

**Hubert Wißkirchen**

Tel. 02238/2192

e-mail: hwisskirchen@t-online.de

Cäcilienstr. 2, 50259 Pulheim-Stommeln

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

**2. Von der Tonmusik zur Klangmusik**

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

*Inhalte:*

„Figur und Grund“: wahrnehmungspsychologische Blicke auf verschiedenartige Musik (Raga, ghanaische Trommelmusik, klassische Variation, Mozart: Klavierkonzert, ambient music u.a.)  
„Tiefe“ versus „Ornament“ („Oberfläche“) (Schumann, Chopin)  
Verschiebung der Gewichtung vom Tonlich-Konturierten zum Klanglich-Flächenhaften in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts (Wagner, Debussy, Ives, Schönberg: op 16 III, Webern, Varèse, Stockhausen (Studie 2), Ligeti)

Ort:	Raum 13
Zeit:	Montag, 11.00 - 12.30 Uhr
Beginn:	Montag, 10. Oktober
Leistung für Scheinerwerb:	Klausur

**Natur - Kunst**

**Wagner:** Rheingold-Vorspiel // Vergleich mit Plätschern am Seeufer (Naturaufnahme)

**Ingo Bischof & Ramesh B. Weeraratna:** Samadhi (Ausschnitt), CD "flowing power", 2003 // Vergleich: **Raga Mian ki Todi** (Anf.) **dodole**, Mazedonien, Les voix du monde III, 15 (Distanzprinzip, Schwebungsdiaphonie)

**Brian Eno:** "Ambient 1: Music for Airports", Anfang des 1. Teils (1978)

**Beethoven:** 2. Satz aus der Sonate op. 2, Nr. 1

**Beethoven und die Sho in Berlin** (CHRISTIANE TEWINKEL. F.A.Z., 01.06.2005, Nr. 124 / Seite 31)

... im Berliner Haus der Kulturen der Welt spielte der Sho-Musiker Ko Ishikawa auf seiner Mundorgel klassische japanische Hofmusik. Zugleich aber spielte das Instrument mit Ishikawa und seinen Atemzügen: ein kaum merkliches Fortschreiten durch intime Klangfarbenräume - Musik, die ganz für sich ist, dem zur Versenkung förderlich, der sie hört.

Obleich dem Kontext höfischen Zeremoniells entstammend, erscheint Sho-Musik wie Naturmusik. Sie läßt anschaulich werden, wieviel Gewalt die europäische Kunstmusik mit ihren Takten, Perioden, Fiorituren dem menschlichen Atem antut. Dabei ist diese Folgerung, allein schon ein solcher Vergleich, unzulässig. Sho, sollte der japanische Komponist Toshio Hosokawa später sagen, kenne den Ich-Ausdruck nicht, denn sie sei reine Natur.

Musik von Beethoven würde er auf die berühmte einsame Insel mitnehmen, Sho gebe es dort bereits: Wind, Wasser, kreisende Zeit. Schwer war es gleichwohl, die Berliner Zuhörerschaft der starken Wirkung der Sho-Musik zu entreißen, zumal auch Helmut Lachenmann, Hosokawa im Gespräch zur Seite gestellt, abwiegelte: "Ich könnte unterstellen, daß wir hier als kaputte Hörer hören." Er sei fast neidisch auf diese Musik, die jenseits alles Suchens sei.

Beethovens Harfenquartett op.74, vom Diotima Streichquartett in fast narzißtischer Reflektiertheit gespielt, war der ersten Präsentation von Sho-Musik gefolgt. Lachenmann hatte vorbereitend auf Aspekte des Kopfmotivs hingewiesen; nicht, um das Publikum in ein starres Formhören hineinzuzwingen, vielmehr, um dessen "Antennen zu richten". Wenngleich er später erklärte, daß auch Beethoven nach Sho-Art gehört werden könne, in jenem Perpetuum aus "Aufspeichern und Abgeben von Lebenskraft", obwohl Lachenmann abermals das intuitive Moment jedes Schaffens betonte und dazu auch Beethovens Aussage zitierte, "es" müsse "von oben kommen", bekannte er sich doch zur Last der europäischen Tradition: Die Kunst braucht Autonomie, und "wir möchten einen Raum finden, in dem wir Befreiung erleben". Ebendiese Aspekte, Negation und Gesellschaftskritik, griffen bei Sho nicht...

Beethoven, Sonate op. 2 Nr. 1, 2. Satz

**Figur-Grund-Gliederung**

Eine der wichtigsten Regeln der Wahrnehmungstheorie ist das sogenannte Gesetz von Figur und Grund. Alles Gesehene gliedern wir in Vorder- und Hintergrund.. Das Sehfeld stellt sich auf das betrachtete Objekt ein. Alles Andere wird zum unscharfen Hintergrund. Unser Wahrnehmungssystem strebt nach Einfachheit, Regelmässigkeit, Klarheit und Übersichtlichkeit, kurz: Es strebt nach Ordnung.



**Ambient**

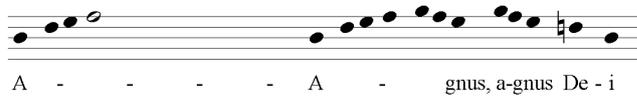
[englisch, ']; wörtlich »umgebend«, 1) Stilform des New Age, die auf Brian Eno zurückgeht, der zwischen 1978 und 1982 vier fortlaufend nummerierte Alben unter dem Titel »Ambient« veröffentlichte. Der Begriff selbst ist in seiner spezifisch musikalischen Bedeutung von dem Komponisten John Cage (1912-1992) geprägt worden, der damit die den Menschen unvermeidlich umgebende Klangwelt bezeichnete, die er als »Umgebungs Klänge« in seine Kompositionen einbezog. Enos Ansatz ist eine Umkehrung dieses Prinzips, das »Umgeben«, »Umhüllen« des Menschen mit Klang. Das knüpft an die Hintergrundfunktion von Muzak an, hebt deren pragmatisch kommerzielle Ausrichtung aber in einem Kunstkonzept auf, das über die klangliche Manipulation der Raumwahrnehmung eine neue Form der Selbsterfahrung zu vermitteln sucht. Echo, Nachhall und andere auf die Räumlichkeit von Klang zielende Techniken sind ebenso wie das subtile Verändern einzelner klanglicher Parameter (Obertöne, Timbre) dominante Merkmale dieser nahezu vollständig elektronisch erzeugten Musik. Im Charakter ist sie ruhig und flüchtig mit verschwimmenden Konturen. Ambient-Kompositionen sind synthetische Klangumgebungen, die bei einem aufnahmebereiten Hörer eine völlige Veränderung des Raum-Zeit-Gefühls hervorbringen können. Das rückt sie in die Nähe der meditativen Musik, zu der die Grenzen fließend sind. (Brockhaus multimedial, 2006)

**Brian Wainwright: Agnus Dei, 2005**

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis 2x

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem

Das Agnus Dei der Messe hat die Form einer Litanei. Im Frühchristentum wurde es als Gesang beim Brechen der von den Gläubigen mitgebrachten Brote eingesetzt. Die Zahl der Wiederholungen richtete sich nach der Dauer des Vorgangs. Als man später (seit dem 11. Jahrhundert) Hostien verwendete, kürzte man es auf drei gleichlautende Anrufe. Seine Platzierung zwischen Vaterunser und Kommunion führte dazu, dass man, den Friedensruf aufgreifend, die dritte Bitte abänderte in „dona nobis pacem“. Vielleicht wurde diese Änderung aber auch durch eine akute Kriegsnot motiviert. In Messkompositionen wird das Dona nobis pacem unterschiedlich gestaltet: als friedlich verklingender Schlussteil oder als Hilfeschrei aus tiefer Not, wobei dann der unfriedliche Hintergrund in der Musik deutlich dargestellt wird. Der Paukenwirbel (als Kanonendonner) in Haydns „Missa in tempore belli“ („Messe zur Zeit des Krieges“) ist dafür nicht das einzige Beispiel. Auch Wainwrights „Agnus Dei“ ist nach eigenen Aussagen als Protestlied gegen den Irakkrieg gedacht.



**Cimbalom:** trapezförmiges Hackbrett auf vier Beinen. Die Saiten werden mit zwei Klöppeln gespielt. Das Cimbalom ist charakteristisch für ungarische Zigeunerkapellen.

**Rufus Wainwright**

\*22.07.1973 in Rhinebeck, New York.

Seine Eltern sind beide berühmte



Folkmusiker. Nach ihrer Trennung wächst er bei seiner Mutter in Montreal auf. Seit früher Jugend ist Musik sein Lebensinhalt, vor allem fasziniert ihn die Oper, aber auch die Chansonsängerin Edith Piaf und Kirchenmusik, er ist also nicht einseitig auf Rock- und Popmusik festgelegt. 1998 erscheint sein erstes Album.

„Ich war vierzehn Jahre alt. Es kam aus einer ähnlichen Motivation heraus wie die, welche meine Altersgenossen zu Nirvana und Grunge brachte. Wir waren desillusioniert von der Popmusik, von David Lee Roth, Madonna, Videos und all dem Zeug. Während sich die Kollegen zu den Rockgitarren stürzten, legte ich eines Abends Verdis »Requiem« auf und hörte dann zehn Jahre lang nur

noch Oper. Ein Grund dafür war auch die Tatsache, dass ich unterdessen wusste, dass ich schwul war. Aids setzte damals den Ton in der Szene, und es bestand weithin die Erwartung, dass man als Schwuler bald sterben würde. In der Oper ging man mit dem Tod auf eine Art und Weise um, die mir Hoffnung machte.“

„Was meine spezielle Melodik anbetrifft - ich weiß ja selber nicht, woher das kommt, auf jeden Fall macht da irgendwo jemand Überstunden für mich. Ich weiß, man kann meine Musik nicht beschreiben. Sie verflüchtigt sich, das mag ich. Es ist ein Grund dafür, dass man sich auch nach vier Alben noch für mich interessiert. Wenn es dem Vermarktungsapparat gelungen ist, einen in eine Schublade zu stecken, ist ja alles vorbei.“

„Ich versuche, das Zeitlose mit dem Modernen zu verbinden. Wenn mir das gelingt, bin ich glücklich. Zeitgenössisch ist mir zu wenig. Das ist Pop und banal. Meine Vision, mein Ehrgeiz geht dahin, trendungebundene Kunst zu schaffen.“

Das Coverbild stellt im präraffaelitischen Stil die Lady of Shalott mit Spindel und Garn dar. Bei dieser handelt es sich um die Fee Elaine of Astolat, die durch einen Zauber in einem Turm auf einer Insel mitten im Fluss gefangen gehalten wird. Sie webt an einem endlosen Teppich. Eines Tages erblickt sie durch ihren Spiegel den Ritter Lanzelot und verliebt sich in ihn. Sie besteigt ein Boot, um zu Lanzelot zu gelangen. Aber mit jedem Ruderschlag verliert sie an Lebenskraft. Und als sie endlich Lanzelot erreicht, ist sie tot.

**Ingo Bischof & Ramesh B. Weereatunga: Samadhi, CD "flowing power", 2003, Ausschnitt 0:00-2:05**

„Ruhe schafft Besinnung. // Besinnung schafft Erkenntnis. // Erkenntnis ist der erste Schritt zur Lösung und ermöglicht Raum für Kreativität. // Kreativität ist natürliche Kraft, und die schafft Mut zum Aufbruch.“

Die Musik dieser CD eignet sich sehr gut zur begleitenden Therapie verschiedener Erkrankungen wie Schmerzen und Muskelverspannungen, vegetativen und psychosomatischen Störungen, zur Stress- und Burnout-Prophylaxe und zur Verbesserung der Stimmung. (Dr. med. Lothar Imhof, Facharzt für psychotherapeutische Medizin)

Fühlen, Hören, Führen

Das Selbst-Erleben im Einklang von Musik und Schwingung, von Körper und Seele ist eine hervorragende Unterstützung von Beratung, Coaching und Supervision im Konzept des „Listening Management“®. Wer gelernt hat, auf sich selbst zu hören, wird zum Vorbild für besseres Selbst-Management mit allen positiven Folgen und kann andere Menschen wesentlich besser führen. (Christine Zehnder-Imhof - Coaching, Supervision)

Eine unglaubliche Verstärkung des Erlebens dieser Musik erfahren Sie im Institut ProSona. Auf einer Liege in einer speziellen Form wird die Musik als Klang und fühlbare Schwingung auf den Körper übertragen. Die Muskulatur wird durch die Vibration entspannt, nicht nur an den Bewegungsmuskeln, sondern überall im Körper. Der Druck auf Gelenke wird gelöst und ermöglicht eine tiefe Entspannung und eine völlig neue Körpererfahrung.“ (Booklet)



Heinrich Bessler:

Mit der Klassik erreicht das aktiv-synthetische Hören des 18. Jahrhunderts seinen Gipfel. Der Hörer ... schließt durch Synthesis in der Regel eine Achttaktperiode zusammen und vollzieht so Schritt für Schritt den Aufbau. Gleichzeitig versteht er das ... Hauptthema als einen Sinngehalt, der mit dem Wort Charakter umschrieben werden kann. Die Einheit der Form und die Einheit des Sinns ... beruhen auf einer zusammenfassenden Kraft beim Hörer...

Richtet man den Blick auf das 19. Jahrhundert, so enthält seine Musik offenbar auch Züge, die von den klassischen Kategorien her nicht zu verstehen sind... Der Hörer faßt das Werk nicht mehr als einen Gegenstand, der sich vor ihm aufbaut, sondern erlebt es unmittelbar. Er wird gewissermaßen identisch mit der Musik. Es handelt sich also nicht mehr um Synthesis nach der Art des 18. Jahrhunderts, sondern um mystische Versenkung in das Werk...

Das romantische Lied geht auf Franz Schubert zurück. Er war es, der 1814 mit Gretchen am Spinnrad das entscheidende technische Mittel fand: die Spielfigur in (der) Klavierbegleitung. Ihr Rhythmus, vom ersten bis zum letzten Takt wiederholt, gibt dem Werk eine neue Eindringlichkeit. Zunächst nur eine Technik neben anderen, rückt die Spielfigur 1820/21 in den Mittelpunkt. Der Grund liegt in Schuberts endgültiger Wendung zum Lyrischen, zum Naturlied und zur Naturstimmung. Charakteristisch für diese Werke ist der einheitliche Rhythmus, der durch die ostinaten Begleitmotive und Figuren erzeugt wird.. Es handelt sich um einen neuen >Einheitsablauf< ... Die Stimmung, primär als Naturstimmung, ist nun das zentrale Thema für Dichter und Musiker, auch für Maler wie Caspar David Friedrich. Während das Gefühl immer mit einem bestimmten Gegenstand zusammenhängt, intentional auf ihn gerichtet ist, charakterisiert sich die Stimmung als ein Zustand. Sie ist eine bestimmte Gesamtfärbung des Daseins, bei der das Leibliche und Seelische, auch das Innere und Äußere im Sinne von Mensch und Natur, gleichsam auf denselben Ton >abgestimmt< sind ... Um sich im Sinne der Romantik einstimmen zu lassen, bedarf es musikalisch einer gewissen Gleichmäßigkeit. Erst wenn ein Rhythmus immer wiederkehrt, kann man in derselben Art mitschwingen und das Gehörte zur eigenen >Stimmung< werden lassen. Schubert fand mit der Spielfigur ein Mittel für das gleichartige rhythmische Pulsieren. Dieser Strom des Rhythmus ist es, von dem sich der Hörer nun tragen läßt... die junge Generation setzte den Weg in derselben Richtung fort. Für sie wird um 1830 das Klavier zum Hauptinstrument. Wie anderwärts dargelegt, ist die klaviermäßige Spielfigur für Frédéric Chopin geradezu das Fundament, auf dem er seine Kunst errichtet. Dasselbe gilt für Robert Schumann, der das überlieferte klassische Motiv mit dem Rhythmus der Spielfigur zu beleben weiß... Der Musikstrom erhält um 1830 auf dem Klavier die Gestalt des >Motivstroms<. Das musikalische Hören der Neuzeit. In: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978, Verlag Philipp Reclam jun., S. 150ff.

