

Hubert Wißkirchen
Cäcilienstr. 2
5024 Pulheim-Stommeln
Tel. 02238/2192

Im WS 91/92 führe ich folgende Veranstaltung durch:

P r o s e m i n a r

Neue Musik im Unterricht. Analyse von Musikwerken aus der 1. Jahrhunderthälfte und ihre didaktisch-methodische Umsetzung in der Unterrichtsplanung

Studiengang: Schulmusik

Raum 13
Di. 17.00 - 19.00 Uhr
Beginn: 8. Oktober

I n h a l t e :

Ästhetische Prinzipien (episches Theater, Antiromantik. Neue Sachlichkeit, Expressionismus, Bruitismus)
und
Verfahren (Verfremdung, Parodie, Montage/Collage, Klangflächenkomposition, Reihenkomposition)

Stoffe, an denen gearbeitet wird:

Wagner: Tristan; Weill: Dreigroschenoper, Mahagonny; Satie: Embryons desséchés; Strawinsky: Sacre, Geschichte vom Soldaten; Mossolow: Eisengießerei; Poulenc: Valse; Debussy: ...Des pas sur la neige; Schönberg: "Farben" (aus op. 16); Webern: op. 27; Ligeti: Harmonies, Continuum

Leistung für Scheinerwerb: Klausur

1. Sitzung**Umbruch um 1910:**

Expressionismus Überhitzte Romantik Fortführung des „Organischen“ Form: Schönbergs „entwickelnde Variation“	Neue Sachlichkeit Antiromantik Neoklassizismus „montierte“ Form	Bruitismus Klangflächenmusik
<i>Die Brücke</i>	<i>Kubismus</i>	<i>Collage</i>

Unterrichtsprinzipien:

Erfahrungsorientierung	nicht nur Wissen vermitteln, sondern echtes Verstehen durch Mitdenken und Selber-Entdecken
Anschaulichkeit (und „Anhörlichkeit“)	Vergleiche (Kontrastvergleiche) Einbeziehung von Bildern, Texten, Filmen ...
Orientierung an ästhetischen Fragestellungen	

Futurismus: Der Paradigmenwechsel zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Hörvergleich:

- **Mascagni:** Vorspiel und Sizilianen aus „Cavalleria rusticana“ (1890)
- **Mossolow:** „Die Eisengießerei“ (1926/28)

Beispiel aus dem Unterricht:

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

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

In einem zweiten Gang wird der Vergleich unter Auswertung zusätzlicher Informationen ergänzt:

Mossolow: Fabrik, Alltag, realistisch Die 'hymnische' Melodie des Mittelteils verherrlicht die Maschine. Die Industrialisierung (moderne Welt) wird positiv gesehen.	Mascagni: Cavalleria rusticana, Einleitung, 1890 Entrückung, Ostermorgen, Liebeslied Innenwelt, subjektiver Ausdruck, Psychologisierung, 'poetische' Gegenwelt zur 'prosaischen' Alltagswelt. Obwohl diese Oper sich als veristisch (vero = wahr, echt) versteht und sich gegen Wagners Oper wendet, bleibt die Musik also 'romantisch'. Der 'verismo' zeigt sich lediglich in dem dargestellten Milieu (sizilianisches Dorf).
---	--

Mascagni: Cavalleria rusticana, Einleitung, 1890

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

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

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

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

Verismo

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

F. T. Marinetti:

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

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

Manifest des Futurismus, 1909. Zit. nach: Umbro Apollonio: Der Futurismus, Köln 1972, S. 31f.

Hermann Danuser:

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

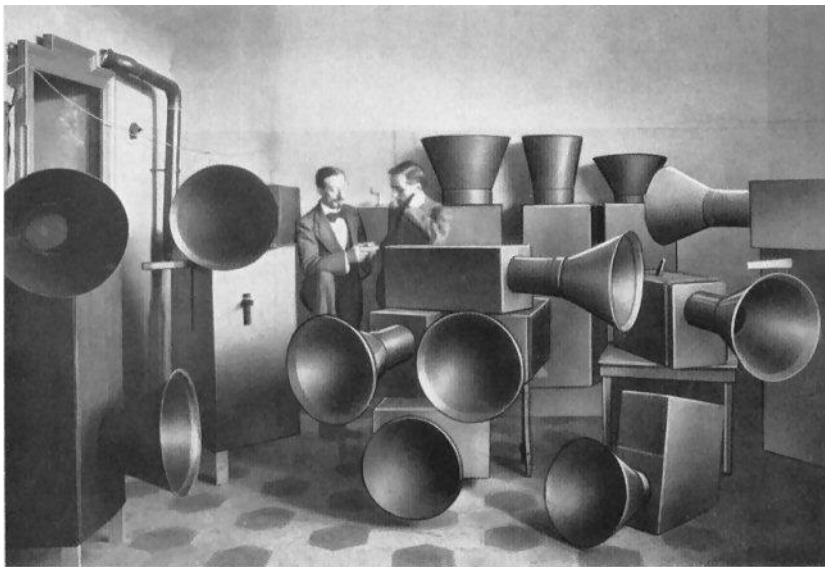
"Die Öffnung zur Arbeits-, Maschinen- und Kriegswelt, die im italienischen Futurismus aus einem vitalistischen Irrationalismus resultierte, wurde im russischen Futurismus politisch begründet. Hier galt sie als Weg, um durch die Überwindung der feudalen beziehungsweise bürgerlichen Kunst, die einen Abstand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

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

Das futuristische Manifest Marinettis (M4) zeigt in provokativ zugespitzter Form die Kampfansage an die "Romantik" und die bürgerliche Tradition des 19. Jahrhunderts:

Begriffe wie "Ekstase", "Schlaf" beziehen sich speziell auf Wagners Tristan, in dem der "romantische Liebestod" und die "Nacht" verherrlicht werden, aber auch generell auf ein Verständnis von Kunst, das diese als Welt der Poesie von der Alltagsprosa abgrenzt. In diesem Sinne ist auch die "Verachtung des Weibes" zu verstehen, stand doch im 19. Jahrhundert die Frau für Bedeutungsfelder wie Ganzheitlichkeit, Seele, Natur. Demgegenüber werden nun "männliche" Werte favorisiert: Kampf, Krieg. Der Angriff wendet sich überhaupt gegen die Tradition ("Museen", "Bibliotheken", "Akademien") und den herkömmlichen klassischen Schönheitsbegriff ("Nike" = Plastik der griechischen Siegesgöttin). Man versteht sich als Avantgarde ("Vorgebirge der Jahrhunderte") und verherrlicht demgegenüber die Errungenschaften der modernen Industrielwelt. Daß manche der hier angeschlagenen radikalen Töne den Faschismus vorbereiten halfen, braucht nicht eigens vermerkt zu werden.

Verglichen mit dem Manifest wirken Russolos Kompositionen „Risveglio di una città“ (Erwachen der Stadt) und "Serenata" (1921) trotz des revolutionären Materials eher brav. "Das Erwachen der Stadt" ist eine additive Folge halbminütiger Gehversuche mit "Geräuschtönern" (Hupen, Motoren usw.) und Umweltgeräuschen. Immerhin handelt es sich hier um den Anfang des Bruitismus (Geräuschkunst), der wichtige Entwicklungen nach sich zog: musique concrète, elektronische Musik, Klangflächenmusik u.ä.. In der "Serenata" machen sich auch erste Einflüsse des "Jazz" bemerkbar, der damals von Amerika nach Europa überschwappte. Der Versuch, Geräusch- und Tonmusik zu verbinden, wirkt noch recht unbeholfen. Allerdings ist die "Primitivität" auch gewollt, als Affront nämlich gegen die "gedankenschwere" Hochmusik der bürgerlichen Konzertsäle.



Intonarumori (Geräuschtöner), Luigi Russolo und Ugo Piatti

Dal « Risveglio di una città » per Intonarumori. - L. Russolo

Anti-Wagnerismus: Strawinsky: Marsch aus „Die Geschichte vom Soldaten

- gesprochener statt gesungener Text (Nüchternheit)
- Alltäglichkeit (Soldat, Urlaub)
- Kleine Besetzung
- Umfunktionierung der Instrumente
- Parodie statt ‚heiliger‘ Ernst
- Reihung kleiner Teile statt „unendlicher Melodie“

Vergleich mit dem Marsch „Unter dem Doppeladler“:

Unter dem Doppeladler

Strawinsky: Marsch

Marschelemente (Beispiel: Unter dem Doppeladler)

Fanfarenrhythmus 'Geschmetter' →

Marschrhythmus
punktierter Rhythmus



Hmta-Begleitung (Baßtöne, pendelnde Quart + nachschlagende Akkorde)



Durchgehender 4/4 Takt

Periodischer Aufbau und periodische Melodik: 4 (VS) + 4 (NS) = 8 Takte

Fanfarenmelodik (durch Überblasen erzeugte Obertöne): Dreiklangsbrechungen

einfache Kadenzharmonik. Die Begleitfigur erscheint also auf verschiedenen harmonischen Stufen.

Form: A - B (Trio) - A

leichter
weicher
melodischer

Verfremdungseffekte bei Strawinsky:

Strawinsky benutzt die üblichen Marschelemente wie punktierter Rhythmus, Fanfarenreklänge

Melodik ‚zerschnitten‘, Taktwechsel, ‚falsche‘ Perioden, Mechanisierung der Begleitung, harmonische Regression auf einen Quasi-Bordun, Polymetrik, Polytonalität, ‚Jazzelemente‘, Umfunktionierung der Instrumente, Fragmentierung der Form.

Trotz kubistischer Zerstückelung und Verzerrung im Einzelnen hat das Ganze einen Organisationsgrad als der aus ‚organischen‘ Einzelteilen zusammen ‚gestückelte‘ Marsch „Unter dem Doppeladler“.

