

**Tradition und Fortschritt in der Neuen Musik**

Abstoß- und Rückbindungsprozesse: Futurismus, Strawinsky: Danse sacrale, Mossolow: Zavod, Webern (op. 27) / Brahms (op.116 Nr. 5), Neoklassizismus (Strawinsky, Bartók), Folklorismus (Bartók), ‚Mittlere Musik‘ (Weill), Pärt (Les Beatitudes), Ligeti (Lux aeterna), Rihm / Victoria (Tenebrae factae sunt)

**anrechenbar als: Teil des Interdisziplinären Moduls „Neue Musik“ (neue STO) und Aufbaukurs Musikpädagogik II (nach alter Prüfungsordnung C3 und C4)**

Ort:	Raum 13
Zeit:	Montag, 11.00 - 12.30 Uhr
Beginn:	Montag, 27. März 2006
Leistung für Scheinerwerb:	Klausur

**Videoausschnitt: Tschaiowsky: Schwanensee (1877 bzw. 1895),** getanz von Lucia Lacarra:

1. Akt

Prinz Siegfried feiert am Vorabend seines Geburtstags ein Fest. Seine Mutter erklärt ihm, dass es Zeit ist erwachsen zu werden und er am nächsten Tag eine Braut wählen muss. Der Abend endet mit dem Aufbruch zu einer Schwanenjagd.

2. Akt

Siegfried trifft Odette, eine Prinzessin, die von dem Zauberer von Rotbart mit einem Fluch belegt wurde. Nun ist sie bei Tag ein Schwan und bei Nacht ein Mensch. Nur wenn jemand sie ehrlich liebt und ihr treu ist, kann sie erlöst werden. Siegfried lädt sie zum Ball am nächsten Abend ein, um sie seiner Mutter als Braut vorzustellen.

3. Akt

An Siegfrieds Geburtstagsfeier nehmen Abgesandte aus verschiedenen Ländern teil. Als von Rotbarts Tochter Odile in der Gestalt Odettes, wenn auch ganz in schwarz, erscheint, macht Siegfried ihr einen Heiratsantrag. Als er seinen Irrtum erkennt, ist der Prinz entsetzt und eilt zum See.

4. Akt

Der Prinz bittet Odette um Verzeihung und sie vergibt ihm. Eine große, von Rotbart geschickte Welle droht Siegfried zu ertränken. Odette stürzt sich in die Flut, um Siegfried zu retten. Abhängig von der Inszenierung stirbt entweder Siegfried oder beide leben glücklich bis an ihr Lebensende.

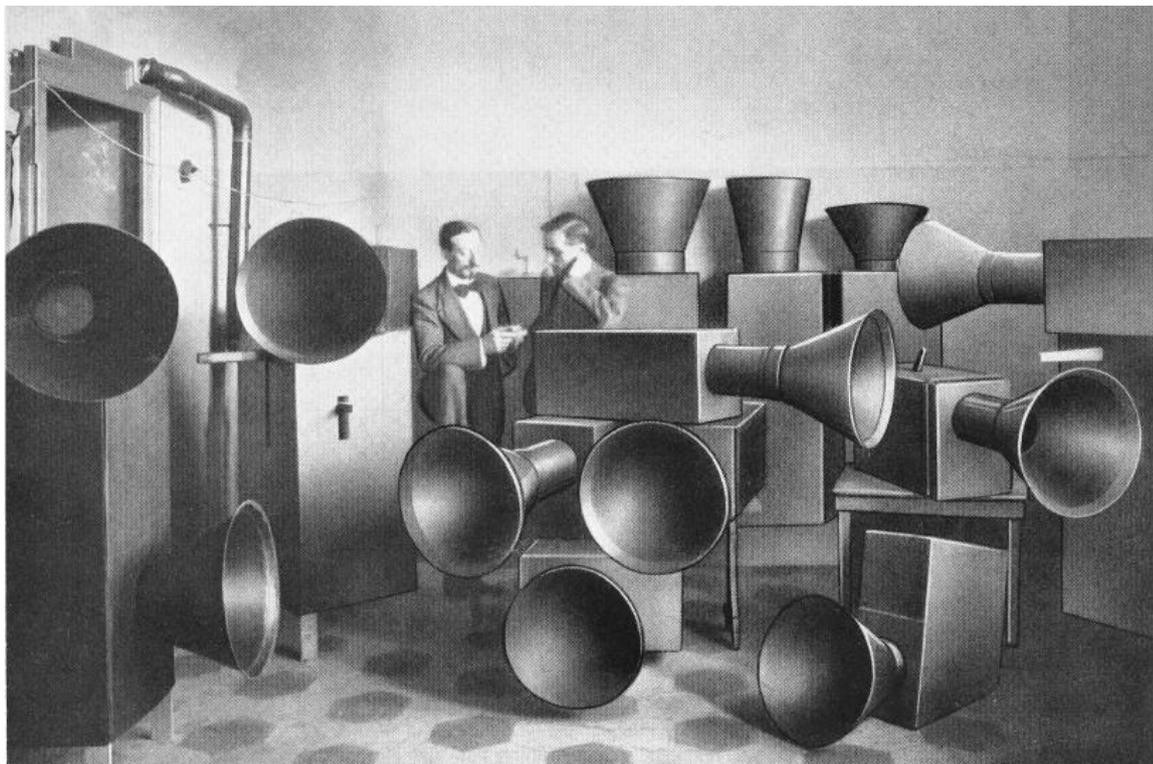
**F. T. Marinetti:**

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

Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein.(...) Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! ... Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen. Wir wollen den Krieg verherrlichen - die einzige Hygiene der Welt -, den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungsthat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes. Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören (...)"  
 Manifest des Futurismus, 1909. Zit. nach: Umbro Apollonio: Der Futurismus, Köln 1972, S. 31f.



intonarumori (Geräuschtöner). **Luigi Russolo** und Ugo Piatti



**Video-**  
**Ausschnitt**  
(Fernseh-  
sendung  
"Grenzgänge  
der Musik")

Partitur für "intonarumori" (Russolos "Erwachen der Stadt"), 1913

The image shows a musical score for 'intonarumori' by Luigi Russolo. It consists of two systems of staves. The left system has eight staves, each labeled with a sound category: Ululatori, Rombatori, Crepitatori, Stropicciatori, Scoppiatori, Ronzatori, Gorgogliatori, and Sibilatori. The right system has eight staves with dynamic markings: F, FF, P, FF, and P.

Umberto Boccioni: Karikatur einer Futuristenveranstaltung in Mailand 1911



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

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

**Hermann Danuser:**

"Die lebenspraktische Orientierung der Avantgardebewegungen hatte zur Folge, daß sich das Interesse vom Artefakt auf die künstlerische Aktion verschob... Sobald Kunst weniger geschaffen als gelebt wurde, breitete sich eine artistische Praxis nach Art der >performances<, von ästhetischen Handlungen aus, die in den Lebensprozeß eingebettet waren und in diesen verändernd eingriffen - im Gegensatz zur traditionellen >poiesis<, die in einem - dem Leben entrückten - Kunstgebilde verschwindet. Unter dem Gesichtspunkt einer werkorientierten Kunstgeschichtsschreibung sind die meisten dieser >performances<, als Aktionen des Lebens, irrelevant. Da sich jedoch die Produktion experimenteller >Kunst< - worin die Kategorie des >Werkorganismus< als ästhetisch zusammenhängende Sinnstiftung durch das Prinzip des Heterogenes verbindenden Collage ersetzt wurde - keinem historischen Zufall verdankte, sondern im Gegenteil eine begründete Reaktion auf die Traditionskrise sowohl der künstlerischen Moderne als auch von Kunst und Kultur überhaupt darstellte, wäre es wenig sinnvoll, die Avantgardebewegungen mit jenen Kriterien darzustellen, gegen die sie sich direkt gerichtet hatten. ...

"Die Öffnung zur Arbeits-, Maschinen- und Kriegswelt, die im italienischen Futurismus aus einem vitalistischen Irrationalismus resultierte, wurde im russischen Futurismus politisch begründet. Hier galt sie als Weg, um durch die Überwindung der feudalen beziehungsweise bürgerlichen Kunst, die einen Abstand von der Alltagsprosa voraussetzte, die revolutionären Lebensperspektiven zu vertiefen und die Revolution durch einen analogen kulturellen und sozialen Umschwung zu festigen und zu rechtfertigen. Da gemäß der Marxschen Theorie nach der Revolutionierung der Produktionsverhältnisse die modernen Produktionsmittel nicht beseitigt, sondern neu genutzt werden sollten, wurden zwecks Glorifizierung der proletarischen Arbeit >Maschinenkonzerte< veranstaltet, in denen Motoren, Turbinen, Hupen zu einem prosaischen Geräuschinstrumentarium vereinigt wurden. Einen Höhepunkt dieser Bestrebungen bildete die >Sinfonie der Arbeit<, die anlässlich der Revolutionsfeierlichkeiten 1922 in Baku aufgeführt wurde: Artillerie, Flugzeuge, Maschinengewehre, Nebelhörner der Kaspischen Flotte, ferner Fabriksirenen und im Freien versammelte Massenchöre wurden zu einer riesigen Demonstration aufgeboten, deren Verlauf Dirigenten von Häuserdächern aus mit Signalflaggen regelten." Die Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1984, S. 98ff.

**Karl Mannheim (1929):**

"Dieser Prozeß der völligen Destruktion aller spirituellen Elemente, des Utopischen und des Ideologischen zugleich, findet seine Parallele in unseren neuesten Lebensformen und in den diesen entsprechenden Richtungen der Kunst. Muß denn das Verschwinden des Humanitären aus der Kunst, die in Erotik und Baukunst durchbrechende 'Sachlichkeit', das Hervorbrechen der Triebstrukturen im Sport nicht als Symptom gewertet werden für den immer weiteren Rückzug des Utopischen und Ideologischen aus dem Bewußtsein der in die Gegenwart hineinwachsenden Schichten?" Zit. nach: Musikforschung 1976, S. 152

**Allegro barbaro. 1911**

Béla Bartók.

Tempo giusto. (♩ = 76 - 84)

Piano.

PAS DE DEUX  
Andante non troppo

142 *sempre f e secco*

VI. I *arco* *sempre* *div.* *unis.* *div.* *unis.*

VI. II *arco* *sempre* *div. a 3* *unis.* *div. a 3* *unis.*

Vle. *arco* *sempre* *div. a 3* *unis.* *div. a 3* *unis.*

Vc. *arco* *sempre*

Cb. *arco* *sempre*

144 *sempre sf*

VI. I *sempre* *div.* *unis.* *div.* *sempre* *unis.*

VI. II *sempre* *div. a 2* *unis.* *div. a 3* *ff subito* *sempre* *unis.*

Vle. *sempre* *div. a 3* *unis.* *ff subito* *sempre*

Vc. *sempre* *ff subito*

Cb. *ff subito*

146 *div.* *unis.* *div.* *unis.* *div.* *unis.*

VI. I *div.* *unis.* *div.* *unis.*

VI. II *div. a 3* *unis.* *div. a 3* *unis.* *div. a 3* *unis.*

Vle. *div. a 3* *unis.* *div. a 3* *unis.*

Vc. *div. a 3* *unis.*

Cb. *div. a 3* *unis.*

148 *div.* *unis.* *div.* *unis.*

VI. I *div.* *unis.* *div.* *unis.*

VI. II *div. a 3* *unis.* *div. a 3* *unis.*

Vle. *div. a 3* *unis.* *div. a 3* *unis.*

Vc. *div. a 3* *unis.*

Cb. *div. a 3* *unis.*

149 *p sempre*

**Strawinsky: Danse sacrale aus Le Sacre (1913)**

**Strawinsky:**  
Die Mädchen tanzen in einer Art von Verherrlichung um die unbewegliche Auserwählte herum. Dann kommt die Reinigung der Erde und die Anrufung der Vorfahren. Und die Vorfahren versammeln sich um die Auserwählte, die den „Weihetanz“ beginnt. Als sie im Begriff ist, erschöpft umzufallen, bemerken die Vorfahren dies und gleiten auf sie zu wie raubgierige Ungeheuer, damit sie beim Fallen nicht die Erde berührt; sie packen sie und heben sie zum Himmel empor.  
Der jährliche Kreislauf der Kräfte, die wiedergeboren werden und wieder in den Schoß der Natur zurückfallen, ist in seinen wesentlichen Rhythmen vollendet.