À Madame CAMILLA PLEYEL.  
**Nocturne.** F. CHOPIN. Op. 9, N° 2.

Andante. (♩ = 182.)  
*espress. dolce.*

14  
*cresc.*

16  
*poco ritard.*

19  
*poco rall.*

21 *Tempo I.*

12 *Tempo I.*

*come sopra.*

Michael Stegemann:

"Wollte man in den Werken Frédéric Chopins die melodietragenden Stimmen auf ihre für die Stabilität des musikalischen Gerüsts hinreichende Substanz reduzieren, so bliebe - von wenigen Ausnahmen abgesehen - nur ein verhältnismäßig grober Canevas (franz.: Stickgaze, Entwurf) zurück. Syntaktisch und semantisch wäre die Phrase zwar nach wie vor verständlich, gleichsam als objektive Aussage eines thematischen Tatbestands, doch erst in der Subjektivierung durch das >Adjektiv< des Ornaments erweist sich die Tonsprache des Komponisten als unverwechselbar. Überhaupt ist die mathematische Lösung für die kürzeste Verbindung zweier (melodischer) Punkte bei aller Funktionalität künstlerisch unbefriedigend: die schöpferische Idee erfüllt sich nicht im direkten, von Tonhöhe zu Tonhöhe geradlinig fortschreitenden Weg, sondern in dessen mehr oder weniger reicher Auszierung gemäß einer Tradition, die sich bis in die Frühzeit nicht nur der abendländischen Musik zurückverfolgen läßt.

Auf dem Feld der Instrumentalmusik steht Chopin an einem entscheidenden Wendepunkt dieser Tradition: mit ihm vollzieht sich die Emanzipation der Verzierung vom bloß akzidentiellen Beiwerk einer melodischen Linie (ohne unmittelbaren Einfluß auf ihre Aussagekraft) zum integrierenden Bestandteil der Komposition. In demselben Maße, in dem der Spannungsverlauf einer Intervallfolge an Identität verlor, gewann die ornamentale Gestaltung des melodischen Raums an Bedeutung...

Frédéric Chopin: Prélude (1838/39)

C.D. Friedrich: Der Träumer (1820-40)

Largo. Op. 28. N° 4.

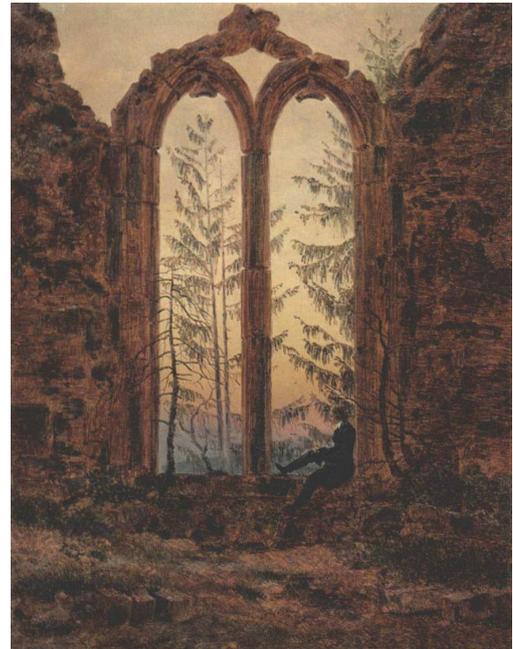
4

8

12

16

20



**Eichendorff: Der Pilger:**  
 Man setzt uns auf die Schwelle,  
 Wir wissen nicht, woher?  
 Da glüht der Morgen helle,  
 Hinaus verlangt uns sehr.  
 Der Erde Klang und Bilder,  
 Tiefblaue Frühlingslust,  
 Verlockend wild und wilder,  
 Bewegen da die Brust.  
 Bald wird es rings so schwüle,  
 Die Welt eratmet kaum,  
 Berg', Schloß und Wälder kühle  
 Stehn lautlos wie im Traum,  
 Und ein geheimes Grausen  
 Beschleicht unsern Sinn:  
 Wir sehnen uns nach Hause  
 Und wissen nicht, wohin?

Largo.

stretto

dim.

smorz.

pp

Richard Wagner: Tristan und Isolde: Einleitung

Langsam und schmachkend. 5

10

15

20

25 a tempo

30

Liabesmotiv

Todesmotiv

Seufzermotiv

Sehnsuchtsmotiv

Richard Wagner

(am 19. 12. 1859 an Mathilde Wesendonck über das Tristan-Vorspiel):

"Ein altes, unerlöschlich neu sich gestaltendes, in allen Sprachen des mittelalterlichen Europa nachgedichtetes Ur-Liebesgedicht sagt uns von Tristan und Isolde. Der treue Vasall hatte für seinen König diejenige gefreit, die selbst zu lieben er sich nicht gestehen wollte, Isolden, die ihm als Braut seines Herrn folgte, weil sie dem Freier selbst machtlos folgen mußte. Die auf ihre unterdrückten Rechte eifersüchtige Liebesgöttin rächt sich: den, der Zeitsitte gemäß für den nur durch Politik vermählten Gatten von der vorsorglichen Mutter der Braut bestimmten Liebestrank läßt sie durch ein erfindungsreiches Versehen dem jugendlichen Paare kredenzen, das, durch seinen Genuß in hellen Flammen auflodernd, plötzlich sich gestehen muß, daß nur sie einander gehören. Nun war des Sehnsens, des Verlangens, der Wonne und des Elends der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft - alles wie wesenloser Traum zerstoßen; nur eines noch lebend: Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Dursten und Schmachten; einzige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrwerden!

Der Musiker, der dieses Thema sich für die Einleitung seines Liebesdramas wählte, konnte, da er sich hier ganz im eigensten, unbeschränktesten Elemente der Musik fühlte, nur dafür besorgt sein, wie er sich beschränkte, da Erschöpfung des Themas unmöglich ist. So ließ er denn nur einmal, aber im lang gegliederten Zuge, das unersättliche Verlangen anschwellen, von dem

schüchternsten Bekenntnis, der zartesten Hingezogenheit an, durch banges Seufzen, Hoffen und Zagen, Klagen und Wünschen, Wonnen und Qualen, bis zum mächtigsten Andrang, zur gewaltsamsten Mühe, den Durchbruch zu finden, der dem grenzenlos begehrliehen Herzen den Weg in das Meer unendlicher Liebeswonne eröffne. Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, um in Sehnsucht zu verschmachten, in Sehnsucht ohne Erreichen, ja jedes Erreichen nur wieder neues Sehnen ist, bis im letzten Ermatten dem brechenden Blicke die Ahnung des Erreichens höchster Wonne aufdämmert: es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischester Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder ist es die nächtliche Wunderwelt, aus der, wie die Sage uns meldet, ein Efeu und eine Rebe in inniger Umschlingung einst auf Tristans und Isoldes Grabe emporwachsen?"

Zit. nach: Attila Csampai/Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde, Reinbek 1983, S. 157f.

Ludwig van Beethoven

# SONATE

Op. 13.

Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

(1798/99)

8. (Pathétique.)

Grave.

3

5

7

10

11 Molto allegro e con brio.

19

Attacca subito l' Allegro :

**Friedrich Nietzsche (1888):**

"Von dem Augenblick an, wo es einen Klavierauszug des >Tristan< gab - mein Kompliment, Herr von Bülow! - war ich Wagnerianer. Die älteren Werke Wagners sah ich unter mir - noch zu gemein, zu >deutsch< - ... Aber ich suche heute noch nach einem Werk von gleich gefährlicher Faszination, von einer gleich schauerlichen und süßen Unendlichkeit, wie der >Tristan< ist - ich suche in allen Künsten vergebens. Alle Fremdheiten Leonardo da Vincis entzaubern sich beim ersten Tone des >Tristan<."

Zit. nach: Attila Csampai und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde, Reinbek 1983, S. 179

**Friedrich Nietzsche:**

"Die Absicht, welche die neuere Musik in dem verfolgt, was jetzt, sehr stark, aber undeutlich, >unendliche Melodie< genannt wird, kann man sich dadurch klar machen, daß man ins Meer geht, allmählich den sicheren Schritt auf dem Grunde verliert und sich endlich dem Elemente auf Gnade und Ungnade übergibt: man soll schwimmen. In der älteren Musik mußte

man ... etwas ganz anderes, nämlich tanzen. Das hierzu nötige Maß, das Einhalten bestimmter gleich wiegender Zeit- und Kraftgrade erzwang von der Seele des Hörers eine fortwährende Besonnenheit, - auf dem Widerspiele dieses kühleren Luftzuges, welcher von der Besonnenheit herkam, und des durchwärmten Atems der Begeisterung ruhte der Zauber aller guten Musik. - Richard Wagner wollte eine andre Bewegung, - er warf die physiologische Voraussetzung der bisherigen Musik um. Schwimmen, Schweben, - nicht mehr Gehen, Tanzen... Vielleicht ist damit das Entscheidende gesagt. Die >unendliche Melodie< will eben alle Zeit- und Kraft-Ebenmäßigkeit brechen, sie verhöhnt sie selbst mitunter - sie hat ihren Reichtum der Erfindung gerade in dem, was einem älteren Ohre als rhythmische Paradoxie und Lästerung klingt. Aus einer Nachahmung, aus einer Herrschaft eines solchen Geschmacks entstünde eine Gefahr für die Musik, wie sie größer gar nicht gedacht werden kann - die vollkommene Entartung des rhythmischen Gefühls, das Chaos an Stelle des Rhythmus ... Die Gefahr kommt auf die Spitze, wenn sich eine solche Musik immer enger an eine ganz naturalistische, durch kein Gesetz der Plastik beherrschte Schauspielerei und Gebärdenkunst anlehnt, die Wirkung will, nichts mehr ... Das espressivo um jeden Preis und die Musik im Dienste, in der Sklaverei der Attitüde - das ist das Ende ..."

In: Ders.: Wagner als Gefahr, München 1964, S. 132

Claude Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faun (1892)

I 'Exposition'

1. Thema'

Fl. solo

Melodie wie oben

II 'Durchführung': 2 x '1. Thema, dann:

'2. Thema'

Ob. solo

III Mittelstück:

1. Element

2. Element (vgl. '2. Thema')

IV Durchführung: '1. Thema' in Vergrößerung (Augmentation), dann:

Variante des '1. Themas':

V Re-Exposition: '1. Thema (mit Elementen des '2. Themas' gekoppelt)

VI Coda:

Harfe 2 gedämpfte Hörner Fl.

tiefe Violinen

Stéphane Mallarmé:

Der Nachmittag eines Fauns (1866/67)

... Verfüng ich mich im Traum?  
 Von Glut erstickt der frische Morgen ringt,  
 Dann rauscht kein Quell, nur meiner Flöte Spiel verklingt,  
 Den Hain mit Wohl laut übertauend; dem Doppelrohr

Ein flüchtiger Wind entquillt, bevor  
 Der Klang zerstäubt im sprühenden Regen,  
 Es ist, am Horizont ohn jed Bewegen,  
 Schaubar und kunstberufend heiter säuselnd  
 Anhauch des Geistes, zurück zum Himmel kräuselnd.

Johann Sebastian Bach: Präludium Es-Dur für Orgel

Musical score for Johann Sebastian Bach's Präludium Es-Dur für Orgel. The score is written for two staves, Treble and Bass clef, in E major (one sharp) and common time. It features a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piece is characterized by its intricate counterpoint and use of ornaments.

Claude Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune

Musical score for Claude Debussy's Prélude à l'après-midi d'un faune. The score is written for two staves, Treble and Bass clef, in F major (two sharps) and 3/8 time. The tempo is marked "Molto moderato". The piece begins with a triplet of eighth notes in the right hand, followed by a melodic line in the left hand. The score includes dynamic markings such as "p dolce e espressivo" and various articulation marks like accents and slurs. The music is characterized by its lush, impressionistic sound and complex harmonic language.

**Claude Debussy:**

(*La Revue blanche*, 1. Juli 1901.) "... Die Musik ... ist eine Summe unterschiedlicher Kräfte. Man macht daraus ein spekulatives Geschwätz! Mir sind die paar Noten lieber, die ein ägyptischer Hirte auf seiner Flöte bläst - er ist eins mit der Landschaft und hört Harmonien, von denen sich eure Schulweisheit nichts träumen läßt ... Die Musiker hören nur die Musik, die von geschulten Händen geschrieben wurde, die der Natur eingeschriebene hören sie nie. Den Sonnenaufgang betrachten ist viel nützlicher, als die Pastorsymphonie hören. Was nützt denn eure kaum verständliche Kunst? Solltet ihr nicht all die schmarotzerischen Kompliziertheiten ausmerzen, die an den raffinierten Mechanismus eines Geldschranckschlusses gemahnen? ... Man muß die Zucht in der Freiheit suchen und nicht in den Formeln einer morschen Philosophie, die nur mehr für Schwächlinge taugt. Hören Sie auf keines Menschen Rat, sondern auf den Wind, der vorüberweht und uns die Geschichte der Welt erzählt."

(April 1902, a.a.O. S. 66) "... Frühere Erkundungsgänge im Bereich der Instrumentalmusik hatten bei mir eine Abneigung gegen die klassische Durchführungstechnik hervorgerufen, deren Schönheit rein technischer Art ist und außer den Mandarinen unserer Kaste keinen Menschen interessiert. Ich strebe für die Musik eine Freiheit an, die sie vielleicht mehr als jede andere Kunst in sich birgt, eine Freiheit, die nicht mehr auf die mehr oder weniger getreue Wiedergabe der Natur eingeengt bleiben, sondern auf den geheimnisvollen Entsprechungen zwischen Natur und Phantasie beruhen sollte."

(*Musica*, Oktober 1902, a.a.O. S. 69) "Was der französischen Musik am dringlichsten zu wünschen wäre, ist die Abschaffung des Studiums der Harmonielehre, wie man es an den Musikschulen betreibt: Eine pompösere und lächerlichere Art, Klänge zusammenzufügen, läßt sich nicht denken. Sie hat überdies den großen Fehler, den Tonsatz dergestalt über einen Leisten zu schlagen, daß bis auf wenige Ausnahmen alle Musiker in der gleichen Weise harmonisieren."

(*Gil Blas*, 12. Januar 1903, a.a.O. S. 71) "Ich werde versuchen, in den Werken die vielfältigen Antriebe aufzudecken, aus denen sie entstanden sind, und das, was sie an innerem Leben besitzen; ist das nicht viel interessanter als das Spiel, sie auseinanderzunehmen wie eine kuriose Art von Taschenuhren? - Man kann wohl sagen, daß eine merkwürdige Zwangsvorstellung die zeitgenössische Musikkritik dazu reizt, das Geheimnis oder ganz einfach die Gefühlsbewegung eines Werkes zu erklären, auseinanderzunehmen und kaltblütig zu ertönen."