Bei Strawinsky finden sich alle Ingredienzien des 'normalen' Marsches:

- Fanfarenrhythmus (Tonrepetition im anapästischen Rhythmus), 'Geschmetter'
- Dreiklangsfanfaren
- punktierter Marschrhythmus
- Hmta-Begleitung (pendelnde Quart bzw. Quint als Baßfundament der nachschlagenden Akkorde)
- Wechsel von Skalen- und Dreiklangsmelodik



Fernand Léger: Die Kartenspieler (1917)

Strawinsky: Marsch (aus: Geschichte vom Soldaten, 1918)

M.M. $\text{♩} = 120$

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Klarinette

Fagott

Trompete

Posaune

Violine

Baß

sf *p*

14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

p *poco sf sub. p* *f* *pizz.* *arco* *poco sf p*

25 26 27 28 29 30

mf sub. dim. *stacc.* *mf* *mf* *arco*

"normal"

Strawinsky

Fr. J. Wagner: Unter dem Doppeladler (K.u.K.-Monarchie)

2/4

5

9

13

2. Sitzung

Robert Rosenblum:

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

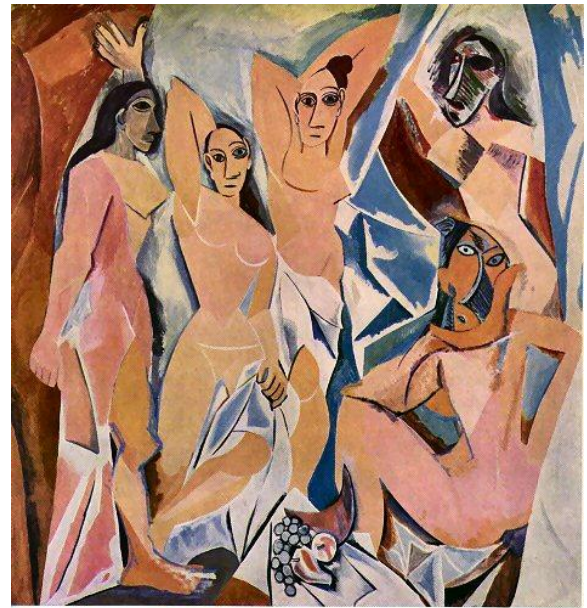
... die Demoiselles beschwören noch ferner liegende, antike, vorchristliche Welten herauf - zuerst jene hellenistischen Venus- und Viktoriadarstellungen, die sich wie die drei Aktfiguren auf der linken Seite aus ihren Gewändern schälen; und dann, bei weitem ertümlischer und fremder, die ungeschlachten,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

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

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

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

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



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

Fiktive Transformation von John Kleins Sezessionswalzer zu Strawinskys Walzer

A: John Klein: Walzer
 B: Modell I
 C: Modell II
 D: Strawinsky: Walzer T. 5f.

Strawinskys Walzer in der Klavierfassung von 1924

Walzer
(♩ = 184-192) Igor Strawinsky

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55

p *ffz* *p subito* *staccatissimo* *staccato leggerissimo* *non staccato* *come sopra*

John Klein: Secessionswalzer. Aus: Sang und Klang des XIX. u. XX. Jahrhunderts

2te mal 28 von 6

6 11 16 21 26 31 36 41 46

p

Original D-Dur

Ergebnisse des Vergleichs:

Klein*organisch*

'natürlicher' Zeitablauf
 'natürliches' Auf und Ab der Melodie
 metrische und periodische Symmetrie
 zusammenhängende Melodielinie
 motivische Arbeit, vor allem: Sequenzierung
 geordnete Akkordwechsel (Kadenz)

Schwelldynamik

ENTWICKLUNG (motivisch, harmonisch, dynamisch)
 dynamisch

Zusammenhang der Elemente: z.B. zwischen
 Melodiebewegung, Dynamik und Motivik)
 romantisches Gefühl
 Walzerseligkeit, vgl. vor allem die Unisonostellen im 2.
 Walzer (Unterdrückung des 'mechanischen'
 Gitarrebasses)
 Durchgangschromatik (Gefühlslaut)
 Potpourri (Flickenteppich im Großen bei organischen
 Einzelteilen)
 Gebrauchsmusik

Strawinsky*mechanisch*

künstlich gestörter Ablauf
 eher rotierende Floskeln
 asymmetrische Metrik und Periodik, Taktwechsel
 Schnitte, Brüche in der Melodie, kurze Floskeln
 Wiederholung, Kreisen, Ostinato
 Reduktion auf wenige oder sogar nur einen Akkord
 (Bordun)
 eher Stufendynamik
 REIHUNG, MONTAGE
 statisch
 Verselbständigung der Elemente, z. B. unterschiedliches
 'Tempo' in Harmonik und Melodik
 Witz, Ulk, Vitalität (rhythmische Impulse)

dissonante Reibungen
 komplexer Zusammenhang im Großen bei 'montierten'
 Einzelteilen
 Kunstwerk

3. Sitzung

Igor Strawinsky: Sacre (1913)

stile barbaro

Als antiromantisch verstehen sich auch andere Künstler des beginnenden 20. Jahrhunderts, vor allem Strawinsky. Hört man den Anfang (Z. 18-21) von "Les augures printaniers" aus seinem Sacre (1913), so erscheint diese Musik viel „futuristischer“ als die Russolos, obwohl sie den umgekehrten Weg geht: Strawinsky versucht durch den kreativ-verfremdenden Rückgriff auf Tradition und das Wiedervergegenwärtigen archaischen Lebens einen neuen Weg in die Zukunft zu finden.

Über die Grundidee des Sacre sagt Strawinsky folgendes: "Als ich in St. Petersburg die letzten Seiten des "Feuervogel" niederschrieb, überkam mich eines Tages völlig unerwartet ... die Vision einer großen heidnischen Feier: alte weise Männer sitzen im Kreis und schauen, dem Todestanz eines jungen Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen. Das war das Thema von 'Sacre du Printemps'. Diese Vision bewegte mich sehr, und ich schrieb sie sogleich meinem Freund, dem Maler Nikolaus Roerich, der ein Kenner auf dem Gebiet heidnischer Beschwörung war. Er nahm meine Idee begeistert auf und wurde mein Mitarbeiter an diesem Werk. In Paris sprach ich darüber auch mit Diaghilew, der sich sofort in den Plan vertiefte..." Der Jahrhundertskanal bei der Uraufführung 1913 in Paris markiert den Beginn der Moderne. Schüler können beim ersten Hören des Ausschnitts den Paradigmenbruch gut nachvollziehen. Die Umwertung bezieht sich auf fast alle Parameter der Musik:

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

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

Strawinsky: Sacre 18-36, Motivtabelle
Kirchenglocken von Panikowitschi

- Motiv 1: Es ist der Kern des Stückes. Es entspricht einem in Rußland weit verbreiteten Läutemotiv ("Melken"). Es wird dementsprechend ostinat wiederholt (dreitönige Leiermelodik).
- Motiv 2: Die jungen Männer, die zu dieser Musik tanzen, sollen nach Aussage Strawinskys "... das Leben aus der Erde herausstampfen." Der kraftvolle Puls der Musik soll den Puls des Lebens in der Natur wecken. Die stampfenden Akkorde sind eine Verdichtung des Läutemotivs.
- Motiv 3: Die Akkorde treten nun in gebrochener Form zu dem Läutemotiv hinzu.
- Motiv 4: In der Mitte der Männer befindet sich eine uralte Frau. Sie steckt in einem Eichhörnchenpelz und läuft gebeugt über die Erde: Sie ist halb Mensch, halb Tier. Die Chromatik hat etwas Magisches an sich.
- Motiv 5: Die Frau schlägt mit Zweigen (schnelle Figuren der Flöten).
- Motiv 6: Die alte Frau kennt die Geheimnisse der Natur. Sie ist eine Zauberin, eine Hexe. Sie lehrt die jungen Männer das Weissagen. Das wird durch eine "primitive" Viertonmelodik dargestellt, die ganz oder teilweise, aufwärts oder abwärts, in unregelmäßigen Abständen wiederholt wird. (Wiederholungen gehören immer zur Magie.)
- Motiv 7: Nun kommen vom Fluß her die jungen Mädchen hinzu. Sie bilden einen Kreis, der sich mit dem Kreis der jungen Männer vermischt. Wieder erklingt eine einfache Melodie (aus 5 Tönen), sie wirkt aber leichter, weniger brutal. Die Melodie der Mädchen wird öfters wiederholt. Die Musik kreist wieder in endlosen Wiederholungen. Sie wird dadurch zum Spiegel des Kreislaufs der Natur.
- Motiv 8: Gegen Schluß führt Strawinsky eine feierlich schreitende Melodie ein. Sie ist wieder aus nur wenigen (nämlich 4) Tönen formelhaft und unregelmäßig zusammengebastelt. Auch hierfür ist ein Läutemotiv – Glockenmusik war in Rußland die weitverbreitetste Musikform! - als Pendant angeführt, das Elmar Arro als „Glocken von Panikowitschi“ überliefert (Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas, Wiesbaden 1977, S. 128).

Erweitern kann man das Verständnis, wenn man das Hören dieses Abschnitts ergänzt durch das Sehen einer Aufzeichnung der Ballettrealisation. Was Schülern beim Betrachten der Bilder von der Nijinsky-Choreographie besonders auffällt, sind die ungewohnt "asymmetrischen" Körperhaltungen und die maskenhafte "Ausdruckslosigkeit" der Darstellung. Der Aspekt der Entindividualisierung wird so sehr deutlich.

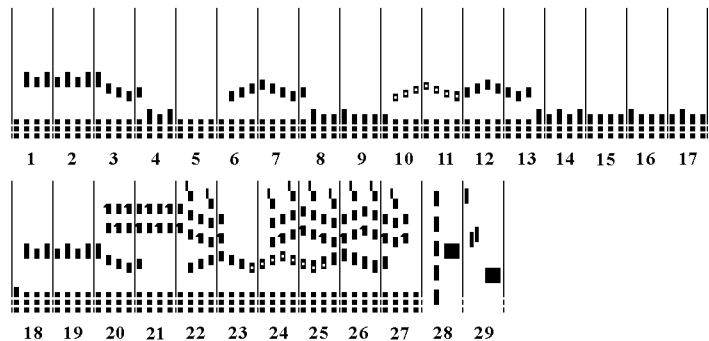
Ein malerisches Pendant zu Strawinskys *Sacre* ist das Bild "Les Demoiselles d'Avignon" (1907) von Picasso (s. o.). Der Text von Rosenblum rückt in der Parallelisierung von Musik und Malerei sehr wichtige Kompositionsverfahren und Wahrnehmungs- bzw. Deutungskategorien ins Blickfeld.

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

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



Igor Strawinsky: *Sacre*, Z. 19 - 21



Volker Scherliess:

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

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

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

Zur inhaltlichen Deutung von *Le sacre*:

Wie war das damals? Igor Strawinsky, der junge russische Komponist, hatte das Stück für Diaghilew und dessen russisches Ballet geschrieben, das seit einigen Jahren in Paris viel Aufsehen erregte. Das Stück wurde also als Ballett aufgeführt, das heißt auf der Bühne wurde zu der Musik getanzt. Das Publikum bestand überwiegend aus wohlhabenden Bürgern und Adligen, die gekommen waren, um sich nett unterhalten zu lassen. Andererseits gab es, und das sollte noch verhängnisvolle Folgen haben, unter den Zuhörern auch eine Gruppe von Snobs, die geradezu darauf aus waren, dem Neuen und Schockierenden zu applaudieren, um dadurch ihre eigene Fortschrittlichkeit unter Beweis zu stellen.

