Hubert Wißkirchen Tel. 02238/2192

e-mail: hwisskirchen@t-online.de

Cäcilienstr. 2, 50259 Pulheim-Stommeln

Im SS 2005 biete ich für den Studiengang Lehramt Musik folgende Veranstaltungen an:

Zwischen Westen und Osten - Russische Musik

Aufbaukurs Musikpädagogik II (nach alter Prüfungsordnung C3 und C4) Einblick in Struktur und Bedingungen musikalischen Lernens: Exemplarische Auseinandersetzung mit pädagogischen und psychologischen Aspekten des Musikunterrichts

Nähere Inhalte:

Russische Folklore und Kirchenmusik (Merkmalskatalog)

Entwicklung einer nationalen Musik bei Mussorgsky u. a.

Stilvergleiche, Abgrenzungen ("Idealistische" versus "realistische" Ästhetik): Schumann: Kinderszenen - Mussorgsky: Kinderstube; Wiegenliedtopos bei Brahms, Mussorgsky, Schubert, Gershwin u. a.

Musikalische Akkulturation: Tschaikowsky, Rachmaninow, Arvo Pärt:

Rußlandklischees in der Rockmusik (Sting; Joel) und Volksmusik

Ort: Raum 103

Zeit: Montag, 11.00 - 12.30 Uhr

Beginn: Montag, 11. April

Leistung für Scheinerwerb: Klausur

Das Donkosakenlied (Film D 1956)

Der neunjährige Waisenjunge Peter lebt nach dem Tod seiner Mutter, einer Russin, bei Professor Hartmann und dessen Tochter Helga, die ihn mütterlich betreut. Peter ist sehr musikalisch. Besonders liebt er die schwermütigen Lieder des weißrussischen Donkosakenchors, die ihn an seine Mutter erinnern. Weil der Kleine seit seiner Geburt an einem schweren Herzfehler leidet, hat der ihn behandelnde Arzt, Dr. Stark, ihm jede Aufregung verboten, wozu auch die Musik gehört. Als eines Tages der Tourneebus des Donkosakenchors in der Nähe von Peters Haus mit Motorschaden liegen bleibt, lernt der Kleine den Dirigenten Serge Jaroff und seine berühmten weißrussischen Sänger persönlich kennen. Er singt den Donkosaken ein Lied vor, das Serge so sehr gefällt, dass er es ins Repertoire aufnimmt. Rolf Bender, der Manager des Chors, will Peter für das nächste Konzert einladen, doch Dr. Stark lehnt dies kategorisch ab. Heimlich lässt sich Peter per Anhalter nach München mitnehmen und besucht das Konzert. Als sein Li ed an die Reihe kommt, steht er auf, und zu aller Überraschung fällt seine helle Stimme in den Chorgesang auf der Bühne ein. Serge ist gerührt. Unter stürmischem Jubel holt er den Jungen auf die Bühne. Doch die Aufregung ist zu viel für den Kleinen. Kurz darauf versagt Peters schwaches Herz.

Der Donkosakenchor wurde von Serge Jaroff 1920 in Konstantinopel gegründet. Die Donkosaken waren als Gegner der russischen Revolution verfolgt und vertrieben worden.

Die Kosaken rekrutierten sich v.a. aus russischen und ukrainischen Bauern, die sich seit dem 15. Jahrhundert der Leibeigenschaft beziehungsweise dem wirtschaftlichen Druck auf den Adelsgütern durch Flucht in die freien Steppen am mittleren und unteren Don entzogen. Seit dem 16. Jahrhundert teilten sich die Kosaken in zwei Gruppen: in die dem Moskauer Staat auf Dauer verbundenen städtischen Kosaken, die am mittleren Dnjepr wohnten und sich v. a. der Grenzverteidigung, aber auch dem Handel widmeten, und in die Saporoger (»unterhalb der Stromschnellen«) Kosaken am unteren Dnjepr, die von Beutezügen und etwas Landwirtschaft lebten und von denen fast alle anderen Kosakengruppen abstammen (u.a. Donkosaken, Uralkosaken). Sie organisierten sich in Reiterheeren. Nach der Oktoberrevolution hob die Sowjetregierung im Juni 1918 sämtliche Privilegien der Kosaken auf; v.a. deshalb kämpfte der größte Teil der Kosaken im Bürgerkrieg auf der Seite der Weißen (nach Sieg der Bolschewiki Emigration von etwa 30000 Kosaken). Im Zweiten Weltkrieg wurden auf deutscher Seite Freiwilligenverbände der Kosaken gebildet, die von den westlichen Alliierten 1945 an die Rote Armee ausgeliefert wurden. Anfang der 90er-Jahre, besonders nach dem Zerfall der Sowjetunion (1991), lebte das lange Zeit nur folkloristisch (Kosakenchöre) gepflegte Kosakentum wieder auf und organisierte sich auch wieder militärisch (Eingreifen in verschiedene lokale Konflikte).

Abendglocken (Russische Volksweise)

1. O Abendlied, o Glockenklang,

Wie rühret mich dein holder Sang.

- 2. Weckst Sehnsuchtsdrang in meiner Brust Nach Jugendzeit und Liebeslust.
- Nie kehret mehr des Lenzes Glück Mit süßem Trug zu mir zurück.
- 4. Der Wind, er trugs ins Tal hinab Ein andrer kommt am Wanderstab.
- 5. Und singt und preist dich im Gesang
- O Abendlied, o Glockenklang.

Video: Folklorebeispiel aus dem 17. Jahrhundert, (Sirin Chor) Video: Ausschnitte aus "Die Auferstehung der Don-Kosaken", 2003









Alte Weise, 17. Jh.) "Im Goldglanz der Ikonen" Euridisc 88 762 KK



Oy Ooh Poli Krynetchanks "Lieder aus der Ukraine" Request Records SRLP 8166



Oy Na Hori Berestochock ebda.

Vorspiel: Banduraensamble



Video: Sirin Chor: Als ich jung war



Video: Ausschnitt aus "Modest Petrewitsch Mussorgsky. Bilder aus einem Komponistenleben" von Dietmar N. Schmidt, hr 1989

Merkmale:

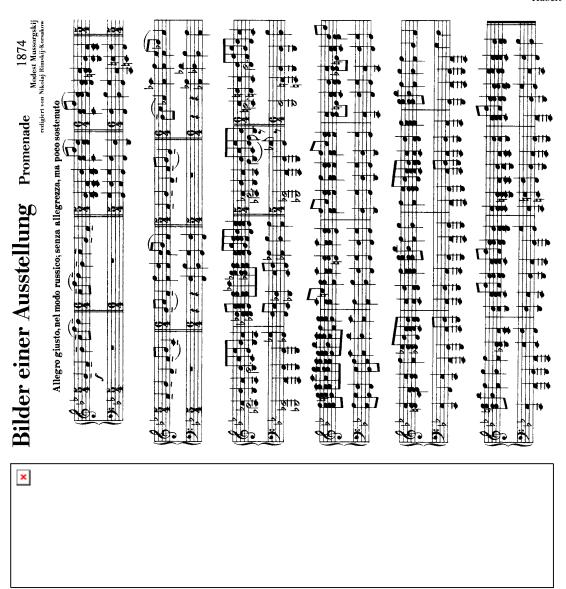
halbtonlose Pentatonik, Auschnitte daraus: Trichorde (cdf, dfg);
Modale Leitern (meist plagal), Ausschnitte daraus: Tetrachorde;
strömende Melodik, Taktwechsel, ungewöhnliche Taktarten (5/4, 7/4 u. ä.), Tempowechsel, asymmetrische Periodenbildung,

Quartfall als Schlußfloskel, Schlußton oft einstimmig

Bordun- und Haltetöne

Parallelismus (Organum), Quartsekundklänge (Glockenklänge)
Wechsel Einstimmigkeit – Mehrstimmigkeit (vgl. antiphonalen Kirchengesang),
Kompaktsatz, Ausharmonisierung fast jeder Note, improvisierte Mehrstimmigkeit
"direktes", kraftvolles Singen, "senza Allegrezza" (Promenade, tenuto-Striche), "Note für Note", keine Kleindifferenzierung in Artikulation und Dynamik

additive Form, Baukasten-Prinzip, Strophenvarianten

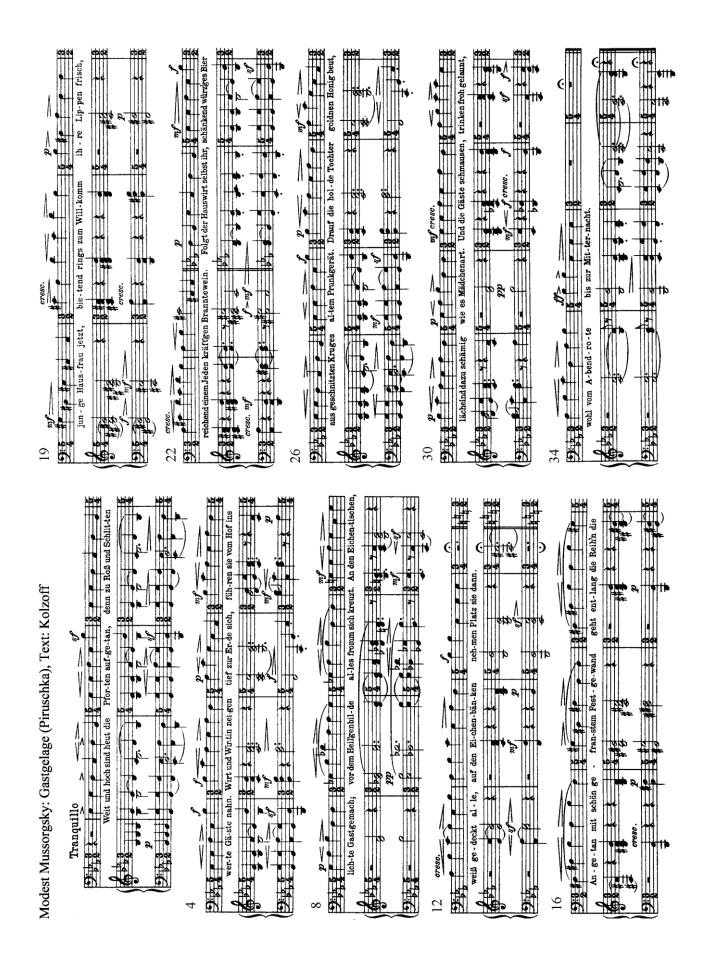


MUSSORGSKI, Modest Petrowitsch *9.(21.) 3.1839 Karewo (Gouvernement Pskow), †16.(28.)3.1881 St. Petersburg. Seine Kindheit verlebte er auf dem elterlichen Landgut. 1849 siedelte die Familie nach St. Petersburg über, wo M. zunächst die deutsche Petri-Schule besuchte und dann in die Kadettenschule des Gardekorps eintrat. Bei A. Herke, einem Schüler von A. von Henselt, nahm M. Klavierunterricht. Als 1857 die Bekanntschaft mit A. Dargomyschski den endgültigen Wechsel zur Musik initiierte, hatte sich M. schon zu einem glänzenden Pianisten entwickelt. Er improvisierte viel, selte ausgezeichnet vom Blatt und versuchte sich gelegentlich als Komponist.. Durch Dargomyschskis Vermittlung wurde M. mit Dimitri und Wladimir Stassow, C. Cui, M. Balakirew und schließlich mit A. Borodin bekannt. Balakirew war es vor allem, der sich darum bemühte, das junge Talent zu fördern und musikalisch weiterzubilden; er erkannte bald, daß es unmöglich war, M. die akademischen Regeln von Harmonielehre und