(*Gil Blas*, 16. Februar 1903, a.a.O. S. 99) "Die Volkstümlichkeit der Pastorsymphonie beruht auf einem ziemlich weit verbreiteten Mißverständnis der Menschen gegenüber der Natur. Sehen Sie sich die Szene am Bach an: Es ist ein Bach, aus dem allem Anschein nach Kühe trinken (jedenfalls veranlassen mich die Fagottstimmen, das zu glauben), ganz zu schweigen von der Nachtigall im Wald und dem Schweizer Kuckuck, die beide besser in die Kunst von Jaques de Vaucanson passen als in eine Natur, die diesen Namen verdient. All das ist sinnlose Nachahmerei oder rein willkürliche Auslegung."

Um wieviel tiefer drücken doch andere Partiturseiten des alten Meisters die Schönheit einer Landschaft aus, ganz einfach weil es keine direkte Nachbildung mehr gibt, sondern gefühlsmäßige Übertragung des >Unsichtbaren< in der Natur. Faßt man das Geheimnis eines Waldes, indem man die Höhe seiner Bäume mißt? Regt nicht vielmehr seine unergründliche Tiefe die gestaltende Phantasie an?"

(*Musica*, Mai 1903, a.a.O. S. 179) "Die Musik ist eine geheimnisvolle Mathematik, deren Elemente am Unendlichen teilhaben. Sie lebt in der Bewegung der Wasser, im Wellenspiel wechselnder Winde; nichts ist musikalischer als ein Sonnenuntergang! Für den, der mit dem Herzen schaut und lauscht, ist das die beste Entwicklungslehre, geschrieben in jenes Buch, das von den Musikern nur wenig gelesen wird: das der Natur. Sie schauen in die Bücher der großen Meister und rühren dort mit frommer Ehrfurcht den alten Klangstaub auf. Gut so; aber die Kunst ist hier vielleicht nicht so nah!"

(*Gil Blas*, 1. Juli 1903, a.a.O. S. 183) "Man kann sich nur schwer die Fassung vorstellen, in der sich selbst das robusteste Hirn beim Anhören der vier Ring-Abende befindet. Die Leitmotive tanzen da eine Quadrille, bei der sich als kurioses Paar das Leitmotiv des >Siegfriedhorns< und das der >Wotanslanze< gegenüberstehen, während wiederum das >Fluch-Motiv< sich lästige Kavalierere vom Hals hält."

Das ist mehr als Zudringlichkeit - das ist vollständige Inbeschlagnahme. Sie sind nicht mehr Herr Ihrer selbst, sie sind nur noch ein handelndes, wandelndes Leitmotiv in den Gefilden der Ring-Szenerie ...

Oh, Mylord, wie unerträglich werden doch diese Leute in Helm und Tierfellen am vierten Abend! Stellen Sie sich vor, daß sie nie ohne Begleitung ihres verdammten Leitmotivs erscheinen; manche singen es sogar! Sie gleichen gelinden Narren, die Ihnen eine Visitenkarte überreichen und gleichzeitig den Text wie ein Gedicht deklamieren! Ein Effekt, der schon lästig genug ist, auch noch doppelt angewendet... (S. 185) "... Nach Minuten der Langeweile, in denen man wirklich nicht mehr weiß, woran man sich halten soll, an die Musik oder an das Drama, kommen plötzlich unvergeßlich schöne Stellen, vor denen jede Kritik verstummt. Sie sind ebenso unwiderstehlich wie das Meer. Manchmal dauern sie kaum eine Minute, oft länger."

(*S.I.M.*, 15. Februar 1913, a.a.O. S. 230) "... Vor allem: Nehmen wir uns vor Systemen in acht, die nichts anderes sind als >Fuchseisen für Dilletanten<. Es hat liebenswerte kleine Völker gegeben - ja es gibt sie sogar heute noch, den Verirrungen der Zivilisation zum Trotz - die die Musik so leicht lernen wie das Atmen. Ihr Konservatorium ist der ewige Rhythmus des Meeres, ist der Wind in den Bäumen, sind tausend kleine Geräusche, die sie aufmerksam in sich aufnehmen, ohne je in tyrannische Lehrbücher zu schauen. Ihre Traditionen bestehen nur aus sehr alten Gesängen, mit Tänzen verbunden, zu denen jahrhundertlang jeder ehrerbietig seinen Beitrag lieferte. So gehorcht die javanische Musik einem Kontrapunkt, gegen den derjenige Palestrinas ein reines Kinderspiel ist. Und wenn man ohne europäischen Dünkel dem Reiz ihres Schlagwerks lauscht, kommt man nicht um die Feststellung herum, daß das unsrige nur ein barbarischer Jahrmarktslärm ist."

(*S.I.M.*, 15. Februar 1913, a.a.O. S. 231) "Die Schönheit eines Kunstwerks wird immer ein Geheimnis bleiben, das heißt, man wird nie bis ins letzte ergründen können, >wie es gemacht ist<. Erhalten wir uns um jeden Preis diese geheimnisvolle magische Kraft der Musik. Sie ist ihrem Wesen nach offener dafür als jede andere Kunst."

(*S.I.M.*, 1. November 1913, a.a.O. S. 245) "... Nun ist aber die Musik gerade die Kunst, die der Natur am nächsten steht, sie am subtilsten einfängt. Trotz ihres Anspruchs, vereidigte Übersetzer zu sein, können uns die Maler und Bildhauer von der Schönheit der Welt nur eine ziemlich freie und immer bruchstückhafte Darstellung geben. Sie erfassen und halten nur einen einzigen Aspekt, einen einzigen Augenblick fest; der Musiker allein hat das Vorrecht, die ganze Poesie der Nacht und des Tages, der Erde und des Himmels zu fassen, ihre Atmosphäre wiederzugeben und ihren gewaltigen Pulsschlag in Rhythmen auszuströmen."

(*Excelsior*, 11. Februar 1911, a.a.O. S. 304) "Ich bin kein faktizierender Christ im kirchlichen Sinn. Ich habe die geheimnisvolle Natur zu meiner Religion gemacht... Fühlen, zu welch aufwühlenden und gewaltigen Schauspielen die Natur ihre vergänglichen und erschauernden Geschöpfe einlädt, das nenne ich beten."

(*Excelsior*, 11. Februar 1911, a.a.O. S. 305)

Wer wird das Geheimnis der musikalischen Komposition ergründen? Das Rauschen des Meeres, der Bogen des Horizonts, der Wind in den Blättern, ein Vogelruf hinterlassen in uns vielfältige Eindrücke. Und plötzlich, ohne daß man das mindeste dazutut, steigt eine dieser Erinnerungen in uns auf und wird zur musikalischen Sprache. Sie trägt ihre Harmonie in sich selbst. Welche Anstrengung man auch unternähme, man wird keine stimmigere finden und auch keine wahrere. Nur auf diese Weise macht eine Seele, die sich der Musik verschrieben hat, ihre schönsten Entdeckungen."

Zit. nach: Claude Debussy. Monsieur Croche, hrsg. von François Lesure, übersetzt von Josef Häusler, Stuttgart 1982, Reclam 7757, S. 55f.)

**Karin Sagner-Düchting:**

Am 15. April 1874 war es dann soweit, daß in den acht Räumen des Photographen Nadar am Boulevard des Capucines Arbeiten von insgesamt dreißig unabhängigen Künstlern gezeigt werden konnten. Neben vielen heute zu Unrecht vergessenen Künstlern waren anwesend: Monet, Boudin, Cézanne, Degas, Pissarro, Renoir, Sisley, Gautier, Berthe, Morisot und Félix Bracquemond.

Die Ausstellung dauerte einen Monat, bis zum 15. Mai. ... Es kamen 3500 Besucher, deren Gelächter und Gespött wie das der konservativen Presse groß war. Begeisterte Kritiker fanden sich vorwiegend im Freundeskreis der Künstler.

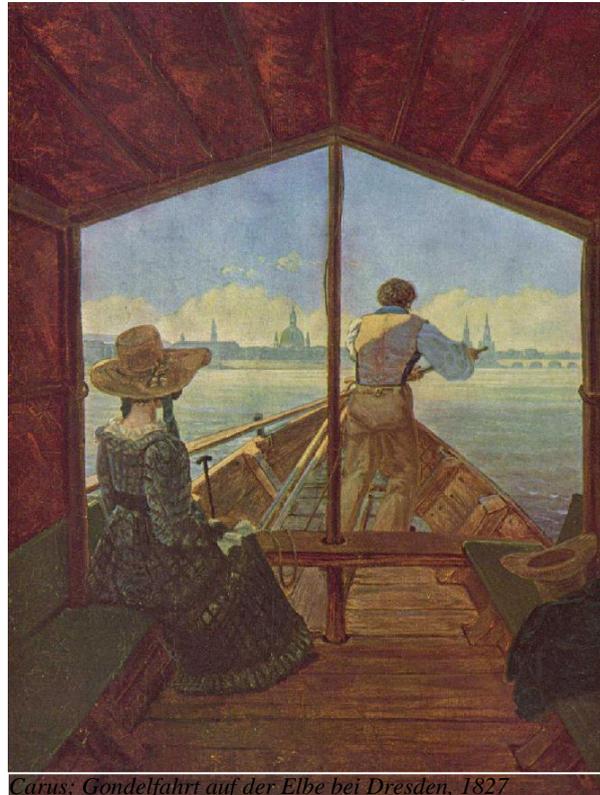
Berühmt geworden ist vor allem die Kritik Louis Leroy's, eines Schriftstellers, der sich selbst auch als Landschaftsmaler betätigte. Er



**Claude Monet: Impression, soleil levante, 1872**

beschrieb ... ein fiktives Gespräch zweier Besucher: ... >Ach, da ist er ja<, entfuhr es ihm vor dem Bild Nr. 98. Unverkennbar, der Liebling von Papa Vincent! Aber was ist dargestellt? Schauen Sie mal im Katalog nach.<>Impression, Sonnenaufgang<, sagte ich. >Impression, wußte ich es doch; denn ich bin impressioniert, also muß es sich um eine Impression handeln... Welche Freiheit! Welche Leichtigkeit des Handwerks! Eine Tapete im Urzustand ist ausgearbeiteter als dieses Seestück! << Der Titel dieses Gemäldes Monets, der von Renoir in den Ausstellungskatalog gesetzt worden war, sollte sehr bald der Malerei dieser Gruppe den Namen geben. Leroy hat sich später - nach der allgemeinen Anerkennung des impressionistischen Stils - gerühmt, er habe dieser Bewegung erst den Namen gegeben. *Impression*,

von einem Hotelfenster aus entstanden. In blaugrauem und orangefarbenem Dunst taucht schemenhaft im Hintergrund die



**Carus: Gondelfahrt auf der Elbe bei Dresden, 1827**

*Sonnenaufgang* war 1873 während Monets Aufenthalt in Le Havre Hafenanlage von Le Havre auf. Das Licht der aufgehenden Sonne, die als orangefarbener Ball am Horizont auftaucht, spiegelt sich im Wasser und verzaubert die nüchterne Umgebung des Hafens zu einer einzigartigen vergänglichem Erscheinung. Zuschauer dieses Naturschauspiels sind die silhouettenhaften Gestalten in dunklen Booten, die sich im Gegenlicht vom übrigen Grund abheben. Das Bild ist völlig flächig gehalten, und der Eindruck von räumlicher Distanz ergibt sich im wesentlichen nur noch durch die diagonale Reihe kleiner Boote, die das Auge in den Bildmittelgrund lenkt. Die Behandlung der auf wenige Pinselstriche reduzierten Dinge ist unglaublich frei. Details erscheinen angesichts der Thematik eines sich rasch wandelnden Naturspektakels wie auch der dadurch beschworenen Stimmung fehl am Platz. Es geht um den Gesamteindruck. Die Farbe ist stellenweise so dünn aufgetragen, daß der Leinwandgrund durchscheint, nur die Spiegelung des orangefarbenen Sonnenlichts hebt sich pastos ab.

... Kritisiert wurde bei den Arbeiten der Ausstellung auch deren alltägliche, um nicht zu sagen banale Thematik. Dies geschah im Vergleich zu den oft wirklichkeitsfernen Bildhandlungen konventioneller Malerei. Vor allem aber war es die Technik dieser relativ kleinformatigen Bilder, die ins Auge fiel. Sie wurden in ihrer Ausführung als skizzenhaft betrachtet. Die Flächigkeit und die formauflösende freie Behandlung der Gegenstände, weniger die oft ungewöhnlich starke und helle Farbigkeit als der Verzicht auf das modellierende Helldunkel, waren die immer wiederkehrenden Ansatzpunkte der Kritik. Wie wir gesehen haben, erkannte man darin bei den Impressionisten die Eigenschaften der Skizze, die lediglich Vorstufe zum fertigen Werk war. So blieb in diesen Werken der skizzenhafte Arbeitsprozeß sichtbar, teilweise schienen noch die Leinwandgründe durch, und der grob vereinheitlichende Pinselstrich blieb nur andeutend stehen, so daß das Interesse des Betrachters vom eigentlichen Thema auf die Bildoberfläche gelenkt wurde. Die Farbe trat in den Vordergrund, und eine Helldunkelmodellierung im traditionellen Sinne gab es nicht mehr.

Die Palette dieser Bilder war vielmehr licht und klar, und da man helles Licht mit natürlichem Licht im Freien verband, war eine >Schule der hellen und klaren Farben< nur die logische Folge. Um diese gewünschte Helligkeit und Klarheit zu erzielen, wurde weitgehend mit reinen, starken Farbkontrasten und einer hellen Ton-in-Ton-Malerei gearbeitet, wobei man die Farben teilte und in Tupfen, Flecken oder Strichen getrennt auftrug. Daß dabei helle Grundierungen bevorzugt wurden, war daher folgerichtig, wenn diese auch nicht, wie häufig behauptet wurde, durchgängig weiß waren. Vermissen wurden in diesen Bildern auch die betonten Umrißlinien. Statt dessen wurden Figur und Grund durch offene Konturen und verwandte Farbwerte eingesetzt. Claude Monet, Köln 1990, S. 74ff.



# PRÉLUDES

## 2<sup>e</sup> LIVRE

I

Modéré gemäßig

extrêmement égal et léger. äußerst gleichmäßig und leicht.  
*la m.g. un peu en valeur sur la m.d.* die linke Hand etwas deutlicher als die rechte

Claude Debussy  
(1862-1918)

Musical score for measures 1-6. The piece is in 3/4 time and D-flat major. It features a delicate, flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics are marked *pp* (pianissimo). Measure 4 includes the instruction *(m. d.)* (middle finger) and *pp*. Measure 6 includes the instruction *pp*.

Musical score for measures 7-14. The melody continues with intricate fingerings and grace notes. Measure 10 includes the instruction *pp*. Measure 12 includes the instruction *pp*. Measure 14 includes the instruction *pp*.

Musical score for measures 16-17. Measure 16 includes the instruction *pp* and the text *nachgeben, Tempo verringern* (give up, decrease tempo) and *Cédez*. Measure 17 includes the instruction *Mouv<sup>t</sup> im Tempo* (more tempo) and *ein wenig hervorheben* (highlight a little) and *pp un peu en dehors*.