Schon bald nach Beginn des Stückes setzte Protestgemurmel ein. Und je hektischer die Musik wurde, umso lauter wurde das Publikum. Pfiffe und Buhrufe füllten den Raum. Man lachte, höhnte, ahmte Tierstimmen nach oder rief nach dem Zahnarzt. Das Schlimmste war, dass es zu Auseinandersetzungen zwischen der Pro- und der Kontragruppe kam. Es gab Schlägereien, an denen sich sogar Damen beteiligten. Kleider wurden zerrissen. Duelle wurden angeboten, die tatsächlich am nächsten Tag ausgetragen wurden. Sogar die ehrwürdige Comtesse de Pourtalès verlor ihre gewohnte vornehme Zurückhaltung: Mit schief gerutschtem Diadem sprang sie in ihrer Loge auf, fuchtelte wild mit ihrem Fächer und schrie mit hochrotem Gesicht: "Zum ersten Mal seit sechzig Jahren wagt man es, sich über mich lustig zu machen." Sie verstand die Welt nicht mehr und hielt das Ganze für einen üblen Scherz.

Strawinsky selbst hielt es nicht mehr auf seinem Stuhl. Er verließ den Zuschauerraum und ging hinter die Bühne. Dort fand er den Choreographen Nijinski, also den -Mann, der die Tanzgruppe einstudiert hatte. Mit den Fäusten schlug dieser wild den Rhythmus und rief den Tänzern, die die Musik nicht mehr hören konnten, ihre Bewegungen zu. Die Aufführung wurde also unter widrigsten Umständen tapfer zu Ende gebracht.

Was war denn nun, zumindest für die damaligen Hörer, so ungewöhnlich an der Musik? Nun Vieles: Statt wohklingender Harmonien hörten sie scharfe Dissonanzen, statt schöner Melodien ein Durcheinander kurzer Tonketten, statt eines geregelten Taktes meist dauernden Taktwechsel. Hören wir noch einmal einen Ausschnitt aus der zugegebenermaßen wildesten Nummer des Stückes:

[171] → [175] *Tutti*

Hat unsere Comtesse de Pourtalès also recht? Wollte Strawinsky mit dieser Musik wirklich nur brave Bürger schocken? Natürlich nicht! Vielmehr wollte er eine Vision gestalten, die ihn seit zwei Jahren nicht mehr losließ. Er schrieb das Werk unter innerem Zwang und im Zustand von Verzücktheit und Erschöpfung. Das Werk war ohne Vorbild, und Strawinsky hatte kein System für diese neuartige Musik. Die scheinbar planlosen Zusammenklänge hat er lange am Klavier ausprobiert, bis sie seiner Vorstellung entsprachen. Er hatte das Gefühl, so schreiben zu müssen. Nichts lag ihm also ferner als Willkür und Lust am Erschrecken braver Bürger.

Le Sacre du Printemps - zu deutsch: das Frühlingsopfer -, das ist der Titel des Stückes und zugleich die Vision, die Strawinsky hatte. Er beschreibt sie in seinen Erinnerungen als die "Vision einer großen heidnischen Feier": "...alte weise Männer sitzen im Kreis und schauen dem Todestanz eines jungen Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen." Es geht also um die graue Vorzeit. Die Menschen haben noch nicht ihr Bewusstsein und ihr Gefühl entwickelt, sondern folgen ihren Instinkten. Sie leben noch in enger Verbindung mit der Natur. Deshalb erscheinen sie auf der Bühne teilweise noch als Zwitterwesen zwischen Mensch und Tier. Sie sind beherrscht von primitiven magischen Vorstellungen und vollziehen ihre religiösen Feiern in brutalen Riten, hier in der Zeremonie des Menschenopfers. So etwas kann man natürlich nicht mit netter herkömmlicher Musik und mit Spitzenröckchentanz darstellen. Dazu musste Strawinsky sich etwas anderes einfallen lassen. Aber was?

Als Russe war er in jungen Jahren vor allem von der russischen Musik geprägt, von Mussorgsky und Tschaikowsky, aber auch von der russischen Folklore, also der Musik der russischen Bauern auf den Dörfern. Diese lernte er schon in früher Kindheit kennen, wenn er mit seinen Eltern den Sommer auf dem Land verbrachte. Er berichtet in seinen Erinnerungen, wie er die Lieder der Bauern nachsang und sich zum ersten Mal als Musiker fühlte.

Aus dem Umkreis der Folklore stammt die erste musikalische Idee, die er zu dem Werk hatte. Es ist ein aus nur drei Tönen bestehendes Motiv, wie man es damals überall in Russland immer wieder bei der außerordentlich beliebten Glockenmusik hören konnte. Dieses Motiv hatte sogar einen eigenen, recht lustigen Namen, der übersetzt "Kuhmelken" heißt, und zwar wegen des dauernden Auf und Ab der pendelnden Tonfigur:

3 [13] - [13] *Viol. 1*

Das ist das Urmotiv des ganzen *Sacre*. Wie in der Folklore üblich, wird dieses Motiv häufig wiederholt. Es handelt sich also um einen Ostinato, eine 'hartnäckig' wiederholte Figur.

Plötzlich verdichten sich die Töne des Läutemotivs zu einem Akkord, das heißt: sie werden nun gleichzeitig gespielt. Auch dieser Akkord wird in gleichmäßigen Achteln wiederholt.

[13] 1 → 3 *Viol. 2 + Violen*

Das Pulsieren bleibt aber nicht durchgehend so schön gleichmäßig 1 2 3 4, wie wir das in unserer traditionellen Musik kennen, sondern es kommt zu unvorhersehbaren Gegenakzenten auf den unbetonten Taktzeiten: z. B. 1 2 3 4: Besonders brutal wirken diese Gegenakzente, weil sie von 8 Hörnern verstärkt werden:

[13] → [14] *Viol. 2 + Violen + Hörner*

Celli und Bässe spielen das gleiche, aber um einen Halbton verschoben:

[13] 1 → 3 *Celli u. Bässe*

Zusammen ergibt diese Kombination zweier eng nebeneinander liegender Akkorde, nämlich Es⁷ und E-Dur, einen äußerst dissonanten, fast geräuschhaften Klang (in der Musik auch Cluster genannt).

[13] 1 → 3 *alle. Streicher*

Interessant und ungewöhnlich ist, dass ausgerechnet die Streicher, die doch in der klassisch-romantischen Musik immer mit der Melodie betraut wurden und die auch heute noch, z. B. in der Werbe- und Filmmusik, immer für die besonders gefühlvollen Passagen zuständig sind, von Strawinsky wie Schlagzeuge eingesetzt werden. Das geschah mit Absicht, denn in diesem Stück geht es gerade nicht um menschliche Gefühle, sondern um einen grausamen Ritus aus der Vorzeit.

Das dreitönige Läutemotiv und der pulsierende Akkord wechseln in dem Stück dauernd ab:

3 [13] → [15] *Tutti*

Das ist nun wirklich eine barbarische Musik: es gibt nur einen, auch noch dissonanten Akkord, der sage und schreibe 212 mal in dem kurzen Stück wiederholt wird, es gibt keine richtige Melodie und keinen regelmäßigen Takt. Das Ganze ist vom Rhythmus und von Ostinatowirkungen bestimmt.

Und diese Musik passt genau zu der Vorstellung, die Strawinsky hier verwirklichen will. Die jungen Männer, die zu dieser Musik tanzen, sollen nach seinen Aussagen „das Leben aus der Erde herausstampfen“. Der kraftvolle Puls der Musik soll den Puls des Lebens in der Natur wecken. Der Titel dieser Nummer lautet dementsprechend: Vorboten des Frühlings.

Aber mit Kraft allein konnte man auch damals nichts erreichen. In der Mitte der Männer ist eine uralte Frau. Sie steckt in einem Eichhörnchenpelz und läuft gebeugt über die Erde: Sie ist halb Mensch, halb Tier.

[15] 2 → 5 *Oboe 1, 2 + Trompete 1*

Sie schlägt mit Zweigen, das hört man z. B. in den schnellen Figuren der Flöten:

[16] 5 *Piccoloflöten + Große Flöten*

Die alte Frau kennt die Geheimnisse der Natur. Sie ist eine Zauberin, eine Hexe. Sie lehrt die jungen Männer das Weissagen.

Das wird durch eine "primitive" Viertonmelodik dargestellt, die ganz oder teilweise, aufwärts oder abwärts, in unregelmäßigen Abständen wiederholt wird. Teilweise überlappen sich dabei die Einsätze wie in einem Kanon. Die Musik hat keine Entwicklung, sondern kreist in sich selbst. Es geht um Magie, und zur magischen Beschwörung gehört die endlose Wiederholung von Formeln. Dabei sind diese Wiederholungen keineswegs langweilig und einschläfernd, sondern in Gegenteil aufputschend. Solch ekstatische Wirkung wiederholter rhythmischer und melodischer Muster kennen wir heute auch aus der Jazz- oder Rockmusik, nur dass sie dort meist regelmäßiger erfolgen als bei Strawinsky.

[19] → 2 [22] *Tutti*

Nun kommen vom Fluss her die jungen Mädchen hinzu. Sie bilden einen Kreis, der sich mit dem Kreis der jungen Männer vermischt. Wieder erklingt eine einfache Fünftönenmelodie, sie wirkt aber leichter, weniger brutal:

[25] 1 → 5 *Hörner 1, 2*

Die Melodie der Mädchen wird öfters wiederholt. Die Musik kreist wieder in endlosen Tonwiederholungen, Akkordwiederholungen und Melodiewiederholungen. Wenn man genau aufpasst, kann man mitten in dem folgenden Ausschnitt in Oboe und Trompete die alte Frau wieder hören:

[24] → [28] *Tutti*

Nach der Mädchenmelodie führt Strawinsky eine feierlich schreitende, fast choralartige Melodie ein, die man in Russland als "gedehnte Melodie" bezeichnet. Sie wird von 4 Trompeten und 3 Solocelli gespielt:

6 [29] → [29] 2 *Trompeten 1, 2, 3, 4 + 3 Celli Soli*

Auch sie besteht wieder aus nur 4 Tönen und ist unregelmäßig aus wenigen Bausteinen zusammengesetzt.

Wiederholt sind Worte wie "primitiv", "einfach" u. ä. gefallen. Aber die Musik ist alles andere als primitiv oder einfach. Einfach sind nur die einzelnen Bausteine. Wir haben schon gemerkt, dass z. B. der Rhythmus sehr kompliziert ist. Kompliziert ist auch die Schichtung und Kombination der Elemente und des Klanges.

Die Urgewalt dieser Musik hat auch Walt Disney empfunden, denn er benutzte sie 1941 in dem prähistorischen Teil seines Zeichentrickfilms "Fantasia". Strawinskys Musik begleitet hier die Darstellung der Entstehung der Welt. Vulkane brechen aus, riesenhafte Dinosaurier und andere Urwelttiere kämpfen wild miteinander. Strawinsky selbst war mit dieser Deutung durchaus einverstanden.

Beethoven: Scherzando aus der 8. Sinfonie:

Beethoven: Sinf. Nr. 8

Bläser: stupide Repetition
 seelenloses "Ticken" (Metronom)
 starrer Block (Akkorde)

Streicher: mokieren sich, 'lustiger' Anapäst, melodische und harmonische Bewegung,
 durchbrochener Satz

Unterbrechung des Ticks
 dynamische Bewegung
 Opposition der Empfindung gegen die Mechanik
 stärker "durchbrochen"

MELODIE
 das "Humane"

Dynamik!