Ilja Repin: Mussorgsky, 1881

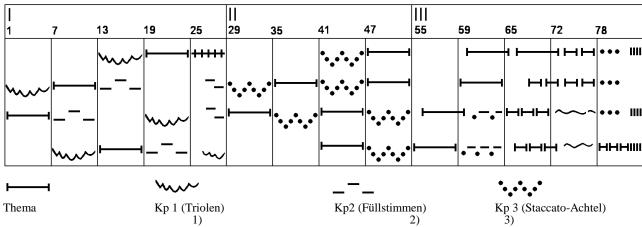
Komposition zu vermitteln, und so beschränkte sich der Mentor darauf, »ihm die Form einer Komposition zu erklären«. M. blieb so weitgehend unbeeinflußt durch die westliche Musik und fand in autodidaktischem Bemühen zu einer eigenständigen musikalischen Sprache. Obwohl ihm seine Freunde von einem Schritt ins Ungewisse abrieten, nahm M. seinen Abschied als Offizier, um sich ganz der Musik zu widmen. Als nach Auflösung des Landguts in Karewo die Einkünfte ausblieben, nahm M. eine Stelle als Kanzleibeamter an und gründete mit Freunden eine Wohngemeinschaft (von ihm selbst als »Kommune« bezeichnet). Während dieser Zeit wurden erstmalig Werke des jungen Komponisten öffentlich gespielt. 1863 begann M. mit der Arbeit an seiner ersten Oper, Salammbô (nach Flaubert), und schrieb Lieder, die weit über den Rahmen des Traditionellen hinausgingen. Begeistert von der Idee der russischen Realisten, in ihrer Musik ein getreues Abbild der Sprache zu schaffen, begann M., Nikolai Gogols *Heirat* als »opéra dialogué« zu vertonen; er schrieb jedoch nur den 1. Akt und widmete sich dann mit großer Energie einem neuen Stoff: Alexander Puschkins *Boris Godunow*. Aus dieser Arbeit resultiert die einzige Oper, die M. selbst vollendete. Das Werk wurde 1871 vom Kaiserlichen Theater in St. Petersburg abgelehnt, erfuhr eine Umarbeitung (bis 1872), und nachdem 1873 einige Szenen erfolgreich aufgeführt worden waren, fand 1874 die Premiere statt. Inzwischen hatte M. bereits mit einer neuen Oper begonnen (Chowanschtschina) und arbeitete zusammen mit N. Rimski-Korsakow, Cui und Borodin an der Ballett-Oper *Mlada*. Wie fruchtbar diese Jahre für den Komponisten waren, zeigen zudem die Liederzyklen *Ohne Sonne* und *Lieder und Tänze des Todes*. Ins Jahr 1874 fielen auch die Komposition des Klavierzyklus *Bilder einer Ausstellung* und der Beginn der Arbeit am Jahrmarkt von Sorotschinzy. Immer spürbarer wurden in dieser Zeit aber auch die Zeichen des Alkoholismus, nicht nur in bezug auf seine Gesundheit: M. begann ein unstetes Leben, wechselte häufig die Wohnungen, und seine Freunde (Stassow) fanden ihn oft erst nach langem Suchen in irgendeinem Petersburger Lokal wieder. Eine erfolgreiche Konzertreise mit der Sängerin Daria Leonowa nach Südrußland (1879) ordnete noch einmal sein Leben. Den Sommer 1880 verbrachte er in deren Landhaus. Dort erlitt er im Frühjahr 1881 einen epileptischen Anfall; wenig später starb er im Nicolai-Militärhospital.







Strukturschema (Beethoven op. 59)



1) Fortspinnung eines abgespaltenen Motivs

2) Engführung

3) Motivspaltungen (zunächst Kopf-, dann Schlußmotiv) mit Engführungen. Ansatz motivisch-thematischer Arbeit.

Insgesamt also Vorherrschen des Systems einer Permutationsfuge (Teile I und II), die dem additiven Prinzip russischer Folklore näherkommt als eine klassische Entwicklungstechnik.

Mussorgsky: Boris Godunow

Die Oper beginnt mit der unausgesprochenen Voraussetzung, daß Boris Godunow den rechtmäßigen Thronerben Dimitrij hat ermorden lassen, um selber Zar zu werden.

Erstes Bild: Nacht. Klosterzelle

Der alte Mönch Pimen schreibt beim Schein eines Öllichts an seiner Chronik Rußlands. Bei ihm ist der Novize Grigorij Otrepjew, der die Chronik fortführen soll. Pimen erzählt dem erstaunten Novizen von Boris' Freveltat und erwähnt dabei, daß der ermordete Zarewitsch, lebte er noch, mit Grigorij gleichen Alters wäre. In Grigorij blitzt ein kühner Entschluß auf.

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

1. Aufzug Zweites Bild

Eine Schenke in der Nähe der Litauischen Grenze.

SCHENKWIRTIN (stopft eine alte warme Jacke) Fing mir einen grauen Enterich

o, du mein Enterich,

mein herzliebster Enterich!

Und ich setzt' dich, den grauen Enterich,

o, auf den klaren Weiher,

unter einen Weidenstrauch.

Du sollst fliegen, fliegen, grauer Enterich! Schwing dich auf, hoch hinauf, zu mir Armen komm' herab.

Werd dich lieben, herzen so

meinen lieben Freund

den herzliebsten Enterich.

Setz dich zu mir und ganz nah, umarme mich, mein Freund, und einmal küß mich dann!

(Hinter der Bühne hört man Sprechen und lautes Lachen.)

Schau mal an! Vorüberziehende ... Liebe Gäste!

Holla! Sind verstummt! ... Sind wohl vorbeigerauscht. Komm und küß mich heiß und innig.

O, du mein Enterich, mein herzliebster Enterich! Du ergötze mich,

ergötze mich, die Witwe,

das freie Witwelein!

MISSAIL UND WARLAAM (hinter der Tür)

Christenmenschen,

rechtschaffen, gottesfürchtig, für den Kirchenbau

spendet doch ein Kopekchen;

wird dir hundertfach vergolten.

SCHENKWIRTIN

O, du, mein Gott! Ehrwürdige Mönche! Ich Törin, elende Törin, alte Sünderin! (läuft aufgeregt hin und her)

So ist's!

sie sind's ... die ehrwürdigen Mönche ...

(Warlaam und Missail treten ein; ihnen folgt der falsche Dimitrij mit

Namen Grigorii.) WARLAAM (die Wirtin verbeugt sich eifrig) Weib, Friede deinem Hause!

SCHÉNKWIRTIN

Womit soll ich euch bewirten, ehrwürdige Mönche?

Was Gott gesandt, Frau Wirtin. WARLAAM (stößt Missail an)

Gibt es auch Wein'

SCHENKWIRTIN

Wie denn nicht, meine Väter! Gleich bring ich ihn.
(Sie geht hinaus.) (Warlaam beobachtet Grigorij.)
WARLAAM (zu Grigorij)
Was bist du nachdenklich, Geselle? Da ist die litauische Grenze, zu der

du so sehr gelangen wolltest. GRIGORIJ (am Tisch, in Gedanken)

Bevor ich nicht in Litauen sein werde, kann ich nicht ruhig sein.

WARLAAM

Was ist dir Litauen so ans Herz gewachsen?

Sieh uns an, Vater Missail und mich Erzsünder, seit wir aus dem Kloster abhauten, scheren wir

uns um nichts mehr. Ob Litauen, ob Rußland,

ist doch Hose wie Jacke, was soll schon sein,

gibt es erst Wein.

(Die Wirtin kommt mit Weingefäßen.)

Da kommt er herein!
SCHENKWIRTIN (stellt den Wein auf den Tisch)
Bitte, meine Väter, trinkt, wohl bekomm's!
MISSAIL UND WARLAAM

Danke sehr, Schenkwirtin, Gott möge dich segnen.

(Sie gießen sich Wein ein und trinken.) WARLAAM

So war's einst in der Stadt, in der Stadt Kasan, als der schreckliche Zar recht gefeiert und gezecht.

Die Tataren schlug er grimmig,

hinen Freud' und Lust vergällend durch der Russen Reich zu ziehen. Mit dem Heere kam er an, nach Kasan - der Stadt.

Er ließ Gänge legen unter die Kasanka - den Fluß,

die Tataren, in dem Städtchen, gehen auf und ab, schauen auf den Zaren von oben herab, bös' Tatarenvolk.

Hat den schrecklichen Zaren der Zorn gepackt.

Und er dachte nach, den Kopf gebeugt,

wie der Zar die Kanoniere rief

Kanoniere für das Brandgeschoß,

für das Brandgeschoß. Und dann rauchten schon die Lunten, die aus wildem Wachs;

trat der junge Kanonier zum Faß heran.

Und das Pulverfaß, es rollte, rollte schnell bergab,

hei, und mitten in den Minengang hinab

und dann knallte es.

O, wie heulte gar und brüllte die Tatarenschar,

böse Flüche ertönten laut.

Ungeheure Mengen fanden ihren Tod, ja, es waren vierzigtausend Mann

und dreitausend noch.

So war's einst in der Stadt, in der Stadt Kasan. He!



Leningrad, Text und Melodie: Billy Joel, 1989

Victor was born in the spring of forty four And never saw his father anymore. A child of sacrifice, a child of war. Another son who never had a father after Leningrad

Went off to school and learned to serve the state. Followed the rules and drank his vodka straight. The only way to live was drown the hate. Russian life was very sad, and such was life in Leningrad.

I was born in forty nine, a cold war kid in McCarthy time. Stop 'em at the thirtyeighth parallel. Blast those yellow reds to hell.

Cold war kids were hard to kill under their desk in an air raid drill. Haven't they heard we won the war? What do they keep on fighting for?

Viktor was sent to some Red Army town. Served out his time, became a circus clown. The greatest happiness he'd ever found, was making Russian children glad. And children lived in L.

But children lived in Levittown and hid in the shelters underground till the Soviets turned their ships around and tore the Cuban missiles down.

And in that bright October sun we knew our childhood days were done. And I watched my friends go off to war. What do they keep on fighting for?

And so my child and I came to this place
To meet him eye to eye and face to face.
He made my daughter laugh, then we embraced.
We never knew what friends we had until we came to L.

Victor wurde im Frühling '44 geboren und sah niemals seinen Vater. Ein Kind, das Opfer bringen mußte, ein Kriegskind. Noch ein Sohn, der nach L.. niemals einen Vater hatte.

Er ging zur Schule und lernte dem Staat zu dienen. Er befolgte die Regeln und trank seinen Wodka. Die einzige Art zu überleben war, den Haß zu ertränken. Leben in Rußland, wie auch in Leningrad, war sehr trüb.

Ich wurde 1949 geboren, ein Kind des kalten Krieges während der McCarthy-Zeit. Stoppt sie am 38. Breitengrad. Schickt diese feigen Roten zur Hölle.

Kinder des kalten Krieges ließen sich schwer töten unter ihren Bänken bei Übungen für den Luftangriff. Haben sie nicht gehört, daß wir den Krieg gewonnen haben? Wofür kämpfen sie noch?

Victor wurde in die Rote Armee eingezogen. Diente die vorgeschriebene Zeit, wurde Zirkusclown. Das größte Glück bedeutete für ihn, russische Kinder glücklich zu machen. Und es gab Kinder in Leningrad

Aber es lebten auch Kinder in den Levittowns und versteckten sich in den Luftschutzbunkern bis die Sowjets mit ihren Schiffen umkehrten und die Waffen in Kuba abbauten.

Und bei strahlendem Oktoberwetter wußten wir, daß unsere Kindheitstage vorbei waren. Und ich sah meine Freunde in den Krieg ziehen. Wofür kämpfen sie noch?

Und so kamen mein Kind und ich dorthin, ihm Auge in Auge gegenüberzustehen.
Er brachte meine Tochter zum Lachen, dann umarmten wir uns.
Wir wußten vorher nicht, wie gute Freunde wir hatten, bis wir nach Leningrad kamen.

Leningrad: Im 2. Weltkrieg 900 Tage (Ende 1941 - Frühjahr 1944) belagert, 1 Million Tote

Koreakrieg (zwischen Nord- und Südkorea) 1950-53, Grenze: der 38. Breitengrad

McCarthy: amerikanischer Politiker; 1950 -1954 Vorsitzender des Senatsausschusses zur Untersuchung amerikanischer 'Umtriebe': Suche nach angeblichen Kommunisten in der Verwaltung und im öffentlichen Leben; im Zuge des kalten Krieges zur Verfolgungswelle ausgeweitet; förderte antikommunistische Vorurteile.

Kubakrise: Den Weltfrieden bedrohende Konfrontation zwischen USA und UdSSR wegen Stationierung von Raketen auf Kuba. Kennedy verhängte eine Seeblockade und erreichte im Oktober 1962 das Einlenken Chruschtschows. Levittowns: In den Außenzonen amerikanischer Großstädte errichtete Wohnsiedlungen aus einheitlichen Fertighäusern



Sting: Russians (1985) Video

In Europe and America, there's a growing feeling of hysteria

Conditioned to respond to all the threats In the rhetorical speeches of the Soviets

Mr. Krushchev said we will bury you

I don't subscribe to this point of view

It would be such an ignorant thing to do

If the Russians love their children too

How can I save my little boy from Oppenheimer's deadly toy

There is no monopoly of common sense

On either side of the political fence

We share the same biology

Regardless of ideology

Believe me when I say to you

I hope the Russians love their children too

There is no historical precedent

To put words in the mouth of the president

There's no such thing as a winnable war

It's a lie we don't believe anymore

Mr. Reagan says we will protect you

I don't subscribe to this point of view

Believe me when I say to you

I hope the Russians love their children too

We share the same biology

Regardless of ideology

What might save us me and you

Is if the Russians love their children too

In Europa und Amerika gibt es ein Gefühl wachsender Hysterie,

gewohnt, auf all die Drohungen zu reagieren

in den rhetorischen Reden der Sowjets.

Herr Chruschtschow sagte: "Wir werden euch beerdigen."

Ich stimme seiner Ansicht nicht zu.

Es wäre so dumm, dies zu tun,

wenn auch die Russen ihre Kinder lieben.