Musical score for measures 18-26. The piece continues with a series of chords and melodic fragments. Measure 27 includes the instruction *pp*.

Musical score for measures 20-21. Measure 20 includes the instruction *pp*. Measure 21 includes the instruction *pp*.

Musical score for measures 22-28. Measure 22 includes the instruction *pp*. Measure 28 includes the instruction *pp*.

Musical score for measures 22-24. Measure 22 includes the instruction *pp*. Measure 24 includes the instruction *pp*.

Musical score for measures 29-30. Measure 29 includes the instruction *p*. Measure 30 includes the instruction *p*.

Musical score for measures 25-26. Measure 25 includes the instruction *pp*. Measure 26 includes the instruction *pp*.

Musical score for measures 30-31. Measure 30 includes the instruction *p*. Measure 31 includes the instruction *p*.

ein wenig langsamer  
Un peu retenu

32  
33  
34  
35  
36

37  
38 Mouvt  
42 Cédez - Mouvt, langsam und erlöschend  
langsam und erlöschend  
en rétenant et en s'éffaçant  
p un peu marqué ein wenig betont  
46  
49 Presque plus rien fast nichts mehr zu hören

(...Brouillards) Nebel

**Albert Jakobik:**

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

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

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

Béla Bartók: Melodie im Nebelbrauen, Mikrokosmos IV 1939

Tranquillo, d. 44

5  
10  
15  
20  
25  
30  
35  
40

Ganztonleitern in ein seelisches Zwischenreich. ... ein ... Stück Debussys ist herumgebaut um eine Grundfarbe, die am Anfang und Ende meist besonders deutlich heraustritt - um eine komplementäre Gegenfarbe, durch die sich die Diatonik der Grundfarbe ergänzt zur Vollchromatik aller 12 Töne - um eine offene Vermittlungsfarbe der Ganztönigkeit, die zwischen den beiden Hauptfarben steht. Wir nennen dies Vorhandensein von drei aufeinander bezogenen Grundfarben die Farbpalette des Stückes In: Claude Debussy oder die lautlose Revolution in der Musik, Würzburg 1977, S. 10f.

## Anton Webern: Fünf Lieder op. 4 V.

Langsam ( $\text{♩} = \text{ca } 48$ ) *pp* *poco rit.* *a tempo* *pp* *pp*

Ihr tra-tet zu dem Her-de wo al-le Glut ver-starb, Licht war nur an der Er-de vom

Mon-de lei-chen-farb. Ihr tauch-tet in die A-schen die blei-chen Fin-ger ein mit

*p* *poco accel.* *mf*

Su-chen Ta-sten Ha-schen— wird es noch einmal Schein! Seht was mit Trost-ge-ber-de der

*espress.* *f* *espress.* *p* *pp* *pp*

*tempo I.* ( $\text{♩} = \text{ca } 48$ ) *pp* *rit.* *pp* *pp* *pp*

Mond euch rät: tre-tet weg vom Her-de, es ist wor-den spät.

1908/9

The image shows a musical score for five songs by Anton Webern. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is marked 'Langsam' and 'poco rit. a tempo'. The second system is marked 'poco accel.'. The third system is marked 'poco rit.'. The fourth system is marked 'tempo I.' and 'rit.'. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, mf, f, espress.), articulation (accents), and performance instructions (rit., accel.). The lyrics are in German and are written below the vocal line.

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

... Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte "Geist", "Seele" oder, "Körper" nur auszusprechen. Ich fand es innerlich unmöglich, über die Angelegenheiten des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament oder was Sie sonst wollen, ein Urtheil herauszubringen. Und dies nicht etwa aus Rücksichten irgend welcher Art, denn Sie kennen meinen bis zur Leichtfertigkeit gehenden Freimut: sondern die abstrakten

Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgend welches Urtheil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze. ...

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

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

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

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



**Arnold Schönberg:**

"Klangfarbenmelodien

Ich kann den Unterschied zwischen Klangfarbe und Klanghöhe, wie er gewöhnlich ausgedrückt wird, nicht so unbedingt zugeben. Ich finde, der Ton macht sich bemerkbar durch die Klangfarbe, deren eine Dimension die Klanghöhe ist. Die Klangfarbe ist also das große Gebiet, ein Bezirk davon die Klanghöhe. Die Klanghöhe ist nichts anderes als die Klangfarbe, gemessen in einer Richtung. Ist es nun möglich, aus Klangfarben, die sich der Höhe nach unterscheiden, Gebilde entstehen zu lassen, die wir Melodien nennen, Folgen, deren Zusammenhang eine gedankenähnliche Wirkung hervorruft, dann muß es auch möglich sein, aus den Klangfarben der anderen Dimension, aus dem, was wir schlechtweg Klangfarbe nennen, solche Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt. Das scheint eine Zukunftsphantasie und ist es wahrscheinlich auch. Aber eine, von der ich fest glaube, daß sie sich verwirklichen wird. Von der ich fest glaube, daß sie die sinnlichen, geistigen und seelischen Genüsse, die die Kunst bietet, in unerhörter Weise zu steigern instand ist. Von der ich fest glaube, daß sie jenem uns näherbringen wird, was Träume uns vorspiegeln; daß sie unsere Beziehungen zu dem, was uns heute unbelebt scheint, erweitern wird, indem wir dem Leben von unserem Leben geben, das nur durch die geringe Verbindung, die wir mit ihm haben, vorläufig für uns tot ist.

Klangfarbenmelodien! Welch feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag!

Wer wagt hier Theorie zu fordern! Aus: A. Schönberg: Harmonielehre, 1911, Wien o. J., S. 503/504.

Eintrag Schönbergs in sein Tagebuch am 28. 1. 1922:

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

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

Schönberg. Fünf Orchesterstücke op. 16, München 1987, Wilhelm Fink Verlag.

Schönberg op. 16, Nr. 3 "Farben"

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Flöte  
Engl. Horn  
Tromp.  
Klar.  
Fag.  
Horn  
Va. Cb.  
Vcl. ---

Pot.

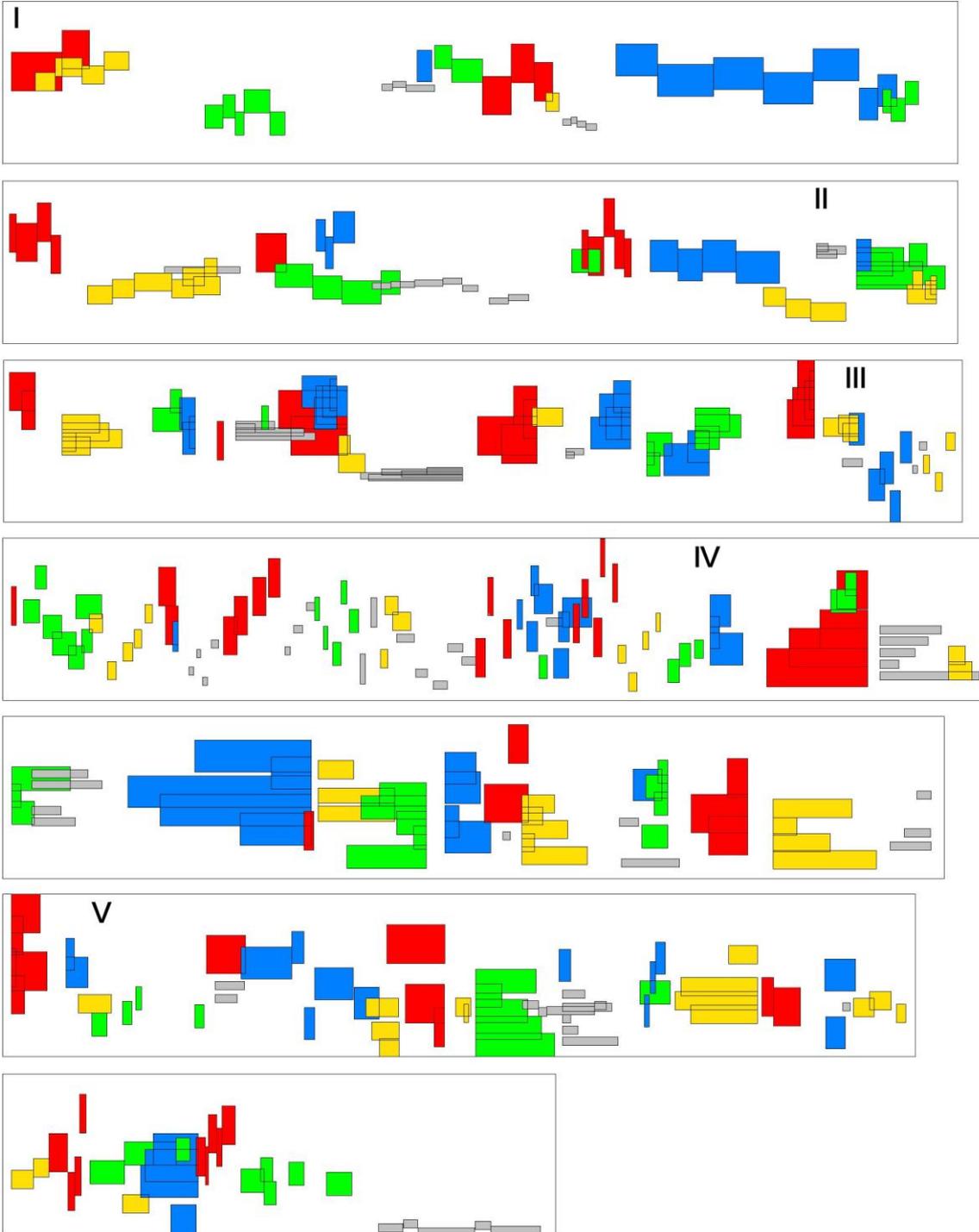






Übertragung des Anfangs in Noten (Hans Martin Stroh)

**Karlheinz Stockhausen: Studie II (1954)**



- grau: Tongemisch I
- gelb: Tongemisch II
- grün: Tongemisch III
- blau: Tongemisch IV
- rot: Tongemisch V

**Texturen:**

- I: zur ‚Linie‘ verbundene Einzel-Tongemische, lange Dauern, kleine Abstände
- II: ‚Akkorde‘, kurze Dauern, kleine Abstände
- III: ‚punktueller‘ Klangfeld aus Einzel-Tongemischen, sehr kurze Dauern, große Abstände, zerklüftet
- IV: ‚Akkorde‘, sehr lange Dauern, ‚weiter‘ Klang, große Abstände
- V: Elemente aus I-IV gemischt: ‚Reprise‘/Zusammenfassung

**Francis Dhomont: Franksteinsymphonie (musique concrète)**

# The Unanswered Question

CHARLES E. IVES  
(1908)

I  
II  
Flutes  
(or Oboe) III  
(or Clarinet) IV

Trumpet  
(or English Horn,  
or Oboe,  
or Clarinet)

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
(8va Contrabass)

**Largo molto sempre (for strings & trumpet) (about 50♩)**

*ppp con sordini*

I  
II  
Flutes  
(or Oboe) III  
(or Clarinet) IV

Trumpet  
(or English Horn,  
or Oboe,  
or Clarinet)

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
(8va Contrabass)

**Largo molto sempre (for strings & trumpet) (about 50♩)**

*ppp con sordini*

*actual notes*

I  
II  
Flutes  
(or Oboe) III  
(or Clarinet) IV

Trumpet  
(or English Horn,  
or Oboe,  
or Clarinet)

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
(8va Contrabass)

**Allegretto**

*mf*

I  
II  
Flutes  
(or Oboe) III  
(or Clarinet) IV

Trumpet  
(or English Horn,  
or Oboe,  
or Clarinet)

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
(8va Contrabass)

**Allegro**

*f*

18

I  
II  
Flutes  
(or Oboe) III  
(or Clarinet) IV

Trumpet  
(or English Horn,  
or Oboe,  
or Clarinet)

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
(8va Contrabass)

**Adagio**

*p*

23

I  
II  
Flutes  
(or Oboe) III  
(or Clarinet) IV

Trumpet  
(or English Horn,  
or Oboe,  
or Clarinet)

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
(8va Contrabass)

**Andante**

*mp*

44

I  
II  
Flutes  
(or Oboe) III  
(or Clarinet) IV

Trumpet  
(or English Horn,  
or Oboe,  
or Clarinet)

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
(8va Contrabass)

**Allegro molto**

*ff*

50

I  
II  
Flutes  
(or Oboe) III  
(or Clarinet) IV

Trumpet  
(or English Horn,  
or Oboe,  
or Clarinet)

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
(8va Contrabass)

**Allegro-accel. to Presto**

*pp*

*Trumpets, notes here anti-  
[Flutes start.]*

Molto agitato, 55

Flutes I, II, III, IV (or Oboe, or Clarinet)

Trumpet (or English Horn, or Oboe, or Clarinet)

Violin I, II

Viola

Violoncello (or Contrabass)

58

If played by Oboe and Clarinet, last measure ends:

Oboe actual notes

Clarinet actual notes

### Charles Ives: The Unanswered Question (1908) Foreword

The parts of the flute quartet may be taken by two flutes, upper staff, oboe and clarinet, lower staff. The trumpet part may be played by an English horn, an oboe or clarinet, if not playing in "The Answers." The string quartet or string orchestra (con sordini), if possible, should be "off stage", or away from the trumpet and flutes. The trumpet should use a mute unless playing in a very large room, or with a larger string orchestra. If more than four strings, a basso may play with the cellos (8va basso). The strings play ppp throughout with no change in tempo. They are to represent "The Silences of the Druids - Who Know, See and Hear Nothing." The trumpet intones "The Perennial Question of Existence", and states it in the same tone of voice each time. But the hunt for "The Invisible Answer" undertaken by the flutes and other human beings, becomes gradually more active, faster and louder through an animando to a con fuoco. This part need not be played in the exact time position indicated. It is played in somewhat of an impromptu way; if there be no conductor, one of the flute players may direct their playing. "The Fighting Answerers", as the time goes on, and after a "secret conference", seem to realize a futility, and begin to mock "The Question" - the strife is over for the moment. After they disappear, "The Question" is asked for the last time, and "The Silences" are heard beyond in "Undisturbed Solitude."

The flutes will end their part approximately near the position indicated in the string score; but in any case, "The Last Question" should not be played by the trumpet until "The Silences" of the strings in the distance have been heard for a measure or two. The strings will continue their last chord for two measures or so after the trumpet stops. If the strings shall have reached their last chord before the trumpet plays "The Last Question", they will hold it through an continue after, as suggested above. During some of the louder passages of the flutes, the strings may not be heard, and it is not important that they should be. "The Answers" may be played somewhat sooner after each "Question" than indicated in the score, but "The Question" should be played no sooner for that reason. If a large string orchestra is playing, the full treble woodwind choir may be used at the discretion of the conductor, but in any case, only one trumpet plays. C. E. I.