"Ticken" in Melodik integriert, "verwandelt" - - -

"erlöst"
 Triumph des Humanen

Beethoven: Mälzelkanon:

ta ta ta ta ta ta ta ta -a ta ta ta ta ta, lie ber, -lie-ber Mäl-zel, ta ta ta ta ta ta ta, le-ben Sie wohl, sehr wohl, ta ta ta ta ta ta ta

ta, Ban-ner der Zeit, Ban-ner der Zeit, ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta, gro-ßer, gro-ßer Me-tro-nom, gro-ßer Me-tro-nom, ta ta ta ta ta.

4. Sitzung

GNOSSIENNE

1

Lent (slowly)

ERIK SATIE
(1890)

PIANO

(S. 103) "Ich will kein Meister sein: es ist zu lächerlich."

(S. 115) "Ein bezeichnendes Merkmal der Musik Srawinskys ist die klangliche »Durchsichtigkeit. Diese Qualität ist es, die man stets bei den reinen Meistern findet, welche niemals einen »Bodensatz« in ihrem Klang zurücklassen - Bodensatz, den Sie - leider! - in der »musikalischen Materie« der impressionistischen Komponisten & sogar gewisser Musiker der Romantik immer antreffen werden. Palestrina läßt uns diese klangliche »Durchsichtigkeit« hören; er wußte sich ihrer meisterhaft zu bedienen & scheint als erster dieses Phänomen in die Musik eingeführt zu haben.

Der erlesene Mozart wendet sie auf eine solche Weise an, daß es unmöglich ist zu begreifen, wie er sie zustande brachte. Man steht verwirrt vor einer solchen Meisterschaft, vor einer so subtilen »Hellsichtigkeit« des Klangs, vor einer so ruhigen, so vollkommen tönenden Klarheit."

(S. 117) "Ich liebe und bewundere Strawinsky, weil ich auch wahrnehme, daß er ein Befreier ist. Mehr als jeder andere hat er das gegenwärtige »Musikalische Denken« frei gemacht - das arme, es hatte es wirklich dringend nötig. Es macht mir Vergnügen, die dankbar anerkennen zu dürfen, mir, der ich so sehr unter der wagnerischen Unterdrückung - will sagen, derjenigen der Wagnerianer, gelitten habe. Denn zu jener Zeit wurde Wagners Genie auf auf jämmerliche Weise von der vereinigten Mittelmäßigkeit & Unwissenheit, gefolgt von einer schafsköpfigen Menge, angebetet.

Ahnen Sie, wie schwer es war, Wagnerianer zu sein? - auch nur zum Spaß: es genügte, laut zu sagen: »Ah! Ah!, ... Wie ist das schön!« & man galt als ein Gelehrter ... oder ein Dummkopf."

(S. 163) "Ich habe nichts übrig für Scherze oder ähnliche Dinge. Was beweist ein Scherz?

Die Große Weltgeschichte berichtet nur von wenigen wirklich bemerkenswerten. Sehr selten nimmt ein Scherz seinen Ursprung im anmutigen Schoße der Schönheit; sicher ist aber, daß er sehr oft aus den übelriechenden Achselhöhlen der Bosheit hervorgeht. Deshalb scherze ich nie und kann nur raten, es auch so zu halten."

(S. 67) "An Jedermann:

Ich untersage, während der musikalischen Aufführung den Text laut zu lesen. Jedes Zuwiderhandeln würde meine gerechte Entrüstung über den Vermessenen nach sich ziehen. Eine Umgehung des Rechtswegs wird ausgeschlossen.

Nicole Geeraert:

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

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

Erik Satie: (Im Manuskript der "vertrockneten Embryos")

"Dieses Werk ist absolut unverständlich, sogar für mich. Vielleicht wollte ich humoristisch sein. Das würde mich nicht überraschen und würde gut zu meiner Art passen."

Erik Satie: (Schriften, hrsg. von Werner Bärtschi, übersetzt von Evi Pille, Zürich 1980,) Regenbogen-Verlag) (S. 54) "Die »Musique d'Ameublement« ist industrieller Natur. Es herrscht die Sitte - die Gewohnheit - bei Gelegenheiten Musik zu machen, wo die Musik nichts zu suchen hat. Da spielt man »Walzer«, »Opern-« »Phantasien« & ähnliches, zu einem andern Zweck Geschriebenes.

Wir nun möchten eine Musik einführen, die die »nützlichen« Bedürfnisse befriedigt. Die Kunst hat da nichts zu suchen. Die »Musique d'Ameublement« erzeugt Schwingung; sie hat keinen anderen Zweck; sie erfüllt dieselbe Rolle wie das Licht, die Wärme & der Komfort in jeder Form.

(S. 55) Man müßte eben doch eine »Musique d'Ameublement« machen, das heißt eine Musik, die ein Teil der Geräusche der Umgebung wäre, die ihnen Rechnung trüge. Ich denke sie mir wohlklingend; sie würde den Lärm der Messer und Gabeln mildern, ohne sie zu übertönen, ohne sich aufzudrängen. Sie würde das manchmal so drückende Schweigen zwischen den Gästen möblieren. Sie würde ihnen die üblichen Banalitäten ersparen. Gleichzeitig würde sie den Straßenlärm, der sich rücksichtslos ins Spiel drängt, neutralisieren. Das hieße ein Bedürfnis befriedigen."

(S. 9) "Der Impressionismus ist die Kunst des Unpräzisen; heute streben wir nach Präzision."

(S. 102) "Ich bin sehr jung auf eine sehr alte Welt gekommen."

EMBRYONS DESSÉCHÉS (Erik Satie) Vertrocknete Embryos

à Mademoiselle Suzanne ROUX

I d'Holothurie

Ignorantes nenn sie "Seegurke". Die Holothurie klettert gewöhnlich auf Steine oder Felsstücke. Wie eine Katze schnurrt dieses Seetier; außerdem spinn es eine ekelhafte Seide. Licht scheint es zu stören. Ich beobachtete eine Holothurie in der Bucht von Saint-Malo.

Les ignorants l'appellent le "concombre des mers". L'HOLOTHURIE grimpe ordinairement sur des pierres ou des quartiers de roche. Comme le chat, cet animal marin ronronne, de plus, il file une soie dégoûtante. L'action de la lumière semble l'incommoder. J'observai une Holothurie dans la baie de Saint-Malo.

Allez un peu Gehen Sie ein wenig

p Sortie du matin Il pleut
Aufbruch am Morgen Es regnet

2 Le soleil est dans les nuages
Die Sonne ist hinter den Wolken

3 Assez froid Bien
Ziemlich kalt Gut

4 Petit ronron Quel joli rocher!
Ein leises Schnurren Was für ein hübscher Felsen

5

6

7 Il fait bon vivre
Hier läßt sich's leben

8

9 *Ritour* Langsamer

10 *Très ralenti. Sehr viel langsamer* Comme un rossignol qui aurait mal aux dents
Wie eine Nachtigall, die Zahnschmerzen hat

11

Hubert Wißkirchen WS 1991

12

13 *Au temps Im Tempo* Rentrée du soir. Il pleut.
Rückkehr am Abend Es regnet

14 Le soleil n'est plus là
Die Sonne ist nicht mehr da

15 Assez froid
Pourvu qu'il ne revienne jamais. Bien
Hoffentlich kommt sie nicht wieder Ziemlich kalt Gut

16 Petit ronron moqueur
Ein leises spöttisches Schnurren

17 C'était un bien joli rocher! bien gluant!
Das war ein hübscher Felsen! Sehr klebrig!

18

19 Ne me faites pas rire, brin de mousse:
Vous me chatouillez.
Macht mich nicht lachen, Mooshalme, ihr kitzelt mich.

20 Je n'ai pas de tabac.
Ich habe keinen Tabak.

21 *pp* Heureusement que je ne fume pas
Gut, daß ich nicht rauche

22 Grandiose
Großartig

23 De votre mieux

Geben Sie Ihr Bestes

30 Juin 1913

Erik Satie: Embryons desséchés II d'Edriophtalma (1913)

Crustacés à yeux sessiles, c'est-à-dire sans tige et immobile. Très tristes de leur naturel, ces crustacés vivent, retirés du monde, dans des trous percés à travers les falaises.

Krustentiere mit ungestielten Augen, das heißt ohne Stengel und feststehend. Von sehr tristem Naturell, leben diese Krustentiere, zurückgezogen von der Welt, in den von Löchern durchbohrten Felsklippen.

Sombre Ils sont toutes réunis
Düster Sie sind alle versammelt

1 2 3 Que c'est triste!
Wie traurig!

4 5 6

7 Un père de famille prend la parole
Ein Familienvater ergreift das Wort

8 9 10 Ils se mettent tous à pleurer
(Citation de la célèbre mazurka de SCHUBERT)

11 12 13

14 15 16 17 Ralentir
Verlangsamen

18 19 Comme il a bien parlé!
Wie schön er gesprochen hat!

20 21 22 Grand gémissement.
Großes Wehklagen.

23 24 25 Retenir beaucoup
Sehr verlangsamen

26

1 Juillet 1913

F. Chopin: Marche funèbre (1837) aus der Sonate b-Moll, op. 35 (1839)

Lento.

6 11 16 21 26 31 36 41 46 51 56

pp cresc. pp

dim. p

5. Sitzung

Satie *à Mademoiselle Stéphanie Nantas*
Poudre d'Or
 VALSE

Satie schrieb solche Unterhaltungsmusik, als er im Chat Noir arbeitete.

Banalisierung, „Bad“ in der Wonne der Gewöhnlichkeit.

Gitarreiß, einfache Kadenzharmonik („Mechanik“), aber aufgesetzte Gefühlsэлеmente,

Durchgangschromatik,

„Quadratur“, Periodik, aufgelockert durch synkopische Hemiolen,

gefühlvoller Celloeffekt, Walzerseligkeit,

formaler Flickenteppich (Potpourri), aneinandergeklebte Einzelstücke (in verschiedenen Tonarten), verbunden durch überleitende Verlegenheitsfloskeln,

Es fehlen die bei Strauß üblichen Schluchzfiguren, der Walzer ist hier mehr auf Pathos gestellt, vgl. den Unisono-Anfang

Am Schluß: Persiflage, Karikatur durch Übertreibung: Floskelkram zu pathetischen Höhen geführt (Umfunktionierung)

Parodie:

griech.: "Nebengesang", ein Lied verändert singen

Parodie im negativen Sinne: etwas durch komische Verzerrung und Verfremdung lächerlich machen, verspotten: etwas

"Erhabenes" "herunterziehen" (Verletzung des "Stilhöngengesetzes") oder etwas "Niedriges" "überhöhen" (z.B. einen Werbespot in die Form von Schillers "Glocke" kleiden).