Wie kann ich meinen kleinen Jungen vor Oppenheimers tödlichem Spielzeug

retten?

Es gibt kein Monopol der Vernunft

beiderseits des politischen Zaunes.

Wir haben dieselben biologischen Anlagen,

ohne Rücksicht auf Ideologie.

Glaube mir, wenn ich dir sage:

Ich hoffe, auch die Russen lieben ihre Kinder.

Es gibt keinen historischen Präzedenzfall,

- um Worte eines Präsidenten in den Mund zu nehmen -

es gibt nicht so etwas wie einen gewinnbaren Krieg, das ist eine Lüge, die wir nicht mehr glauben.

Herr Reagan sagt: "Wir werden euch beschützen."

Ich stimme seiner Ansicht nicht zu.

Glaube mir, wenn ich dir sage:

Ich hoffe auch die Russen lieben ihre Kinder.

Wir haben dieselben biologischen Anlagen,

ohne Rücksicht auf die Ideologie.

Was mich und dich retten kann,

ist, daß auch die Russen ihre Kinder lieben.

Nikita Chruschtschow: Staats-und Parteisekretär der U.d.S.S.R. von 1954-1964; J. R. Oppenheimer: Physiker, gilt als "Vater der Atombombe"; Präzedenzfall: d. h.: auf jede Aufrüstung folgte bisher immer ein Krieg; Ronald Reagan: Präsident der U.S.A. in den 80er Jahren



Melodie von Prokofieff: Romance "Meine schöne Taube weint voll Kummer Tag und Nacht" (aus "Leutnant Kijé", op. 60, 1933/34,



Suite nach der Musik zum gleichnamigen Lustspiel, in dem Bürokratie und Zarismus im Petersburg des beginnenden 19. Jahrhunderts karikiert werden. (Leutnant Kijé existiert nur in den Büchern des Regiments)



Mussorgsky: Boris Godunow, Glocken (Krönungsszene)



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

Dieses Werk wird wegen seines Titels oft als Stück für Kinder mißverstanden. Es sind jedoch nach Schumanns eigenen Worten "Rückspiegelungen eines Älteren und für Ältere", lyrische Klavierstücke, die dem Erwachsenen, der seine »prosaische" Lebenswirklichkeit als problematisch empfindet, das Kindsein als Ideal eines "poetischen" Lebens vorstellen. Realistische Darstellungen sollten es nach Schumanns Aussage nicht sein. An Clara Wieck schreibt er:

"Ich habe erfahren, daß die Phantasie nichts mehr beflügelt als Spannung und Sehnsucht nach irgend etwas (...) Und daß ich es nicht vergesse, was ich noch komponiert. War es wie ein Nachklang von deinen Worten einmal, wo du mir schriebst, ich käme dir auch manchmal wie ein Kind vor - kurz, es war mir ordentlich wie im Flügelkleide, und hab ich da an die 30 kleine putzige Dinger geschrieben, von denen ich etwa zwölf ausgelesen und "Kinderszenen" genannt habe.«

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

"Ungeschickteres und Bornierteres ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als es Rellstab über meine Kinderszenen geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es -: die Überschriften entstanden natürlich später und sind eigentlich nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung."



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





Modest Mussorgsky:

"(...) Ich strebe folgendes an: Daß meine handelnden Personen so auf der Szene sprechen wie lebende Menschen reden, dabei aber so, daß der Charakter und die Kraft der Intonation der handelnden Personen, gestützt durch das Orchester, das das musikalische Gewebe ihres Sprechens bildet, ihr Ziel direkt erreichen; das heißt, meine Musik soll die künstlerische Neuerzeugung der menschlichen Rede in all ihren feinsten Brechungen sein, das heißt, die Töne der menschlichen Rede, als äußerliche Bekundungen von Denken und Fühlen, sollen, ohne Outrierung und Verstärkung, eine wahrhaftige, genaue, aber künstlerische, hochkünstlerische Musik ergeben. Dieses Ideal erstrebe ich (>Schöne Sawischna<, >Die Waise<, >Das Wiegenlied Jerjomuschkas<, >Mit der Amme<)".

Übersetzung: Sigrid Neef: Die Russischen Fünf, Berlin 1992, S. 155

César Cui: (Dessen kleinem Sohn Sascha ist das "Abendgebet" gewidmet)

>Zu singen sind sie (die Lieder des Zyklus >Die Kinderstube<) nicht, es gibt in ihnen auch keinen romantischen Wohlklang. Man muß sie sprechen, aber so sprechen, daß die durch den Autor in Noten festgehaltenen Intonationen streng bewahrt werden." César Cui in den Sankt Petersburger Nachrichten vom 6. September 1872, Übs.: Sigrid Neef, a.a.O. S. 155

Oskar Riesemann:

"Eines von seinen Modellen zu den Szenen der >Kinderstube<, die älteste Tochter D. W. Stassows, nach ihrer Verheiratung Frau Warwara Dmitriewna Komarova, erzählt in ihren > Kindheitserinnerungen < ... anschaulich vom Kinderfreunde Mussorgski...:>Mussorgskis entsinne ich mich von meinem siebenten Jahre an. Er war oft bei uns in der Stadt und auch auf der Datsche in Samanilowka bei Pargolowo. Da er sich ganz natürlich gab und sich nie jener falschen, gekünstelten Ausdrucksweise bediente, welche Erwachsene in solchen Häusern, wo sie mit den Eltern befreundet sind, den Kindern gegenüber anzuwenden lieben, so faßten wir nicht nur bald eine große Zuneigung zu ihm, sondern betrachteten ihn geradezu als einen der Unseren. Ich und meine Schwester Sina waren besonders verwundert darüber, daß er uns, wenn er uns grüßte, immer wie erwachsenen Damen die Hand küßte mit den Worten: 'Guten Tag, Bojarenfräulein' oder 'Ihr Händchen, Bojarenfräulein' - das schien uns ebenso unwahrscheinlich als erstaunlich, jedenfalls höchst unterhaltsam. Dafür plauderten wir mit ihm ganz ohne Scheu, wie mit einem Altersgenossen. Auch meine Brüder kannten keine Schüchternheit ihm gegenüber und erzählten ihm alle kleine Begebenheiten ihres Lebens, wobei der jüngste noch nicht einmal seinen Namen ordentlich aussprechen konnte, sondern immer 'Mussoljanin' sagte, so daß Mussorgski, wenn er zu uns kam, uns Kindern schon von weitem zurief: 'Hallo, der Mussoljanin ist da!' Die musikalischen Bilder..., (die) Mussorgski... oft am Klavier vorgeführt hat..., sollten diese unsere kindlichen Erzählungen wiedergeben. - Mit mir als der Ältesten führte Mussorgski oft auch 'ernste Gespräche'... Es wurde uns zur Gewohnheit, daß er an allen kleinen Begebenheiten unseres täglichen Lebens teilnahm: er sah zu, wie unser kleiner zweijähriger Bruder auf dem Hofe in der Wanne gebadet wurde, wobei das Brüderchen jämmerlich schrie, splitternackt über den Sand weglief und nur durch das Versprechen, Erdbeeren zu bekommen, wieder herbeizulocken war. Mussorgski spielte uns oft solche Szenen, sozusagen mit verteilten Rollen, allein vor und neckte das Brüderchen, das immer 'Beelen - Beelen' haben wollte...<

Oskar von Riesemann: Monographien zur russischen Musik II: Modest Petrowitsch Mussorgski, München 1926, S. 180f.

Klaus Gallwitz:

"Dreizehn Maler und ein Bildhauer hatten 1863 in einem bis dahin beispiellosen Akt des Protestes die Akademie in St. Petersburg verlassen, weil sie es ablehnten, sich der einzigen, für alle Studenten verbindlichen Prüfungsaufgabe zu unterwerfen. Das beanstandete Thema lautete: >Göttermahl in Walhalla<. Den Gewinnern winkten Goldmedaillen und Auslandsstipendien. Mit ihrem Schritt verzichteten die Kandidaten auf die begehrten Auszeichnungen. Sie schlossen sich zu einer Genossenschaft zusammen mit der erklärten Absicht, gemeinsam zu leben und zu arbeiten. Gegen die kosmopolitische Salonkunst der Akademie setzten sie einen aggressiven Realismus nationaler Prägung... In einem Zeitraum von knapp dreißig Jahren werden alle neuen Sujets in der Malerei entdeckt: die kleinen Leute, Bettler und Studenten, die dunklen Wälder, die morastigen, schillernden Sümpfe, die Geborgenheit der Hütten und die Einsamkeit der Steppe. Gelächter dringt aus den Dörfern, und man hört das Flüstern vor den Beichtstühlen. Frömmigkeit und

Aufruhr liegen dicht beieinander, vor allem aber die Geduld einer Bevölkerung, die sich noch nicht in diesen neuen Bildern erkennt, sondern den verrußten Heiligenbildern anhängt, die seit jeher zu ihrem Leben gehören.

Esther und Klaus Gallwitz (Hg.): Rußlandbilder, Köln 1990, S. 265-267

Nikolai Tschernyschewskij (1855):

"Das Schöne ist das Leben; schön ist das Wesen, in dem wir das Leben so sehen, wie es unseren Begriffen nach sein soll; schön ist der Gegenstand, der in sich das Leben zum Ausdruck bringt oder uns an das Leben erinnert.

Zit. nach: Ders.: Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit, hg. von Georg Lukács, Berlin 1954, S. 46

Georg Friedrich Hegel (1832ff.):

"Das Schöne ist die vom Leben abgewandte Kunst."
"Mit einem Worte, die Kunst hat die Bestimmung, das Dasein in seiner Erscheinung als wahr aufzufassen und darzustellen, d. i. in seiner Angemessenheit zu dem sich selbst gemäßen, dem an und für sich seienden Inhalt. Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muß mit einem Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann. Indem die Kunst nun das in dem sonstigen Dasein von der Zufälligkeit und Äußerlichkeit Befleckte zu dieser Harmonie mit seinem wahren Begriffe zurückführt, wirft sie alles, was in der Erscheinung demselben nicht entspricht, beiseite und bringt erst durch diese Reinigung das Ideal hervor. Man kann dies für eine Schmeichelei der Kunst ausgeben, wie man z. B. Porträtmalern nachsagt, daß sie schmeicheln. Aber selbst der Porträtmaler, der es noch am wenigsten mit dem Ideal der Kunst zu tun hat, muß in diesem Sinne schmeicheln, d. h. alle die Äußerlichkeiten in Gestalt und Ausdruck, in Form, Farbe und Zügen, das nur Natürliche des bedürftigen Daseins, die Härchen, Poren, Närbchen, Flecke der Haut muß er fortlassen und das Subjekt in seinem allgemeinen Charakter und seiner bleibenden Eigentümlichkeit auffassen und wiedergeben. Es ist etwas durchaus anderes, ob er die Physiognomie nur überhaupt ganz so nachahmt, wie sie ruhig in ihrer Oberfläche und Außengestalt vor ihm dasitzt, oder ob er die wahren Züge, welche der Ausdruck der eigensten Seele des Subjekts sind, darzustellen versteht. Denn zum Ideale gehört durchweg, daß die äußere Form für sich der Seele entspreche. So ahmen z. B. die in neuester Zeit Mode gewordenen sogenannten lebenden Bilder zweckmäßig und erfreulich berühmte Meisterwerke nach, und das Beiwesen, Drapierung usf. bilden sie richtig ab; aber für den geistigen Ausdruck der Gestalten sieht man häufig genug Alltagsgesichter verwenden, und dies wirkt zweckwidrig. Raffaelische Madonnen dagegen zeigen uns Formen des Gesichts, der Wangen, der Augen, der Nase, des Mundes, welche als Formen überhaupt schon der seligen, freudigen, frommen zugleich und demütigen Mutterliebe gemäß sind. Man könnte allerdings behaupten wollen, alle Frauen seien dieser Empfindung fähig, aber nicht jede Form der Physiognomie genügt dem vollen Ausdruck solcher Seelentiefe... Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt 1986, S. 205f.

"In dem ähnlichen Sinne sind auch die Betteljungen von Murillo (in der Münchner Zentralgalerie) vortrefflich. Äußerlich genommen, ist der Gegenstand auch hier aus der gemeinen Natur: die Mutter laust den einen Jungen, indes er ruhig sein Brot kaut; zwei andere auf einem ähnlichen Bilde, zerlumpt und arm, essen Melonen und Trauben. Aber in dieser Armut und halben Nacktheit gerade leuchtet innen und außen nichts als die gänzliche Unbekümmertheit und Sorglosigkeit, wie sie ein Derwisch nicht besser haben kann, in dem vollen Gefühle ihrer Gesundheit und Lebenslust hervor. Diese Kummerlosigkeit um das Äußere und die innere Freiheit im Äußeren ist es, welche der Begriff des Idealen erheischt....