**Vergleich von vier Ballett-Choreographien:**  
Millicent Hodson (nach Nijinski) Paris dto. 1975  
Pina Bausch, Wuppertal 1975,  
Angelin Preljocaj 2001,  
Tero Saarinen 2002 (Finnland)

**Film: Oliver Herrman: Le Sacre (2003)**  
Gott ist eine schwarze Frau. Nie ist ihr Gesicht zu sehen. Nur ihre Hände werden gezeigt, während sie in ihrer Küche arbeitet, ihrem Labor, wo sie wieder eines ihrer Experimente vorbereitet - dieses Mal mit Dr. Bardot, einem Gehirnchirurgen, vom Chaos der Welt um ihn herum terrorisiert, mit Esther, einer Frau, die in ihrer Trauer über ihren toten Mann so verloren ist, dass sie in einem Sarg schläft, und mit Lucia, einem jungen Mädchen, das von seinem Vater missbraucht wurde und jetzt Rache sucht, indem sie sich selbst zerstört.  
Igor Strawinskys Komposition "Le Sacre du Printemps" wurde inspiriert durch

Opferrituale und Tänze für den slawischen Sonnengott Yarilo. Der mehrfach preisgekrönte Filmemacher und Fotograf Oliver Herrmann hat sich von der Musik zu einer geheimnisvollen Geschichte inspirieren lassen, die ihn und seine Protagonisten in die Welt der Santería-Religion führt, einer der wenigen heute noch praktizierten archaischen Ritual-Religionen. In seiner "Sacre"-Version wird die materielle Welt von einer großen, namenlosen Stadt verkörpert, und die parallel existierende spirituelle Welt durch ein geheimnisvolles Santería-Ritual auf einer tropischen Insel.

## [142–201] Danse sacrale – Heiliger Tanz der Auserwählten

(Klavierauszug)

Teil A

[142]

Musical score for Part A of 'Danse sacrale'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 126 and includes the instruction 'sempre sf'. The second system starts at measure 151 and includes the instruction '8...'. The score is written for piano with treble and bass clefs.

Teil B:

(Klavierauszug)

Musical score for Part B of 'Danse sacrale'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 151 and includes the instruction '>>>>'. The second system starts at measure 151 and includes the instruction '8va bassa'. The score is written for piano with treble and bass clefs.

Materials eher brav. "Das Erwachen der Stadt" ist eine additive Folge halbminütiger Gehversuche mit "Geräuschtonern" (Hupen, Motoren usw.) und Umweltgeräuschen. Immerhin handelt es sich hier um den Anfang des Bruitismus (Geräuschkunst), der wichtige Entwicklungen nach sich zog: musique concrète, elektronische Musik, Klangflächenmusik u.ä.. In der "Serenata" machen sich auch erste Einflüsse des "Jazz" bemerkbar, der damals von Amerika nach Europa überschwappte. Der Versuch, Geräusch- und Tonmusik zu verbinden, wirkt noch recht unbeholfen. Allerdings ist die "Primitivität" auch gewollt, als Affront nämlich gegen die "gedankenschwere" Hochmusik der bürgerlichen Konzertsäle.

**Hans-Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch** (DeutschlandRadio Berlin, 5. 10 1999)

SPÄHLINGER: Dieses Stück (von Mossolow) ... ist ein Stück Programmmusik und es stellt, ähnlich vielleicht wie "Pazifik 231" von Honegger eine technische Utopie dar ... Und die Utopie ist im Zusammenhang mit dem Proletkult zu sehen. Majakowski hat eine proletarische Musik gefordert, die mit der Tradition bricht, und in der nichtästhetische Klänge für eine politische Ästhetik genutzt werden.

Also diese in diesem Stück geschüttelten Eisenbleche, die die *musique concrète* vorankündigen, sind gekoppelt an eine Hornmelodie, die triumphal ist und die ganze Problematik der Ästhetik des Erhabenen aufzeigt: also die Fabrik selber soll das Erhabene sein. Das Ganze hat etwas einerseits davon, den Unterdrückten zum Sieg zu verhelfen, aber auch etwas von der eingeschränkten Perspektive, dass es nur der befreite Fabrikarbeiter sein kann, der die Zukunft garantiert: das Erniedrigte soll erhöht werden und zugleich ist es die Überflußproduktion, die garantieren soll, dass es keinen Grund mehr gibt, Unrecht zu tun, keinen Diebstahl mehr, kein Mord und Totschlag mehr. Denn wenn jeder genug hat, dann ist es leicht, Verhältnisse zu realisieren, in dem keine Übergriffe mehr passieren. Das ist die Halbwahrheit oder auch die Halblüge, die das Richtige oder Utopische und das Schönfärberische zeigt, das schon vorab im Triumphzug der Technik steckt.

**Alexander Mossolow** wurde ... 1900 in Kiew geboren und wuchs in großbürgerlichen Verhältnissen auf. Nach der Übersiedlung nach Moskau (1904) war seine Mutter, Nina Alexandrowna Mossolowa ... zeitweilig als Koloratursopranistin am Bolschoi-Theater tätig; sein Vater, ein Advokat, starb bereits 1905. Nach mehrfachen Verweisen vom Gymnasium schloß sich Mossolow 1917, siebzehnjährig, den Ideen der russischen Revolution an und arbeitete im Sekretariat des Volkskommissars für staatliche Kontrolle. Dreimal hatte er Gelegenheit, Lenin persönlich eine Postsache zu überreichen, Begegnungen, die lebenslang in ihm nachwirkten. 1918 ging Mossolow als Freiwilliger zur Roten Garde und nahm an den Kämpfen gegen die Weißgardisten an der polnischen und ukrainischen Front teil. Er wurde zweimal verwundet und 1920 aus gesundheitlichen Gründen aus der Roten Armee entlassen, nachdem er zweimal mit dem Orden des Roten Kriegsbanners ausgezeichnet worden war.

Anfang der zwanziger Jahre arbeitete Mossolow zum Gelderwerb als Stummfilmpianist ... Ab 1922 nahm er privaten Kompositionsunterricht bei Reinhold Glière und begann noch im selben Jahr ein Musikstudium am Moskauer Konservatorium (Komposition bei Nikolaj Mjaskowskij, Klavier bei Grigorij Prokofiew), das bis 1925 dauerte. Im selben Jahr wurde er Mitglied der westlich ausgerichteten Assoziation für zeitgenössische Musik, die von 1924 bis 1929 bestand, und bald darauf Leiter ihrer Sektion für Kammermusik. Von 1927 bis 1929 arbeitete er als Rundfunkredakteur.

Ende der zwanziger Jahre sah sich Mossolow immer stärker Angriffen der Russischen Vereinigung proletarischer Musikschaffender ausgesetzt, einer dem Arbeiterkult verpflichteten Organisation, und Anfang der dreißiger Jahre waren kaum noch Werke von ihm zu hören. Der Komponist, dessen Schaffenskraft in dieser Zeit erheblich nachließ, mäßigte seine musikalische Sprache, bezog sich wieder vermehrt auf die unverfängliche Dur-Moll-Harmonik und wendete sich folkloristischen Quellen zu.

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

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

Der Angriff wendet sich überhaupt gegen die Tradition ("Museen", "Bibliotheken", "Akademien") und den herkömmlichen klassischen Schönheitsbegriff ("Nike" = Plastik der griechischen Siegesgöttin). Man versteht sich als Avantgarde ("Vorgebirge der Jahrhunderte") und verherrlicht demgegenüber die Errungenschaften der modernen Industrielwelt. Daß manche der hier angeschlagenen radikalen Töne den Faschismus vorbereiten halfen, braucht nicht eigens vermerkt zu werden.

Verglichen mit dem Manifest wirken Russolos Kompositionen „Risveglio di una città“ (Erwachen der Stadt) und "Serenata" (1921) trotz des revolutionären

Unbekannter Komponist (früher PERGOLESI zugeschrieben): Variation aus einem Satz, „Gavotta con Variazioni“, der als Finale einer Suite per clavicembalo D-Dur dient (Pergolesi-GA 16,39).

### Variatione IV<sup>a</sup>

Allegro piuttosto moderato

*p con delicatezza*

3

*mf* *p con eleganza*

5

*soffocato*

7

*mf*

9

*mf*

11

*mf*

13

*p*

15

*f* *senza trall.*

16

*mf*

Igor STRAWINSKY d'après G. PERGOLESI: Variazione II<sup>a</sup>. Aus: „Gavotta con variazioni“ from Pulcinella for pianoforte.

### vgl. auch Pulcinella Suite (1919)

VARIAZIONE II<sup>a</sup>  
Allegro più tosto moderato.

*mf*

3

*mf*

5

*mf*

7

*mf*

9

*mf*

11

*mf*

13

*mf*

15

*mf*

16

*mf*

17

*mf*

Variatione II<sup>a</sup>

Strawinsky: Pulcinella

81 Allegro più tosto moderato,  $\text{♩} = 88$   
Solo cantabile

82 *accompagnando*

83 *accompagnando*

84 *dolcissimo*

Igor Strawinsky:

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

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

Der Leser glaube nicht, daß ich dies schreibe, weil ich mich rechtfertigen möchte gegenüber der sinnlosen Anschuldigung, ich hätte ein Sakrileg begangen. Ich kenne die Mentalität der Konservatoren und

Archivare der Musik zur Genüge. Sie wachen eifersüchtig über ihre Aktenstöße, die die Aufschrift tragen: Berühren verboten. Niemand stecken sie selber die Nase hinein, und sie verzeihen es keinem, wenn er das verborgene Leben ihrer Schätze erneuert, denn für sie sind das tote und heilige Dinge. Nein, ich habe ein reines Gewissen bei dem Gedanken an ein Sakrileg, und ich bin vielmehr der Meinung, daß meine Haltung gegenüber Pergolesi die einzig fruchtbare ist, die man alter Musik gegenüber einnehmen kann.“  
Erinnerungen, S. 83/84, zit. n. Volker Scherließ: I. Str. u. seine Zeit, S. 23f.



Picasso: Pulcinella



Ich begann direkt auf den Pergolesi-Manuskripten zu komponieren, so als würde ich ein altes Werk von mir selbst korrigieren. Ich begann ohne Vorurteile oder ästhetische Einstellungen, ich hätte nichts über das Ergebnis vorhersagen können.

Nach: Wolfgang Dömling, Strawinsky, Hamburg 1987, S. 83

Videoausschnitt aus Pulcinella-Ballett, Richard Alston 1988

## MUSIK AUS DER UNGARISCHEN PUSZTA

Gesammelt von Béla Bartók und Zoltan Kodaly (Miroslav Basta, wdr 28. 1. 77)

**Ballade von der gelben Schlange** (*Parlando-Lied, Aufgezeichnet Anfang der 50er Jahre in Moldavien*)



**Liebeslied aus dem Tokajer Vorgebirgsland** (*Csárdás, Giusto-Lied*)



**Dudelsackmelodie** (*Aufnahme Ende der 30er Jahre*) *Dudelsack mit Melodie-, Kontra- und Baßpfeife*



**SALTUS HUNGARICUS** (ca. 1730), Kerzentanz, Hungaroton SLPD 12445. Noch heute gibt es Varianten des Kerzentanzes in Nordwest-Ungarn mit dem Text: "Áz Argyélus kis madár". Bei der Aufforderung der Braut zum Tanz oder vor dem Zubettbringen der Braut wurde er getanzt.

- Barkóczy-Handschrift Nr. 13. Geige solo

- Apponyer Handschrift (1730), Türkenpfeife + Trommel, Nachtanz im ungeraden Takt.



### Typen der Verbindung von Volksmusik und Kunstmusik

- Volksliedtranskription  
z. B. For Children, Mikrokosmos 95
- einfache Volksliedbearbeitung z. B. Sonatine
- komplizierte Volksliedbearbeitung - Volkslied als Rohmaterial, als Motto; Übergewicht der "Bearbeitung" -
- Volksliedimitation - freie Verwendung der rhythmischen und melodischen Elemente der Volksmusik, Volksmusik als "musikalische Muttersprache" - z. B. "Ländlicher Spaß (Mikrokosmos 130) und "Musik für Saiteninstrumente ... (2. Satz) als Umschreibung eines bekannten ungarischen Liedtypus
- Volkslied als stilistisches Musterbild - "gesiebte", "transformierte" Einwirkung, bei Bartók z. B. das "Variationsprinzip", das Gesetz der stetigen Veränderung, des "Nie-zweimal-dasselbe" - z. B. "Auf russische Art" (Mikrokosmos 90)
- Volkslied als prinzipielles geistiges Musterbild - atmosphärische Affinität -

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

### Béla Bartók: Musik für Saiteninstrumente und Celesta (2. Satz)



### Ungarische Volksweise (aus der Sammlung von L. Lajtha)



In: Szabolcsi, Bartók und die Volksmusik. In: Bela Bartók. Weg und Werk, Kassel 1972, S. 99

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

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

**Bartók: Dudelsack (Mikrokosmos 138)**

Dudelsack

LK Musik 12/I

2. Klausur 11. 12. 1987

Thema: Analyse und Interpretation von Bartóks "Dudelsack" im Vergleich mit einem Ausschnitt aus Chopins Mazurka op. 56, 2, T.