Parodie im positiven Sinne: Umarbeitung eines vorliegenden Modells (einer fremden oder eigenen Komposition oder eines Stilmodells) zu etwas Neuem im Sinne der "aemulatio", des Wettstreits mit dem Vorbild. Ziel ist ein neues Kunstwerk, das evtl. dem Vorbild überlegen sein soll. Es gilt Fremdes in Eigenes zu verwandeln oder einfach aus Altem Neues zu machen. (Beispiele: Parodiemessen des 16. Jahrhunderts, Bachs Weihnachtsoratorium als Umarbeitung weltlicher Kantaten, Strawinskys Pulcinella)

Die Funktionen bzw. Intentionen der Parodie:

- Spaß, Ulk, Persiflage
- Kritik, Provokation, Solidarisierung mit dem "Unten":
 - politisch: Eisler, Weill;
 - kulturell/ästhetisch: Die Vertreter des Funktionalismus (der "Gebrauchskunst" als Gegenstück zur l'art pour l'art, zum autonomen Kunstwerk) der 20er Jahre opponieren gegen den metaphysischen Anspruch und die unendliche Verfeinerung und Kompliziertheit der spätromantischen Musik durch ihre Hinwendung zur "banalen Alltäglichkeit" der Tanz-, Unterhaltungs-, Marsch-, Schlager- und Jazzmusik. Die Parodie solcher Musikmodelle wird als Mittel der Destruktion, Provokation, Verspottung und Entlarvung benutzt, aber auch aus Freude am "Primitiven" und "Elementaren" und aus dem Bedürfnis der Solidarisierung mit der "Masse".
- kreative, produktive (also nicht-museale) Auseinandersetzung mit Tradition, Wahrnehmungsschärfung, Aufdecken von Mechanismen mit dem Ziel des Aufbrechens automatisierter Wahrnehmung (Sklovskys Formalismus, Strawinskys Neoklassizismus)
- Verfahren zur Schaffung neuer Kunstwerke mit evtl. höherem Organisationsgrad (Strawinskys "Marsch", "Walzer" u. ä.)

Musikalische Verfahren der Verfremdung (in loser Reihung, nicht überschneidungsfrei):

- *Demolierung* (Zerstörung) des Zusammenhangs, der Konvention
- *Isolierung von Teilmomenten*
- *Reduktion*: Komplexes wird primitiv gemacht: Banalisierung, Barbarisierung
- *Übertreibung bestimmter Teilmomente*
- *Mechanisierung* (Isolierung + Übertreibung bzw. Perpetuierung): z.B. dauernde, penetrante Wiederholung von Elementen
- *Umfunktionierung/Umgewichtung*: Streicher werden wie Schlagzeug eingesetzt, Hauptsächliches wird nebensächlich, Nebensächliches wird in den Vordergrund gestellt, aufgedonnert
- *Normverletzung/Stilmontage/Diskrepanzerzeugung*: Verfremdung eines klassischen Kontextes durch Dissonanzen, falsche Harmonien, Taktverschiebungen u.ä.; Mischung nicht zusammenpassender Stile wie in Saties Sonatine bureaucratique (Clementi, Debussy)
- *Distanzierung/Ironisierung*: z.B. romantische Gefühlsgesten "einfrieren" durch Entstellung

Viktor Sklovskij (1916):

"... Wenn wir uns über die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung klarwerden, dann sehen wir, daß Handlungen, wenn man sich an sie gewöhnt hat, automatisch werden. So geraten z. B. alle unsere Angewohnheiten in den Bereich des Unbewußt-Automatischen; wenn jemand sich an die Empfindung erinnert, die er hatte, als er zum ersten Mal eine Feder in der Hand hielt oder zum ersten Mal in einer fremden Sprache redete, und wenn er diese Empfindung mit der vergleicht, die er beim zehntausendsten Mal hat, dann wird er uns zustimmen. Das ist ein Prozeß, dessen ideale Ausprägung die Algebra darstellt, wo die Dinge durch Symbole ersetzt sind... So kommt das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. Die Automatisierung frißt die Dinge... Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der >Verfremdung< der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig..."

Kunst als Verfahren. Zit. nach: Literatur. Reader zum Funkkolleg. Band 2, Frankfurt 1977 Fischer Taschenbuch Verlag, S. 214f.

Jurij Tynjanov (1921):

"Das Wesen der Parodie liegt in der Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens, wobei diese Mechanisierung natürlich nur dann spürbar wird, wenn das Verfahren, das sich mechanisiert, bekannt ist. Auf diese Weise erfüllt die Parodie eine doppelte Aufgabe: 1) die Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens und 2) die Organisation neuen Materials, zu dem auch das mechanisierte Verfahren gehört." (S. 91) "Parodie und Travestie erreichen die Herabsetzung des Erhabenen auf andere Weise, indem sie die Einheitlichkeit zwischen den uns bekannten Charakteren von Personen und deren Reden und Handlungen zerstören, entweder die erhabenen Personen oder deren Äußerungen durch niedrige ersetzen."

Zit. nach: Th. Verwey/G. Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur, Darmstadt 1979, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 63

Johann Wolfgang von Goethe:

"Die Kunst aber soll für diejenigen Organe bilden, mit denen wir sie auffassen; tut sie das nicht, so verfehlt sie ihren Zweck und geht ohne die eigentliche Wirkung an uns vorüber."

zu Eckermann, 2. 5. 1824

Novalis: Die Welt muß romantisiert werden

"Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ur(sprünglichen) Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qual(itive) Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qual(itive) Potenzreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es - Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche - dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert - es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. Lingua romana. Wechselerhöhung und Erniedrigung.

Zit. nach: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I, Stuttgart 1974, Reclam, S. 57)

I. Domenico Gallo
ca. 1755

Molto moderato

VIOL. I.
VIOL. II.
BASSO

All^o moderato

VIOLON
PIANO

Stravinsky, ging davon aus, daß die von ihm bearbeiteten Stücke von Pergolesi seien.

Igor Stravinsky:

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

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

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

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

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

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

6. Sitzung**GK Musik 13/I 1.****Klausur****1.10.1991****Aufgaben:**

1. Stellen Sie die Position Strawinskys und anderer der „Neuen Sachlichkeit“ zuzurechnenden Komponisten dar, wie sie in den Texten von Schrade und Dahlhaus beschrieben werden. Erläutern bzw. ergänzen Sie sie gegebenenfalls mit Ihren Kenntnissen aus dem Unterricht, z. B. über Satie.
2. Beschreiben Sie die Struktur und die Form des Walzers von Fr. Poulenc aus dem Jahre 1920 (kleinste Einheit: 2 Takte).
3. Zeigen Sie, in welcher Weise Walzerelemente hier übernommen bzw. verändert werden und prüfen Sie, inwieweit die angewandten Verfahren denen des Strawinskyschen Neoklassizismus entsprechen.
4. Prüfen Sie, ob oder inwieweit sich das Stück von Poulenc den in den Texten von Schrade und Dahlhaus beschriebenen Positionen zuordnen läßt und charakterisieren Sie zusammenfassend die ästhetische Position des Komponisten.

Texte**Leo Schrade:**

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

Strawinsky, die Synthese einer Epoche, In : Otto Tomek (Hrsg.): Igor Strawinsky, WDR Köln 1963, S. 13/14:

Carl Dahlhaus:

(Musikalischer Funktionalismus. In: Carl Dahlhaus: Schönberg und andere, Mainz 1978, Schott, S. 66/67):

"Im Funktionalismus der Zwanziger Jahre ist der polemische Zug... besonders kraß ausgeprägt. Der schnöde Ton, den die Neue Sachlichkeit anschlug, war als Herausforderung des traditionellen Kunstbegriffs gemeint. Die Ästhetik, gegen die man sich auflehnte, war die Schopenhauersche, in der die Musik mit metaphysischer Würde ausgestattet worden war. Und die >eigentliche< Realität, die Substanz der Wirklichkeit... entdeckte man nunmehr in banaler Alltäglichkeit. Eine neue Stoffschicht, zu der man sich hingezogen fühlte, war die triviale des Zirkus und des Jahrmarkts; ... Wollte also die Musik >realistisch< und >sachlich< erscheinen, so mußte sie sich trivial gebärden, sei es auch im Konjunktiv des Stilzitats. Die Zerstörung kompositionstechnischer Traditionen... wurde abgelöst durch eine Wiederherstellung von Konventionen, und zwar gerade der verschlissenen. Durch Ironie legitimierte man die >Wonnen der Gewöhnlichkeit< und umgekehrt. Die Banalität war immer zugleich ästhetische Provokation: ein ungewohnter Reiz in durchaus artifiziellem Kontext."

Musikalischer Funktionalismus. In: Carl Dahlhaus: Schönberg und andere, Mainz 1978, Schott, S. 66/67:

Schopenhauer: Philosoph des 19. Jahrhunderts
metaphysisch: die äußere Welt übersteigend, abgehoben:
außergewöhnlich artifizuell: künstlerisch, kunstvoll, künstlich

Arbeitsmaterial:

- Tonbandaufnahme (Gabriel Tacchino, EMI C 069-73134), Dauer: 1'50
- Notentext (mit Übersetzung der Vortragsanweisungen)

Arbeitszeit:

3 Stunden

Francis Poulenc: Valse (1920)

sehr lebhaft
Assez vif (Vivo) $\text{♩} = 96$

mf

9

15

18

25

27

30

36 beschleunigend
affrett.

40 beschleunigend
affrett.

deutlich betont
ben marcato pp

cantando singend

f

mf

ff

pp

45 *ben cantando* deutlich singend

50

54

60

63

65 *stacc.*

70 nicht langsamer werden
non rallentare

senza ~~Ped.~~
ohne Pedal

72 (a tempo) im Tempo

75

80

85

88

90

95

97

100

105 *con grazia* mit Anmut

110

113 *secco* trocken

115

120

122

125 *più f.*

130

135

senza ~~Ped.~~
ohne Pedal

nicht langsamer werden
non rallentare

138

140

145

1 *ff*

molto ritmico

sehr rhythmisch

senza ~~Ped.~~ ohne Pedal

Bewertungsbogen / Lösungsskizze**Strawinsky**

Parodieverfahren des Komponierens über Modelle

(dto.)

(dto.)

Parodie im positiven Sinne (ironische Züge gibt es allerdings auch bei Strawinsky)

Verwandlung ins Eigene, Neue

neues gültiges Kunstwerk

Komponisten der „Neuen Sachlichkeit“

dto.

antiromantischer Affekt

Zerstörung von Tradition

Parodie im negativen Sinne

Polemik, Ironie

Wiederherstellung von Konventionen

Herausforderung des traditionellen Kunstbegriffs

ästhetische Provokation

Form und Struktur:

1 - 8	A	(8 T.):	ab cd
9 - 16	A	(8 T.):	ab cd
17 - 24	B	(8 T.):	e e
25 - 32	A	(8 t.):	a b a d
33 - 44	C	(8 + 4 T.):	f f + Überleitungsfloskel
45 - 52	D	(8 T.):	g h
53 - 64	D-	(8 + 4 T.):	g h h
65 - 72	E		
73 - 80	A		
81 - 88	A		
89 - 96	B		
97 - 104	A1		
105 - 112	C + zusätzliche Melodie in der Mittelstimme		
113 - 120	D'		
121 - 132	D-		
133 - 140	E		
141	Generalpause		
142 - 145	Coda		a1d1

Walzer Elemente:

Gitarrebaß

"Schluchzer"

"cantando", "con grazia", gefühliger "Cello-Effekt" (T. 113ff.)