Dergleichen Genrebilder nun aber müssen klein sein und auch in ihrem ganzen sinnlichen Anblick als etwas Geringfügiges erscheinen, worüber wir dem äußeren Gegenstande und Inhalte nach hinaus sind. Es würde unerträglich werden, dergleichen in Lebensgröße ausgeführt und dadurch mit dem Anspruche zu sehen, als ob uns dergleichen wirklich in seiner Ganzheit sollte befriedigen können.. In dieser Weise muß das, was man gemeine Natur zu nennen pflegt, aufgefaßt werden, um in die Kunst eintreten zu dürfen. Nun gibt es allerdings höhere, idealere Stoffe für die Kunst als die Darstellung solcher Froheit und bürgerlichen Tüchtigkeit in an sich immer unbedeutenden Partikularitäten. Denn der Mensch hat ernstere Interessen und Zwecke, welche aus der Entfaltung und Vertiefung des Geistes in sich herkommen und in denen er in Harmonie mit sich bleiben muß. Die höhere Kunst wird diejenige sein, welche sich die Darstellung dieses höheren Inhalts zur Aufgabe macht.'

Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt 1986, S. 224 f.







Johann Erdmann Hummel: Ernst Wilhelm Brücke als Kind, 1823. Kat. 45

Mussorgsky (Sommer 1972 an Stassow):

"Es ist doch merkwürdig, daß man sich mit jungen Malern und Bildhauern so gut über ihre Gedanken und Ziele unterhalten kann und nur selten von ihrer Technik die Rede ist, während unter uns Musikern nur von Technik und dem musikalischen Alphabet wie in der Schule geredet wird... Fürchte ich mich vielleicht vor der Technik, weil ich sie nicht richtig beherrsche? Aber ich habe sicher Freunde, die mich in der Hinsicht verteidigen werden... Solange der Künstler nicht die Windeln, Strumpfhalter und Gamaschen verwirft, werden die sinfonischen Priester, die ihren Talmud der ersten und zweiten Ausgabe als das Alpha und Omega des künstlerischen Lebens setzen, regieren. Ihre kümmerlichen Gehirne fühlen, daß der Talmud nicht in lebendiger Kunst für Menschen für das Leben gebraucht werden kann - da ist kein Platz für vorgeschriebene Paragraphen und Kapitel... Mich beunruhigt ..., warum Iwan der Vierte und der Dritte, und besonders >Jaroslaw< von Antokolsky, und Repins >Schiffer< so lebendig sind, so lebendig, daß, wenn man ihnen gegenübergestellt wird, man sagen möchte: >Ja, gerade Sie habe ich treffen wollen. < Woher kommt es, daß alle unsere zeitgenössische Musik, trotz ihrer ausgezeichneten Qualität, nicht so lebendig ist?" Seroff, S. 159f.



Peter Tschaikowsky: Wiegenlied (Maikow), op. 16, Nr. 1 (1873)

Schlaf, mein Kindelein! Schlaf, schlaf ein! Schlaf, schlaf ein! Möge süß dein Träumen sein! Deines Schlafes Hüter sind: Adler,Sonne und der Wind!

Adler flog zum Felsenhaus, Sonne sank ins Meergebraus, Sturmwind, der drei Tag geweht, heimwärts zu der Mutter geht.

Mutter fragt den Brausewind: "Wo verweilest du mein Kind? Strittst du mit der Sterne Heer? Jagtest Wellen du im Meer?"

"Nicht bewegt ich Meeresflut, nicht umwölkt ich Sternenglut, Hab bewahrt dein Kindlein klein, schaukelte die Wiege sein!"

Schlaf mein Kindelein! Schlaf, schlaf ein! Schlaf, schlaf ein! Möge süß dein Träumen sein! Deines Schlafes Hüter sind: Adler, Sonne und der Wind!

Das Lied entstand unter dem Eindruck der Nachricht, daß die jungverheiratete Frau des Komponisten Rimsky-Korsakow ein Kind erwarte, und ist ihr gewidmet.

Johannes Brahms: Fünf Lieder op. 49, 1868

Modest Mussorgky: Mit der Puppe (Text von ihm selbst), 1870

Tjapa, eia, Tjapa, schlafe ein, schließe deine Äugelein. Tjapa! Schlaf, hörst du!

Tjapa, schlafe ein, wirst du brav nicht sein, kommt der böse Wolf, trägt dich in den Wald!

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

Eia, schlafe ein, eia, Tjapa!

Singstimme

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

Pianoforte

Ro sen be dacht, mit Näg lein be steckt schlupf
Eng lein be wacht, die zei gen im Traum dir

4. Wiegenlied



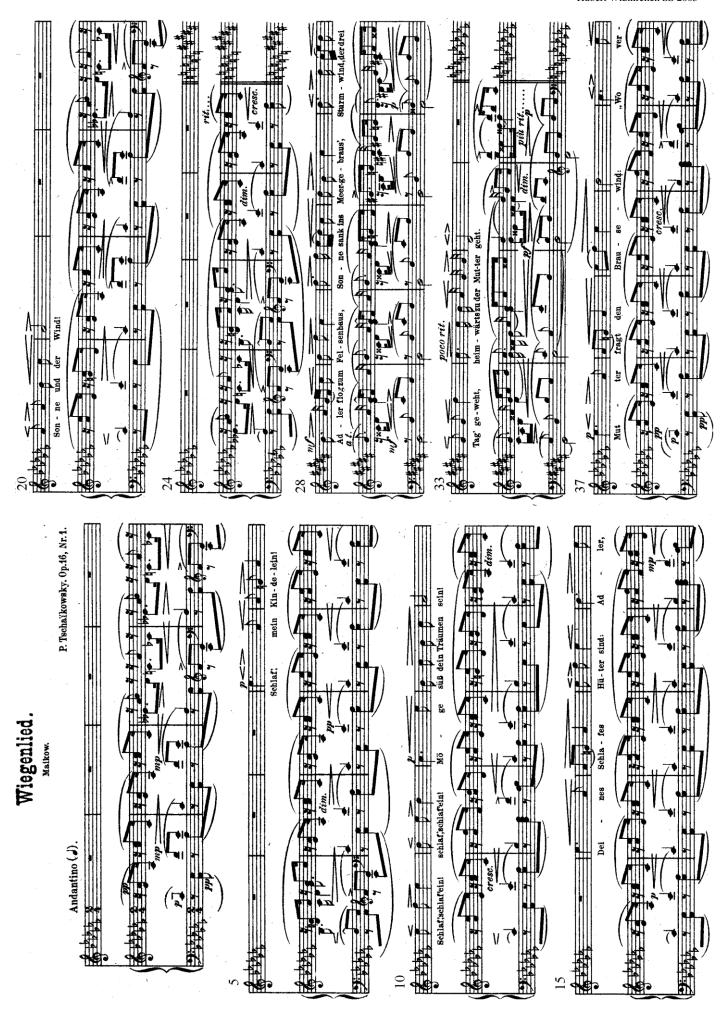


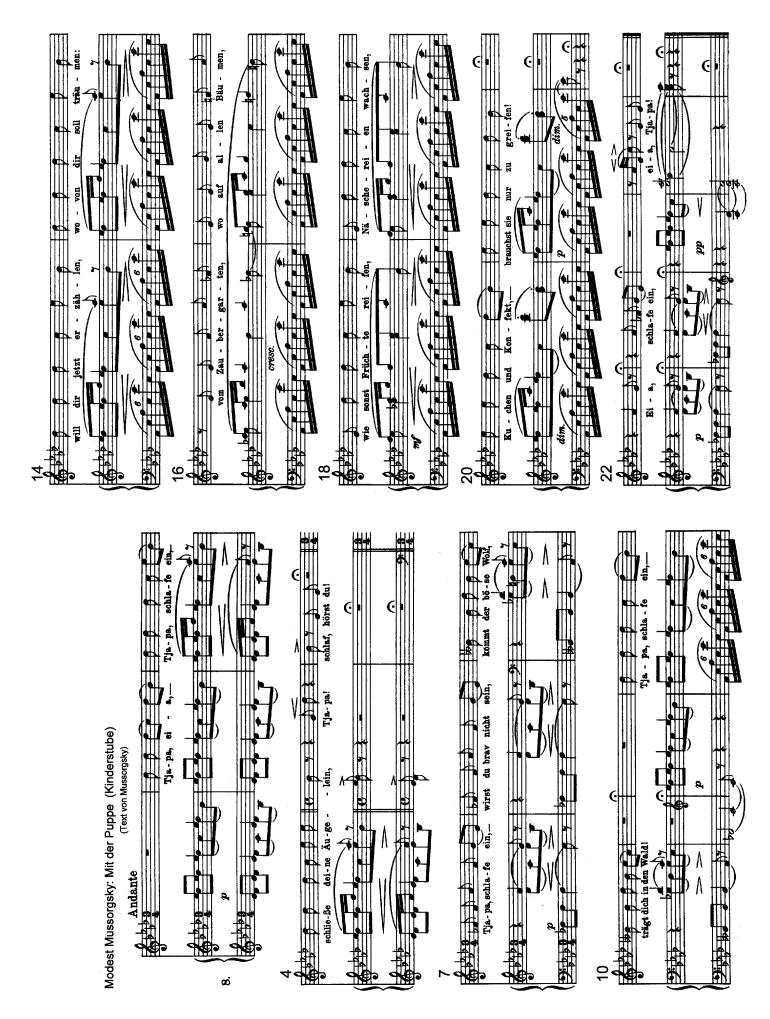
Rölleke, Heinz (Hg.): Wiegen- und Kinderlieder. Gesammelt durch die Brüder Grimm, Weimar 1999 (S. 20 und 100):

18
Godn. Abend gode Nacht,
mit Rosen bedacht,
mit Negelken besteeken,
krup ünner de Deeken,
Morgen frö wills God, wöl wi uns wedder
spreeken.

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

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





Tschaikowsky:

"Die Musik von Mussorgski schicke ich von ganzem Herzen zum Teufel, sie ist eine gemeine und niederträchtige Parodie auf die Musik." (Riesemann, S. 247f.) Brief vom 29. 10. 1874 an seinen Bruder über den "Boris".

"Von Mussorgski meinen Sie mit Recht, er sei 'abgetan'. Dem Talente nach ist er vielleicht der Bedeutendste von allen, nur ist er ein Mensch, dem das Verlangen nach Selbstvervollkommnung abgeht und der zu sehr von den absurden Theorien seiner Umgebung und dem Glauben an die eigene Genialität durchdrungen ist. Außerdem ist er eine ziemlich tiefstehende Natur, die das Grobe, Ungeschliffene, Häßliche liebt ... Mussorgski kokettiert mit seiner Ungebildetheit; er scheint stolz zu sein auf seine Unwissenheit und schreibt, wie es ihm gerade einfällt, indem er blind an die Unfehlbarkeit seines Genies glaubt. Und in der Tat blitzen oft recht eigenartige Eingebungen in ihm auf. Er spricht trotz all seiner Scheußlichkeiten dennoch eine neue Sprache. Sie ist nicht schön, aber unverbraucht." (Riesemann, S. 247f.) Brief vom 24. 12. 1876 an Frau von Meck.

"Die Inspiration ist ein Gast, der nicht auf den ersten Ruf erscheint. Aber arbeiten sollte man trotzdem stets, und ein ehrlicher Künstler wird nie mit gefalteten Händen dasitzen, unter dem Vorwand, zum Arbeiten nicht aufgelegt zu sein. Wartet man auf die Stimmung und bemüht sich nicht, ihr entgegenzutreten, so verfällt man leicht der Apathie und Faulheit... Glaube und Geduld verlassen mich nie, und heute früh wurde ich wieder von der geheimnisvollen Flamme der Inspiration erfaßt ... deren Ursprung man nicht kennt und die mir die Fähigkeit verleiht, Werke zu schaffen, das menschliche Herz zu bewegen und eine nachhaltige Wirkung auszuüben. Ich habe gelernt, mich zu überwinden. Ich bin glücklich, daß ich nicht in die Fußstapfen meiner russischen Landsleute getreten bin, die es aus Mangel an Selbstvertrauen und Selbstbeherrschung vorziehen, sich auszuruhen und alles zu verschieben, sobald sie auf die geringsten Schwierigkeiten stoßen. Deshalb schreiben sie - trotz großer Begabung - so wenig und so dilletantenhaft."

Brief vom 5. 3. 1878 an Frau von Meck. (Helm, S. 124ff.)