53 - 84

Aufgaben

1. Untersuche Bartóks Klavierstück "Dudelsack" hinsichtlich folkloristischer und moderner Merkmale im Bereich der Form, der Melodik/Rhythmik, der Mehrstimmigkeit und der Tonalität.
2. Ordne das Stück (begründet) einem Entwicklungsstadium Bartóks zu.
3. Verdeutliche anhand eines Vergleichs mit dem Ausschnitt aus Chopins Mazurka Bartóks besonderes Verhältnis zur Folklore.

Arbeitsmaterial: Tonbandaufnahmen, Notentexte

Zeit: 1. - 4. Stunde

Hilfen:

Dur	
Lydisch	
Mixolydisch	
Moll	

### BEWERTUNGSBOGEN

<b>Form:</b> A (1-15) - a a <sup>1</sup> b b <sup>1</sup> 3+3+3+3+3	A' (16-27)	B (28-39) c..d..eeeeeffeffe' fffggggghh e=d2, f=Absp.v.d2. g=d3. h=Absp.v.g	Al (52-56) a- a <sup>1</sup> - b - b <sup>1</sup> - 5+5+3+9+2
---	------------	--	---

#### **folkloristisch:**

**Form:** Endloswiederholung (B), Kettenprinzip  
asymmetrische Gliederung (3- und 5-Takt-Gruppen u.ä.)  
keine wörtliche Wiederholung von Teilen (Variationsprinzip)

#### **Melodik/Rhythmik:** überwiegend skalisch

Polyrhythmik (Quintolen gegen Achtel u.ä.)

Taktwechsel

Akzentverschiebungen gegen den Takt:

- Imitation in T. 29: l.H. gegen r.H. versetzt

- Polymetrik: A+A': r.H. 2/4 versus l.H. 3 Achtel

A<sup>1</sup>: l.H. Taktwechsel 2/4-3/4 (57ff.)

#### **Mehrstimmigkeit:** Bordun (das ganze Stück hindurch):

A: Quintbordun. A': dto (variiert)

B: Bordun mit Nebennoten

A<sup>1</sup>: Bordun mit einer die Quinte umspielenden Gegenstimme

#### **modern:**

**Form:** A-B-A

**Melodik:** motivische Arbeit (Abspaltung, Fortspinnung) in B und A<sup>1</sup>

**Tonalität:** Modusmischungen:

A+A': G-Dur (fis) - Mixolydisch (f) - Moll (b)

B: G-Dur

A<sup>1</sup>: wie A + schneller Dur-Moll-Wechsel (58ff.) + lydische Quart (cis)

#### **Mehrstimmigkeit:** Dissonanzen als Projektion der horizontalen Modusmischungen in die Vertikale:

- fis/g (32ff., ähnlich Begl. von Al)

Schlußakkord: G mit Sekunde a statt Terz + mixolydische Sept(f)

#### **Entwicklungsstadium:**

A+A' gehören noch in die Nähe der Folkloretanskription/-bearbeitung (Dudelsack) der 1. Phase. Die Chromatikanreicherung, die vielfältige Modusmischung und die motivischen Prozesse verweisen aber eindeutig in die 3. Phase.

#### **Vergleich mit Chopin:**

Die Folklore ist für Bartók Material zur Entwicklung einer neuen Musik.

Er nimmt sie ernst. Sie ist seine "Muttersprache"

Trotz aller künstlerischen Durchbildung behält das Stück etwas von dem "Schmutzigen", Spontan-

Improvisatorischen und Derb-Zupackenden der authentischen Dudelsackmusik

Chopins Stück zeigt auch viele Merkmale der Folklore:

- durchgehender Bordun

- Endloswiederholung

- lydische Quart (fis)

- Verzierungen

- Mazurkarhythmus im 2. Teil

aber es klingt viel glatter, inniger als Bartóks Stück. Die folkloristische Vorlage wird aus subjektiver, (im guten Sinne) sentimentaler Sicht verwandelt im Sinne einer romantischen "Gefühlsmusik", vgl.:

- Dynamik (p)

- klare Taktbindung, symmetrische Periodik

- legatissimo und gleichmäßig-weicher Achtelfluß im 1. Teil

- Kanonbildung im 1. Teil

Chopins "Muttersprache" ist die romantische Musiksprache. In sie wird die Folklore als exotischer Reiz integriert.

II. Teil.

8. Nacht.  
(Passacaglia)

Arnold Schönberg.  
Pierrot lunaire op. 21  
1912

Gebende ♩ (ca. 80)

Baß-Klarinette in E.  
Violoncell.  
Recitation.  
Klavier.

The first system of the musical score for '8. Nacht.' includes parts for Bass Clarinet in E, Violoncell, Recitation, and Klavier. It features three staves with musical notation and lyrics: 'Gehende in dem Finsterechwarz wie am Falter töten der'. The tempo is marked 'Gebende ♩ (ca. 80)'. There are dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Flüsterunge

The second system of the musical score continues the 'Flüsterunge' section. It includes parts for Bass Clarinet in E and Violoncell. The lyrics are: 'an dem Tie fen steigend Luft, Erinnerung mordend! Fin - sters, schwarz-se ohne Teil.' The tempo is marked 'ppp dim.' and 'stacc.'.

I. Tempo

The third system of the musical score is marked 'I. Tempo'. It includes parts for Bass Clarinet in E and Violoncell. The lyrics are: 'an dem Rie - senfaller tö - ten der Sonne Glanz.' The tempo is marked 'I. Tempo' and 'ppp dim.'.

Etwas rascher.

The fourth system of the musical score is marked 'Etwas rascher.'. It includes parts for Bass Clarinet in E and Violoncell. The lyrics are: 'an dem ruhrt der Ho - ni, zent, Etwas rascher. Aus dem Qualm ver - lor - ner Etwas rascher. gesprochen verschwie - gen.' The tempo is marked 'Etwas rascher.' and 'molto legato'.

The fifth system of the musical score includes parts for Bass Clarinet in E and Violoncell. The lyrics are: 'die Un - ge - tü - me auf des Man - schen.' The tempo is marked 'dim.' and 'pp'.

The sixth system of the musical score includes parts for Bass Clarinet in E and Violoncell. The lyrics are: 'ber - sen nie - ber... fin - sters, schwarz - se.' The tempo is marked 'pp' and 'dim.'.

nimmt Klarinette in A

The seventh system of the musical score includes parts for Bass Clarinet in E and Violoncell. The lyrics are: 'Rie - sen. fal - ler.' The tempo is marked 'pp' and 'dim.'.

sehr große Pause, aber quasi im Takt, dann folgt: Gebet an Pierrot. Klarier, Klarinette in A.

**Constantin Floros:**

## Vom Expressionismus zum Experiment Richtungen und Tendenzen in der Neuen Musik

Die Frage, ob sich die Musik parallel mit den anderen Künsten entwickelt, ist immer noch umstritten. Manche Musikhistoriker verneinen sie kategorisch. Die Romantiker dachten freilich anders darüber. Kein Geringerer als Robert Schumann postulierte: »Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden.« Heute wird man nicht leugnen können, daß zwischen den Künsten eines bestimmten Zeitabschnitts zumindest im Ausdruck Gemeinsamkeiten bestehen. Wenn es zutrifft, daß für den literarischen Expressionismus ein starkes Ausdrucksbedürfnis, die Verdichtung der Mittel, die Konzentration auf das Wesentliche und die Ablehnung des Dekorativen charakteristisch sind, so gilt das uneingeschränkt auch für die Werke, die Schönberg, Webern und Berg in ihrer atonalen Periode schrieben. Bezeichnenderweise hatten alle drei eine Vorliebe für die expressionistische Lyrik, Schönberg schrieb expressionistische Dramen wie *Erwartung op. 17* und *Die glückliche Hand op. 18*, und von ihm soll das Aperçu stammen: »Die Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein.« Es ist sicherlich nicht zufällig, daß die meisten Werke, die in der atonalen Phase entstanden, entweder Vokalwerke sind oder von einem Textvorwurf inspiriert wurden. Von den 22 ersten gedruckten Opera Schönbergs sind interessanterweise nur fünf rein instrumental, und bei Webern überwiegen zahlenmäßig die Vokalwerke.

In seiner 1911 erschienenen *Harmonielehre* sprach sich Schönberg für die Ansicht aus, wonach die Kunst auf ihrer höchsten Stufe sich ausschließlich mit der Wiedergabe der »inneren Natur« befasse. Ähnliche Gedanken äußerte Wassily Kandinsky in seinem fast gleichzeitig (1912) erschienenen bahnbrechenden Buch *Das Geistige in der Kunst*, dem Manifest einer neuen Ästhetik, die von der Nachahmung der »äußeren Natur« abrückt und »zum Nichtnaturrellen, Abstrakten und zu innerer Natur« hinstrebt. Kandinsky lernte 1911 Schönberg und einige seiner Werke kennen und schrieb voller Enthusiasmus über sie: »Schönbergsche Musik führt uns in ein neues Reich ein, wo die musikalischen Erlebnisse keine akustischen sind, sondern rein seelische. Hier beginnt die >Zukunftsmusik«.

Schönberg machte übrigens in seiner *Harmonielehre* eine Aussage, die für den expressionistischen Künstler ungemein charakteristisch ist. Sie lautet: »Das Neue und Ungewohnte eines neuen Zusammenklangs schreibt der wirkliche Tondichter nur, um Neues, Unerhörtes, das ihn bewegt, auszurücken. Das kann auch ein neuer Klang sein, ich glaube aber vielmehr: der neue Klang ist ein unwillkürlich gefundenes Symbol, das den neuen Menschen ankündigt, der sich da ausspricht.« Mit Recht bezeichnete der Literaturwissenschaftler Walter H. Sokel den expressionistischen Künstler als »Poeta dolorosus«. Von der Klangsprache, die Schönberg und seine Schüler prägten, läßt sich sagen, daß sie in erster Linie Leiderfahrungen ausdrückt. Ihre Klänge sind meist Chiffren für Angst, Einsamkeit, Verzweiflung, Grauen. Helene Berg bezeichnete einmal ihren Mann als »Spezialisten im Vertonen von Grauenhaftem«. In der Tat: Kein anderer Komponist hätte Georg Büchners Worte »Der Mensch ist ein Abgrund, es schwindet einem, wenn man hinunterschaut« (*Wozzeck*, 2. Akt, 3. Szene) oder die unheimliche Dachstübenszene im dritten Akt der Lulu so erschütternd wie Alban Berg vertonen können. Theodor W. Adorno erfaßte etwas Wesentliches, als er formulierte: »Die ersten atonalen Werke sind Protokolle im Sinn von psychoanalytischen Traumprotokollen.« Emanzipation der Dissonanz und *serenitas*, Heiterkeit jedweder Art, scheinen nicht kongruent zu sein. Berechtigt ist deshalb Hans Werner Henzes kritisches Aperçu, wonach die Zweite Wiener Schule und auch die postexpressionistische Schule über keine »Vokabeln der Heiterkeit« verfügten.

Auseinanderstrebende Kräfte bestimmen die Entwicklung aller Künste, jeder Kunst. Die Dialektik von Fortschritt und Regression kommt zum Tragen. Im Gegensatz zu vielen Komponisten, die auf die Zukunft fixiert sind, orientieren sich andere an der Vergangenheit. Richard Wagner, der das Schlagwort von der »Zukunftsmusik« prägte, hatte es sich zum Ziel gesetzt, mit allen Mitteln die Tonkunst nicht zuletzt durch ihre »Vermählung« mit der Dichtung zu erneuern. Johannes Brahms war dagegen fest davon überzeugt, daß die Musik bereits vor ihm ihren Höhepunkt erreicht hatte.