### CHARLES IVES

geboren 20. Oktober 1874 Danbury (Connecticut). Erste musikalische Ausbildung im Elternhaus. 1894-98 Besuch der Yale-University (Schüler von Horatio Parker und Dudley Buck). Tritt nach Abschluß der Studien als Schreiber in eine Versicherungsgesellschaft ein und gründet 1907 mit einem Teilhaber zusammen eine Versicherungsagentur, deren geschäftliche Entwicklung ihn finanziell unabhängig macht. 1919 Beginn einer schweren Herzkrankheit, zu der später noch Diabetes hinzukommt, so daß er 1930 zum Austritt aus dem Geschäft gezwungen ist. Ives komponierte in den Nebenstunden, die ihm seine Tätigkeit als Versicherungskaufmann ließ. Seine wesentliche schöpferische Arbeit fällt in die Jahre zwischen 1900 und 1915. Danach hat er - teils als Folge der Krankheit, teils auf Grund eines seelischen Schocks, den der Ausbruch des ersten Weltkrieges verursachte - nur noch wenig, ab 1927 überhaupt nichts mehr geschrieben. Lebte seit 1930 in Neu-England und New York, wo er am 19. Mai 1954 starb.

1891: Johannes Brahms und Anton Bruckner sind noch am Leben, Claude Debussy arbeitet an seinem »Prélude à l'après-midi d'un faune«, Gustav Mahler schreibt seine erste Sinfonie und Richard Strauss die Tondichtung »Tod und Verklärung«. Igor Strawinsky und Bela Bartók sind Knaben von neun und zehn Jahren; in der amerikanischen Kleinstadt Danbury komponiert ein Siebzehnjähriger, Oberschüler noch, seine erste konsequent bitonale Arbeit, eine Liedvariation, deren kontrapunktische Zweistimmigkeit in verschiedenen Tonarten (F-Dur und Des-Dur) läuft. Charles Ives, der damit eine Entwicklung vorausnahm, die in Europa erst Jahrzehnte später Aufsehen machte und Konzertsandale hervorrief, war nicht von ungefähr auf diese Kühnheit gestossen. Das musikalische Experiment gehörte in seinem Elternhaus gewissermaßen zum alltäglichen Tun. Sein Vater, selbst Musiker, wandte seine ganze Freizeit an Versuche mit Viertelönen und Musikapparaten und vererbte seinem Sohn neben einer starken Dosis geistiger Unabhängigkeit ein ständig waches, gänzlich unakademisches Interesse an lebendigen, ungewohnten, ja abseitigen Phänomenen des Klangs. Daneben gab er ihm eine gründliche Kenntnis des klassischen Repertoires. Auch lernte Charles Ives durch den Rheinbergerschüler Horatio Parker die Satzkunst streng nach akademischen Regeln. Die Unvereinbarkeit dessen, was Ives als sein Sprach- und Ausdrucksbedürfnis erkannte, mit dem, was damals die offizielle künstlerische Linie war, veranlaßte ihn, einen Brotberuf zu ergreifen. Die damit verbundene Notwendigkeit, das Komponieren als Nebentätigkeit zu betrachten, fand er durch die Möglichkeit eines in jeder Beziehung unabhängigen Schaffens wettgemacht. Er arbeitete ohne Kontakt mit der Außenwelt und wurde so zu einem der interessantesten, merkwürdigsten Vorboten der Neuen Musik. Freilich läßt sich diese Feststellung erst aus der Rückschau treffen: Ives' Musik ist zu seinen Lebzeiten so gut wie nie aufgeführt worden. Sein Schaffen zeigt die Vorwegnahme aller wichtigen Phänomene der Neuen Musik: Bitonalität (ab 1891), Polytonalität (1894), Atonalität (an einigen Stellen des 1907 begonnenen 2. Streichquartetts und später), Tonrauben (in der 1909 begonnenen 2. Klaviersonate, aber schon die 1903-14 geschriebenen »Three Places in New England« zeigen im Orchestersatz clusterartige Bildungen), Polymetrik (in den »Three Places«; bei der 4. Sinfonie zur Gleichzeitigkeit von 6/8, 5/8' 3/4 und 2/4 erweitert), Zufallselemente (im Zusammenspiel von Streichern und Bläsern bei der Orchesterkomposition »The unanswered question«), Raumkonzeption durch Aufgliederung des Orchesters in verschiedene Instrumentalgruppen und ihre unterschiedliche Aufstellung im Raum (Second Orchestral Set 1912/15). Da seine rhythmische Phantasie die überkommenen Normen sprengt, verzichtet Ives zuweilen auf Taktstriche (in Sätzen der »Concord«-Sonate zum Beispiel). Die Form wird aus der Verbindlichkeit des Schemas entlassen: sie entsteht für jedes Werk neu, ist damit über den Einzelfall hinaus unwiederholbar und findet Gestalt und Prägung durch die freie Assoziation der Gedanken (3. Sinfonie).

Diese Kühnheiten der Faktur sind häufig das Ergebnis eines Strebens nach realistischer und impressionistischer Schilderung, die vor allem auf Landschaft und Menschen Neu-Englands gerichtet ist: religiöse Feste und patriotische Feierlichkeiten, Erinnerungen an ländliche Tanzmusik und Festzüge mit durcheinanderspielenden Blaskapellen, Dorforgeln und Kirchenglocken. Aus klanggewordenen Naturstimmen gewinnt Ives ein oft wunderliches Destillat. Volkslied- und Choralzitate verdeutlichen das Programm) das den meisten Kompositionen zugrunde liegt. Es ist charakteristisch, daß Ives die amerikanische Folklore nicht im Sinn einer glättenden Bearbeitung verwendet, sondern ihre eigentümlichen, von der Norm abweichenden Charakteristiken bewußt ausprägt und überhöht, somit also ein Verfahren praktiziert, das auch für Bartóks Stilbildung entscheidend wurde. Ebenso wichtig wie Folklore und Landschaftskolorit ist für Ives ein Zug zu pantheistisch-spekulativem Philosophieren, das im Einklang mit den Anschauungen der von ihm hochverehrten Schule der Transzendentalisten steht und in seinem Schaffen deutliche Spuren hinterlassen hat, am bemerkenswertesten in der berühmten 2.

Klaviersonate (Concord-Sonate) und in dem Orchesterwerk »The unanswered question«. Josef Häusler: Musik im 20. Jahrhundert, Bremen 1969, S. 237-40

NZfM 1957/2, S. 136f.: DIE SINGSCHULE. *Mitteilungsblatt des Verbandes der Singschulen e. V.*  
 SCHRIFTFLEITER: LUDWIG WISMEYER, MÜNCHEN 27, MAUERKIRCHERSTR. 43, TEL. 483060

Wider die Natur!

Die Zeit schreitet scheinbar immer rascher voran, mit ihr das hier organische, dort gewaltsame Suchen nach neuen Mitteln, in der Musik Neues auszusagen.

Die traditionellen Instrumente gelten schon seit einiger Zeit nicht mehr viel. Neue Klangwerkzeuge und Klangerzeuger sind entdeckt worden: die Musiker sind mit den Physikern und Mathematikern einen Bund eingegangen. Musik wird im Ton-Laboratorium geboren - ohne Musikinstrumente, ohne Musiker, ohne Dirigenten. Triumph der technischen Musik (oder der musikalischen Technik?): die elektronische Musik.

Sie ist eine Büchse der Pandora; denn keiner ahnte eigentlich, was aus diesen Klangerzeugern, diesen Elektronenröhren, den dazugehörigen Tonbändern und Lautsprechern, zuletzt herauskommen würde. Man sprach aber von nie gehörten Farben, von Zwischenstufen der Dynamik, von der überschrittenen Tongrenze (die das Geräusch einbezieht), ja von der Musik, die direkt aus der Natur und ihren geheimnisvollen Wellen und Strahlen herkommt.

Die Ergebnisse, die ersten und folgenden, die zu hören waren und sind, zeitigten zuerst verhältnismäßig harmlose Klangspiele, über deren Vielfalt man staunte. Dann begannen aber die Köpfe der Komponisten (in Wahrheit komponieren sie = setzen zusammen!) zu arbeiten, zu ordnen und alle technisch möglichen Feinheiten und Raffinessen anzuwenden. Von vorne, von rückwärts, aufgereiht und wiederholt, multipliziert und diminuiert, über- und nebeneinandergeschichtet ergab sich nun ein Rechenpiel von ungeheurer Präzision: denn hier ist die Technik dem Musiker tausendmal überlegen, da die errechnete Dauer einer Note z. B. technisch auf den kleinsten Genauigkeitsgrad exakter dargestellt werden kann als durch einen Geiger etwa. Auch die Geräusch- und Klangvarianten steigerten sich. Es kam auch manch originelles Stück zum Vorschein.

Boshafte Zungen allerdings behaupten, daß in Wahrheit die Klangfarben gar nicht so abwechslungsreich seien und daß mancher Organist auf einer Wurlitzer- (= Kino-) Orgel schon ähnliche Geräusche und Klänge - allerdings mehr als lustigen Effekt bei Begleitung von Micky-Mouse-Filmen - hervorgebracht hätte. Wie gesagt, das sind die boshafte Zungen, von denen eine kürzlich die elektronische Musik eine Mammut-Micky-Mouse-Music nannte.

Vorher sei also hier abgewartet, was weiter aus den Laboratorien kommt, die freilich in einem nicht zu leugnenden Stolz auf die Novität ihre "Werke für fünf Kanäle" z. B. bereits als fertige Opera in die Konzertsäle der Musica viva in München schicken.

Für Hörspiele, Bühnenmusiken, Filmillustration freilich tun sich schon allerlei Möglichkeiten auf, die auszubauen der Mühe wert erscheint.

So weit - so gut!

Doch was geht die Singschulen und ihre Arbeit solches Erfindertum an? Es geht auch sie an und alle, die in der menschlichen Stimme die erste und edelste Äußerung musikalischen Tuns erkennen und pflegen.

Nicht genug nämlich mit den neuen Klanggebilden, die der Ton-Techniker zu erzeugen vermag, geht die elektronische Musik nämlich daran, die menschliche Stimme in ihren Bereich einzubeziehen. Beispiel: Karlheinz Stockhausens "Gesang der Jünglinge". Den Text zu diesem elektronischen Opus liefert der Prophet Daniel, das Material für die Klangmontage eine Knabenstimme. Das Wort "Knabenstimme" weist die Berechtigung dafür aus, daß sich die Leute, die mit Kinderstimmen dauernden Umgang haben und ihre Gesunderhaltung propagieren, mit diesem Werk befassen. "Es kam dem Komponisten nicht auf eine Verständlichkeit des Textes an", wird zum "Gesang der Jünglinge" vorbemerkt. Wir fragen, warum dann eine Stimme, deren einzige Aufgabe die Wiedergabe des Wortes ist, überhaupt bemühen? Resultat: abgerissene Wortfetzen, gelallte Silben, amputierte Sätze, die in ein Stammeln übergehen oder von dem Dröhnen und Prasseln der Lautsprecher "musik" erdrosselt werden. Da Daniel nicht nur von *einem* Jüngling berichtet, Stockhausen aber diese Jünglinge allesamt durch den einen Knaben vertreten läßt, wird dessen - übrigens bereits in der Mutation befindliche - Stimme eben per Tonband vervielfältigt, übereinander kopiert, über die verschiedenen Kanäle der rings im Saal aufgebauten Lautsprecher geführt, so daß das Bild der Verzerrung, der Widernatur und der Vergewaltigung ein wie von Hohlspiegeln in alle Dimensionen vergrößertes und vermehrtes Bild wirkt. So wirkt es nämlich: der Knabe schreit in allen Tonhöhen, er reißt manchmal ein paar an Singen erinnernde Töne aneinander, er spricht, er murmelt, stöhnt und jault.

Und hier scheiden sich die Geister endgültig! Es ist eine Perversion, eine Gabe des Schöpfers, der Natur, unter dem Vorwand des Wortes „Musik“ zu mißbrauchen. Es ist nicht nur scheußlich und unästhetisch anzuhören, sondern es ist ein Vergehen gegen das Ethos der Schöpfung und der in ihr verborgenen musikwirkenden Kräfte. Es ist auch weder lächerlich noch traurig, sondern eine Gefahr von endloser Tragweite, weil unter dem Deckmantel eines pervertierenden "Schöpfer"tums und Erfinder"geistes" eine Zerstörung am Werke ist, die zuletzt vor nichts mehr halmacht.

Ludwig Wismeyer

**Francis Dhomont** wurde 1926 in Paris geboren, studierte bei Ginette Waldmeier, Charles Koechlin und Nadia Boulanger. Erste Versuche mit der Tonbandtechnik machte er - unabhängig von Henry und Schaeffer - bereits Ende der Vierziger Jahre und schuf so seine eigene »musique concrète«, seit 1960 komponiert er ausschließlich elektroakustische Werke. Er war Gründungsmitglied und später Präsident des Festivals „Musiques – Multiples“ in Sant-Rémy de Provence (1975-79). Er zog nach Québec um, wo er von 1980-96 an der Université de Montréal Elektroakustische Komposition lehrte.

**impetto-DVD:** Die musique concrète von Francis Dhomont und Paul Lansky. Film von Uli Aumüller  
 Dokumentation für das Zweite Deutsche Fernsehen / ARTE 2000

Im Mittelpunkt dieses inszenierten Dokumentarfilms steht die Arbeit des franko-kanadischen Komponisten Francis Dhomont, Schüler des legendären Begründers der musique concrète, Pierre Schaeffer. Der Film handelt also davon, wie man mit Geräuschen, Mikrofon, Tonband und Computer Musik machen kann. Francis Dhomont hat für diesen Film den Auftrag bekommen, an Hand des Gedichtes von Antonio Vivaldi zu dessen Komposition „Der Frühling“ – einen neuen, einen anderen Frühling zu komponieren, mit den Geräuschen, die Vivaldi benannt hat: u.a. Vögelgesänge, Bachplätschern, Windrauschen, Donnerrollen – und Hundebellen.

Dhomont nimmt diese Geräusche auf (Drehort ist Kanada), Passagen, die manche Filme von Jacques Tati zitieren, und verarbeitet sie in seinem Studio weiter, verfremdet sie, kombiniert sie neu... er reflektiert darüber, dass das Komponieren von musique concrète der Arbeit des Filmregisseurs sehr ähnlich ist. Das Zurückspulen, das Wieder-neu-Ansetzen, das Schneiden, Mischen und Verändern – die nachträgliche Bearbeitung der Geschwindigkeit, der Farben, der Tonwerte. Schon Debussy hatte von der Kreation von Bildern gesprochen.

Darüber hinaus setzt in dem Film ein weiteres Spiel ein: Sich mit dem Mikrofon einem Geräusch mikroskopisch zu nähern, verändert die Form seiner Wahrnehmung. Das Geräusch wird abstrakter, und damit eigentlich musikalischer. Genauso im Bild. Je näher die Kamera an ein Objekt herankommt, desto abstrakter wird es: Nicht mehr ein gegenständliches Bild, sondern eine Komposition von Farben, Flächen, Strukturen, d.h. Texturen. Untersuchungsobjekt wird ein Fluss, ein Bach, gehört und gesehen aus mehreren Perspektiven, komponiert in immer näherer Perspektive, kubistisch sozusagen, bis die Wahrnehmung umschlägt in reine Abstraktion – und wieder zurück in die ursprüngliche Gegenständlichkeit. Die Ästhetik der musique concrète wird zurückübersetzt in eine mögliche Sprache des Films.

Zentraler Gegenstand des Films wird die Wahrnehmung: Von Visuellem und Akustischem – und wie sie sich gegenseitig kontextualisieren. Wie man diese Kontexte wieder lösen und neu zusammensetzen kann. Wie also der Kontext, d.h. die Komposition, die Wahrnehmung fokussiert.