"Als ich gestern mit Ihnen über den Schaffens-Vorgang eines Komponisten sprach, habe ich die Arbeit, die der ersten Skizzierung folgt, noch nicht deutlich genug geschildert. Dieser Teil ist besonders wichtig. Was aus dem Gefühl heraus niedergeschrieben worden ist, muß nunmehr kritisch überprüft, ergänzt, erweitert und, was das Wesentlichste ist, verdichtet werden, damit es den Erfordernissen der Form angepaßt wird. Zuweilen muß man in diesem Punkt seiner eigenen Natur zuwiderhandeln, schonungslos Dinge vernichten, die man mit Liebe und Inspiration komponiert hat. Ich kann mich über eine karge Erfindungsgabe und Einbildungskraft nicht beklagen, habe jedoch immer unter mangelnder Gewandtheit in der Behandlung der Form gelitten. Nur mit andauernder, hartnäckiger Arbeit habe ich es dahin gebracht, Formen zu vollenden, die bis zu einem bestimmten Grad dem Inhalt entsprechen. Allzu unbekümmert, habe ich früher nicht erkannt, wie ungeheuer wichtig die kritische Überprüfung meiner eigenen Entwürfe ist. So konnte es geschehen, daß aufeinanderfolgende Teile nur locker zusammengefügt und Nahtstellen sichtbar waren. Das war ein schwerer Fehler, und es hat mich Jahre gekostet, bis ich überhaupt begonnen habe, ihn zu korrigieren. Jedoch werden meine Kompositionen niemals Vorbilder an Form sein, weil ich nur das zu ändern imstande bin, was an ihr sich nicht mit meinem musikalischen Charakter verträgt - von Grund auf kann ich sie nicht ändern. Brief vom 25. 6. 1878 an Frau von Meck. (Morgenstern, S. 230f.)

Mussorgsky über Tschaikowsky:

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

Mussorgsky (18. 10. 1872 und 2. 1. 1873 an Stassow):

"Die künstlerische Darstellung der Schönheit allein, im materiellen Sinne des Wortes, ist eine große Kinderei - das Säuglingsalter der Kunst. Die feinen Züge der menschlichen Natur und der menschlichen Masse aufzufinden, ein eigensinniges Bohren in diesen unerforschten Regionen und ihre Eroberung - das ist die Mission des echten Künstlers. Zu neuen Ufern! furchtlos durch Stürme, hinweg über alle Klippen und Untiefen, zu neuen Ufern! - Der Mensch ist ein geselliges Tier und kann nichts anderes sein; in den menschlichen Massen, genau ebenso wie im einzelnen Individuum, gibt es gar feine Züge, die der Beobachtung entgleiten, Züge, die von niemandem noch berührt worden sind: sie zu entdecken und zu studieren, lesend, beobachtend, erratend, sie mit dem innersten Innern zu erfas-

sen und dann die Menschheit damit zu nähren wie mit einer gesunden, kräftigen Speise, die noch niemand gekostet hat . das ist eine Aufgabe! Herrlich, wie herrlich! ... Repins 'Burlaki', Antokolskijs 'Inquisition' - d a s sind Pionierarbeiten, die zu neuen Ländern, 'zu neuen Ufern' führen.' (Riesemann, S. 130 und 133)

Wenn unsere gemeinsamen /ersuche. in lebendiger Musik lebendige Menschen zu schaffen, von den leben den Wesen werden verstanden werden, und wenn die nur vegetierenden Menschen mit tüchtigen Klumpen Schmutz nach uns werfen, wenn die musikalischen Pharisäer uns kreuzigen werden - wir wollen doch weiterarbeiten ... (Riesemann, S. 218)



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

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

Aufgaben:

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



- 2. Beschreibe, wie die Melodie weiter verarbeitet wird. (Da die Melodie oder Teile von ihr sehr häufig auftreten und da das Lesen der Partitur schwierig ist, kannst Du nicht jede Einzelheit im Notentext oder mit Worten darstellen, Du solltest aber die wesentlichen Züge kennzeichnen. Als Hilfe wurden in der Partitur bestimmte Stellen T. 173f., 177, 181, 188f. farbig gekennzeichnet. Diese sollten zumindest berücksichtigt werden.) Wie verändert sich der Charakter der Musik?
- 3. Welche Merkmale des Umgangs mit dem thematischen Material weisen Tschaikowsky als "Westler" oder "Akademiker" aus?
- 4. Interpretiere die Musik von dem von Tschaikowsky selbst verfaßten Programm aus (s. u.): Zu welchem Aspekt des Programm-Textes paßt der vorliegende Musik-Ausschnitt? Warum verwendet Tschaikowsky das Volkslied? Warum verändert er es?

Tschaikowsykys Programm:

"Der vierte Satz. Wenn du in dir selber keine Freude findest, so schau um dich! Geh ins Volk! Sieh, wie es versteht, lustig zu sein und sich ungehemmt der Freude hinzugeben:

Das Bild eines Volksfestes. Doch kaum hast du dich selbst im Anblick fremder Freuden vergessen, als das Fatum, das unermüdliche Schicksal dir wiederum seine Nähe verkündet.

Aber die anderen kümmern sich nicht um dich! Sie haben sich noch nicht einmal nach dir umgewandt, sie merken gar nicht, daß du einsam und traurig bist. O, wie sie sich freuen! Wie glücklich sind sie, weil all ihre Gefühle unbefangen und einfach sind! Und du willst behaupten, alles in der Welt sei düster? Es gibt doch noch Freude, einfache, urwüchsige Freude. Freue dich an der Freude anderer und - du kannst doch das Leben ertragen!"

Material:

Partiturausschnitt

Cassette mit dem Volkslied (Klavier) und dem Tschaikowsky-Ausschnitt

Zeit: 3 Stunden





Theodor W. Adorno:

Prélude cis-moll von Rachmaninoff. Aus Stücken für die Jugend und Schülerkonzerten sind Stellen vertraut, die grandioso überschrieben sind. Die kleinen Hände machen die Geste der Kraft. Kinder imitieren die Erwachsenen; womöglich die Liszt paukenden Virtuosen. Es klingt ungeheuer schwierig, jedenfalls sehr laut. Aber es ist tröstlich leicht: das spielende Kind weiß genau, daß die kolossale Stelle nicht fehlgehen kann, und ist im voraus des Triumphes gewiß, der keine Anstrengung kostet. Diesen Kindertriumph hält das Präludium für infantile Erwachsene fest. Es hat seine Beliebtheit den Hörern zu verdanken, die sich mit dem Spieler identifizieren. Sie wissen, sie könnten es ebensogut. Indem sie die Macht bestaunen, die die vier Notensysteme im vierfachen Fortissimo bezwingt, bestaunen sie sich selber. Es wachsen ihnen die imaginären Tatzen. Psychoanalytiker haben den Nerokomplex entdeckt. Das Präludium hat ihn vorweg befriedigt. Es erlaubt dem Größenwahn sich auszutoben, ohne daß er dingfest zu machen wäre. Keiner kann den donnernden Akkorden nachrechnen, daß der Dilletant, der sie makellos hinlegt, an ihnen zum Weltbeherrscher wird. Wagnis und Sicherheit vermengen sich in einem der verwegensten Fälle von Tagträumen in der Musik. Die Begeisterung steigt am höchsten, wenn es als Zugabe im dreiviertel verdunkelten Saal gespielt wird. Die Düsternis der Vernichtung, die der slawische Jargon des Stückes androht zugleich und verherrlicht, weckt in jedem Zuhörer die Gewißheit, daß bei solch ominösem Dämmer auch er selber den Flügel in Trümmer schlagen könnte. Dazu hilft ihm aber nicht bloß die Konstellation von schwerem Geschütz und leichter Spielbarkeit, sondern die Anlage der Riesenbagatelle. Fast alle tonale Musik und zumal die vorklassische gibt heutzutage dem Amateur die Chance zur Kraftgeste in der Schlußkadenz. Sie ist affirmativ und sagt: es ist so; Bekräftigung als solche, ganz gleich, was vorausgeht. Daher das Ritardando. Es unterstreicht, und an seiner Kraft mißt der Spieler die eigene, indem er sein Ungestüm zu bändigen, sich zurückzuhalten vermag. Wenn diese gestische Bedeutung der Schlußkadenz vielleicht erst seit der Romantik markiert wird, so hat Rachmaninoff in nachromantischem Verschleiß sie vollends von allem Inhalt - allem musikalisch sich Ereignenden - emanzipiert und als Ware auf den Markt geworfen. Das Präludium ist eine einzige Schlußkadenz: wenn man will, ein einziges unersättliches, wiederholtes Ritardando. Es parodiert die Stufenfolge der Passacagliaform, indem es die drei kadenzbildenden Baßtöne, die ein Passacagliathema beschließen könnten, selber gewissermaßen als Passacagliathema hinstellt. Die Wiederholung prägt es ein mit rücksichtsloser Reklame; die Kurzatmigkeit der Phrasen erlaubt noch dem stumpfesten Gehör, sich zurechtzufinden. Auch die motivbildende melodische Gegenstimme umschreibt bloß die Kadenz. Die Musik sagt überhaupt nur noch: es ist so. Daß man nicht weiß was, macht ihre russische Mystik aus. In der Mitte kommt es mit Triolen billig zum Laufen und täuscht virtuose Geläufigkeit vor. Vergebens. Es ist nur die motivische Gegenstimme. Das Schicksal bleibt dabei, es sei so und nicht anders. Explodiert es dann aber zum Schluß mit der Urgewalt der Konvention, so ist ihm der Dank all derer gewiß, die es schon immer gewußt haben und kommen sahen. Musikalische Warenanalysen. In: Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II Frankfurt 1963, Suhrkamp Verlag, S. 59-61

Gerald Abraham:

Die Grundlage der neuen Weise musikalischer Komposition in Westeuropa, das System logischer Entwicklung von ursprünglichen Gedanken, dessen erster wahrhaft bedeutender Meister Beethoven war, ist dem Geist der russischen Musik vollkommen fremd... Bei den Russen können wir nie beobachten, daß sich einige unscheinbare Keime entfalten, sich selbst in immer neuem Lichte zeigen, bis ihre Möglichkeiten beinahe unerschöpflich erscheinen und sie sich zu einem großen, kunstvoll zusammenhängenden Klangkörper auswachsen. Ein solches Denken in Tönen – ein progressives Denken – ist nicht die Art, in der die Russen gestalten; bei ihnen besteht die geistige Arbeit mehr in einem Brüten, sie wälzen die Ideen unaufhörlich in ihrem Geiste umher, betrachten sie von den verschiedensten Seiten her, stellen sie vor sonderbare und phantastische Hintergründe, aber niemals entwickeln sie etwas aus ihnen." Über russische Musik, Basel 1947. Amerbach-Verlag, S. 14 - 17

Guillaume Dufay (In Adventu Domini)



Fauxbourdon heißt wahrscheinlich nicht "falscher Baß", sondern "Esels-stimme" (= Stimme der Sackpfeife, von lat. faux = Kehle, Schlund und dem griech.-lat. Wort für Maulesel) Der Fauxbourdon gehört zu den Canon-Kompositionen. Canon heißt Richtschnur und enthält die Angabe, auf welche Weise ein Notentext zu lesen ist. Wie in der gleichzeitigen caccia wird der Superius nur einmal notiert aber zweifach ausgeführt: Im Fauxbourdon wie notiert und in der Unterquart, in der caccia wie notiert und zeitlich versetzt im Sinne des modernen Kanons. Der Fauxbourdon wäre demnach ein "Canon sine pausis

Die Parallelbewegung widerspricht den Kontrapunktlehren der Zeit, stellt also eine Ausnahmetechnik dar. (Markiert sie die Einbruchstelle folkloristischer Praktiken?) Hans-Otto Korth: Der Fauxbourdon in seinem musikgeschichtlichen Umfeld. In Klaus-Heinz Metzger und Rainer Riehn (Hg.), Guillaume Dufay, München 1988, S. 74 - 96

Rachmaninow (1873 – 1943) komponierte sein Prélude 1902. Als Kind schon

war er tief beeindruckt von den Glocken der Sophien-Kathedrale in Nowgorod. Später hat er oft die Ansicht vertreten, daß Glocken eine Vielfalt von menschlichen Gefühlen ausdrücken können. In dem Film "Sergei Rachmaninow - Erinnerungen" von Tony Palmer, der 1999 im NDR gesendet wurde, wird aus Rachmaninows "Erinnerungen" zitiert:

"Für die Satins in Iwanowka schrieb ich auch mein cis-Moll-Prélude. Ich hörte das endlose Läuten der Kirchenglocken und eines Tages kam mir die Idee zu dem Prélude. Ich brachte sie zu Papier. Sie kam mit solcher Macht über mich, dass ich sie nicht abschütteln konnte, obwohl ich es versuchte. Dabei war ich noch nicht einmal 19 Jahre alt."