Der sogenannte Neoklassizismus nahm als geistige Bewegung von Paris seinen Ausgang und erfaßte bald viele Bereiche des kulturellen Lebens, die Literatur, die bildende Kunst und die Musik. Protagonisten der Bewegung waren Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire und Erik Satie. Bereits 1916 hatte Cocteau seine *Esthétique du minimum* entworfen und sich mit ihr für die Sparsamkeit der Mittel eingesetzt. Sein Ruf »Zurück zur Klassik« bedeutete ein Plädoyer für die Rückkehr zur »Ordnung« und zur »Eleganz« und zugleich für die Distanzierung von der Emotionalität. Immer wieder berief er sich auf das Schaffen Pablo Picassos, in dem er einen Gesinnungsgenossen zu erblicken meinte, und immer wieder suchte er den Kontakt mit Igor Strawinsky. Ähnliches postulierte Apollinaire 1918 in einer Abhandlung *L'esprit nouveau et les poètes*. 1918 - gerade als der Erste Weltkrieg zu Ende ging - kamen Sergej Prokofjews *Symphonie classique* und Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* heraus, zwei Jahre später schrieb Strawinsky seine *Pulcinella*, eine Suite nach Motiven von Pergolesi - zwei Werke, mit denen er, der 1913 vielen mit seinem berühmten *Sacre du printemps* als Revolutionär und *enfant terrible* erschienen war, die Abwendung vom Stil seiner russischen Ballette, die der russischen Folklore und Tradition verpflichtet waren, vollzog.

Ungefähr zur selben Zeit - im Januar 1920 - schrieb Ferruccio Busoni an Paul Bekker einen Brief, der unter dem Titel *Junge Klassizität* Berühmtheit erlangen sollte. Zur jungen Klassizität rechnete er hier in erster Linie die Abstreifung des Sinnlichen, die Entsagung gegenüber dem Subjektivismus, die Wiedereroberung der Heiterkeit (*serenitas*) und vor allem »absolute Musik«. Damit war ausgesprochen, was viele dachten und forderten: die Absage an die Kunst des 19. Jahrhunderts, die Befreiung vom Literarischen und die ausdrückliche Ablehnung der Programmmusik - alles Postulate, die er bereits in seinem 1907 erschienenen *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* aufgestellt hatte. Es wäre indessen falsch zu glauben, daß Busonis Postulate nur Zustimmung erfuhren. Sowohl Paul Hindemith als auch Arnold Schönberg, die das Büchlein bzw. seine Neuaufgabe von 1916 aufmerksam lasen und kommentierten, hatten daran vieles auszusetzen. Hindemiths Anmerkungen zu einigen Thesen Busonis waren jedenfalls nicht nur sarkastisch, sondern geradezu vernichtend. Hatte Busoni die »absolute Musik« als etwas »ganz Nüchternes« definiert, »welches an geordnet aufgestellte Notenpulte erinnert, an Verhältnis von Tonika und Dominante, an Durchführungen und Kodas«, so bemerkte Hindemith dazu: »Diese absolute Musik hat schon lange aufgehört zu existieren. Ihre heute noch etwa lebenden Vertreter sind in jedem besseren Naturhistorischen Museum zu sehen.« Und zu Busonis totaler Verurteilung der Programmmusik konnte sich Schönberg die Bemerkung nicht verkneifen: »Die Musik kann den Menschen nachahmen, wie er *innerlich* ist, und in diesem Sinn ist eine Programm-Musik möglich.« Es berührt seltsam, daß ein so kluger Musiker wie Busoni in einem Brief an den Herausgeber des *Melos* Fritz Windisch vom Januar 1922 den »Neo-Expressionismus« aufs schärfste attackierte?

Neue Ohren für neue Musik, Mainz 2006, S. 10ff.

**Béla Bartók: Chromatische Invention** (Mikrokosmos Nr. 91)

Wenn wir in der Musik von aufwärts und abwärts, hoch und tief, schnell und langsam sprechen, zeigt das, daß wir den musikalischen Verlauf in Analogie zur räumlichen Bewegung setzen. Wie die physikalische Bewegung im Raum läßt sich auch das melodische Auf und Ab als Folge des Zusammenspiels unterschiedlich gerichteter vertikaler und horizontaler Kräfte auffassen. Bei bestimmter Musik (vor allem der Musik seit 1750) ist dieser räumliche Eindruck mit psychischen Erlebnisqualitäten gekoppelt, weil die Energien, die die Tonhöhenbewegung steuern, als harmonische u./o. melodische Spannung bzw. Entspannung spürbar werden. Zentraltöne wirken dabei, vergleichbar der Gravitation, als Attraktionspunkte.

Diese energetischen Möglichkeiten der Musik lassen sich am Modell des chromatisch gefüllten Quintraums zwischen d' und a' demonstrieren. Der Einfachheit halber werden die melodischen Möglichkeiten stark eingegrenzt; jeder der 8 Töne tritt nur einmal auf: Die fallende Linie wirkt eher kraftlos-resignierend, die Aufwärtslinie eher kraftvoll-angestrengt. Durch unterschiedliche

Rhythmisierung lassen sich diese Grundbedeutungen nuancieren. Die Gefühlswirkung läßt sich auch durch die Dynamik verstärken (z. B. Abwärtslinie mit diminuendo) oder verändern (z. B. Abwärtslinie mit crescendo). Ausprobieren!!

Potenzieren lassen sich die Ausdrucksmöglichkeiten

durch die Mischung von Schritten und Sprüngen, von Aufwärts- und Abwärtsbewegung:

a  
gis  
g  
fis  
f  
e  
es  
d

Aufschreiben eigener Melodien und des Bartok-Themas

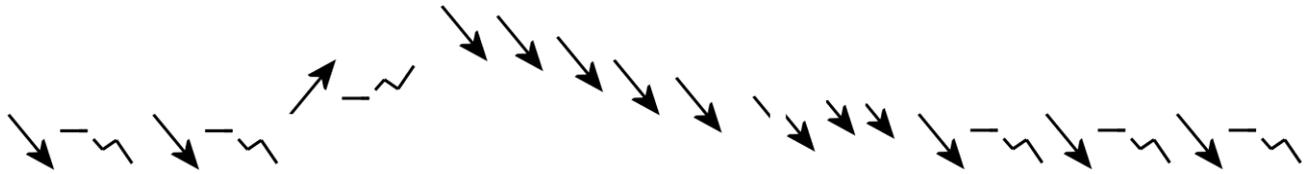
a  
gis  
g  
fis  
f  
e  
es  
d

Lento, ♩ = 72



**Bartók. Chromatische Invention**

Das Thema besteht aus drei Elementen: Fallende Seufzer – Gegenkraft (aufspringende Quart als Halteton) – resignierendes Auspendeln („torkeln“) in Halbtonschritten  
 Der Gesamtverlauf bildet diese energetische Kurve des Themas im Großen nach:



Depressive Wiederholung p  T.3: Höhersetzen und Vorziehen der Imitation als Vorbereitung des Ausbruchs	UK Ausbruch mp	Höhepunkt → mf Haltlosigkeit durch fehlende Gegenkräfte	Zusammensacken → dim. Zerfasern	resignierendes Auslaufen p più p pp rall. smorz. rhythmische Zerdehnung 2. St. in UK als Element der Gegenkraft, die aber durch zweimaliges Tiefersetzen zugleich abgeschwächt wird
---	-------------------	---	---------------------------------------	--

**Wolfgang Rihm: Tenebrae factae sunt (2004)**

**Tomas Luis de Victoria: Tenebrae factae sunt**, aus: Officium Hebdomadae Sanctae (Roma 1585)

Tenebrae factae sunt, dum crucifixissent Jesum Judaei: et circa horam nonam exclamavit Jesus voce magna: <i>Deus meus, ut quid me dereliquisti?</i> Et inclinato capite emisit spiritum. Exclamans Jesus voce magna ait: <i>Pater in manus tuas commendo spiritum meum.</i>	Finsternis brach ein, als die Juden Jesum kreuzigten. Und in der neunten Stunde rief Jesus mit lauter Stimme: Mein Gott, warum hast du mich verlassen? Und neigte das Haupt und gab den Geist auf. Jesus rief mit lauter Stimme und sprach: Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist.
--	---

**Bettina Brinker:**

Früher waren Passionen nichts anderes als musikalische Glaubensbekenntnisse. Heute sind sie vor allem Ausdruck musikalischen Bewußtseins, eine Auseinandersetzung mit der Tradition. Mit Bach etwa - für viele ein belastendes Erbe. Ein Endpunkt. So erklärte Penderecki anläßlich der Uraufführung seines Lukas-Evangeliums im Jahre 1966, er habe den Passionsbericht nach Lukas ausgewählt, weil man nach Bach die Berichte von Matthäus und Johannes nicht mehr vertonen könne.

Auch Wolfgang Rihm, der zum 250. Geburtstag des Thomaskantors von der Internationalen Bachgesellschaft beauftragt worden war, eine Passion zu schreiben, griff auf das Lukas-Evangelium zurück. Spürte auch er die Fesseln der Tradition? Wohl nicht. Seine Auswahl begründete er damit, daß der Lukas-Text am wenigsten antisemitisch gefärbt sei. "Die anderen Evangelien wären für mich, als deutscher Komponist, niemals gestaltbar gewesen", bekannte er.

Hinzu kommt, daß Rihm zu jener um 1950 geborenen Komponistengeneration gehört, die sämtliche ästhetische Tabus der Avantgardemusik der 50er und 60er Jahre durchbrach. Die "jungen Wilden", wie man diese Komponisten nannte, setzten dem vormalig strukturalistischen Denken der sogenannten "Darmstädter Schule" ein emotionales Programm entgegen. Sie leugneten nicht ihre traditionellen Wurzeln, sondern empfanden sich als Fortsetzung der Tradition. Dur-Akkorde, Zitate, große symphonische Formen und Gesten waren wieder erlaubt. Man sprach von "Neo-Romantik", "Neo-Expressionismus" oder "Neuer Ausdrucksmusik".

Passion bedeutet denn auch für Rihm nicht Bekenntnis. Gläubig, so meinte er damals, sei er "in dem Maße, wie sich diese Frage zeitlebens stellt und niemals beantwortet werden kann". Sein "Deus Passus", das im Jahr 2000 beim Europäischen Musikfest Stuttgart uraufgeführt wurde, ist ein Auseinandersetzung mit der Geschichte. Zunächst mit der musikalischen, aber letztlich auch mit der Zeitgeschichte. Die Noten-Buchstaben B-A-C-H erklingen gleich zu Beginn des Werks. Ein Symbol, wie es noch häufiger in dem Stück zu hören ist. Doch alle Anspielungen, Zitate, Erinnerungsfetzen bleiben Fragment.

Eine geschlossene Form, wie sie noch einem Bach vorschwebte, kann es für Informations-Wechsel und erleben Geschichte und Lebenszeiten nicht mehr als kontinuierlich an- und abschwelld, sondern als Folge von zerhackten Bildern", behauptet er. Aus diesem Grund verarbeitet Rihm neben dem Passionsbericht nach Lukas außerdem Texte aus dem Buch Jesaja, der Liturgie des Karfreitags-Gottesdienstes. Und als Schlußpunkt das Gedicht "Tenebrae" von Paul Celan, in dem der Dichter Gott bittet, zu den Blutenden und "ineinander Verkrallten" zu beten - eine Anspielung auf den Holocaust.

"Die Passion ist der Ort des Leidens", erläutert Rihm, "von dort muß er aber auch das Leiden, das im Namen des christlichen Gottes in die Welt gedrängt wurde und wird, sich in die Verantwortung nehmen lassen." Das Leid Christi setzt er also letztlich mit dem Leid der Opfer des Holocaust gleich. Glauben und Zweifel stehen am Ende seiner Passion, die die FAZ nach der Uraufführung "ein Stück von beunruhigender Vieldeutigkeit" nannte, nebeneinander. Am Karfreitag führt der Chor St. Michaelis in Hamburg Rihms 90minütiges Opus für Soli, Chor und Orchester auf und setzt damit einen stimmigen Kontrapunkt zur Bachschen Matthäus-Passion, die am Palmsonntag an selber Stätte erklingt.