W. A. Mozart:  
Klavierkonzert Nr. 21, KV 467 (1785)  
2. Satz

5

Fl.  
Ob.  
Fag.  
Cor. (F)

Andante

Con Sordino

Con Sordino, *p*

Con Sordino

*p*

*pizzicato*

10

15

20

SOLO

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

Vl. e  
Cb.

Vl. e  
Cb.

Vl.  
Vla.  
Vcl. e  
Cb.

Fl.  
Ob.  
Fag.  
Cor. (F)

Vl.  
Vla.  
Vcl. e  
Cb.

# György Ligeti

## Continuum 1968

Prestissimo \*

Musical score for Continuum by György Ligeti, measures 1-25. The score is written for piano and consists of a single melodic line. The tempo is marked Prestissimo. The music is characterized by a continuous, rapid sequence of notes with very little articulation between them. Measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are indicated at the start of their respective systems.

\* Prestissimo = extrem schnell, so daß die Einzeltöne kaum mehr wahrzunehmen sind, sondern zu einem Kontinuum verschmelzen. Sehr gleichmäßig, ohne jede Artikulation spielen. Das richtige Tempo wurde erreicht, wenn das Stück (ohne die Schluß-Pause) weniger als vier Minuten dauert. Die vertikalen punktierten Striche sind keine Taktstriche (Takt bzw. Metrum gibt es hier nicht), sondern dienen nur zur Orientierung.

30

Musical score for Continuum by György Ligeti, measures 30-35. The score continues the rapid, continuous melodic line.

35

Musical score for Continuum by György Ligeti, measures 40-45. The score continues the rapid, continuous melodic line.

40

Musical score for Continuum by György Ligeti, measures 45-50. The score continues the rapid, continuous melodic line.

45

Musical score for Continuum by György Ligeti, measures 50-55. The score continues the rapid, continuous melodic line.

50

Musical score for Continuum by György Ligeti, measures 55-60. The score continues the rapid, continuous melodic line.

55

Musical score for Continuum by György Ligeti, measures 60-65. The score continues the rapid, continuous melodic line.

# PRAELUDIUM II

BWV 847

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-16) is for piano accompaniment, consisting of two staves with treble and bass clefs. It features a complex texture with multiple voices and includes first, second, and third endings. The second system (measures 17-36) includes a vocal line on a single staff with a treble clef and a piano accompaniment on two staves. This section is marked with tempo changes: *Adagio* (measures 17-22), *Presto* (measures 23-31), and *Allegro* (measures 32-36). The score contains various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

**Prinzipien der Gestaltbildung**

**Prägnanz:** "Figuren" heben sich (in der Tondauernordnung, in der Tonhöhenordnung, in der Klangfarbe, in der Dynamik u. a.) vom "Grund" (z. B. dem amorphen Zeitverlauf, dem gleichbleibenden Klangfluß) plastisch ab.

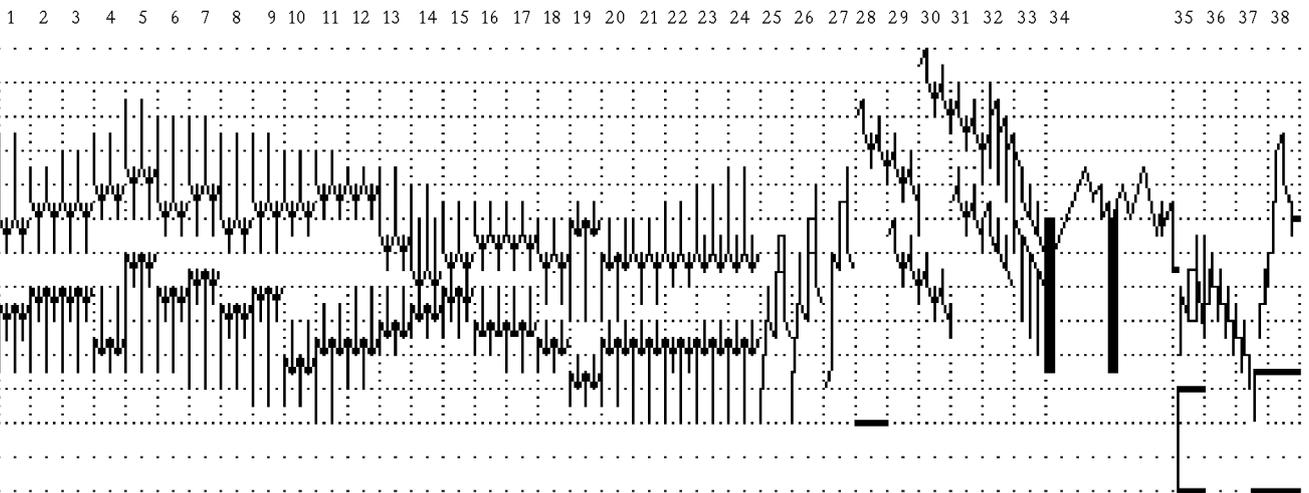
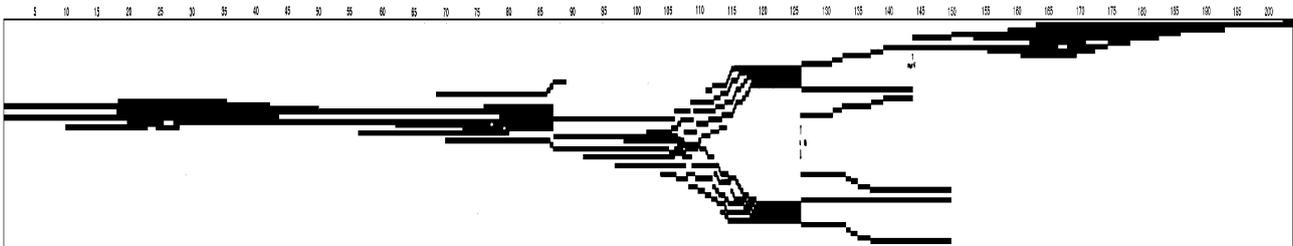
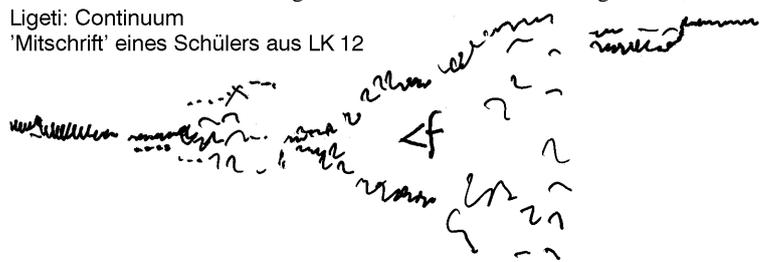
**Kohärenz/Homogenität:** Die Elemente ordnen sich zu Gruppen, diese zu übergeordneten Gruppen usw. (Musterbildung, Gruppenbildung, Superzeichenbildung). Die Zahl der Elemente ist begrenzt und der Kapazität des aufnehmenden Subjekts angepaßt (Prinzip der Wiederholung und Variantenbildung, Prinzip der Redundanz). Die Anordnung der Elemente folgt Prinzipien wie: Einfachheit, Geschlossenheit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, partielle Voraussehbarkeit.

**Übersummativität:** Das Ganze ist mehr als die Summe der Teile.

**György Ligeti:**

"Die >Apparitions< (>Erscheinungen<) für Orchester (1958/59) bestehen aus zwei Sätzen: >Lento< und >Agitato<. Der zweite Satz ist eine freie Variation des ersten. Beim Komponieren der >Apparitions< stand ich vor einer kritischen Situation: mit der Verallgemeinerung der Reihentechnik trat eine Nivellierung in der Harmonik auf: der Charakter der einzelnen Intervalle wurde immer indifferent. Zwei Möglichkeiten boten sich, diese Situation zu bewältigen: entweder zum Komponieren mit spezifischen Intervallen zurückzukehren, oder die bereits fortschreitende Abstumpfung zur letzten Konsequenz zu treiben und die Intervallcharaktere einer vollständigen Destruktion zu unterwerfen. Ich wählte die zweite Möglichkeit. Durch die Beseitigung der Intervallfunktion wurde der Weg frei zum Komponieren von musikalischen Verflechtungen und von Geräuschstrukturen äußerster Differenzierung und Komplexität. Formbildend wurden Modifikationen im Inneren dieser Strukturen, feinste Veränderungen der Dichte, der Geräuschhaftigkeit und der Verwebungsart, das Einanderablösen, Einanderdurchstechen und Ineinanderfließen klingender >Flächen< und >Massen<. Zwar verwendete ich eine strenge Material- und Formorganisation, die der seriellen Komposition verwandt ist, doch war für mich weder die Satztechnik noch die Verwirklichung einer abstrakten kompositorischen Idee das Wichtigste. Primär waren Vorstellungen von weitverzweigten, mit Klängen und zarten Geräuschen ausgefüllten musikalischen Labyrinthen." Kommentar zur Uraufführung seiner "Apparitions" (1960): Zit. nach: Josef Häusler: Musik im 20. Jahrhundert, Bremen 1969, Carl Schünemann, S. 260f.

"In >Atmosphères< versuchte ich, das >strukturelle< kompositorische Denken, das das motivisch-thematische ablöste, zu überwinden und dadurch eine neue Formvorstellung zu verwirklichen. In dieser musikalischen Form gibt es keine Ereignisse, sondern nur Zustände; keine Konturen und Gestalten, sondern nur den unbevölkerten, imaginären musikalischen Raum; und die Klangfarben, die eigentlichen Träger der Form, werden - von den musikalischen Gestalten gelöst - zu Eigenwerten. Der neuen formalen Denkweise entspricht ein neuer Typus des Orchesterklangs. Dieser wird aber nicht durch neuartige instrumentale Effekte hervorgebracht, sondern durch die Art, wie die Instrumentalstimmen miteinander verwoben sind: es entsteht ein so dichtes Klanggewebe, daß die einzelnen Stimmen in ihm untergehen und ihre Individualität vollkommen einbüßen. Damit werden die Instrumentalklänge, deren jeder aus einer Anzahl von Teiltönen besteht, selbst wieder zu Teiltönen eines komplexeren Klanges." Kommentar zur Uraufführung seiner "Atmosphères" Zit. nach: Josef Häusler: Musik im 20. Jahrhundert, Bremen 1969, Carl Schünemann, S. 262



# Oxygène IV (1976)

Music: Jean Michel Jarre

## Jean Michel André

**Jarre:** Als 1976 sein Album "Oxygène 1-7" erschien, wurde er von den Medien zur "Persönlichkeit des Jahres" gekürt, sein Album als "französische Revolution in der Rockmusik" gefeiert. Jarre gelang der Sprung an die Spitze der internationalen Charts. Über eine Million Menschen besuchten sein Open-air-Konzert auf dem Pariser Place de la Concorde.

Unter den vielen Cover-Versionen alter Hits, befindet sich zur Zeit in der Hitparade auch ein äußerst erfolgreiches Techno-Remake des Synthesizer-Klassikers "Oxygène IV". Wo aber kommt Techno her? Techno ist nicht einfach plötzlich dagewesen, sondern nur der momentane Stand einer Entwicklung, die in den späten 60er Jahren begann. Zu dieser Zeit erschütterten Studentenunruhen, Hippiebewegung und Rockmusik in Westeuropa und den USA die kleinbürgerliche Welt festgefahrener Normen und Wertvorstellungen. Auf der Suche nach musikalischen Ausdrucksformen, die von der Norm abweichen, entdeckten Musikgruppen und Komponisten die Elektronik als kreatives Klangmedium. Der New Yorker Transsexuelle Walter Carlos - später Wendy Carlos - interpretierte auf dem

soeben entwickelten Moog-Synthesizer Bachs Brandenburgische Konzerte und verschaffte sich damit weltweite Aufmerksamkeit. In Köln taten sich die beiden Experimentalmusiker und Stockhausen-Schüler Holger Czukay und Irmin Schmidt mit dem Rock-Gitarristen Michael Karoh und dem Jazz-Drummer Jaki Liebezeit zusammen und schufen unter dem Gruppennamen Can eine Verbindung aus Elektronik, Rock, Avantgarde und Jazz, die sie zu einer der im Ausland bekanntesten deutschen Gruppen werden ließ. Im selben Jahr formierten sich in Berlin Tangerine Dream und in Düsseldorf Kraftwerk. Beide Gruppen spielten ausschließlich mit elektronischen bzw. elektronisch stark verfremdeten Instrumenten.

Eine Sonderstellung nimmt dabei der Franzose Jean-Michel Jarre ein. Er war der erste Elektroniker, dem ein riesiger Charterfolg gelang. Mit dem Stück "Oxygène IV" spülte gewaltige Geldmengen in sein Portemonnaie und handelte sich unter seinen - sicherlich auch ein bißchen neidischen - Zunftkollegen Schelte als kommerzversessener musikalischer Weichspüler ein. Wie kein anderer vor ihm verstand es der Franzose, Musiktechnologie auf allerhöchstem Niveau mit geschmackvollen und eingängigen Melodien zu verbinden. Eine Besonderheit war auch die Tatsache, daß Jarre alle Instrumente einer Langspielplatte allein im Mehrspurverfahren eingespielt hatte, was zuvor nur sehr wenigen Musikern wie z. B. Mike Oldfield ("Tubular Bells") oder W. Carlos ("Switched on Bach") gelungen war.

Jarre wurde am 24.8.1948 in Kyon als Sohn des Filmkomponisten Maurice Jarre (Dr. Schiwago) geboren. Er studierte Literaturwissenschaft und Komposition und beendete beides mit akademischem Abschluß. Erste Erfahrungen mit elektronischer Musik sammelte er bei Pierre Schaeffer in der Group Recherches Musicales.

**Tangerine Dream:** Nebulous Dawn, 1972, Ausschnitt (0.00-3:00), original 17:00

... wobei es eben nicht um die Dimensionen am Kinematogramm als um die Besetzung von Kindern geht...  
 (Theodor W. Adorno an Walter Benjamin über sein Spiel „Der Schutz des Indianer-Bo“) ...

**1. Hänschen klein**

*♩ = ca. 108 (zwei Oktaven höher)  
 15ma*

Klavier

Franz Wiedemann 1821-1882

1. Hänschen klein  
 Geht allein  
 In die weite Welt hinein.  
 Stock und Hut  
 Steht im gut,  
 Ist gar wohlgemut.  
 Aber Mama weinet sehr,  
 Hat ja nun kein Hänschen mehr!  
 "Wünsch dir Glück!"  
 Sagt ihr Blick,  
 "Kehr' nur bald zurück!"  
 2. Sieben Jahr  
 Trüb und klar  
 Hänschen in der Fremde war.  
 Da besinnt  
 Sich das Kind,  
 Eilt nach Haus geschwind.  
 Doch nun ist's kein  
 Hänschen mehr.  
 Nein, ein großer Hans ist er.  
 Braun gebrannt  
 Stirn und Hand.  
 Wird er wohl erkannt?  
 3. Eins, zwei, drei  
 Geh'n vorbei,  
 Wissen nicht, wer das wohl sei.  
 Schwester spricht:  
 "Welch Gesicht?"  
 Kennt den Bruder nicht.  
 Kommt daher die Mutter sein,  
 Schaut ihm kaum ins Aug hinein,  
 Ruft sie schon:  
 "Hans, mein Sohn!  
 Grüß dich Gott, mein Sohn!"