Ästhetische Konzepte (Tschaikowsky – Mussorgsky)

IDEALISMUS

die Idee, das Sein, das Wesen das Vollkommene, das Allgemeine gereinigt von →

FORMÄSTHETIK

Gattungsbezug (Sonate, Fuge, Liedform....) Tendenz zum Einheitsablauf innere Stimmigkeit, Zusammenhang der Details

REALISMUS

das Einzelexemplar, das Besondere, Individuelle

Zufälligkeiten

INHALTSÄSTHETIK/AUSDRUCKSÄSTHETIK

individuelle Form Überraschungen, Brüche

Profilierung von Details

Beide Seiten beanspruchen für sich die Wahrheit. Für Hegel kommt das wahre Wesen eines Menschen oder eines Gegenstandes in der "schönen" Kunst zur Geltung. Für Mussorgsky ist das bloßer Schein, also unwahr. An sich sind beide Positionen in ihrem extremen Verständnis nicht haltbar. Der Einzelne ist nie nur Einzelner, sondern immer auch Repräsentant einer Gattung. Andererseits bleibt die Idee "Mensch" als solche leer, wenn sie nicht konkret in "Erscheinung" tritt. Beide Prinzipien sind also immer gemischt, allerdings ist das Mischungsverhältnis verschieden. So gehört für Hegel zur Kunst immer auch das Charakteristische. Denn Schönheit als Mittelwert, als Summe aller einzelnen Schönheitsmerkmale, ist langweilig. Es fehlt das Spezielle, Abweichende, das "Schönheitspflästerchen". Im Rokoko wurden bis 1795 solche "mouches" (=Fliegen) getragen, um dem weißgepuderten Gesicht einen interessanten Akzent zu geben. Allerdings wird dieses Besondere selbst sofort wieder Mode!!



François Boucher; La toilette, 1742

Realistische Darstellung der "Herstellung" "künstlich"-stilisierter Schönheit.

Für den Unterricht wichtige Prinzipien:

- Anschaulichkeit: allgemeine, abstrakte Prinzipien plastisch konkretisieren, auf den Schülerhorizont herunterholen
- Aufbrechen starrer Systeme: Verkomplizierung, Problematisierung
- Blick- (Ohr-)Schärfung: Vermeidung bloßen Zuordnungswissens.

Perzept MUHO Köln 06.06.2005 (1x vorgespielt, Aufnahme Ashkenasy)

- "Architektonische" Eindrücke, vorgestelltes Thema (→ Fundament), worauf sich Motive, Sequenzen etc. aufbauen // "Konfusere" Interpretation: Wie das Beobachten eines Doms (Kölner), bei dem der Blick sich nach oben hin zu den verdichtenden Fragmenten richtet, dann buchstäblich der Höhepunkt (das "aufgesetzte" Kreuz?) // Eindruck packend
- Einleitung: bedrohliche Wirkung; Korrespondenz zwischen tiefem, immer gleich bleibendem Bass und leisen Akkorden in der höheren Lage // virtuoser Mittelteil // Wiederholung des A-Teils, aber dieses mal + // immer leiser und langsamer werdender Schluss // Wiederholung des Bass-Themas // persönlicher Eindruck: Konflikt zwischen Todesgefahr und Lebenshoffnung, Kampf ums Leben
- 3. bedrohlicher Baßton, bewegte Oberstimme im Mittelteil, mächtig
- 4. Szene: kurz nach einem Bombenangriff im Krieg. Erst die Ruhe nach dem Sturm. Dann das erste Auftauchen von Menschen, die das ganze Ausmaß, die Trümmer sehen müssen → Hilflosigkeit, Fassungslosigkeit
- 5. Baß → Härte, düster, starr, hartnäckig, kalt // zwischendurch: verblassende Erinnerung // Ausbruch: Gedanken stürzen auf einen ein // Baß-Motiv: Härte bleibt
- 6. jauchzend wie auch niederschmetternd // sehr pathetisch
- 7. düster, aus der Ferne → dunkler Wald // dunkle Wolken (mit wenigen Sonnenstrahlen) // Regen; = Wasser = Leben // Wind // Ende: Entfernen vom Geschehen
- 8. schwere Depression, die aus einer tiefen Trauer kommt (Verlust eines Menschen?) // Erinnerung an diesen Menschen // innere Zerrissenheit // "Spaziergang über einen Friedhof"
- 9. A Höllenabstieg / mystisch (Chromatik, tiefe Lage) / weiter, hoher Kirchenraum (monströs) // B Hetzjagd, Hektik, Flucht // A gefangen, bedroht in Mystik / verloren in Weite des Raumes
- 10. nachdenklich, ernst, traurig // con fuoco // leidenschaftlich, triumphal
- 11. Fundament Leichtigkeit, jemand geht schwer leicht // Fluß, immer aufgeregter / herumwirbeln / Wasserfall, geordnet (Abgang) // wie am Anfang, aber mehr / Fundament obere Lage lauter als am Anfang / Beruhigung
- 12. Lebenszyklus Geburt → Tod
- 13. Bedrohung, Gefahr / Sich Herantasten immer mehr Mut plötzlich wieder Zweifel : || / Gedanken im Kopf: Hoffnung auf e. Wiedersehen, Liebe, Zerrissenheit / wieder Realität: Zorn, Ausweglosigkeit, Wut, Abfinden mit der Situation trotz Trauer Beruhigung, Erschöpfung
- 14. Bedrohung in der Ferne, die bewusst ist, aber gerne verdrängt wird / ein Davonlaufen / zu spät! Stell dich dem Schicksal / aus und vorbei? / aus und vorbei
- 15. Schwermut / Untergang / Weisheit
- 16. Schicksal / Sterblichkeit / Wissen / Selbstachtung
- 17. Sehr alter Mann: schwerer Atem, über das Leben (Lebenssinn) nachdenkend, schwere Lasten // auch fröhliche Gedanken // Todeskampf // Frieden gefunden
- 18. geheimnisvoll / düster / flüsternd / bedrohlich, drängend, rasend / Kampf um Tod / Tod siegt am Ende / Bedrohung zieht sich zurück, verschwindet, hat gewonnen
- 19. Schwerfällige Traurigkeit / mystisch / Tempo Irrlauf / Ziellosigkeit / Zuspitzung Irrsinn Wahn / Wut / böse, Vehemenz / Drang (Tempozurückhaltung = letzte Beherrschungsbestrebungen in vollkommener Wut / Erschöpfung, Zurücknahme / Resignation / Verklingen / Stille / Aufstieg in Himmel / ewige Ruhe
- 20. Schicksal / etwas Unaufhaltsames / Sterben
- 21. düster / Requiem / Beerdigungsprozession im Regen / aggressive Bässe / durchschlagende Harmonien / belebt zeitweise (übersteigerte, rasende Melodik) / durcheinander / Flatline am Ende / melancholisch / schwermütig

Häufigkeit von Assoziationen (zusammengefaßt in Assoziationsfeldern)

- 14 düster /////, traurig //, Depression, Schwermut, schwerer Atem, Erschöpfung, Resignation, melancholisch
- 11 Tod(esgefahr) //// nach Bombenangriff, Friedhof, Sterblichkeit, Untergang, Sterben, Requiem, Beerdigungsprozession
- 7 Dom, hoher Kirchenraum, Weite des Raumes, ewige Ruhe, Stille, Aufstieg in Himmel, Requiem
- 7 bedrohlich ///// Höllenabstieg,
- 7 Konflikt/Ambivalenz:. Tod-Hoffnung, , jauchzend-niederschmetternd, Zerrissenheit //, Geburt-Tod, schwere Last-fröhlich, Wolken-Sonnenstrahlen
- 5 virtuos, pathetisch, monströs, triumphal, übersteigert rasend,
- 4 mystisch /// geheimnisvoll
- 4 hart(näckig) /// unaufhaltsam
- 4 Hetzjagd, Davonlaufen, rasend, Irrsinn
- 4 Wut //, Zorn, Vehemenz
- 4 Wasser(fall) //, Fluß, Wind
- 3 Schicksal //, Kampf
- 3 Hilflosigkeit, Ziellosigkeit, gefangen
- 2 mächtig, schwere Last

Adorno:

| Düster- | Vernich- | grandioso | leicht | dauernd wiederhol- | russische Mys- | Identifikation | Konvention |
|---------|----------|-----------|-----------------|--------------------|----------------|----------------|-------------|
| nis | tung | kolossal | infantil | te Schlußkadenz | tik | Nerokomplex | Affirmation |
| | | Kraft | Riesenbagatelle | ohne Inhalt | slavischer | | |
| | | | Kindertriumph | Passacaglia | Jargon | | |
| | | | Warencharakter | | | | |
| | | | Kurzatmigkeit | | | | |
| | | | Einprägsamkeit | | | | |

Joachim Kaiser: Erlebte Musik, Teil 2, Kassel 1982, S. 196f.:

... Ashkenazy spielt Rachmaninow, als ob er nicht wüßte, daß es Rachmaninow sei. Er versucht also nicht, wie es selbst Svjatoslav Richter und die Horowitz-Epigonen tun, Rachmaninow unbedingt als nostalgischen, schwärmerischen, hysterisch-eleganten, »noblen« Salon-Dekadenten darzustellen. Bei Ashkenazy erscheint Rachmaninow nicht im Schatten der Titanen Chopin und Tschaikowsky. Ashkenazy benutzt Rachmaninows Kompositionen nicht als Vorwand für die Produktion eines spezifischen »Tones«, der teils aus Parfüm, teils aus Virtuosität und wattierter Wehleidigkeit besteht. Sondern er bezieht sich ganz konkret auf den komponierten Gehalt dieser Musik. Der aber ist größer, ist solider und ergiebiger, als die Rachmaninow-Verächter glauben. Und für Rachmaninows-Schwäche, für diesen durch Rußland-Ferne und Emigration womöglich noch verstärkten, sentimentalen Überschwang findet Ashkenazy ein Äquivalent, das weder denunziert noch verspottet oder abtötet, sondern vielmehr rettet; es ist dies eine verhaltene, rhythmisch straffe, vibrierende Unruhe. Aufgehobener Schmerz.

Dabei geht es nie um virtuose Meisterschaft, die einem Ashkenazy fast zu selbstverständlich zur Verfügung steht, sondern stets um eine Haltung. Rachmaninows Musik, harmonisch so ernst genommen, als ob sie von Schubert wäre. In ihrer Finsternis so zurückhaltend dargestellt, als ob es sich um Brahms handelte. Salontränen erstarren auf diese Weise zu bedeutender Musik, von der ergriffen zu werden kein Mensch sich schämen muß. Die letzten Pré1udes aus Opus 32 waren, so, wie Ashkenazy sie darstellte, Funde, Erlebnisse. Eine neue Welt irgendwo zwischen Schuberts »Moments musicaux« und Rimsky-Korsakows »Hindu-Lied«. Danach enthusiastischer Beifall. Und keine Zugaben.

16. V. 1977

Rezension zu Beethovens 3. Klavierkonzert in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung VII, 10 April 1805, Spalte 445-457:

"Gegenwärtiges grosse Konzert gehört zu den bedeutendsten Werken, die seit einigen Jahren von diesem genialen Meister erschienen sind, und dürfte sich von mancher Seite sogar vor ihnen allen, und zu seinem Vortheile, auszeichnen. Wenigstens findet Rec. in keinem seiner neusten originellen Werke, neben einer solchen Summe schöner und edler Ideen, eine so gründliche und doch nicht ins Schwülstige oder Allzugesuchte übergehende Ausführung, einen so festgehaltenen Charakter ohne Ausschweifung, und, in Absicht auf Arbeit, eine solche Einheit. Überall, wo es gut ausgeführt werden kann, wird und musse son 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 allen, die nur jemals geschrieben worden sind, und versuche nun aus dem Werk zu erklären, woher dieser Effekt komme, in wiefern derselbe durch die Materie und deren Konstruktion erreicht wird...

Ein Hauptmittel, die beabsichtigte Wirkung in solch einem Werke zu erreichen, ist ferner die zweckmässige V orbereitung und allmählige Hinüberleitung des Zuhörers zu dem Höchsten und Entscheidendsten...

Ein anderes, besonders bey einem so langen und weitausgeführten Musikstück nothwendiges Hülfsmittel, die Aufmerksamkeit der Zuhörer immer von neuem anzuregen und zu spannen, sind Ausweichungen in entfernt liegende Tonarten. Sie sind Würze - aber eben deswegen nur selten und für das Vorzüglichste anzuwenden; weil sonst, wie in den meisten der neusten Kompositionen geschieht, die zu starken Portionen der Würze einen Üe berreiz hervorbringen, der, statt seinen Zweck zu erreichen, Ermattung hervorbringt."