Seit ihrer Wiederentdeckung durch Felix Mendelssohn Bartholdy im Jahre 1829 hat Bachs Matthäus-Passion an besonderem Ruhm und Glanz gewonnen. Warum? Weil das Werk nicht nur ein Bekenntnis des gläubigen Christen ist, sondern durch seine universelle, irgendwie menschliche Musiksprache jeden erreicht. Bach ist es gelungen, den Text in der Musik lebendig werden zu lassen. "Als Kirchendiener hat er nur für die Kirche geschrieben, und doch nicht, was man kirchlich nennt", versuchte es der Komponist Carl Friedrich Zelter zu umschreiben. Und Friedrich Nietzsche bekannte: "In dieser Woche habe ich dreimal die Matthäus-Passion gehört, jedesmal mit demselben Gefühl der unermeßlichen Bewunderung. Wer das Christentum völlig verlernt hat, der hört es hier wirklich wie ein Evangelium." Hamburger Abendblatt, 26. Februar 2005

**Michael Herrschel:**

Doppelchörig hebt nun die vierte Motette an. „Tenebrae factae sunt“ - „Finsternis ward“: hohe Stimmen rufen es aus, und der Widerhall kommt aus dem Schatten. Fern, sehr fern klingt die Klage der Gottverlassenheit. Gegen die Erwartung der vox magna setzt der Komponist eine leise, unisono und von langen Pausen des Schweigens durchschnittene Wellenbewegung, aus der ein Tenorsolo fliehend emportaut. Karger und dissonanter als selbst im Auftritt des Räubers, gestaltet sich die letzte Wiederholung der Frage: „ut quid me dereliquisti?“ noch einmal als Quartettsatz - ehe die Klangrede in erregtes Stocken gerät. Die Sehnsucht nach Gott konnte in beinah tonlose Entrücktheit übersetzt werden; doch vor dem Schrei nach dem Vater endet die inszenierte Distanz. Planende Hand schreckt, um der Drastik der Darstellung willen, vor der Zumutung vokaler Extremlagen nicht zurück. Fortissimo bricht das letzte Gebet hervor und wird vom Wind hinweggetragen: „In deine Hände befehle ich meinen Geist“ - „spiritum meum ... meum ... meum...“  
 Booklet Singer Pur 2004

## Anton Webern: Variationen für Klavier op. 27, 1. Satz, T. 1-18

Nach dem Bruch mit der Tonalität fand Schönberg in der Methode der Zwölftonkomposition ein neues Ordnungselement, das die regulierende Funktion der Kadenz und der Tonalität übernehmen konnte. Statt der Hierarchie der Töne (Haupt- und Nebentöne) will er die Gleichberechtigung aller zwölf Töne. Der Komposition legt er eine Reihe zugrunde, die die Reihenfolge der 12 Töne festlegt. Kein Ton darf wiederholt werden, bevor alle anderen aufgetreten sind. Die Reihe ist kein Thema - ihr fehlen fast alle gestaltbildenden Faktoren -, sondern eine abstrakte Materialvorordnung. Sie legt nicht Töne in einer bestimmten Tonhöhe fest, sondern Tonorte (Tonqualitäten). Der Ton c der Reihe kann also jedes beliebige c sein.

→ Wir erfinden eine Tonreihe mit den zwölf Tönen und nummerieren diese.

Schnell wird deutlich, daß man bei der Konstruktion der Reihe Intervallfolgen vermeiden muß, die Tonalität suggerieren. Im Kontext der Zwölftontechnik klingen traditionelle Dreiklangsbrechungen ebenso leicht 'falsch' wie unmotivierte Dissonanzen in einer Mozart-Melodie. Hieraus ergibt sich eine wesentliche Funktion der Reihe: Sie soll eine Materialordnung bereitstellen, die gerade traditionelle Wendungen vermeidet und dadurch den Komponisten beim Komponieren entlastet. Statt der Terz bzw. Sext - der Grundlage der traditionellen Akkordbildung - werden jetzt ehemals als dissonant geltende Intervalle, die (kleine) Sekund bzw. (große) Septime bevorzugt.

→ Wir erfinden eine Reihe, die diesen Vorgaben entspricht, oder analysieren die Reihe des Webern-Stückes unter diesem Aspekt.

→ Wir erfinden ein einfaches einstimmiges Stück (z. B. für Flöte), indem wir die Töne der Reihe rhythmisieren. Wieder gilt es, allzu traditionelle Muster zu vermeiden. Wir achten darauf, daß wir die Töne als Tonorte auffassen: Gerade weite Intervallsprünge passen zum expressionistischen Gestus der Zwölftonmusik und lassen Erinnerungen an klassische Melodieformen gar nicht erst aufkommen. Wenn der erste Durchlauf durch die Reihe beendet ist, beginnen wir wieder bei Ton 1.

Dieses serielle (=Reihen-) Verfahren bezieht sich auch auf die Begleitung. Die gleichzeitig erklingenden Töne werden meist von unten nach oben gezählt.

→ Wir erfinden ein kurzes Stück für Klavier, das aus einem Wechsel kurzer einstimmiger Passagen (3 bis 4 Töne) mit Akkordeinwürfen (3- oder 4stimmig) besteht.

Die bisher beschriebenen Möglichkeiten sind vom Material her zu begrenzt. Deshalb tritt die Reihe in 4 Modi (=Arten, Gestalten) auf:

- R (Rectus, Grundreihe, Originalgestalt)
- U (Umkehrung): Umkehrung der Intervallrichtung (z. B. statt kleiner Sekunde aufwärts kleine Sekunde abwärts = Spiegelung der Intervallfolge an einer horizontalen Achse)
- K (Krebs): die Reihe von hinten gelesen (12. Ton = 1., 11. = 2. usw.)
- KU (Krebs der Umkehrung): die umgekehrte Reihe von hinten gelesen

→ Wir bilden von unserer Grundreihe die 4 Modi oder analysieren die 4 Modi des Webern-Stückes.

Um die Fantasie des Komponisten - vor allem bei größeren Werken - nicht allzu sehr einzuschränken, gibt es noch eine andere Möglichkeit der Materialausweitung: Alle 4 Modi können transponiert werden. Jeder Modus kann also mit jedem Ton beginnen. Das ergibt bei 12 Tönen 48 verschiedene Reihengestalten, die allerdings nur ganz selten alle in einem Stück genutzt werden.

### Peter Stadlen:

'Wenn er sang und schrie, seine Arme bewegte und mit den Füßen stampfte beim Versuch, das auszudrücken, was er die Bedeutung der Musik nannte, war ich erstaunt zu sehen, daß er diese wenigen, für sich allein stehenden Noten behandelte, als ob es Tonkaskaden wären. Er bezog sich ständig auf die Melodie, welche, wie er sagte, reden müsse wie ein gesprochener Satz. Diese Melodie lag manchmal in den Spitzentönen der rechten Hand und dann einige Takte lang aufgeteilt zwischen linker und rechter. Sie wurde geformt durch einen riesigen Aufwand von ständigem Rubato und einer unmöglich vorherzusehenden Verteilung von Akzenten. Aber es gab auch alle paar Takte entschiedene Tempowechsel, um den Anfang eines »neuen gesprochenen Satzes« zu kennzeichnen... Gelegentlich versuchte er, die allgemeine Stimmung eines Stückes aufzuzeigen, indem er das quasi improvisando des ersten Satzes mit einem Intermezzo von Brahms verglich, oder den Scherzocharakter des zweiten mit der Badinerie von Bachs h-moll-Suite, an die er, wie er sagte, bei der Komposition seines Stückes gedacht hatte. Aber die Art, in der dieses aufgeführt werden mußte, war in Weberns Vorstellung genau festgelegt und nie auch nur im geringsten der Stimmung des Augenblicks überlassen... Nicht ein einzigesmal berührte Webern den Reihenaspekt seiner Klaviervariationen. Selbst als ich ihn fragte, lehnte er es ab, mich darin einzuführen - weil es, sagte er, für mich wichtig wäre, zu wissen, wie das Stück gespielt wird, nicht wie es gemacht worden ist.'

*Brief vom 16. 10. 1937. Aus dem Englischen übersetzt von Walter Kolneder in seinem Buch: Anton Webern, Köln 1961, S. 128/129. Peter Stadlen hat Weberns 1936 entstandenes op. 27 am 27. 9. 1937 uraufgeführt. Webern hat mehrere Wochen lang viele Stunden mit ihm an dem Werk gearbeitet. 1979 hat Stadlen bei der Universal Edition (Nr. 16845) Wien eine interessante Neuauflage des Werkes mit den Interpretationsvorstellungen Weberns herausgebracht.*

Nach der Ausgabe der Universal Edition Wien, 1937, Nr. 10881.

R (e) →		← KR	R: Rectus, Grundreihe
U (e) →		← KU	U: Umkehrung
U (fis) →		← KU	K: Krebs
			KU: Umkehrung des Krebses
			(e): von e aus
			(fis): von fis aus

### Johannes Brahms: Intermezzo op. 116 Nr. 5 (1892)

Andante con grazia ed intimissimo sentimento

The image displays the musical score for Johannes Brahms' Intermezzo op. 116 Nr. 5. It consists of ten systems of music, each with a treble and bass staff. The score includes various performance markings such as *p dolce*, *rit.*, *dim.*, *smorzando*, *in tempo*, *pp dolcissimo*, *cresc.*, and *p*. There are also dynamic markings like *pp* and *f*. The score is numbered from 1 to 37, with some measures containing first and second endings.

#### Anton Webern:

"Ich sprach von der Ausbildung der Melodie, der Begleitung. Man suchte Zusammenhänge in der Begleitung zu schaffen, thematisch zu arbeiten, alles aus Einem abzuleiten und so den engsten - größten - Zusammenhang herzustellen. Und nun ist alles aus dieser gewählten Folge von zwölf Tönen abgeleitet, und auf dieser Basis spielt sich wie früher das Thematische ab. *Aber* - der große Vorteil ist der, daß ich das Thematische viel freier nehmen kann. Denn mir ist der Zusammenhang vollkommen gewährleistet durch die zugrundeliegende Reihe. Es ist immer Dasselbe, und nur die Erscheinungsformen sind immer andere. - Das hat etwas Nahverwandtes mit der Auffassung Goethes von den Gesetzmäßigkeiten und dem Sinn, der in allem Naturgeschehen liegt und sich darin aufspüren läßt. In der »Metamorphose der Pflanze« findet sich der Gedanke ganz klar, daß alles ganz ähnlich sein muß wie in der Natur, weil wir auch hier die Natur dies in der besonderen Form des Menschen aussprechen sehen. So meint es Goethe.

Und was verwirklicht sich in dieser Anschauung? Daß alles dasselbe ist: Wurzel, Stengel, Blüte. Und auch bei den Wirbeln des menschlichen Körpers ist es nach der Anschauung Goethes ähnlich. Der Mensch hat eine Reihe von Rückenwirbeln, und alle sind verschieden von einander und doch wieder gleich. Urwirbel -Urpflanze. - Und es ist Goethes Idee, daß man da Pflanzen erfinden könnte bis in die Unendlichkeit. - Und das ist auch der Sinn unseres Kompositionsstils. Und man braucht auch keine Angst zu haben, daß die Dinge nicht genügend mannigfaltig erscheinen werden, weil der Ablauf der Reihe immer gegeben ist...

»Ganz neu sagen« wollen wir dasselbe, was früher gesagt wurde. Aber ich kann jetzt freier erfinden, alles hat einen tieferen Zusammenhang. Jetzt erst ist es möglich, in freier Phantasie, ohne Bindung - außer durch die Reihe - zu komponieren. Ganz paradox gesprochen: Erst auf Grund dieser unerhörten Fessel ist volle Freiheit möglich geworden!"

Aus: Anton Webern: Der Weg zur neuen Musik (Vorträge von 1932/33), hg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 43 und 60.

#### Pierre Boulez:

"Der Verbreitung dieses Werkes traten zwei Hindernisse in den Weg. Das erste ist ein Paradoxon: seine technische Vollkommenheit; das zweite, von banalerer Art: die Neuheit der übermittelten Botschaft. Übersteigerte Gehimakrobatik lautete der Vorwurf, ein ziemlich unmotivierter Verteidigungsreflex: jener immerwährende Prozeß, von den Anklägern ständig verloren und ständig von neuem angestrengt. ... Während Schönberg und Berg sich der dahinsinkenden großen Bewegung der deutschen Romantik anschließen und sie in Werken wie *Pierrot lunaire* und *Wozzeck* in verschwenderischstem Spätstil vollenden, setzt sich Webern - auf dem Weg über Debussy, könnte man sagen - gegen alle vererbte Rhetorik zur Wehr, um die reine Kraft des Klangs aufs neue in ihr Recht zu setzen.

In der Tat läßt einzig Debussy mit Webern sich vergleichen: in dem nämlichen Bestreben, keine dem Werk vorgegebene formale Organisation mehr zuzulassen, in der nämlichen Bemühung um die Schönheit des Klangs an sich, in der nämlichen elliptischen Zerstäubung der Sprache. Und wenn sich in gewissem Sinne behaupten läßt - Oh Mallarmé - daß Webern ein Besessener der formalen Reinheit war bis hin zum Schweigen, so hat er diese Besessenheit zu einem Spannungsgrad getrieben, den man vorher in der Musik nicht kannte.

Man könnte Webern vielleicht ein Übermaß an Scholastik vorwerfen: zu Recht, wäre nicht gerade diese Scholastik das Mittel zur Erforschung unentdeckter Bereiche gewesen. Und sollte ein Mangel an Ehrgeiz vermerkt werden im allgemein üblichen Sinne, nämlich: keine großangelegten Werke, weder gewichtige Bildungen noch weitläufige Formen, so stellt dieser Mangel an Ehrgeiz den höchsten Mut zur Askese dar. Und wenn man glaubte, hier eine Gehimakrobatik vorzufinden, die jede Sensibilität vermissen läßt, so täte man gut daran einzusehen, daß diese Sensibilität so schlagend neu ist, daß der Zugang zu ihr alle Chancen hat, als zerebral zu erscheinen.