1. Hänschen klein  
 Geht allein  
 In die weite Welt hinein;  
 Stock und Hut  
 Steht im gut,  
 Ist gar wohlgemut.  
 Aber Mama weinet sehr,  
 Hat ja nun kein Hänschen mehr!  
 Da besinnt  
 Sich das Kind,  
 Kehrt nach Haus geschwind.  
 2. Lieb' Mama,  
 Ich bin da,  
 Ich dein Hänschen, hopsasa!  
 Glaube mir,  
 Ich bleib hier,  
 Geh nicht fort von dir!  
 Da freut sich die Mutter sehr  
 Und das Hänschen noch viel mehr!  
 Denn es ist,  
 Wie ihr wißt,  
 Gar so schön bei ihr.

**Helmut Lachenmann: (Covertext zu Ein Kinderspiel)**

Vor hundertfünfzig Jahren ließ Georg Büchner seinen Woyzeck sagen:

„Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einen, wenn man hinabsieht.“ Kunst heute muß sich entscheiden, ob sie den Blick in solchen Abgrund vermitteln, aushalten, lehren und ihr Selbstverständnis durch solche Erfahrung prägen lassen will, oder ob sie durch Missbrauch und unter Berufung auf eine zurechtinterpretierte Tradition das Wissen um den Abgrund verdrängen und sich die Werke der Tradition als warme Bettdecke über den Kopf ziehen will.

Und so ist es ein feiner und gar nicht so kleiner Unterschied zwischen der Musik, die „etwas ausdrückt“, die also von einer vorweg intakten Sprache ausgeht, und dem Werk, welches „Ausdruck“ ist, also gleichsam stumm zu uns spricht wie die Falten eines vom Leben gezeichneten Gesichts.

Gerade in einer Zeit der inflationären Sprachfertigkeit, der billig abrufbaren Expressivität, empfinden wir umso stärker die Bedeutung von Sprachlosigkeit in Bezug auf das, was unsere Zeit uns an inneren Visionen und Empfindungen zumutet und abfordert.

Musik als sprachlose Botschaft von ganz weit her - nämlich aus unserem Innern.

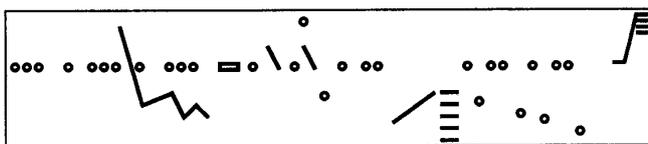
**Arnold Schönberg: Klavierstück op. 19 Nr. 2 (1913)**  
Langsam

Aus dem Autograph der Bearbeitung für Kammerorchester

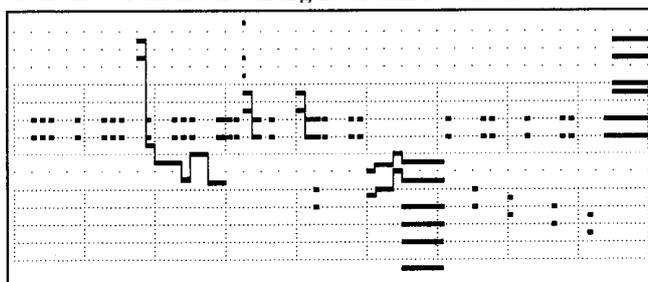
Mit der Auflösung der funktionalen Harmonik und der thematisch-syntaktischen Konventionen bekommen musikalische Raumgesten eine noch größere Bedeutung, als sie ohnehin gehabt haben. Wenn der Klangablauf nicht mehr von innen her durch harmonische Spannungsmomente (mit)gesteuert und emotional »aufgeladen«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

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

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



**Grafische Strukturdarstellung nach dem Notentext**



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

## HfM Köln Klausur 16.01.2006 (Seminar „Von der Tonmusik zur Klangmusik“)

**Thema:** Didaktische Analyse des Anfangs aus G. Ligeti „Lux aeterna“ für 16stimmigen Chor a capella (1966)

**Aufgaben:**

1. Analysieren Sie das Stück unter dem Aspekt des Semesterthemas.
2. Deuten Sie das Stück ästhetisch (auch unter Höraspekten) und in Bezug auf den vertonten Text.
3. Skizzieren Sie einige wesentliche Unterrichtsschritte.

Der Text stammt aus der Totenmesse (Requiem) und lautet:

Lux aeterna luceat eis, Domine

Das ewige Licht leuchte Ihnen, o Herr

# LUX AETERNA

György Ligeti

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE“  
SOSTENUTO, MOLTO CALMO "FROM AFAR"  
stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle

*pp sempre*

stets sehr weich einsetzen / all entries very gentle

*pp sempre*

stets vollkommen akzentlos singen: die Taktstriche bedeuten keine Betonung.

# HfM Köln Nachschreib-Klausur (Seminar „Von der Tonmusik zur Klangmusik“)

**Thema:** Didaktische Analyse des Anfangs aus dem 3. Satz des 2. Streichquartetts (0:00-2:20) von G. Ligeti (1968)

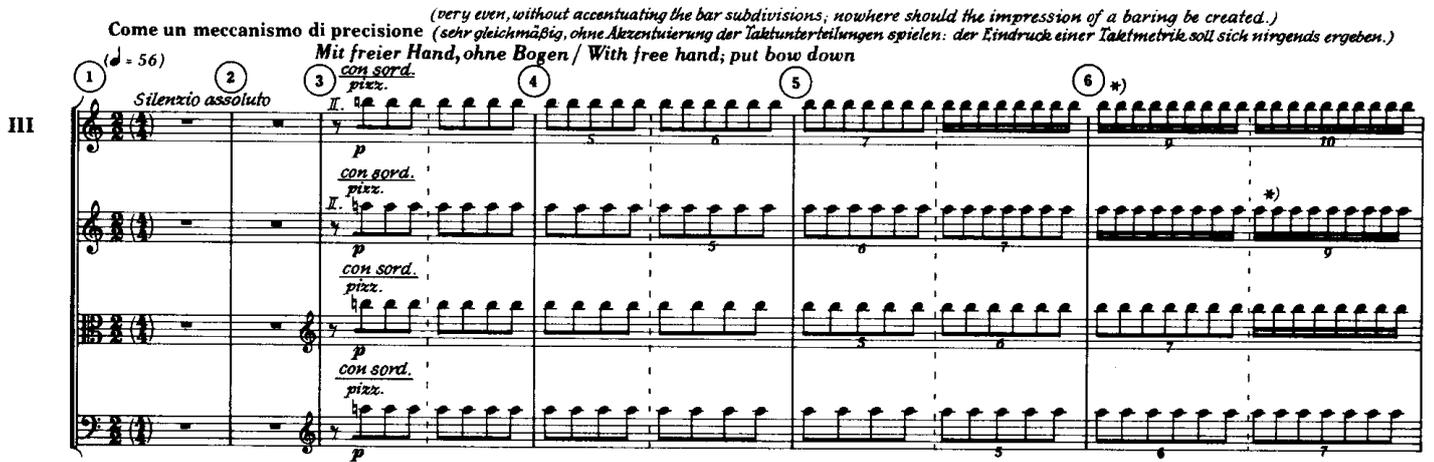
## Aufgaben:

1. Analysieren Sie das Stück unter dem Aspekt des Semesterthemas.
2. Skizzieren Sie einige wesentliche Unterrichtsschritte.

(very even, without accentuating the bar subdivisions, nowhere should the impression of a baring be created.)  
 Come un meccanismo di precisione (sehr gleichmäßig, ohne Akzentuierung der Taktunterteilungen spielen: der Eindruck einer Taktmetrik soll sich nirgends ergeben.)

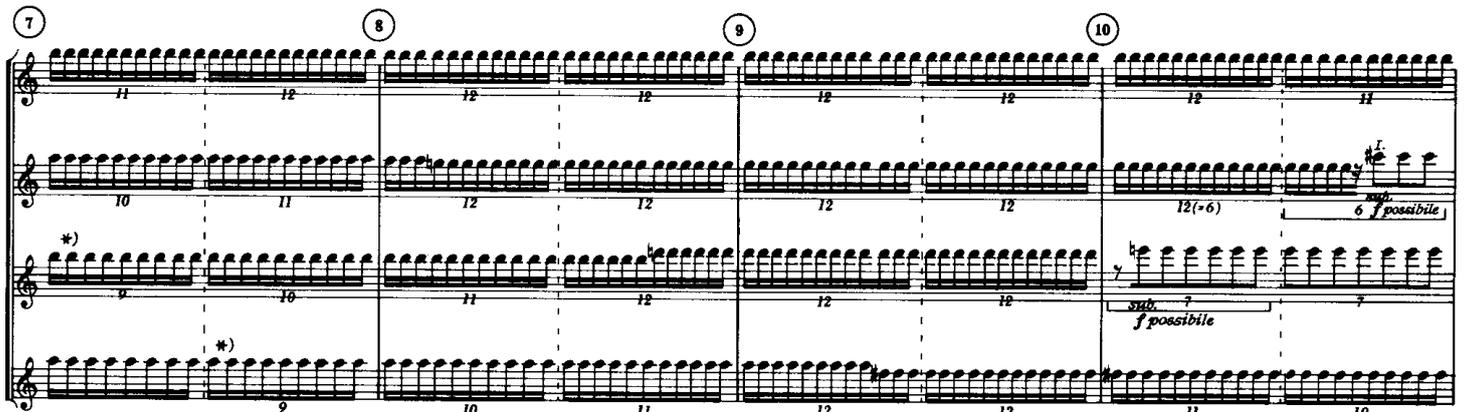
Mit freier Hand, ohne Bogen / With free hand; put bow down

III



NB. In diesem Satz sind ♯, b, ♮, falls nicht geändert, für die Dauer des jeweiligen Taktes gültig.  
 In this movement ♯, b, and ♮ are valid for the whole bar, unless changed.

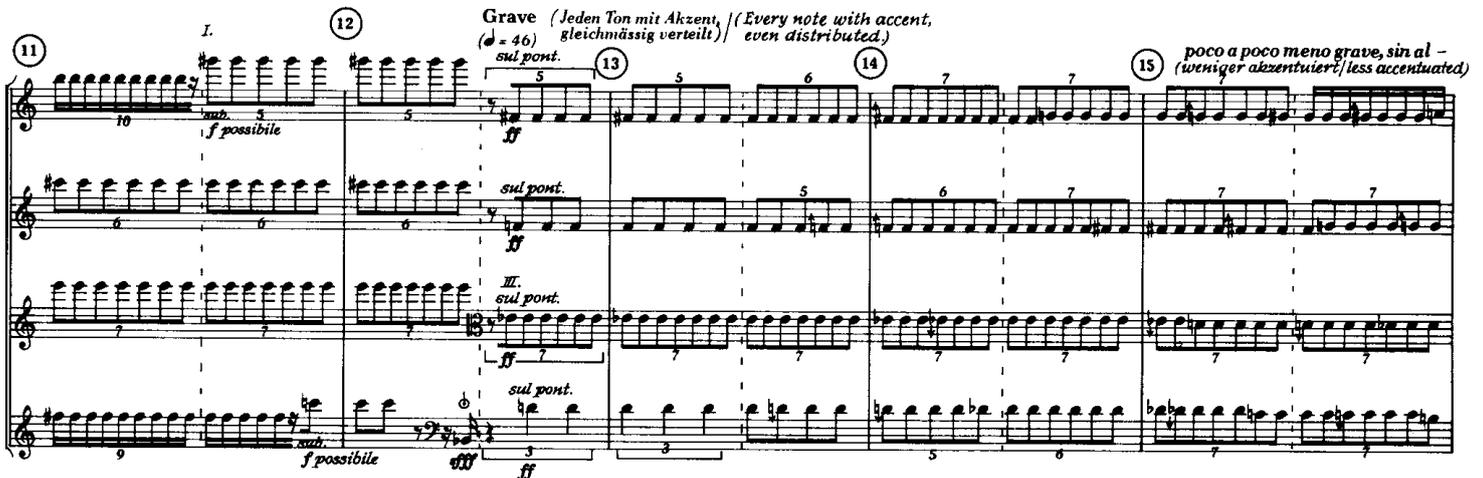
\*) Die auskomponierten accelerandi (9-10-11-12) bzw. rallentandi sind Approximationen: die 9-10-etc. Gruppen sind ganz ohne Akzente zu spielen, das Ergebnis ist eine allmähliche Geschwindigkeitsänderung; der notierte Rhythmus muß nicht unbedingt wörtlich genommen werden. Das betrifft die Takte 6-12 und alle weiteren analogen Stellen im Satz.  
 The written-out accelerandos (9-10-11-12) and rallentandos are approximations; the groups of 9, 10 etc. must be played with no accents whatever, the result being a gradual change of speed; the notated rhythm need not be taken literally. This applies to bars 6-12 and all analogous passages in the movement.



\*) Siehe Fußnote \*) oben.  
 See footnote \*) above.

Grave (Jeden Ton mit Akzent, // Every note with accent, // even distributed.)  
 (♩ = 46) gleichmäßig verteilt)

poco a poco meno grave, sin al -  
 (weniger akzentuiert/less accentuated)



## zu S. 1: Textauswertung

## 1. Oppositionsbegriffe markieren (Farben, Schrifttypen)

**Beethoven und die Sho in Berlin** (CHRISTIANE TEWINKEL. F.A.Z., 01.06.2005, Nr. 124 / Seite 31)

... im Berliner Haus der Kulturen der Welt spielte der Sho-Musiker Ko Ishikawa auf seiner Mundorgel klassische japanische Hofmusik. Zugleich aber spielte das Instrument mit Ishikawa und seinen Atemzügen: ein kaum merkliches Fortschreiten durch intime Klangfarbenräume - Musik, die ganz für sich ist, dem zur Versenkung förderlich, der sie hört.

Obgleich dem Kontext höfischen Zeremoniells entstammend, erscheint Sho-Musik wie Naturmusik. Sie läßt anschaulich werden, wieviel Gewalt die europäische Kunstmusik mit ihren Takten, Perioden, Fiorituren dem menschlichen Atem antut. Dabei ist diese Folgerung, allein schon ein solcher Vergleich, unzulässig. Sho, sollte der japanische Komponist Toshio Hosokawa später sagen, kenne den Ich-Ausdruck nicht, denn sie sei reine Natur.

Musik von Beethoven würde er auf die berühmte einsame Insel mitnehmen, Sho gebe es dort bereits: Wind, Wasser, kreisende Zeit. Schwer war es gleichwohl, die Berliner Zuhörerschaft der starken Wirkung der Sho-Musik zu entreißen, zumal auch Helmut Lachenmann, Hosokawa im Gespräch zur Seite gestellt, abwiegelte: "Ich könnte unterstellen, daß wir hier als kaputte Hörer hören." Er sei fast neidisch auf diese Musik, die jenseits alles Suchens sei.