Prinzipien klassischer Ästhetik:

| Dargue ableithare Voretellung Adornos | - Rezension von Reathovens 3 Klavier | | |
|--|---|--|--|
| vom "klassischen" Kunstwerk (= Norm) | - Rezension von Beethovens 3. Klavier- konzert in der AMZ vom 10. 4. 1805 (Spalte 445-457) | | |
| Tiefgang, Gehalt, Inhalt, Sein (Übereinstimmung von Gehalt und Gestalt) | "schöne und edle Ideen" ("Materie"), "größte und schönste Wirkung", "Geist und Effekt" | | |
| | "bedeutendes Werk" | | |
| - größere Bögen | "zweckmässige Vorbereitung und allmählige Hinüberleitung des Zu- hörers zu dem Höchsten und Entschei- dendsten" | | |
| - interessante Harmonik | Ausweichungen in entfernt liegende To- narten | | |
| - anspruchsvolle thematisch-motivische Arbeit | "gründliche Ausführung", "Konstrukti- on" | | |
| - Entwicklungsprozesse, immer verändert | (motivisch-thematische Arbeit) | | |
| technisch anspruchsvoll | | | |
| Originalität Neuheitswert, Innovation, Überraschung | "originell", aber "nicht ins Schwülstige oder Allzugesuchte übergehend" - "die Aufmerksamkeit der Zuhörer immer von neuem an(zu)regen und (zu) span- | | |
| | nen" | | |
| Professionalität | "gründliche Ausführung" | | |
| einmaliges Ereignis | "bedeutendes", "originelles" Werk eines "genialen Meisters" | | |
| autonomes Werk, integrales Werk, Hinga- be an das Werk, Hörer vollzieht den komplexen Ablauf im Detail verständ- nisvoll nach | - | | |
| (Rationalität?) | "ein so festgehaltener Charakter ohne Ausschweifung, und, in Absicht auf Arbeit, eine solche Einheit", | | |
| | d.h.: - motivisch-thematische Arbeit - Organismus - Entwicklungsprinzip - klassisches Maß ("Würze", nicht "Überreiz") | | |
| | Norm) Tiefgang, Gehalt, Inhalt, Sein (Übereinstimmung von Gehalt und Gestalt) Komplexität - größere Bögen - interessante Harmonik - anspruchsvolle thematisch-motivische Arbeit - Entwicklungsprozesse, immer verändert technisch anspruchsvoll Originalität Neuheitswert, Innovation, Überraschung Professionalität einmaliges Ereignis autonomes Werk, integrales Werk, Hingabe an das Werk, Hörer vollzieht den komplexen Ablauf im Detail verständnisvoll nach | | |



Franz Lehár: Der Zarewitsch

ERSTER AKT

ERSIER AKI

Ein Saal im Palast des Zaren. Viel Vergoldung, doch durch die Zeit verblichen. Die Wände sind mit rotem Damast verkleidet. Fauteuils und Kanapee vergoldet (Styl Louis XV) und mit dem gleichen, jedoch schon stark abgemitzten Stoff wie die Wände bezogen. An der Decke ein riesiger Kristall-Girandol. Links schräg im Hinter-grund, große, breite Balkontüre, zu welcher 2 Stufen hinaufführen. Es ist die Dämmerstunde eines Herbstnachmittages, im Saale herrscht Unordnung. Von der Decke hängen ein Trapez und andere Turngeräte herab, daneben ein Barren. Links vorn ein großer Mahagonitisch, links rückwärts ein kleiner Anrichteitsch auf diesem ein alter hälblicher Kupfersamowar, eine Teekanne, ein Glas, eine Tasse mit Zucker und ein großer Scharbrotlab. Im Hintergrund Mitte allgemeiner Auftritt, daneben ein kleiner Raum, darin ein einfaches eisernes Feldbett, darauf ein Kotzen und ein Kopfkissen. Davor ein Paravent, welcher das Bett zu Beginn des Aktes ganz verdeckt. Rechts und links vom Zuschauer.

Nr 1 Introduktion



(Chor der Palastwache und des Tscherkessenchores hinter der Szene) (Später Iwan und Kammerdiener Peter)







Die letzte Silbe "uf"wird lang ausgehalten und die Stimme senkt sich immer tiefer bis sie ganz verklingt. Copyright 1927/1937 by Glocken-Verlag Wien VI Nachdruck verboten, Aufführungs, Arrangements, Vervielfältigungs- und Übersetzungsrechte für alle Länder vorbehalten.















Aram Chatschaturjan (1903-1978) war gebürtiger Armenier. Er studierte in Moskau und war in der Sowjetunion, obwohl 1948 als 'formalistischer' Komponist kritisiert, als Komponist, Dirigent und Sekretär des Komponistenverbandes sehr erfolgreich.

Der Säbeltanz ist wohl Chatschaturjans bekanntestes Stück. Er wurde komponiert als Tanz der Kurden für das Ballett "Gajaneh" (1. Fassung 1942, 2. Fassung 1952). Dieses Ballett verdankt seinen durchschlagenden Erfolg nicht nur der mitreißenden Verbindung elementarer folkloristischer Elemente mit modernen Klangmitteln, sondern auch seiner Handlung, die die erfolgreiche Verteidigung der armenischen Heimat gegen Saboteure von außen darstellt, ein Sujet, das im Jahr der Uraufführung (1942) wegen der Parallelität zur deutschen Invasion in Rußland auf besondere Resonanz stieß. Der Säbeltanz wird in dem Ballett bei dem Fest getanzt, das zur Wiedererrichtung des durch den feindlichen Anschlag zerstörten Baumwollspeichers gefeiert wird.

Möglicher methodischer Ablauf:

1. Was ist ein Säbeltanz? Wer hat so etwas (z. B. im Film) schon einmal gesehen? 2. Wir musizieren das 1. Thema des Säbeltanzes (Arbeitsblatt I + IV). Der Lehrer oder ein instrumental begabter Schü-

ler spielt die Melodie (1), die Klasse die Begleitung (z. B. auf Orff- und Schlaginstrumenten).

3. Wie wirkt diese Musik? Woran liegt das? Welche Rolle spielt der Ton fis" in der Melodie? Wer versucht einmal, den Ausdruck der Musik durch Bewegung und Gestik wiederzugeben?

4. Wir hören die Originalfassung für Orchester. Welche Instrumente spielen die Melodie, welche die Begleitung? Wie wird die Wirkung der Musik dadurch beeinflußt?

5. Wir vereinbaren grafische Symbole für die Melodie und Begleitung und schreiben den Verlauf des 1. Teiles in dem oberen Raster des Arbeitsblattes mit. Durch den Vergleich unserer Lösungen und durch mehrmaliges Hören suchen wir eine möglichst genaue Darstellung zu entwickeln.

6. Wir hören das ganze Stück. Wie ist es gegliedert? Wie unterscheiden sich die Teile?
7. Wir beschreiben das 2. Thema (II), vereinbaren ein Symbol für seine Darstellung, benennen die Instrumente und tragen den Verlauf des 2. Teils in den mittleren Raster ein.

Hausaufgabe: Die Wiederholung des 2. Themas wird von einer Flötenmelodie umspielt. Schaut euch den Melodieverlauf dieser Flötenmelodie genau an (III) und übertragt sie grafisch einigermaßen genau in den Raster.

Erläuterungen (1. Stunde)

Es sieht zunächst wie ein Ein-Ton-Thema aus. Durch den abtaktigen Beginn wirkt die endlose Repetition des fis wie ein riesiger Anlauf, dessen Energie durch die chromatisch aufsteigende Umspielungsfigur in T. 3 und 4 noch verstärkt wird.

Zielton ist das letzte fis am Anfang des 5. Taktes, wo die angestaute Spannung sich in fallenden Figuren (chromatische Achtel und Sechzehntel, Glissandoterz) entlädt, wobei aber das fis immer noch (am Anfang der fallenden 16tel-Figur) gegenwärtig bleibt. Die Wildheit und Aggressivität des Themas zeigt sich auch in dem ff, dem marcatissimo und den vielen Akzenten. Das Thema (bzw. das fis) gibt nicht auf, nach dem kurzen 'Atemholen' setzt es wieder ein. Beim dritten und vierten Mal 'flippt' es noch mehr aus. Es setzt auf einer höheren Tonstufe ein und 'reißt' auch die Begleitschicht mit in die Höhe.

Aufgaben (2. Stunde)

1. Wir hören einige Informationen zum Ballett "Gajaneh".
2. Wir musizieren Thema I und Thema II und stellen in einer Tabelle deren unterschiedliche Merkmale zusammen. Wir untersuchen dabei auch, wie die Kerntöne der Themen (I, II, III) zum Grundakkord der Begleitung passen.

Wir besprechen die Hausaufgabe.

4. Wir vervollständigen unter mehrfachem Hören die Hörskizze (unterer Raster).

5. Wir charakterisieren die formale Anlage Hausaufgabe: Stellt die Instrumente in einer Liste zusammen und vermerkt dabei, was bzw. wo sie spielen.

Erläuterungen (2. Stunde)

Vergleich von Thema I und II: hohe Lage; scharfer, spitzer Klang (Picc., Xyl.) Tonrepetitionen, enge Umspielung des Tones fis dissonant: Zentralton fis reibt sich mit g-h-d-Akkord

mittlere Lage; weicher Klang (Vlc., Sax.) weite Melodiebögen harmonisch: die Zentraltöne h d g entsprechen den Dreiklangstönen

Form und Charakter des Stückes:

Form und Charakter des Stückes:

Das Stück ist geprägt vom Kontrast der beiden ersten Teile:

A klingt wild und aggressiv, B schwebend-leicht und fließend. A zeigt in der Aufwärtssequenz ein krampfhaftes Bemühen, B in der wörtlichen Wiederholung und der ausschmückenden Gegenstimme der Flöte eine entspannte Behaglichkeit. Zusammengehalten werden sie durch das durchgehende Klangband der stampfenden Baßfigur, der nachschlagenden Akkorde und der Schlagzeugrhythmen. Thema III steht in einer inneren Beziehung zum A-Teil: es greift die Glissandoterz (f-d) auf und umspielt sie in leichten Figuren, so als ob es die Wildheit besänftigen wollte. Der Schlußteil (A1) steigert die Unbeherrschtheit von A durch den massiven Blechbläserklang, die plötzlichen 'Breaks' (Unterbrechungen der Melodie und des Klangbandes). Am Schluß bricht die rohe Gewalt zusammen: In der zart getupften Figur (Violinen, Celesta, Harfe) verliert das fis seine Aufsässigkeit und Penetranz. In die fallende chromatische Leiter ist es fats wie 'richtiger' Leitton eingeordnet. Dann erscheint es ganz unauffällig als Bestandteil der schwebenden pentatonischen Tonreihe. Ganz am Schluß stehen die beiden Kontrahenten fis und g nebeneinander. Die Kraft des fis ist erschöpft. (Dennoch ist es auch hier kein richtiger Leitton, der von sich aus auf den Grundton g verweist, denn die pentatonische Klangreihe bildet eine eigene, in sich ruhende Fläche. Einen kleinen Rest seiner Unangepaßtheit behält das fis also auch hier noch.) hier noch.)

Holzblasinstrumente + Piccoloflöte, Xylophon (I); Posaune (glissando); Violoncello, Kontrabaß, Pauken (IV, Baßfigur); Violinen, Bratschen, gelegentlich Hörner (nachschlagende Akkorde); Violoncello, Saxophon (II); Querflöte (III); Blechblasinstrumente, Streicher (V);

Streicher, Celesta, Harfe (VI); kleine Trommel, Tamburin (rhythmisches Band)

Aufgaben (3. Stunde)

1. Wir besprechen die Hausaufgabe und stellen noch einmal die Merkmale der formalen Anlage zusammen.

2. Wir hören eine Bearbeitung des Stückes, die die Rockgruppe Ekseption 1969 herausgebracht hat. Verfolgt beim Hören die Hörskizze, die wir vom Säbeltanz angefertigt haben (M3), und versucht herauszufinden, was bei der Bearbeitung gleich geblieben ist und was verändert wurde.

3. Wir fertigen eine Hörskizze der Ekseptionfassung an. Dabei zeichnen wir die originalen Teile nicht mehr im einzelnen auf, sondern kennzeichnen sie mit Großbuchstaben (A, B, A1).

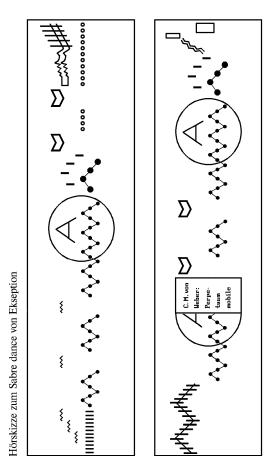
4. Wie verhält sich die Bearbeitung zum Original?