Wir haben von der Stille bei Webern gesprochen; sie bildet einen der irritierendsten Steine des Anstoßes in seinem Werk. Es gibt nicht viele Wahrheiten, die so schwer begreiflich zu machen sind wie die, daß die Musik durchaus nicht nur die »Kunst der Töne« ist, sondern sich vielmehr als einen Kontrapunkt von Klang und Stille begreift. Weberns einzige, aber auch einzigartige Neuerung auf dem Gebiet des Rhythmus ist jene Konzeption, die den Ton mittels genauer Organisation an die Pause bindet und somit das Hörvermögen voll ausschöpft. Die klangliche Spannung ist um ein wirkliches Atmen reicher geworden, vergleichbar einzig dem, das Mallarmé in das Gedicht trug." Aus: Incipit (1954). Zit. nach: Pierre Boulez: Anhaltspunkte. Essays, deutsch von Josef Häusler, Kassel 1975, S. 357f.

**BRECHT/WEILL: "ZU POTSDAM UNTER DEN EICHEN"**

Am 1. August 1926 fand in Potsdam eine genehmigte Antikriegsdemonstration des Roten Frontkämpferbundes mit 6000 - 7000 Teilnehmern statt. Sie verlief friedlich bis auf einen Zwischenfall, der im Polizeibericht so beschrieben wird: *Das Verbot des Mitführens des Sarges, der mit den Aufschriften "Jedem Krieger sein eigenes Heim" und "Des Vaterlandes Dank ist Euch gewiß" versehen war, wurde aber unbeachtet gelassen und es mußte daher auf dem Alten Markt hiergegen eingeschritten werden. Da die Kommunisten sich der Wegnahme des Sarges widersetzen und den einschreitenden Beamten Widerstand leisteten, konnte nur unter Anwendung des Gummiknüppels und unter Androhung des Gebrauchs der Schußwaffe die Wegnahme des Sarges und die Sistierung einiger Täter erfolgen. Bei dem Einschreiten mit dem Gummiknüppel sind etwa 200 Kommunisten verletzt worden. Sie wurden aber sämtlich von ihren Genossen weggeschafft. Die Polizei blieb Herr der Lage.* Nach Zeitungsberichten hatten auf dem Sarg ein Artilleriehelm bzw. Kampfaffen und Kriegsauszeichnungen gelegen. Die Sargaufschrift war eine sarkastische Anspielung auf das Versprechen der Obersten Heeresleitung, den Soldaten nach Kriegsende Grund und Boden zuzuteilen sowie auf die Benutzung dieser Parole als Durchhalteappell durch Hindenburg im Jahre 1917. Fünf Festgenommene wurden zu bis zu 7 Monaten Gefängnis verurteilt. Die Revision wurde im Oktober 1927 vom Reichsgericht in Leipzig verworfen. Wahrscheinlich aufgrund von Presseberichten aus diesem Umfeld verfaßte Brecht 1927 ein Gedicht, das im August 1927 in der kommunistischen satirischen Zeitschrift *Der Knüppel* unter dem Titel *Die Ballade vom Kriegerheim* veröffentlicht wurde.

**Bert Brecht**

Zu Potsdam unter den Eichen  
im hellen Mittag ein Zug,  
vorn eine Trommel und hinten eine Fahn,  
in der Mitte einen Sarg man trug.

Zu Potsdam unter den Eichen,  
im hundertjährigen Staub,  
da trugen sechs einen Sarg  
mit Helm und Eichenlaub.

Und auf dem Sarge mit Mennigerot  
da war geschrieben ein Reim,  
die Buchstaben sahen häßlich aus:  
"Jedem Krieger sein Heim!"

Das war zum Angedenken  
an manchen toten Mann,  
geboren in der Heimat,  
gefallen am Chemin des Dames.

Gekrochen einst mit Herz und Hand  
dem Vaterland auf den Leim,  
belohnt mit dem Sarge vom Vaterland:  
Jedem Krieger sein Heim!

So zogen sie durch Potsdam  
für den Mann am Chemin des Dames,  
da kam die grüne Polizei  
und haute sie zusamm.



Potsdam, Lange Brücke, 1 August 1926  
Antikriegsdemonstration des Roten-Frontkämpfer-Bundes, die den Anlaß zu Brechts und Weills Stück bildete.  
In der Bildmitte der Sarg mit der Aufschrift *Jedem Krieger sein eigen Heim!*

**Die Funktion des Moritatentons**

Was Brecht am Bänkelsang interessierte, waren die Elemente, die seiner Auffassung eines epischen oder, wie er später sagte, *dialektischen* Theaters entgegenkamen. Dazu gehören:

1. Die (tatsächliche oder vorgetäuschte) *Aktualität*, das Aufgreifen von "jüngst geschehenen", "traurigen" oder "erschrecklichen" Begebenheiten, das Bemühen um möglichst große Genauigkeit hinsichtlich der äußeren "Daten".
2. Der *Realismus* und die *Banalität*. Hier fühlte sich Brecht in seiner antiromantischen Haltung angesprochen, die er mit einer ganzen Generation von Künstlern der Neuen Sachlichkeit teilte.
3. Die *Trennung der Elemente*, der unbeteiligte, kalte, marktschreierische Vortrag (notwendig durch die laute Umgebung und den starren Ton des Leierkastens), der die vulgärpsychologischen Analysen und gefühlvoll-moralisierenden Wertungen und Ratschläge letztlich zerstört. ("Einfühlung" ist vor einer Schaubude schwer möglich.) Die übertrieben deutliche Artikulation hatte es Brecht angetan, wie man seinem eigenen Vortrag von Songs aus der *Dreigroschenoper* entnehmen kann.
4. Die (wenn auch ungewollte, durch die Unangemessenheit der Darstellung gegenüber den tragischen Inhalten erzeugte) *kritische Distanz* zur kultivierten bürgerlichen Welt, der Blick aus der Perspektive des 'kleinen Mannes'.
5. Das *zeigende (gestische) Verfahren*, die illustrierenden Bildtafeln, auf die während des Vortrags mit einem Stab hingewiesen wird, die gesprochenen Ankündigungen und Zwischentexte. Das findet man auf der Brechtschen Bühne in ähnlicher Form, aber anderer Funktion (als Mittel zur Desillusionierung) wieder.
6. Das *Parodieverfahren*: Die Melodien sind entlehnt und werden umtextiert. Das war notwendig, weil die meist als Begleitinstrument dienende Drehorgel nur über wenige Walzen verfügte. Die Nutzung des schon abgegriffenen, gesellschaftlich zugerichteten Bekannten ist für Brecht vor allem deshalb wichtig, weil so ein eindeutiger, in einem konkreten sozialen Hintergrund verankerter "Gestus" fixierbar wird.
7. Die *Verbindung von Unterhaltung und Belehrung*. Brecht spricht später in bezug auf sein Lehrtheater von der Möglichkeit und dem Ziel des "amüsanten Lernens"<sup>8</sup>. Die *Öffentlichkeit*, das Auftreten vor der "Masse" auf öffentlichen Plätzen. Wie viele andere Künstler seiner Generation suchte auch Brecht aus der splendid isolation auszubrechen und in einer Gebrauchskunst die Menschen aller Schichten anzusprechen.

Was Brecht nicht übernehmen konnte, waren:

- die (an der aristotelischen, "dramatischen", "organischen" Poetik orientierte) Spannungsdramaturgie,
- das Streben nach sensationellen Enthüllungen sowie
- das Bemühen um psychologische Deutungen und moralische Bewertungen.

## Bert Brecht/ Kurt Weill: Zu Potsdam unter den Eichen

*P* 5  
Zu Potsdam unter den Ei - chen im hel - len Mit - tag ein Zug, vorn eine Trommel und

*P*  
Glocken *pp*

8 10 *P*  
hin - ten ei - ne Fahn, in der Mit - te ei - nen Sarg man trug. Zu Pots - dam un - ter den Ei - chen, im

13 15  
hun - dert - jäh - ri - gen Staub, da tru - gen sech - se ei - nen Sarg mit

17 20  
Helm und Ei - chen - laub. Und auf dem Sar - ge mit Mennige - rot, da war geschrieben ein Reim, die

Glocken

23 25  
Buch - sta - ben sa - hen häß - lich aus: >Je - dem Krie - ger sein Heim! Je - dem Krie - ger sein Heim!< Das

29 30  
war zum An - ge - den - ken an man - chen to - ten Mann, ge - bo - ren in der

34 35 *mf* 40

Hei - mat, ge - fal - len am Chemin des Dames. Ge - kro - chen einst mit Herz und Hand dem Va - terland auf den Leim, be -

41 45

lohnt mit dem Sar - ge vom Va - ter - land: Je - dem Krie - ger sein Heim! So zo - gen sie durch Potsdam für den

47 50

Mann am Chemins des Dames, da kam die grü - ne Po - li - zei und hau - te sie zu - samm.

**Glockenspiel der Potsdamer Garnisonkirche.** Schallplatte "Üb' immer Treu und Redlichkeit"  
 Documentary Series Nr. 378, 1. + 2. Teil, Excelsior Schallplatten E. Hocheder + Co. KG, Düsseldorf

Üb' immer Treu und Redlichkeit bis an dein küh - les Grab und weiche kei - nen Fin - ger breit von Gottes We - gen ab.

**Berliner Drehorgel** ("Musikautomaten unserer Großeltern", EMI C 053.28 934 (1973))

**Fiktive Moritatenfassung der Weillschen Melodie**

Richard Wagner: Tristan, 2. Aufzug

Die sechs  $\frac{3}{4}$  genau den sechs  $\frac{3}{4}$  Takts entsprechend.

29 **Tristan.**  
 e - wig ei - nig,  
 oh - ne End! - ohn' Er - wa - chen,  
 immer *pp*

35 **Isolde.**  
 na - men los in  
**Tristan.**  
 ohn' Er - ban - gen,  
 in  
*poco cresc.*

39 **Tristan.**  
 Lieb' um fan - gen, ganz uns selbst ge - ge -  
**Isolde.**  
 Lieb' um fan - gen, ganz uns - ge - ge -  
*pp* *cresc.*

44 **Tristan.**  
 ben, der Lie - be nur zu le -  
**Isolde.**  
 ben, der Lie - be nur zu le -  
*poco cresc. mf* *dim.* *pp* *piu p* *dim.* *dolce* *pp*

29 **Tristan.**

e - wig ei - nig,  
 oh - ne End! - ohn' Er - wa - chen,  
 immer *pp*

35 **Isolde.**  
 na - men los in  
**Tristan.**  
 ohn' Er - ban - gen,  
 in  
*poco cresc.*

39 **Tristan.**  
 Lieb' um fan - gen, ganz uns selbst ge - ge -  
**Isolde.**  
 Lieb' um fan - gen, ganz uns - ge - ge -  
*pp* *cresc.*

44 **Tristan.**  
 ben, der Lie - be nur zu le -  
**Isolde.**  
 ben, der Lie - be nur zu le -  
*poco cresc. mf* *dim.* *pp* *piu p* *dim.* *dolce* *pp*

Kurt Weill: "Liebeslied" (aus der "Dreigroschenoper", Nr. 8, 1928)  
 Molto tranquillo (♩ = 66)

Macheath (gesprochen) Polly (gesprochen)

espr. Siehst du den Mond ü-ber So-ho? Ich sch ihn, Lieber. Fühlst du mein Herz schlagen, Geliebter?

6 Machearth Polly Machearth

Ich fühl es, Gelieb-te. Wo du hin - gehst, will ich auch hin-geh'n. Und wo du bleibst,

12 Boston-Tempo (♩ = 88)  
 Polly und Machearth (gesungen)

da will auch ich sein. Und gibt es kein Schrift-stück vom Stan-des-ant

19 und kei-ne Blu-men auf dem Al-tar und weiß ich auch nicht, woher mein

25 Brautkleid stammt, und gib's kei-ne Myr-ten im Haar. Der

31 Tel - ler, von wel - chem du is - sest dein Brot, schau ihn nett lang an,

36 *mf* wirf ihn fort. Die Lie - be dau - ert o-der dau - ert nicht

42 *p* an dem o - der je - nem Ort.

Ralph Benatzky: Valse boston (1921)  
 Sang und Klang im 19. - 20. Jahrhundert, Leipzig o. J., S. 211

Valse lente

Einmal kommt der Tag, da wirst du mich ver-las - sen, einmal kommt der Tag, da irr' ich durch die Gas - sen,

Paul Hindemith: Boston  
 aus: 1922. Suite für Klavier, T. 15ff.