Beethovens Harfenquartett op.74, vom Diotima Streichquartett in fast narzißtischer Reflektiertheit gespielt, war der ersten Präsentation von Sho-Musik gefolgt. Lachenmann hatte vorbereitend auf Aspekte des Kopfmotivs hingewiesen; nicht, um das Publikum in ein starres Formhören hineinzuzwingen, vielmehr, um dessen "Antennen zu richten". Wenngleich er später erklärte, daß auch Beethoven nach Sho-Art gehört werden könne, in jenem Perpetuum aus "Aufspeichern und Abgeben von Lebenskraft", obwohl Lachenmann abermals das intuitive Moment jedes Schaffens betonte und dazu auch Beethovens Aussage zitierte, "es" müsse "von oben kommen", bekannte er sich doch zur Last der europäischen Tradition: Die Kunst braucht Autonomie, und "wir möchten einen Raum finden, in dem wir Befreiung erleben". Ebendiese Aspekte, Negation und Gesellschaftskritik, griffen bei Sho nicht...

## 2. Oppositionsbegriffe in einer Tabelle ordnen

Sho	Beethoven
Naturmusik, reine Natur <u>ganz für sich</u> ,	Kunst, Autonomie ,Gewalt', ,kaputte Hörer', ,Last', Ich-Ausdruck, narzißtische Reflektiertheit
Versenkung, jenseits alles Suchens, Intuition	Befreiung, Negation, Gesellschaftskritik, Antennen ausrichten [→ <u>aufmerksames ,Mitdenken</u> ]
Wind, Wellen, kreisende Zeit, Perpetuum, kaum merkliches Fortschreiten, intime Klangfarbenräume	Takte, Perioden, Fiorituren Kopfmotiv [→ <u>Entwicklung</u> ]

## zu S. 1: Textauswertung

## 1. Oppositionsbegriffe markieren (Farben, Schrifttypen)

**Beethoven und die Sho in Berlin** (CHRISTIANE TEWINKEL. F.A.Z., 01.06.2005, Nr. 124 / Seite 31)

... im Berliner Haus der Kulturen der Welt spielte der Sho-Musiker Ko Ishikawa auf seiner Mundorgel klassische japanische Hofmusik. Zugleich aber spielte das Instrument mit Ishikawa und seinen Atemzügen: ein kaum merkliches Fortschreiten durch intime Klangfarbenräume - Musik, die ganz für sich ist, dem zur Versenkung förderlich, der sie hört.

Obgleich dem Kontext höfischen Zeremoniells entstammend, erscheint Sho-Musik wie Naturmusik. Sie läßt anschaulich werden, wieviel Gewalt die europäische Kunstmusik mit ihren Takten, Perioden, Fiorituren dem menschlichen Atem antut. Dabei ist diese Folgerung, allein schon ein solcher Vergleich, unzulässig. Sho, sollte der japanische Komponist Toshio Hosokawa später sagen, kenne den Ich-Ausdruck nicht, denn sie sei reine Natur.

Musik von Beethoven würde er auf die berühmte einsame Insel mitnehmen, Sho gebe es dort bereits: Wind, Wasser, kreisende Zeit. Schwer war es gleichwohl, die Berliner Zuhörerschaft der starken Wirkung der Sho-Musik zu entreißen, zumal auch Helmut Lachenmann, Hosokawa im Gespräch zur Seite gestellt, abwiegelte: "Ich könnte unterstellen, daß wir hier als kaputte Hörer hören." Er sei fast neidisch auf diese Musik, die jenseits alles Suchens sei.

Beethovens Harfenquartett op.74, vom Diotima Streichquartett in fast narzißtischer Reflektiertheit gespielt, war der ersten Präsentation von Sho-Musik gefolgt. Lachenmann hatte vorbereitend auf Aspekte des Kopfmotivs hingewiesen; nicht, um das Publikum in ein starres Formhören hineinzuzwingen, vielmehr, um dessen "Antennen zu richten". Wenngleich er später erklärte, daß auch Beethoven nach Sho-Art gehört werden könne, in jenem Perpetuum aus "Aufspeichern und Abgeben von Lebenskraft", obwohl Lachenmann abermals das intuitive Moment jedes Schaffens betonte und dazu auch Beethovens Aussage zitierte, "es" müsse "von oben kommen", bekannte er sich doch zur Last der europäischen Tradition: Die Kunst braucht Autonomie, und "wir möchten einen Raum finden, in dem wir Befreiung erleben". Ebendiese Aspekte, Negation und Gesellschaftskritik, griffen bei Sho nicht...

## 2. Oppositionsbegriffe in einer Tabelle ordnen

Sho	Beethoven
Naturmusik, reine Natur <u>ganz für sich</u> ,	Kunst, Autonomie ,Gewalt', ,kaputte Hörer', ,Last', Ich-Ausdruck, narzißtische Reflektiertheit
Versenkung, jenseits alles Suchens, Intuition	Befreiung, Negation, Gesellschaftskritik, Antennen ausrichten [→ <u>aufmerksames ,Mitdenken</u> ]
Wind, Wellen, kreisende Zeit, Perpetuum, kaum merkliches Fortschreiten, intime Klangfarbenräume	Takte, Perioden, Fiorituren Kopfmotiv [→ <u>Entwicklung</u> ]

## zu S. 3

**Christian Kaden: Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik kann, Kassel 2004, S. 281 f.:**

Seit Carl Stumpf, der um 1900 in Berlin als Philosoph und erster experimentell arbeitender Musikpsychologe wirkte, sind dafür die Begriffe des Konsonanz- und des Distanzprinzips verfügbar. Konsonantisch verhalten sich zwei (oder mehrere) Töne, sobald ihre Obertonspektren sich gut ineinanderschieben lassen, gut aufeinander bzw. übereinander liegen. Am störungsfreisten gelingt dies beim Einklang oder Unisonus, da die beteiligten Töne, per Definition, über die gleiche Anordnung von Oberschwingungen gebieten. Ebenfalls ideal passen Töne im Oktavabstand zusammen. Ihre Spektren unterliegen lediglich einer »Transposition«, im Verhältnis 2:1, d. h. einer Halbierung der jeweiligen Frequenzen bzw. deren Verdoppelung. Hochgradig konsonant schließlich - das soll nicht eigens nachgewiesen werden - stehen Töne zueinander, die Quinten, Quarten oder Terzen bilden. Schwierigere Fälle dagegen, bei denen sich die beteiligten Spektren aneinander reiben, »Rauhigkeiten« (mit einem Terminus Hermann von Helmholtz') ausprägen, werden als nicht-konsonant klassifiziert. Auf der betrachteten Ebene markieren sie das Gegenteil von Konsonanz, also Dissonanz. Betroffen sind vornehmlich die Sept-Intervalle, große und kleine Sekunden - sowie der hinlänglich bekannte Diabolus in musica, der Tritonus (übermäßige Quarte bzw. verminderte Quinte).

Genau das aber ist erst die halbe Wahrheit. Unter dem Distanzprinzip mischen sich die Karten neu. Ihm sind wertvoll die extrem geringen Tonabstände: große Sekunden, kleine Sekunden, vor allem auch die noch engeren, mikrotonalen Schwebungen. Rauigkeiten werden nicht abgelehnt, sondern ausgezeichnet: als annehmlich. Den konsonantisch orientierten Hörer mag das völlig unbefriedigt lassen. Wer jedoch in Distanzen denkt und fühlt, erlebt es umgekehrt, mit einer 180-Grad-Schwenkung. Ganze Kulturen sind imstande, eine derartige »Umwertung aller Werte« für sich vorzunehmen. Und einige Formen der Mehrstimmigkeit ziehen sogar die Essenz aus den engstmöglichen Zusammenklängen. Man fasst sie unter der Rubrik der »Schwebungsdiaphonie« zusammen - was auch dahingehend zutrifft, dass das griechische Wort »Dia-Phonie« oder »Dis-Phonie« buchstäblich ein »Auseinander«, ein Auseinander-Klingen bezeichnet. Weltweit kann das Verfahren, bis heute, belegt werden: in Neuguinea, auf den Salomoneninseln, aber auch im europäischen Raum bei den Serben, den Albanern, den Bulgaren, den Griechen des Epiros, cum grano salis auf Sardinien.

Nicht allein chorische oder ensembliche Besetzungen übrigens sind von ihm betroffen. Auch solistisches Musizieren, der Vortrag beispielsweise balkanischer Heldenlieder, nutzt Distanzen, wenn der Sänger mit einem Streichinstrument seinen Vokalpart engstufig umspielt. Möglicherweise hatten der homerische Aoidē, und Homer persönlich, sich solcherart geäußert: »distantisch« - aber ausdrücklich nicht, nach modernem Verständnis, in Dissonanzen.

Denn dies (um es zu wiederholen) steht außer Frage: Die Schwebungs-Klänge besitzen im je gegebenen kulturellen Umfeld positive Gewichtungen. Heroische Gefühle, exaltierte Haltungen verbindet man mit ihnen, Kraft, Entschlossenheit, Freudigkeit. Und (so eine ethnologisch vielfältig belegte Zuschreibung auf der Balkanhalbinsel): »Wie Glocken« sollen sie sich anhören. Noch wesentlicher ist das Erlebnis von Gemeinschaft, menschlicher Nähe. Tatsächlich artikuliert diese sich räumlich unvermittelt. Diaphonie-Sänger stehen eng zusammen, nicht selten schlingen sie wechselseitig die Arme um die Schultern. Eine Gruppierung bilden sie, die punktgetreu abweicht von einem breitfrontig postierten Schulchor oder einem weit auseinander gezogenen Sinfonieorchester. Als Klangklumpen markieren die Diaphonisten aber auch das Gegenstück aller Stereophonie...

**Erste Abgrenzungen (3. Sitzung)**

<p><b>Figur / Tonmusik</b> klare Konturierung Verschiedenes abgegrenzt gekerbte Zeit (Takte, Perioden, Fiorituren) Harmoniewechsel Modulation Abhebung der Melodie von der Begleitung</p> <p><i>Beispiel: Beethoven Sonate und Variationen</i></p> <p><b>Konsonanzprinzip</b> ,reine' Intervalle, (Dissonanz als Abweichung, die aufgelöst werden muß</p>	<p><b>Grund / Klangmusik</b> unscharfer Hintergrund stärkere Verschmelzung, Einheit fließende Zeit Bordunklang (Zentralklang) modale Musik (in der Tonart bleibend) Melodik als Umspielung von Zentraltönen</p> <p><i>Beispiele Wagner, Raga Mukhari, Raga Mian ki Todi, Bischof: Samedhi</i> gegenüber einer Naturaufnahme haben alle Beispiele eine Form, eine Gerichtetheit auf ein Ziel hin.</p> <p><b>Distanzprinzip</b> enge Klangreibung und enges ornamentales Umspielen als Klangfärbung, <i>Beispiele: mazedonische dodole / Raga Mian ki Todi</i> (→ später: Emanzipation der Dissonanz auch in der westlichen Musik)</p>
---	--

## zu S. 8-9:

<p><b>Debussy</b> Taktverschleierung</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- durch Konflikt rhythmischen (2 gegen 3, Polyrhythmik)</li> <li>- Taktwechsel</li> <li>- Überbindungen</li> <li>- Synkopen</li> <li>- Pausen</li> </ul> <p>unregelmäßige, freie Periodenbildung assoziatives Aufgreifen und Weiterspinnen von Motiven (nicht an ein Schema gebunden) vielfältiges Material, das aber geheimnisvoll miteinander verknüpft wird (z.B. T. 3, 4, 5. T. 2 und 2 Anlauf dazu) freier Satz (1st. bis vielstimmig), freies Zusammenfügen von Elementen (vgl. das Einblenden des Harfenmotivs) Verschleierung der Tonalität</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tritonus cis-g, Chromatik T. 1-4</li> <li>- Schwanken zwischen E-Dur und cis-Moll</li> <li>- plötzlicher Tonartwechsel (B7-Akkord weitentfernt)</li> <li>- Spannungsklänge nicht aufgelöst</li> <li>- Klänge (z.B. B7) als Farbwerte, weniger aus Funktionswerte</li> </ul>	<p><b>Bach</b> klare Taktbindung (kontinuierlicher, konturierter Zeitfluß)</p> <p>klare motivische und periodische Korrespondenzen z.B.: T. 1-2 sequenziert in T. 4-5</p> <p>1 Thema (Grundmotiv), das immer präsent ist (z.B. T. 5, 6, 7, 8)</p> <p>Satztechnik noch deutlich in ‚Stimmen‘ (= wie bei einem Chorsatz) gedacht; Thema durchzieht alle Stimmen Klare Funktionsharmonik (Kadenzharmonik): T. 1-4: Es – B7 – B7 – Es = I – V – V – I</p> <p>modulatorischer Übergang in naheliegende Tonarten (T. 7)</p>
--	---

Die Schilderung der nachmittäglichen erotischen Begegnung eines Fauns mit zwei Nymphen ist vor allem eine Dichtung über Dichtung. Sie transportiert in Form und Kulisse die poetischen Absichten von Stéphane Mallarmé.

Entstehung: Das Gedicht, ursprünglich als Theaterstück von 400 Versen Umfang geplant, jedoch von der Comédie Française 1865 und in einer umgearbeiteten Fassung auch von der Zeitschrift *Le Parnasse contemporain* abgelehnt, umfasst in der endgültigen Fassung 110 Verse. Es erschien 1876 als zwölfseitiges Einzelwerk in nur 195 Exemplaren und exklusiver Aufmachung, illustriert von Édouard Manet (1832 bis 1883), mit dem Mallarmé befreundet war.

Inhalt: Ein Faun, traditionell (nach dem röm. Wald- und Flurgott Faunus) die Verkörperung ungehemmter sexueller Triebhaftigkeit, liegt in flirrender Mittagshitze an sizilianischen Ufern und beschwört ein erotisches Abenteuer mit zwei Nymphen, von dem er nicht weiß, ob es sich um einen Traum handelt, aus dem er eben erwacht ist, um eine Wunschfantase oder um eine bloße Erinnerung weder die Landschaft noch sein eigener Körper weisen Spuren des Abenteurers auf. Dieser Zweifel am Realitätsstatus des Besungenen durchzieht das ganze Gedicht und wird nicht aufgelöst. Dem Faun geht es aber ohnehin um mehr als um die Bestätigung sinnlichen Erlebens denn sexuelle Abenteuer wird er, seiner faunischen Natur gemäß, noch viele haben. Es geht ihm um das Festhalten des in jedem Falle flüchtigen Augenblicks mag er auch real gewesen sein in der Kunst, auf seiner Flöte, wie programmatisch gleich der erste Vers verkündet: »Diese Nymphen will ich verewigen.« Der Faun ist also Symbol für den Dichter, der Realität in Verse überführen muss.

Dieses Kunstschaffen ist jedoch gleichfalls nicht unproblematisch: Die Tatsache, dass der Faun zwei, zudem im Schlaf ineinander verflochtene Nymphen raubt und verführt, verweist auf die grundsätzliche Dualität von Sprache, die auf mehreren Ebenen gegeben ist: gesprochene und geschriebene, alltägliche und poetische Sprache, außerdem die grundsätzliche Aufspaltung in Einzelidiome. Sein Frevel, so der Faun, war, dass er »das zerzauste Knäuel aufgetrennt, das die Götter wohlverirrt bewahrten«, denn kaum wendet er sich nur einer der Nymphen zu, sind beide verschwunden der Künstler steht vor dem Nichts. Die Sprache entzieht sich, will man ihrer künstlerisch habhaft werden, und doch muss der Künstler die Kunstanstrengung immer wieder unternehmen, so wie der Faun immer weiter verführen wird. (c) Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2006