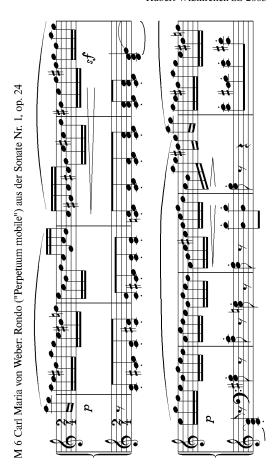
Erläuterungen (3. Stunde)

In der Rockversion bleiben von dem Original nur der A-Teil und die etwas veränderte ostinate Baßfigur übrig (g-h-g-d statt g-d-g-d). Die Form ist wesentlich zersplitterter: Die A-Teile sind nur noch (allerdings zentrale) Inseln im Klangablauf, zwischen die verschiedenartige synthetisch erzeugte Sounds eingesprengt werden (Orgel-Cembalo, Congas, Bläser). Besonders witzig ist die Aufspaltung des mittleren A-Teils, dessen zweite Hälfte durch einen anderen "Oldie" ersetzt wird (Webers "Pepertuum mobile"). Während der Baßostinato bei Chatschaturjan nur zweimal kurz unterbrochen wird, gibt es bei Ekseption mehr solcher "breaks". Eine solche aus verschiedenartigem Material zusammengeschnitzen bei Regen bei Besonder unterschafte den Pilder Gelles generatigen Deserverschieden bei geschnitzen bei Besonder unterschafte den Pilder Gelles generatigen Deserverschieden bei Besonder unterschafte den Pilder Gelles generatigen Deserverschafte den Pilder Gel schnittene Form könnte man in Anlehnung an entsprechene Bilder Collage nennen. Dennoch läßt sich bei genauem Hinsehen hinter der bunten Oberfläche die Chatschaturjansche Dreigliedrigkeit in veränderter Form noch erkennen.

Grundakkord Kerntöne Hörskizze: Säbeltanz von Chatschaturjan Picc. Holzbl. Xyl. Tonart mf espressivo cantabile ff marcatissimo \equiv M

Die Elemente des Säbeltanzes von Chatscharurjan:





Wolfgang Sandner:

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

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

Hat Kyprian das Werk Arvo Pärts - den *Cantus* vielleicht - erahnt? Ließ Arvo Pärt sich von den geweihten Schriften inspirieren? Oder ist es die beharrliche Sphäre der Orthodoxie, die sich seit dem Jahre 787 zu ändern weigert, aus ihrer Beharrlichkeit Kraft gewinnt und damit die Jahrhunderte - die Ikonen von einst und die Klänge von heute - verbindet? Die Erläuterungen des Komponisten Pärt zu seinem Stil, den er mit dem lateinischen Wort für Glöckchen als Tintinnabuli-Stil bezeichnet, klingen, als habe Kyprian sie in das goldene Buch der Orthodoxie graviert: >Tintinnabuli-Stil, das ist ein Gebiet, auf dem manchmal wandle, wenn ich eine Lösung suche, für mein Leben, meine Musik, meine Arbeit. In schweren Zeiten spüre ich ganz genau, daß alles, was eine Sache umgibt,

19. Arvo Pärt: Für Alina (1976)

Vsluschiwajas [= sich einhörend]

P

P

Ped.



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

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 be-

keine Bedeutung hat.

stimmten 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.< ...



Das Stück entstand 1980

Stenka Rasin

Iz za <u>o</u>strova na str<u>e</u>zhen, na prost<u>o</u>r ryetshn<u>o</u>i voln<u>ý</u> výplýv<u>a</u>yut raspyisn<u>ý</u>e ostrogr<u>u</u>dnýe tsheln<u>ý</u>.

Na pyeryednem Styenka Razin obnavshis sidyit s knyazhnoi, svadbu novuyu spravlyayet, on vesyolý i khmelnoi.

Posad<u>i</u> ikh sl<u>ý</u>shen r<u>o</u>pot: "Nas na b<u>a</u>bu promeny<u>a</u>l! T<u>o</u>lko notsh s nyey provozh<u>a</u>lsya, sam na <u>u</u>tro b<u>a</u>boi stal!"

Etot ropot i nasmeshki slýshit grozný ataman, i on moshtshnoyu rukoyu obnyal persianki stan.

Br<u>o</u>vý tsh<u>o</u>rnýe soshl<u>i</u>sya, nadvig<u>a</u>yetsya graz<u>a,</u> b<u>u</u>inoi kr<u>o</u>vyu nalil<u>i</u>sya atam<u>a</u>nový glaz<u>a</u>.

"Fsyo otd<u>a</u>m, nye pozhal<u>e</u>yu, b<u>u</u>inu <u>go</u>lovu otd<u>a</u>m!" razday<u>o</u>tsya <u>go</u>los vl<u>a</u>stný po okr<u>e</u>stným byereg<u>a</u>m.

A an<u>a</u>, pat<u>u</u>pya <u>o</u>tshi, nye zhýv<u>a</u> i nye myertv<u>a</u>, m<u>o</u>ltsha sl<u>u</u>shayet khmeln<u>ý</u>e atamanový slava:

"Volga, Volga, mat' rodnaya, Volga, ruskaya ryeka, nye vidala tý padarka ot donskovo kazaka!

I shtob nye býl<u>o</u> razd<u>o</u>ra my<u>e</u>zhdu v<u>o</u>lnými ludm<u>i</u>, V<u>o</u>lga, V<u>o</u>lga, mat rodn<u>a</u>ya, na kras<u>a</u>vitsu, prim<u>i</u>!"

Moshtshným vzmakhom podýmayet on krasavitsu-knyazhnu i za bort yeyo brosayet v nabezhavshuyu volnu.

"Shtosh vý tsh<u>o</u>rtý prium<u>ý</u>li? Ey, tý, F<u>i</u>lka, shut, plyash<u>i</u>! Griy<u>a</u>nyem, br<u>a</u>tsý, udal<u>u</u>yu na pomy<u>i</u>n yey<u>a</u> dush<u>i</u>!"

Iz za <u>o</u>strova na str<u>e</u>zhen, na prost<u>o</u>r ryetshn<u>o</u>i voln<u>ý</u> výplýv<u>a</u>yut raspyisn<u>ý</u>e Sty<u>e</u>nki R<u>a</u>zina tsheln<u>ý</u>. Hinter der Insel hervor auf den Strom, auf die weite Fläche der Wogen schwimmen bunt bemalte Kähne mit spitzem Bug.

Auf dem ersten sitzt Stenka Rasin, hält die Fürstin umarmt, er feiert seine neue Hochzeit, er ist fröhlich und berauscht.

Hinter ihnen hört man Gemurmel:
"Er hat uns mit dem Weib vertauscht!
Nur eine Nacht hat er mit ihr verbracht
und am Morgen ist er selbst zum Weib geworden!"

Dieses Gemurmel und Gespött hört der grimmige Ataman, und mit mächtigem Arme umfasst er die Figur der Perserin.

Die schwarzen Augenbrauen ziehen sich zusammen, ein Gewitter zieht herauf, heisses Blut schiesst dem Ataman in die Augen.

"Alles will ich geben, ich werde es nicht bedauern, selbst mein wildes Haupt will ich hergeben!" schallt seine mächtige Stimme über die benachbarten Ufer.

Und sie, mit niedergeschlagenen Augen, mehr tot als lebendig, vernimmt schweigend die berauschten Worte des Atamans:

"Wolga, Wolga, liebe Mutter, Wolga, du russischer Strom, du hast noch kein Geschenk gesehen von einem Donkosaken!

Und damit keine Zwietracht herrsche unter freien Menschen, Wolga, Wolga, liebe Mutter, wegen eines schönen Mädchens - nimm du es!"

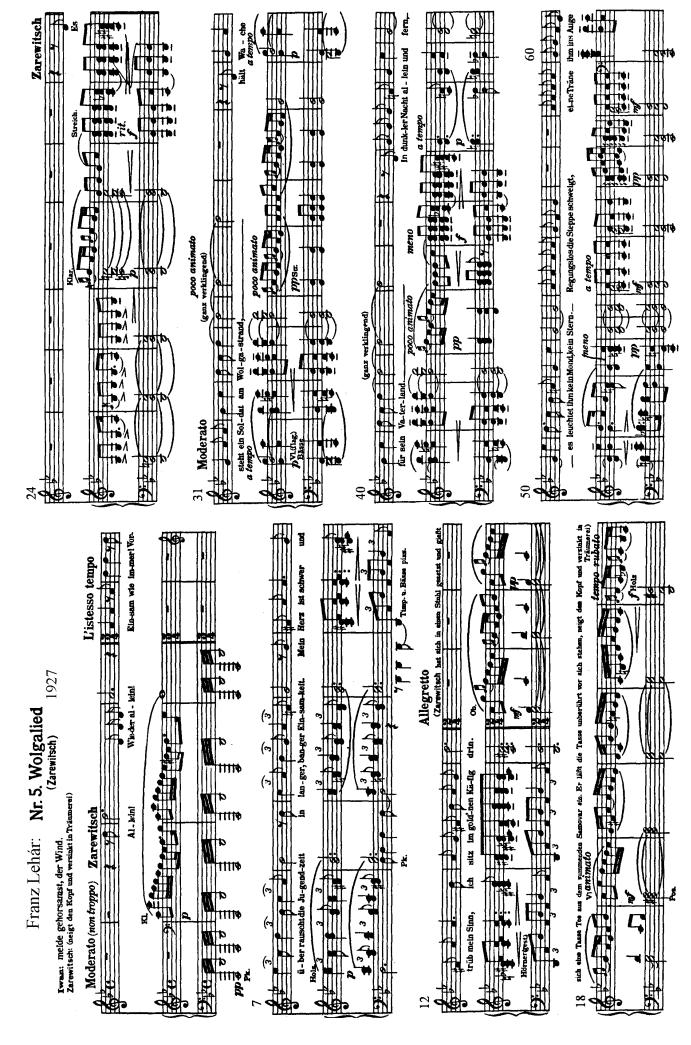
Mit machtvollem Schwung hebt er die schöne Fürstin hoch und wirft sie über Bord in die heraneilenden Wogen.

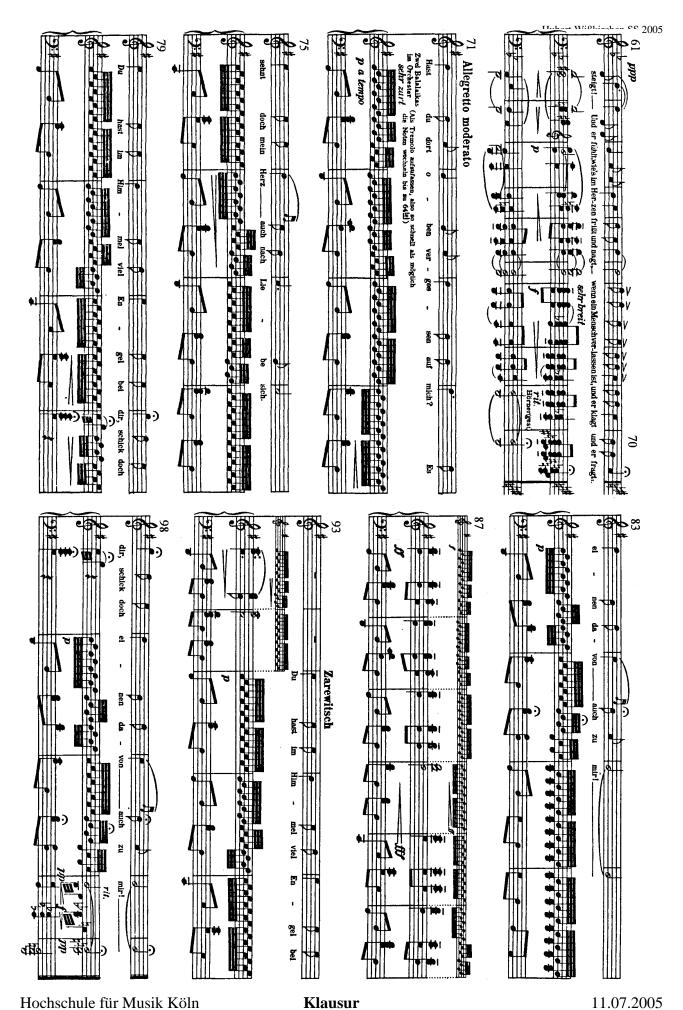
"Was lasst ihr Teufel den Kopf hängen? He, du, Filka, los, tanze! Singen wir, Brüder, was Verwegenes zum Gedenken an ihre Seele!"

Hinter der Insel hervor auf den Strom, auf die weite Fläche der Wogen schwimmen die bunt bemalten Kähne Stenka Rasins.



Stepan ('Stenka') Timofejewitsch Rasin, Ataman (Anführer) der Donkosaken, führte den grossen Bauernaufstand 1667 - 1671 in Südrussland an, wurde am Ende gefangen und in Moskau hingerichtet. Doch in den Legenden des Volkes blieb er lebendig, in Romanen und Filmen, in Sinfonien von Glasunow und Schostakowitsch - und in diesem Lied, in dem Stenka Rasin als grimmig entschlossener Freiheitskämpfer sehr drastisch unter Beweis stellt, dass er alles, Liebe und Leben, zu opfern bereit ist für den Kampf gegen Knechtschaft und Unterdrückung.





Hochschule für Musik Köln Klausur 11.07.2 Analysieren Sie das Wolgalied aus Lehárs "Der Zarewitsch" unter dem Aspekt "Zwischen Osten und Westen". Skizzieren Sie ein Unterrichtsgespräch mit den Schülern über die ästhetische Einordung (evtl. auch die Bewertung) des Stückes.