Franz Schubert: Frühlingstraum,  
 T. 40ff. und T. 84ff.

der Blumen im Winter sah?  
 Wann halt ich mein Liebchen im Arm?

Richard Wagner: Tristan und Isolde

Ein-leitung

2. Akt, 2. Szene (s. o.)

So star - ben wir um trennt, (e - wig ei - nig oh - ne End)

Kurt Weill: Dreigroschenoper,  
 Nr. 3: Morgenchoral des Peachum (T. 9f.)

Ver - kaut dei-nen Bru-der, du Schuft,  
 Die Melodie stammt - wie die Handlung der Dreigroschenoper - aus John Gays "The Beggars Opera" (1728).

**Wagner:** Tristan und Isolde, 2. Aufzug, 2. Szene

So stürben wir, um ungetrennt,  
 ewig einig ohne End';  
 ohn' Erwachen, ohn' Erbangen  
 namenlos in Lieb' umfassen,  
 ganz uns selbst gegeben,  
 der Liebe nur zu leben!

**Brecht/Weill: Dreigroschenoper (Nr. 8), Liebeslied**

Macheath: Und jetzt muß das Gefühl auf seine Rechnung kommen. Der Mensch wird ja sonst zum Berufstier. Setz dich, Polly!

Musik

Macheath: Siehst du den Mond über Soho?

Polly: Ich sehe ihn, Lieber. Fühlst du mein Herz schlagen, Geliebter?

Macheath: Ich fühle es Geliebte.

Polly: Wo du hingehst, da will ich auch hingehn.

Macheath: Und wo du bleibst, da will auch ich sein.

BEIDE singen:

Und gibt's auch kein Schriftstück vom Standesamt

Und keine Blume auf dem Altar

Und weiß ich auch nicht, woher dein Brautkleid stammt

Und ist keine Myrte im Haar -

Der Teller, von welchem du issest dein Brot,

Schau ihn nicht lang an, wirf ihn fort!

Die Liebe dauert oder dauert nicht

An dem oder jenem Ort.

**Mimesis und Gestus**

Brecht wendet sich als Angehöriger der antiromantischen Generation der Neuen Sachlichkeit gegen die aristotelische Konzeption des Theaters und der Oper, vor allem gegen ihre (seiner Meinung nach) hypertrophe Realisierung durch Wagner. Nach Brecht kann der Zuschauer bei einem solchen Theater nur so reagieren:

"Ja, das habe ich auch schon gefühlt. So bin ich. Das ist nur natürlich. Das wird immer so sein. Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. Das ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. Ich weine mit dem Weinenden, ich lache mit dem Lachenden." (Ewen, S. 187)

Eine solche Haltung ist für Brecht einem "Publikum des wissenschaftlichen Zeitalters" unangemessen. Der Zuschauer soll ernst genommen werden, er soll als selbständig urteilender Beobachter reagieren. Die Reaktion eines solchen Zuschauers stellt sich Brecht so vor:

"Daran hatte ich nicht gedacht. So sollte es nicht sein. Das ist sehr seltsam ... fast unglaublich. Das muß aufhören! Die Leiden dieses Menschen berühren mich tief, weil es einen Ausweg für ihn gibt. Das ist große Kunst - nichts ist hier selbstverständlich. Ich lache über den Weinenden und weine über den Lachenden." (Ewen, S. 188)

Nicht zuletzt waren es die Erfahrungen, die Brecht seit den frühen 20er Jahren mit der meisterlichen Handhabung der Suggestion durch Hitler machen konnte, die ihn zur Entwicklung seines nichtdramatischen, epischen ('erzählenden') Theaters veranlaßten. An die Stelle des mimetischen sollte das gestische ('zeigende') Verfahren treten. Der Zuschauer soll nicht in eine Traumwelt entführt, sondern über wahre Sachverhalte aufgeklärt werden, nicht nur genießen und erleben, sondern auch und gerade kritisch beobachten und Schlüsse ziehen. Die *Verschmelzung* der Elemente wird durch deren *Trennung* ersetzt, die Einfühlung durch Verfremdung, die organische Entwicklung durch Montage heterogener Bruchstücke (nach Art der damaligen Stummfilme), das Individuell-Charakteristische durch das Sozial-Allgemeine und Typische, das Innere/Psychologische durch das Äußere, das persönliche Schicksal durch die Verhältnisse. Das entspricht seiner damaligen anarchistisch-nihilistischen Weltansicht: Die Verhältnisse sind es, die alles Menschliche verformen und beschmutzen. Der Schauspieler/Sänger verhält sich wie der Zeuge eines Verkehrsunfalls, der das Verhalten der Beteiligten demonstriert: Er schlüpft nicht voll in seine Rolle, wird mit ihr nicht eins, sondern hält (partiell) Distanz zu ihr, 'führt sie vor' und macht sie dadurch, daß er ihr gegenüber einen bestimmten Gestus, eine bestimmte Haltung einnimmt, fremd und beurteilbar. Auch die Musik ist, wie die anderen Elemente des Theaters, eigenständig, auch sie fixiert einen Gestus, der einen bestimmten Aspekt der Sache überdeutlich zeigt. Die üblichen musiksprachlichen Regelungen, nach denen die Musik den Text unterstützt, ergänzt, analog abbildet, mit ihm eine Symbiose eingeht, werden weitgehend aufgegeben. Es geht nicht darum, den Zuhörer zu überwältigen, sondern ihn zu befremden.

Der Desillusionierung und Verfremdung dienen auch viele andere Maßnahmen auf der Bühne. Brecht sagt dazu in einem Gedicht:

"... sperrt mir die Bühne nicht ab!

Zurückgelehnt, werde der Zuschauer

Der geschäftigen Vorkehrungen gewahr, die für ihn

Listig getroffen werden, einen zinnernen Mond

Sieht er herunterschweben, ein Schindeldach

Wird da hereingetragen, zeigt ihm zuviel nicht

Aber zeigt etwas!

Und laßt ihn gewahren

Daß ihr nicht zaubert, sondern

Arbeitet, Freunde" (zit. nach Ewen, S. 207)

Ganz in diesem Sinne wird in der Dreigroschenoper auch das Orchester wieder aus dem "Graben" geholt und auf der Bühne sichtbar plaziert. Der Schnitt, der durch die Songs in der Handlung entsteht, wird dadurch noch verstärkt, daß das Licht zum Orchester wechselt und auf der Leinwand im Hintergrund der Titel der jeweiligen Nummer erscheint. Brecht setzte mit solchen Verfahren in theaterspezifischer Weise Gedanken um, die 1916 der Russe Sklovsky - von ihm hat er auch wahrscheinlich den Begriff Verfremdung übernommen - und vor diesem 1907 Weills Lehrer Ferruccio Busoni geäußert hatte:

"So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selber gerührt werden darf - soll er nicht die Herrschaft über seine Mittel im gegebenen Augenblicke einbüßen -, so darf auch der Zuschauer, will er die theatrale Wirkung kosten, diese niemals für Wirklichkeit ansehen, soll nicht der künstlerische Genuß zur menschlichen Teilnahme herabsinken. Der Darsteller 'spiele' - er erlebe nicht. Der Zuschauer bleibe ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken." (Busoni, S. 21)

Brecht wendet seine Theorie gegen das aristotelische Theater. Aristoteles unterscheidet drei fundamentale Elemente der Tragödie:

- Katharsis,
- Einfühlung und
- Mimesis.

In der Mimesis ahmt der Schauspieler einen bestimmten Charakter so überzeugend nach, daß er mit der Rolle, die er spielt, eins wird. Der Zuschauer erliegt der Suggestion, wird zur Einfühlung, zur Identifikation mit den Gefühlen des Schauspielers und seinen Handlungen gezwungen. Im "Mit-Leiden" der dargestellten Schicksale "reinigt" der Zuschauer "seine Seele" (Katharsis). Da die Helden der Tragödie bestimmte Werte bzw. eine bestimmte Weltsicht verkörpern, akzeptiert der Zuschauer unbewußt auch diese hinter der Tragödie stehende, als absolut gedachte Weltordnung.

Seit es die Oper gibt, gilt das mimetische Prinzip zunehmend auch für die Musik. Im 17. Jahrhundert entwickelte sich die Musik zu einer rhetorischen Kunst und zu einer Affektsprache. Durch Nachahmung äußerer oder innerer Vorgänge bildete sie "Vokabeln" aus, die sie als feste "Figuren" überlieferte. Eine solche musikalische Semantisierung ist besonders suggestiv, weil sie, anders als die Wortsprache, ihre "Zeichen" nach dem Prinzip der Analogie, also sinnfällig und unmittelbar gefühlswirksam bildet. Die Ausgangsanalogie ist meist eine bildlich-räumliche (aufwärts, abwärts, hoch, tief, schnell, langsam) bzw. akustische (laut, leise). Damit sind aber immer auch affektive Konnotationen verbunden. Die Anabasis bedeutet also nicht nur "Aufstieg", sondern auch "Zuversicht", "Sehnsucht" o. ä., die Katabasis nicht nur "Abstieg", sondern auch "Depression", "Trauer" o. ä. Überwiegend affektiv sind die im Bereich Diatonik/Chromatik und Konsonanz/Dissonanz gebildeten Figuren. Diatonische und konsonante Figuren haben meist einen positiven, chromatische und dissonante meist einen negativen Affekt. Die genauen Bedeutungen solcher Figuren erstehen erst durch die Kombination von Figuren und durch den Kontext, die Entschlüsselung verläuft also ähnlich wie bei der Übersetzung eines fremdsprachigen Textes, bei der man sich ja auch die genaue Bedeutung einer Vokabel manchmal von deren Grundbedeutung her aus dem Zusammenhang erschließen muß.

## Wagner und Brecht

In Wagners Tristanmotiv findet sich folgender Figurenkomplex:

Mit ihm erfaßt Wagner wie in einem Brennpunkt die Grundaussage der gesamten Oper. Die Exclamatio mit anschließendem chromatischem Abwärtsgang bedeutet Klage, Leiden, Tod. Die fallende Chromatik (f – d) bedeutet einen negativen Affekt, etwas auch des Leidens. Seine Umkehrung nach oben wird zur (positiven) Sehnsuchtsgeste (vergleichbar einer flehentlich erhobenen Hand). Die Suspiratio-Pause läßt diese Geste ins Leere laufen, verdeutlicht die Unerreichbarkeit des Ziels. Die Unstillbarkeit des Liebesverlangens wird auch in der Harmonik greifbar: Auf immer neuen Stufen setzt der Figurenkomplex an, und immer schließt er mit einem Dominantseptakkord, aber dieser findet nie seine Tonika. Durch fortwährende Metamorphose dieser Leitmotive entsteht ein dichter, zusammenhängender, organischer Prozeß, bei dem in allen Details der *eine* Kerngedanke mit äußerster Konsequenz verfolgt wird. Dabei verschmilzt in Wagners Gesamtkunstwerk die Musik mit den anderen am Drama beteiligten Elementen (Text, Gebärden, Bühnenbild usw.) zu einem untrennbaren, bruchlosen Ganzen. Die Bündelung führt zu einer bis dahin unvorstellbaren Suggestionskraft. Nietzsche (s. u. Csampai, S. 179) spricht von der "gefährlichen Faszination" des Tristan. Wagner versetzt das Orchester in die "mystische Höhle", trennt durch den Orchestergraben Zuschauerraum und Bühne, "das Reale vom Ideellen", vergrößert die Figuren des Dramas "in übermenschliche Maße". Das "Tableau", wie Wagner es ausdrückt, "zieht sich vom Zuschauer zurück wie im Traum" (vgl. Ewen S. 185).

The diagram illustrates the musical structure of Wagner's Tristan motif. It consists of two staves of music. The first staff, labeled 'Einleitung', shows a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a quarter note E4. Below the notes are 'x' marks. Below this staff is the label 'Exclamatio'. The second staff, labeled 'Sehnsuchtsmotiv' and 'Suspiratio', shows a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. Below the notes are '+' marks. Below this staff is the label 'Chromatischer Terzgang (Lamento), Leidensmotiv'.

**(THE BEGGAR'S OPERA)**

Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern  
nach dem Englischen des John Gay bearbeitet von  
Bert Brecht

**Nr. 1. OUVERTURE**

Kurt Weill

Maestoso  $\text{♩} = 84$

Piano

33

Musical score for measures 33-39, featuring piano accompaniment with various dynamics and articulations.

40

Musical score for measures 40-44, continuing the piano accompaniment.

45

Musical score for measures 45-50, including dynamic markings like *f* and *mf*.