überschaubare Form, Periodik

Hemiolen, die die rhythmisch-metrische "Mechanik" gefühlvoll-organisch verschleiern

Potpourri-Anlage: Hauptteile (A, D, D') / Überleitungsteile (B, C, E), Überleitungsfloskel T. 41 - 44

Verfahren:**stilistische Verfremdung:** überzählige 4-Taktgruppen (s. o.: "+4")

Sekundschärfung oder polytonale Mischung (T. 17, 36, 65 u. a.)

Polytonalität: C-Dur/lydisch (A)

Polymetrik (B)

Mechanisierung/Reduktion: durchgehender C-Akkord in A und B

banale Melodik (D, D', C1)

banale Harmonik: ausschließlich I und V (Modulation nur in C und C1)

einfallslose, primitive "Variationen" (D - D')

Beschränkung auf Begleitfloskel (E), Bedeutungsumkehrung

Kurzatmigkeit (2- und 4-Taktgruppen), VS und NS identisch (außer in A)

viele Wiederholungen, aufgesetzte dynamische Effekte (pp) = Ironisierung

Umfunktionierung: Schnelles Tempo und hohe Lage ergeben in A und B einen Spieluhreneffekt

aus den gefühlvollen Schluchzern werden dadurch skurril-groteske Verzerrungen.

senza Ped., non rallentando: trockene Motorik

Diese Verfahren entsprechen denen des Neoklassizismus.

Position:

Die Freude an der Banalisierung, Barbarisierung, Mechanisierung und Motorik zeigen die Nähe zur neuen Sachlichkeit.

Dazu paßt auch die Distanzierung vom Romantisch-Gefühlvollen (Walzerseligkeit).

Die Modernismen der Teile A, B, C, E sind weniger Anverwandlungen ins Eigene und Neue, sondern wirken eher wie aufgesetzte, persiflierende Effekte.

Die Walzerfragmente werden nicht wie bei Strawinsky in einen höheren Organisationsgrad gebracht, und die Details werden nicht wie beim "Kunstwerk" motivisch-thematisch ineinandergearbeitet, sondern nur locker zusammenmontiert.

Intention:

lustig-ironische (A, B, C, E), den "Reiz des Gewöhnlichen" (D, D', D-) auskostende V o r f ü h r u n g des "Walzers", vitale Spielmusik

Nachtrag

Hermann Danuser

„... Und Paul Hindemith formulierte, wohl zusammen mit Reinhold Merten, im Prospekt der von ihnen 1922 in Frankfurt begründeten »Gemeinschaft für Musik«:

»Wir sind überzeugt, daß das Konzert in seiner heutigen Form eine Einrichtung ist, die bekämpft werden muß, und wollen versuchen, die fast schon verlorengegangene Gemeinschaft zwischen Ausführenden und Hörern wiederherzustellen (...) Es wird ausschließlich unbe-

kannte neue und alte Musik für kleine Besetzung zum Vortrag kommen. Jeder Besucher der Veranstaltung hat Einfluß auf die Gestaltung der Programme. Irgendwelcher nationaler oder persönlicher Ehrgeiz wird ausgeschaltet bleiben.«

Diese Worte sind charakteristisch für die Position einer jungen Generation, die des bestehenden Konzertlebens nicht weniger überdrüssig war als Schönberg, gleichwohl erheblich andere Konsequenzen daraus zog: Während es Schönberg darum ging, den Primat einer autonomen Kunstästhetik unter neugeschaffenen Bedingungen zu bekräftigen, wandte sich Hindemith, unermüdlich auch als Interpret für die gegenwärtige Musik engagiert, mit seiner Polemik gegen die Institution des Konzerts auch gegen die romantische Musikästhetik, deren institutionelle Voraussetzungen er als Quell der Entfremdung zwischen Ausführenden und Publikum, als Hindernis einer freien Spontaneität von Musik im Sinn eines kommunikativen Prozesses zwischen Spieler und Hörer beklagte. Die Tatsache, daß im ersten Konzert der »Gemeinschaft für Musik« unter anderem Prokof'evs *Ouvertüre über hebräische Themen* (1919) und Francis Poulencs *Rhapsodie nègre* (1917) erklangen, Werke ohne prononcierten Kunstanspruch, verweist auf einen Zug, der die um 1920 neu auftretende Komponistengeneration (in Frankreich die »Groupe des Six«, in Deutschland/Österreich Hindemith und Krenek, später auch Weill und Eisler) verbindet: die Idee einer »mittleren Musik« (Rudolph Stephan).

Der Begriff einer »mittleren Musik« meint weder einen bestimmten Stil noch eine bestimmte Ästhetik, sondern die ganze Bandbreite eines mittleren Stilhöhenbereichs zwischen einer tendenziell hermetischen Autonomie von Kunstmusik und einer kunstlosen Funktionalität von Volks- und Trivialmusik. Ihre Charakteristik erwächst aus dem Zusammenbruch auch der musikalischen Wert- und Normvorstellungen bei Ende des Ersten Weltkriegs, der die jungen Komponisten, teils aus Unsicherheit, teils aus Experimentierfreude, im weiten Bereich zwischen den genannten Eckpunkten von Werk zu Werk, von Phase zu Phase schwanken ließ. Dem durchaus neuartigen stilistischen Pluralismus entsprach ein institutioneller: Wo das Schaffen noch den traditionellen Konzertsituationen galt, wurden die hergebrachten Gattungs- und Stilhöhenstandards - zum Teil in polemischer Absicht - ausgehöhlt.. Die Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1984, Laaber-Verlag, S. 119

Hans Hollander

"Milhaud ist eine der führenden Persönlichkeiten der Gruppe der »Six« gewesen. Die anderen waren: Louis Durey, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Georges Auric und Francis Poulenc. Jean Cocteau, der Dichter, Maler und Schauspieler, stand ihnen nahe als Propagandist, Librettist und Regisseur der zahlreichen von ihm verfaßten Operntexte, Ballette und Filmszenarien. »Les Six«, trotz stark betonter Einzelindividualitäten, hatten mehreres gemeinsam: ungeachtet ihrer Verehrung für Debussy plädierten sie für Nüchternheit, eine raffinierte Einfachheit, ja Primitivität, für eine gewisse schmissige Volkstümlichkeit im Melodischen, das in der Sphäre des Jazz und des Café chantant zu Hause war; sie hatten eine Freude am Grelten und Banalen (die »Schönheit der Banalität« - Cocteau), an einer leichten Ironie, sie liebten es zu bluffen und ein ahnungsloses Publikum zu schockieren. Sie standen offensichtlich dem Futurismus nahe, obwohl ihre Tätigkeit erst in die zwanziger Jahre fällt - aber die Musik folgt ja immer den Stilformen der anderen Künste um einige Jahre nach. » ... Ein Gemeinplatz, gesäubert und auf Glanz aufgeputzt, ins rechte Licht gestellt, so daß er durch sein Jungsein, seine ursprüngliche Frische und Vitalität hervorsticht: dies ist die Aufgabe eines Dichters. « Cocteau traf mit solchen Erklärungen den Nagel auf den Kopf...

... - dies ist die Geste ironischer Abkehr von dem Überrefinement des Impressionismus und im weiteren Sinne von den emotionalen und tektonischen Verstiegenheiten der spätrömantischen Musik und namentlich des Expressionismus.“.

Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Köln 1967, Arno Volk Verlag Hans Gerig KG, S. 56f.

Verfremdung als Prinzip auch in der Klassik:

Haydns Andante aus der Paukenschlagsinfonie und Gerald Hoffnungs Bearbeitung desselben

Unsere Bereitschaft, Kunst verehrens-würdig zu finden trübt den Blick für das Spezielle, vgl. die Interpretation des Bildes von Hermann Stehen



Weiblicher Blick aufs Verbotene

Jan Steen als Ironiker / Eine neue Deutung seiner „Zeichenstunde“ (FAZ 02. 10. 91, S. N3)

Der besondere Reiz kunstgeschichtlicher Forschung liegt ohne Zweifel in der Widersprüchlichkeit ihrer Ergebnisse. Wenn zwei Paar Forscheraugen dasselbe Bild betrachten, kommt allemal noch etwas Grundverschiedenes heraus. Das bezieht sich nicht nur auf die Deutung, sondern auch auf die visuelle Erfassung selbst. Am Beispiel von Jan Steens Gemälde „Die Zeichenstunde“ hat Leo Steinberg jüngst gezeigt, zu welchen überraschenden und auch amüsanten Ergebnissen matt kommen kann, wenn man, unbeeindruckt von der älteren Literatur, ein Bild mit frischem Auge neu sieht („Steen's Female Gaze and Other Ironies“, in: *artibus et historiae*, 11. Jg., Bd. 22, IRSA, Wien 1990).

Traditionell sah man in der „Zeichenstunde“ eine Selbstdarstellung Jan Steens in seinem Atelier mit zwei seiner Kinder. Die Züge des dargestellten Malers haben jedoch keine Ähnlichkeit mit seiner von einem Selbstporträt und zahlreichen Genreszenen bekannten Physiognomie. Eine solche Selbstdarstellung als Zeichenlehrer wäre auch schon deshalb überraschend, weil Steen nach bisherigen Kenntnissen keinen Lehr- und Werkstattbetrieb hatte und kaum gezeichnet zu haben scheint; nur eine einzige Zeichnung von ihm ist gesichert. Seit der großen Jan-Steen-Ausstellung im Mauritshuis 1958 ist man deshalb dazu übergegangen, in dem so offensichtlich mit vielen beziehungsreichen Attributen ausgestatteten Gemälde eine „Allegorie der Malerei“ zu sehen, in Analogie zu Vermeers berühmter

Wiener Werkstattdarstellung gleichen Titels.

John Walsh, Direktor des Getty-Museums, das Steens Gemälde kürzlich aus einer dänischen Privatsammlung ankaufen konnte, präzisiert in einem Aufsatz von 1989 diesen allegorischen Aspekt noch einmal in Richtung auf hehre pädagogische Ziele: Jan Steen habe die „Erziehung des Künstlers“ darstellen wollen, wobei er offensichtlich die ernstesten Absichten gehabt habe. So versammle das Stilleben in der unteren rechten Ecke des Gemäldes „ein Standardrepertoire an Vanitassymbolen, die daran erinnern sollen, wie vergänglich das menschliche Leben mit seinen Freuden und seinem Stolz ist. Kunst und Literatur - selbst der durch einen Lorbeerkrantz symbolisierte Ruhm - müssen vergehen wie der Eigentümer des Schädels.“

Dies ist eine ebenso plausible wie konventionelle, durch die jüngere Forschung zur Emblematik in der holländischen Malerei abgesicherte Sicht der Dinge. Doch man muß sich mit Leo Steinberg darüber wundern, daß Jan Steen in seiner „Erziehung des Künstlers“ eine Figur in den Mittelpunkt stellt, die eindeutig nicht für die Ausbildung zu einem professionellen Künstler taugt. Es ist das junge Mädchen, das schon von seinem Geschlecht her als Werkstattgehilfin fehl am Platz ist und das sich durch seine unpassend vornehme Kleidung als vorübergehender Ateliergast ausweist. Hier nimmt wohl ein Frauenzimmer aus besseren Kreisen eine private Zeichenstunde, deren pädagogischer Wert jedoch höchst zweifelhaft erscheinen muß.