51

Musical score for measures 51-55, featuring a *f* dynamic marking.

56

Musical score for measures 56-60, including a *ff* dynamic marking.

61

Musical score for measures 61-65, concluding the piano accompaniment with a *ff* dynamic marking.

7

Musical score for measures 7-13, starting with a *f* dynamic marking.

14

Musical score for measures 14-20, including a *mf* dynamic marking.

21

Musical score for measures 21-27, featuring a *f* dynamic marking.

28

Musical score for measures 28-34, including a *mf* dynamic marking.

35

Musical score for measures 35-41, concluding the piano accompaniment.

**Thema: Didaktische Interpretation des Kanonensongs aus der Dreigroschenoper von Brecht/Weill****Aufgaben:**

1. Analysieren Sie das Stück unter dem Aspekt des Semesterthemas (Wechselverhältnis von Tradition und Neuem) und speziell unter dem Aspekt der Brechtchen Theatertheorie.
2. Skizzieren Sie einige wesentliche Unterrichtsschritte.

**Inhalt:**

Bei der Hochzeit von Macheath (Mackie) mit Polly tritt auch der Polizeipräsident von London (Tiger Brown bzw. Jackie) auf. Beide schwelgen in gemeinsamen Erinnerungen an den Kolonialkrieg.

„... Ach, Jackie, erinnerst du dich, wie wir, du als Soldat und ich als Soldat, bei der Armee in Indien dienten? Ach, Jackie, singen wir gleich das Kanonenlied! Sie setzen sich beide auf den Tisch.

Songbeleuchtung: goldenes Licht. Die Orgel wird illuminiert. An einer Stange kommen von oben drei Lampen herunter und auf den Tafeln steht:

## DER KANONEN-SONG

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 beim Arm  
 Und sagte: die Armee kann nicht verrecken.  
 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.

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 geworben.

*Indem sie sitzend mit den Füßen marschieren:*

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.

Weill: Dreigroschenoper, 1928 Nr. 7. KANONEN - SONG (Macheath - Brown)

Foxtrot-Tempo (♩ = 92)

Musical score for measures 1-5, featuring piano and forte dynamics.

6

Macheath

John war dar - un - ter und Jim war da - bei

Brown

Musical score for measures 6-10, including vocal lines for Macheath and Brown.

Musical score for measures 11-13, featuring piano and forte dynamics.

11

M.

B.

Doch die Ar - mee, sie fragt kei - nen, wer er sei

Geor - gie ist Ser - geant ge - wor - den.

und mar -

Musical score for measures 11-13, including vocal lines for Macheath and Brown.

Musical score for measures 14-16, featuring piano and forte dynamics.

14

M.

B.

Refrain

Sol - da - ten woh - nen auf den Ka -

schieerte hin - auf nach dem Nor - den.

Sol - da - ten woh - nen auf den Ka -

Musical score for measures 14-16, including vocal lines for Macheath and Brown.

19

M.

B.

no - nen vom Cap bis har.

no - nen vom Cap bis Couch har.

Musical score for measures 19-23, including vocal lines for Macheath and Brown.

24

M.

B.

Wann es mal reg - ne - te

ih - nen he neu - e

und es be - geg - ne - te

Musical score for measures 24-28, including vocal lines for Macheath and Brown.

29

M.

B.

'ne brau - ne o - der blas - se, dann machen sie viel - leicht daraus ihr Beefeak Tar - tar.

Ras - se, dann machen sie viel - leicht daraus ihr Beefeak Tar - tar.

Musical score for measures 29-35, including vocal lines for Macheath and Brown.

36

M.

B.

Musical score for measures 36-40, including vocal lines for Macheath and Brown.

## Kurzfassung

**LUIGI RUSSOLO Die Kunst der Geräusche. Futuristisches Manifest (1913)**

... Die Vergangenheit war eine einzige Stille. Im 19. Jahrhundert entstand mit der Erfindung der Maschinen das Geräusch. Heutzutage herrscht das Geräusch unumschränkt über die menschliche Empfindung. Über viele Jahrhunderte hinweg verlief das Leben in aller Stille oder zumindest in leisen und gedämpften Tönen. Die stärksten Geräusche, die diese Stille durchdrangen, waren weder dicht noch anhaltend noch schwankend. Denn lässt man die außergewöhnlichen tellurischen Beben, die Orkane, Stürme, Lawinen und Wasserfälle außer Betracht, ist die Natur still. In dieser Armut an *Geräuschen* erstaunten die ersten *Töne*, die der Mensch mit einem hohlen Rohr oder einer gespannten Sehne - neu und wunderbar - hervorbrachte. Die primitiven Völker schrieben den *Ton* den Göttern zu, sie betrachteten ihn als heilig sowie den Priestern vorbehalten, die sich seiner bedienten, um das Geheimnis ihrer Rituale unergründlicher zu machen. So entstand nach und nach die Auffassung vom Ton als Ding an sich, abgegrenzt und unabhängig vom Leben, und daraus die Musik, eine der wirklichen als fantastische übergeordnete, unverletzliche und heilige Welt. ...

**Diese musikalische Entwicklung verläuft parallel zum Anwachsen der Maschinen**, die überall mit dem Menschen zusammenarbeiten. Die Maschine hat heute nicht nur in der tosenden Atmosphäre der Großstädte, sondern auch auf dem vor kurzem üblicherweise noch ruhigen Land eine solche Vielzahl und ein derartiges Zusammentreffen von Geräuschen geschaffen, dass der reine Ton in seiner Spärlichkeit und Eintönigkeit nirgendwo mehr Gefühlsregungen hervorruft. Um unsere Empfindung anzuregen und zu begeistern, entwickelte sich die Musik zu einer höchst komplexen Polyphonie sowie einer großen Vielfalt musikalischer Klangfarben hin. Sie suchte die kompliziertesten Folgen dissonanter Akkorde und ebnete dem MUSIKALISCHEN GERÄUSCH den Weg. Diese Entwicklung hin zum *Geräusch-Ton* war vorher nicht möglich. Das Ohr eines Menschen des 17. Jahrhunderts hätte die disharmonische Intensität bestimmter Akkorde nicht ausgehalten, die unsere Orchester (mit einer im Vergleich zu damals dreimal so großen Besetzung) produzieren. Unser Ohr hingegen findet Gefallen daran, ist es doch bereits durch die Schule des modernen Lebens gegangen, das so reich an den verschiedenartigsten Geräuschen ist. Nur begnügt sich unser Ohr nicht damit und verlangt nach ständig erweiterten akustischen Gefühlen.

Auf der anderen Seite ist der Ton in der Musik allzu begrenzt hinsichtlich der qualitativen Vielfalt seiner Klangfarben. Die größten Orchester setzen sich aus vier bis fünf Instrumentengruppen zusammen, die sich in ihrer Klangfarbe unterscheiden: Streich-, Zupf-, Blechblas-, Holzblas- und Schlaginstrumente. So schlägt sich die moderne Musik in diesem kleinen Kreis herum und bemüht sich vergebens, neue Klangfarben zu schaffen.

**Wir müssen diesen engen Kreis reiner Töne durchbrechen und den unerschöpflichen Reichtum der Geräusch-Töne erobern.**

Um so mehr, als unbestritten ist, dass jeder Ton einen Wust bekannter und abgenutzter Empfindungen in sich birgt, der beim Zuhörer - allen Versuchen innovativer Musiker zum Trotz - Langeweile vorprogrammiert. Wir Futuristen haben die Harmonien der großen Meister ohne Ausnahme lieben und schätzen gelernt. Beethoven und Wagner haben unser Gemüt und unsere Nerven jahrelang aufs Äußerste gereizt. Jetzt aber sind wir ihrer überdrüssig **und erfreuen uns stärker an geschickt kombinierten Geräuschen von Straßenbahnen, Vergasermotoren, Wagen und kreischenden Menschenmengen als beispielsweise am wiederholten Hören der «Eroica» oder der «Pastorale»**. ...

Dabei soll niemand einwenden, das Geräusch sei lediglich laut und dem Ohr unangenehm; scheint es doch ganz überflüssig, auf all die leisen und feinen Geräusche hinzuweisen, die angenehme akustische Empfindungen hervorrufen.

Wer sich von der erstaunlichen Vielfalt der Geräusche über (8) zeugen möchte, denke bloß an das Rollen des Donners, das Pfeifen des Windes, das Tosen des Wasserfalls, das Rauschen des Baches, das Rascheln der Blätter, das Davontraben eines Pferdes, das Ruckeln eines Karrens auf dem Pflaster und das nächtlich gedehnte, feierliche und hohe Atmen einer Stadt, an die Geräusche der Raub- und Haustiere sowie an jene, die unser Mund übers Singen und Sprechen hinaus hervorbringen kann.

Durchqueren wir eine moderne Großstadt, halten wir unsere Ohren offener als unsere Augen, und unterscheiden wir genussvoll die Wasser-, Luft- und Gaswirbel in den Metallrohren, das Brummen der unbestreitbar animalisch atmenden und pulsierenden Motoren, das Pochen der Ventile, das Hin und Her der Kolben, das Kreischen der Motorsägen, das Rattern der Straßenbahn auf den Schienen, das Knallen der Peitschen, das Flattern der Vorhänge und Fahnen. Wir finden Gefallen an der idealen Orchestrierung des Getöses von Rollläden, der auf- und zuschlagenden Türen, des Stimmengewirrs und Trampelns der Menge, der verschiedenen Geräusche von Bahnhöfen, Eisenhütten, Webereien, Druckereien, Elektrizitätswerken und Untergrundbahnen.

Nicht vergessen darf man auch die neuesten Geräusche des modernen Krieges. Vor kurzem beschrieb der Dichter Marinetti in einem seiner Briefe aus den Schützengräben Adrianopels in wunderbar befreiten Worten das Orchester einer großen Schlacht:

«Alle 5 Sekunden Raumaufschlitzen Belagerungskanonen Akkord ZANG-TUMB-TUUUMB Aufruhr von 500 Echos um ihn mit den Zähnen zu packen zerstückeln unendlich zerstreuen Inmitten dieser zerquetschten ZANG-TUMB-TUUUMB Springen Explosionen Einschnitte Schläge Schnellfeuerbatterien Ausmaß 50 Quadratkilometer Gewalt Wildheit Regelmäßigkeit dieses tiefe schwere Skandieren die merkwürdigen verrückten heftig bewegten Tonhöhen der Schlacht ...

Tadeusz A. Zielinski: Bartók, München 1989, S. 158 f:

Im Jahre 1911 komponierte Bartók ein Werk für Klavier, dem er den herausfordernden Titel *Allegro barbaro* gab, was eine Anspielung auf die Kritiker war, die ihn einen Barbaren nannten. Dieser Bartóksche <Marsch gegen die Philister> war eine extreme Zusammenfassung aller derjenigen ästhetischen Mittel, die den Neigungen des an der deutschen Romantik geschulten Hörers fremd waren. Die fast übertriebene Einfachheit, ja Primitivität der Faktur und Motive vereint sich hier mit gezielter Brutalität des Tastenanschlags und Energie des gleichförmigen Rhythmus und der rohen Harmonik. Die überraschend einfache Begleitung, die sogar an die D-T-Formel anknüpft, folgt einer ebenso einfachen diatonischen Melodie, die jedoch tonal von der Begleitung unabhängig ist, was vorübergehend vertikale Abweichungen von der Konsonanz verursacht und dem Verlauf den Ausdruck von Roheit und Primitivität verleiht. Diese Unabhängigkeit der Melodie und ihre strenge Diatonik (nur auf weißen Tasten gespielt) sind im Notenbild verborgen, das an die von der Begleitung aufgezwungene Tonart - fis-Moll - angepaßt ist:

Das Werk schockiert mehr durch seine Ästhetik als durch die Neuartigkeit der Klangmittel und ist äußerlich sehr effektiv; mit seiner elementaren Dynamik übertrifft es sogar die *Rumänischen Tänze*. Die ostentative Einfachheit des Stils verbindet der Komponist mit einer gewählten Form und reich entwickelter Durchführungsarbeit, die eines Vergleichs mit großen Sonaten würdig ist.

Der Konservatismus der musikalischen Kreise Budapests und ihre Abneigung gegen alle neuen stilistischen Tendenzen (verstärkt durch die im allgemeinen mangelhafte Aufführung zeitgenössischer Werke) bewogen Bartók und Kodály dazu, eine Aktion einzuleiten, die eine erfrischende Gärung in das musikalische Leben der Hauptstadt hineinbringen sollte. Anfangs des Jahres 1911 gründeten sie mit noch einigen jungen Musikern den Neuen Ungarischen Musikverein (UMZE) mit einem sehr ehrgeizigen Programm