Denn niemand der drei Anwesenden ist so recht bei der Sache. Der Maler und Lehrer, der die Aufgaben verteilt hat, ist im Hintergrund an einem eigenen Gemälde beschäftigt und beugt sich nur zu kurzer Korrektur über die Schülerarbeiten, wobei er nicht einmal seine Palette aus der Hand legt. Der Lehrbube starrt in glühender, frühpubertärer Bewunderung das hübsche vornehme Mädchen an, und dieses wiederum interessiert sich weder für die Korrekturen des Meisters noch für den anzuspitzenden Bleistift, den es in der Hand hält: Der verträumte Blick scheint ins Nichts zu gehen - oder wohin? In einer scharfsinnigen und zugleich ungewöhnlich witzigen Kompositionsanalyse weist Leo Steinberg nach, daß sich die wichtigen Kompositionslinien des Gemäldes an einem Detail schneiden, das dem Betrachter verborgen bleibt, nicht aber dem jungen Mädchen, das seinen träumerischen Blick genau dorthin gerichtet hat: das Membrum virile der auf dem Tisch stehenden Gipsfigur, die bereits Valentin als Reduktion einer Sebastian-Bronze Alessandro Vittorias identifiziert hat. In diese Zone des Sebastian laufen auch die Horizontale des Fenstersimses und die beiden Diagonalen des von der Decke schwebenden Putto und des an der Truhe lehrenden umgedrehten Gemäldes. Zum nicht geringen Vergnügen Leo Steinbergs und aller, die ihm folgen wollen, ist die Komposition der „Zeichenstunde“ also ausgesprochen „phallogozentrisch“ angelegt.

Jan Steen, so Steinberg, wollte mit dieser „Allegorie auf die Erziehung des Künstlers“ ein bekanntes und meist allzu ernst genommenes Thema in einer ironischen Brechung vorführen. Das zeigt schon die milde Parodie in der Figur des Meisters, der mit seinem gezwirbelten Schnurrbart und dem hoffnungslos unpraktischen orientalischen Schlafrock recht geckenhaft ausgefallen ist. Das junge Mädchen, dessen Aufgabe es wäre, den auf dem Tisch liegenden Porträtholzschnitt eines alten Mannes (von Jan Lievens) zu kopieren, hat in seiner künstlerischen Erziehung eine ganz andere, für es selbst am meisten überraschende Erfahrung gemacht: die Initiation in die Geheimnisse der Sexualität. Höhere Töchter, scheint uns Jan Steen augenzwinkernd sagen zu wollen, nehmen ihre Zeichenstunden doch besser zu Hause.

GEORG VON GEHREN

Jan Steen, Die Zeichenstunde, um 1665. J. Paul Getty Museum, Malibu, Kalifornien. Nur die ernstesten Absichten unterstellten bisherige Interpreten dem Schöpfer dieses Gemäldes: Junge, Mädchen und Lehrer zeigten drei Stufen der Erziehung zum Künstler, wobei die vornehme Kleidung des Mädchens zusätzlich auf das steigende soziale Ansehen der Kunst im siebzehnten Jahrhundert hinweist. Doch das Mädchen wird nicht nur in die Geheimnisse des Zeichnens eingeweiht.

Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 94
(Sinfonie mit dem Paukenschlag), London 1791

II
Andante

2 Flauti
2 Oboi
2 Fagotti
2 Corni in C
2 Trombe in C
Timpani in C-G

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

10

Fl.
Ob.
Fg.
Cor (C)
Tr (C)
Tp.

Vi.
Vla.
Vo. e B.

20

30

Minore 50

Fl.
Ob.
Fg.
Cor (C)
Tr (C)
Tp.

Vi.
Vla.
Vo. e B.

60

Maggiore

80

90

70

100

110

140

120

130 zu 2

150

Kontinuität im Stolpern

Das Nachzittern des Tutti-Schlags: Humor in der Musik von Joseph Haydn (FAZ 18. 11. 1998)

"Eine Sinfonie ist seit Haydn kein bloßer Spaß mehr, sondern eine Angelegenheit auf Tod und Leben", bemerkte Johannes Brahms. Und dennoch: Wo immer es um die humorvollen Seiten der hohen Kunst geht, da ist man gleich augenzwinkernd mit "Papa Haydn" zur Stelle. Tatsächlich gibt es in Haydns Musik jene unerwarteten Effekte, die frappieren können wie ein geistreicher Witz, aber den Komponisten bis heute auch in ein verniedlichendes Klischee gestellt haben. Darauf hat jüngst Andreas Ballstaedt hingewiesen, als er Haydns musikalische Pointen nach ihrer ästhetischen Bedeutung im Werkzusammenhang befragte ('Humor' und Witz' in Joseph Haydns Musik", in: Archiv für Musikwissenschaft, Jg. LV, Heft 3, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1998).

Haydns berühmter "Paukenschlag" im Andante der Symphonie Nummer 94 ist im Kapitel "Humor in der Musik" das wohl bekannteste Beispiel überhaupt. In ein kinderliedartiges Streicher-Idyll von rührender Einfachheit fährt nach acht behutsamen "piano"-Takten ein jäher "fortissimo"-Schlag des Orchester-Tutti hinein. Danach geht es zunächst weiter, als sei nichts geschehen. Ballstaedt zeigt, daß der Schreckeffekt in der Themenexposition weit mehr ist als eine im ganzen unerhebliche Frechheit. Statt dessen diene das Ereignis als "Signal" und "Initialzündung" für einen radikalen Ausdruckswandel der einfachen Streichermelodie. Denn aus ihrem "künstlerisch nahezu unberührten Zustand" entwickle sie sich zum auftrumpfenden Thema mit militärischem Pomp.

Die Analyse verfolgt, wie das "Nachzittern" des Tutti-Schlags den musikalischen Charakter von Variation zu Variation verändert. Die ausgreifenden harmonischen Modulationen in der Coda bestätigten schließlich, was der Paukenschlag vehement angekündigt hätte: den symphonischen Status des Themas, das daher endlich auch im "piano" verklingen kann.

Ballstaedts Untersuchung erhellt, wie in Haydns Musik "Witz" und symphonischer Ernst einander bedingen. Denn hier geht es nicht darum, einen heiteren Einfall in einem architektonischen Plan möglichst geschickt unterzubringen. Statt dessen steht der jäh in die Musik hineinplatzende Tutti-Schlag selber unmittelbar im Dienst einer schlüssigen Entwicklung. Die kompositorische Gestaltung gerät auf diese Weise insofern zu einer "Angelegenheit auf Tod und Leben", als dabei das Gelingen des Ganzen auf dem Spiel steht.

Schon vor zwanzig Jahren hat Stefan Kunze diesen Aspekt der klassischen Musiksprache beschrieben: "Jedes Ereignis wird als a priori freier Eingriff in den musikalischen Verlauf wirksam - nicht zwar in der Absicht, Diskontinuität zu realisieren, als vielmehr darauf abzielend, das Zwingende des Zusammenhangs in jeweils neuem Ansatz herbeizuführen." Nicht die Errichtung bruchlos gefügter Formtempel ist demnach die Errungenschaft der "Klassik", sondern die Begründung einer "neuen musikalischen Schlüssigkeit", die in jedem Werk individuell herausgefordert wird.

Die Sprache, die das leistete und die man nach Haydns Ausspruch "in der ganzen Welt verstehen" konnte, schärfte der Komponist an schwierigen Formproblemen. Selbst ein scheinbar so naiv konventioneller Typus wie das Menuett wurde von ihr erfaßt - etwa durch das Experiment, leichtfüßige Kontinuität im Stolpern herzustellen. Ballstaedts Analyse des "Menuett alla zoppa", das eine komplizierte höfische Choreographie "nach der Art eines Hinkenden" angeht, macht deutlich, wie auch hier der Humor nicht zum hohlen Scherz gerät. Ob der Effekt des dritten Satzes der Symphonie Nummer 58 nun komisch wirkt oder nicht, entscheidend ist das Durchspielen einer "Versuchsanordnung", in der das scheinbar Unmögliche realisiert wird, als sei es das Natürlichste von der Welt.

In diesem Fall dürfte Haydn wohl auch an eine musikalische Kommentierung seiner eigenen Existenz gedacht haben. Der Handwerkersohn aus dem Habsburger-Hinterland mag sich in den Feudalzentren ähnlich fremd gefühlt haben wie der Hinkende im Hoftanz. Hier wie dort wird die Abweichung zum Motor der Vergeistigung. Eine musikalische Gratwanderung - denn immerhin muß auch der Hinkende das Menuett noch als solches erkennen lassen.

Auf die Spitze getrieben wird das waghalsige Spiel mit Paradoxien im Finalsatz des Streichquartetts opus 33 Nummer 2, das im Englischen den Beinamen "The Joke" erhielt. Denn der Satz endet mit seinem Anfangsthema. Zyklischer Neubeginn und Auflösung fallen in eins. Anders als in seiner Originalgestalt wird das Thema hier von langen Generalpausen unterbrochen. Wenn schließlich seine Eröffnungsgeste pianissimo wie aus weiter Ferne nochmals anklingt (nach der längsten Pause des Werkes), scheint alles schon vorüber zu sein. Haydn vollbringt so das Kunststück, den Schlußpunkt zu setzen als Signal des Aufbruchs ins Grenzenlose: Wir sind in der Urheimat der Musik.

JULIA SPINOLA

Kanonensong

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

1
John war darunter und Jim war dabei
Und Georgie ist Sergeant geworden
Doch die Armee, sie fragt keinen, wer er sei
Und (sie) marschierte hinauf nach dem Norden. Soldaten wohnen
Auf den Kanonen
Vom Cap bis Couch Behar.
Wenn es mal regnete
Und es begegnete
Ihnen 'ne neue Rasse
'ne braune oder blasse
Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.

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

3
John ist gestorben und Jim ist tot
Und Georgie ist vermißt und verdorben
Aber Blut ist immer noch rot
Und für die Armee wird jetzt wieder geworben!

Indem sie sitzend mit den Füßen marschieren:

Soldaten wohnen ...

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

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

George Grosz: "Statt einer Biographie" (1925)

"Geht in die Ausstellungen und seht die Inhalte, die von den Wänden strahlen! Diese Zeit ist ja auch so idyllisch, so geigenhaft, so geschaffen für gotischen Heiligenkult, für Negerdorfschöne, für rote Kreise, blaue Quadrate oder kosmische Eingebungen: »die Wirklichkeit, ach, sie ist so häßlich, ihr Getöse stört den zarten Organismus unserer harmonischen Seelen«. Oder seht sie euch an, die an der Zeit leiden - wie sich alles in ihnen verkrampft und wie sie bedrängt werden von ihren gewaltigen Visionen..."

Da wird von Kultur geredet und über Kunst debattiert - oder ist vielleicht der gedeckte Tisch, die schöne Limousine, die Bühne und der bemalte Salon, die Bibliothek oder die Bildergalerie, die sich der reiche Schraubengroßhändler auf Kosten seiner Sklaven leistet - ist das vielleicht keine Kultur? ...

Was hat das aber mit Kunst zu tun? Eben das, daß viele Maler und Schriftsteller, mit einem Wort fast alle die sogenannten »Geistigen«, diese Ordnung immer noch dulden, ohne sich klar dagegen zu entscheiden. Hier, wo es gilt, auszumisten, stehen sie immer noch zynisch beiseite - heute, wo es gilt, gegen all diese schäbigen Eigenschaften, diese Kulturheuchelei und all diese verfluchte Lieblosigkeit vorzugehen...

Geht in ein Proletariermeeting und seht und hört, wie dort die Leute, Menschen wie du und ihr, über eine winzige Verbesserung ihres Lebens diskutieren. -

Begreift, diese Masse ist es, die an der Organisation der Welt arbeitet! Nicht ihr! Aber ihr könnt mitbauen an dieser Organisation. Ihr könnt helfen, wenn ihr euch bemüht, euren künstlerischen Arbeiten einen Inhalt zu geben, der getragen ist von den revolutionären Idealen der arbeitenden Menschen.

Ich strebe an, jedem Menschen verständlich zu-sein - verzichte auf die heute verlangte Tiefe, in die man doch nie steigen kann ohne einen wahren Taucheranzug, vollgestopft mit kabbalistischem Schwindel und intellektueller Metaphysik..."

Das Gestische:

Die einzelnen Elemente des Songs und seiner Präsentation "verhalten" sich zum Inhalt, und zwar jedes auf seine Weise ("Mehrfachansichten" einer Sache wie in einem kubistischen Bild): *Inhalt:* Zwei "Stützen der Gesellschaft" (vgl. das Bild von Grosz aus dem Jahr 1926), der Polizeipräsident Brown, der Repräsentant der staatlichen Ordnung, und der "Boss" der Unterwelt (als Karikatur des Unternehmers), entpuppen sich im Alkoholrausch als zwei anarchistische, militaristische, rassistische Typen, die geradewegs aus Mahagonny entlaufen sein könnten. Es geht also um die Entlarvung der Fassadenhaftigkeit der Gesellschaft, um das Aufzeigen versteckter oder offener Brutalität.

Der Text fixiert durch seinen Marschierhythmus den militaristischen Aspekt. Besonders brutal wirken die schnell und kurz wie ein Maschinengewehrfeuer aufeinanderfolgenden Reime des Refrains. Es handelt sich um zwei „Wellen“: zwei kurze, abgehackte Verse münden in einen längeren. Der Vorgang wiederholt sich, aber gewaltig gesteigert: 4 „Salven“ münden in einen noch längeren Vers, dessen Ende die höchste Brutalitätsstufe markiert ("Beefsteak Tartar").

Der Schauspieler/Sänger nimmt die Haltung eines typischen Militaristen ein, er spricht/singt in einem harten, schneidenden, zackigen Offizierston, er "bellt" sozusagen. Er wechselt zwischen Singen und Sprechen, er führt seine Stimme (wie ein Kabarettist) frei gegenüber den fixierten Noten, um eine Verschmelzung mit der Musik zu verhindern und seinen Part als eigenständigen zu erhalten. *Die Musik* fixiert einen Foxtrott (vgl. das Beispiel von M. Seiber) in Rhythmik (Punktierung, jazzmäßige Synkopen), Instrumentation ("Jazzinstrumente" wie Saxophon, Banjo, Klavier) und Diastematik ("schmierige", gefühlige Chromatik). Der Foxtrott steht als beliebte Tanzform für die "bürgerliche Kultur", also die Fassade. Bei „Soldaten wohnen“ nimmt er vollends die Gestalt eines "Schlagers" an.

Verfremdet wird der Foxtrott aber dadurch, daß er im Tempo eines ver"rag"ten Marsches gespielt wird (wirklich? Der Foxtrott "Ich bin die fiesche Lola" aus dem Film "Der blaue Engel" - "Schlagerparade 1930 EMI 1C 038 15 43031 - hat das Tempo MM $\text{♩} = 129$, Weill schreibt $\text{♩} = 92$ vor!) und in seiner Tonalität und Periodik "verbogen" ist. Marschmäßig ist vor allem die Instrumentation (Piccoloflöte, Tromp., Gr. Trommel, und - der Satz (Hum-ta-Begleitung, schmetternde Fanfaren der 2. Str. u. a.). Dadurch wird der Militarismus repräsentiert.

Dieser Verbindung von Militarismus und Bürgerlichkeit, die sich in der Musik des Refrains durchdringen und gegenseitig verfremden, steht eine ganz andere Sprache in den Strophen gegenüber. Leere Quintklänge im verfremdenden, brutalisierenden Sekundabstand werden gnadenlos repetiert, ein musikalischer Primitivismus und Barbarismus. Die Gesangstimmen inszeniert Weill so: In den Strophen und in der Mitte des Refrains herrscht "Sprechgesang", zu Beginn und am Ende des Refrains Schlagermelodik. Der Beginn des Refrains wird auch durch die unmittelbar vorhergehende Ablösung der barbarischen Repetition in der Begleitung durch Chromatik besonders effektiv in Szene gesetzt. Der Widerspruch zwischen der grausigen Textaussage und der Musik wird dadurch besonders deutlich, vor allem am Schluß, wo der Gipfel der Menschenverachtung ("dann machten sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar") mit der "normalsten" Musik des ganzen Stückes (klare Kadenzierung nach a-Moll) verbunden wird. (Allerdings wird das a-Moll nicht endgültig erreicht, es erfolgt ein überraschender "Schnitt" in der plötzlichen Wendung zur Unterdominante und zur militaristischen Musik des Vorspiels. Exotisch wirken die Holzbloktrommeln und die leeren Quintparallelen (bei "vom Cap bis Couch Behar" und am Schluß). Sie sind eindeutig illustrativ. Es gibt also entgegen gegenteiligen Aussagen in verschiedenen Aufsätzen auch bei ihm solche Elemente.

Im Refrain wird der daktylische Rhythmus des Gedichts durchgehend fixiert (Shimmy?)

Weill: Kanonensong: 1. Erich Schellow/Wolfgang Grunert, MK 42637 (1958) / 2. (5. 9. 1930) Willy Trenk-Trebitsch/Kurt Geron, Tel. 6.41911 AJ

Marlene Dietrich: "Ich bin die fiesche Lola" aus Sternbergs Film "Der blaue Engel" - "Schlagerparade 1930" 1C 038 15 63031 - kann als Vergleichsobjekt auch hinsichtlich des Vortrags dienen - (halb gesprochen, „giegen die Notenwerte singen“, Sternbergs Film hat viele Kabarettelemente, die auf die neue Songform Brechts und Weills stark eingewirkt haben).

Weill: Dreigroschenoper, 1928

Nr. 7. KANONEN-SONG (Macheath - Brown)

Foxtrot-Tempo (♩ = 92)

6 Macheath
John war dar-un-ter und dim war da-bei

11 M. Doch die Ar-mee, sie frägt kei-nen,wer er sei
B. George ist Ser-geant ge-wor-den. und mar-

14 Refrain
M. Sol-da-ten woh-nen auf den Ka-
B. schiente hin-auf nach-dem Nor-den. Sol-da-ten woh-nen auf den Ka-

19 M. no-nen vom Cap bis Couch Be-har.
B. no-nen vom Cap bis Couch Be-har.

24 M. und es be-geg-ne-te
B. Wenn es mal reg-ne-te ih-nen he neu-e

29 M. 'ne brau-ne o-der blas-se, dann machen sie viel-leicht daraus ihr Beefsteak Tar-tar.
B. Ras-se, dann machen sie viel-leicht daraus ihr Beefsteak Tar-tar.

36



George Grosz, Stützen der Gesellschaft, 1926

♩ = 96 - 104 FOXTROT für Klavier (for piano) In: Das Musikwerk M. Seiber

FOXTROT

Gerd Presler:

">Ich kenne keinen, der das moderne Gesicht des Machthabenden so bis zum letzten Rotweinäderchen erfaßt hat ... Das Geheimnis: er lacht nicht nur - er haßt ... welche patriotischen Hammelbeine! Welche Bäuche! - mit ihrem Lebensdunst ... So, wie diese Offiziere, diese Unternehmer, diese uniformierten Nachtwächter der öffentlichen Ordnung ... bei Grosz aussehen: so sind sie immer, ihr ganzes Leben lang.< (Kurt Tucholsky) >Bierseidel, Zwicker, Vatermörder, schwarzweißrote Fähnchen, Palmwedel, blutbeschmierter Säbel ... (dazu) Merkmale ganzer Schichten: rote Nase, Schnauzbart, Schmiß, feister Nacken ... Wirklichkeit wird nicht unmittelbar wiedergegeben, ... sondern in dem Sinne, daß charakteristische und wahre gesellschaftliche ... Verhaltensweisen auf den Kenner gebracht, verdeutlicht, zugespitzt und mit kombinatorischer Phantasie ... umgesetzt werden.< (Uwe Martin Schneede) Dem >Herrn< mit Schmiß und Monokel, einem gehörlosen, hirnlosen Juristen, erfüllt sich Leben in Paragraphen und gelegentlichem, angesäuselmtem Schneid; dem >Herrn< mit Nachtpfopf und Palmwedel, einem verlogenen Friedensstifter, ist der Journalist ohne eigene Meinung anzusehen: Er wird schreiben, was sein Hugenberg verlangt; dem vollgefressenen Fettsack dampft ein Kothaufen aus dem Gehirn, am Revers das Schild: >Sozialismus ist Arbeit<, da kann der Großindustrielle nur jubeln; der rotweingeschädigte Pfarrer - die Hände in immer nehmender Geste geöffnet - redet, tut nichts, bemerkt nicht, wie hinter seinem Rücken ein Militär mit Pistole und haßverzerrtem Gesicht unter dem Helm zu neuen Taten schreitet. >Damit hat Grosz das klassische bürgerliche Sündenregister ausgeschöpft.< (Alexander Dückers) Karikaturen - das ist zu wenig: George Grosz hält seinen Zeitgenossen den Spiegel vor die Fratze. Was ist zu sehen? Ein Panoptikum der Verlogenheiten."

Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit, Köln 1992, S. 121

Hermann Burkhardt:

Die >Stützen der Gesellschaft< sind vom unteren bis zum oberen Rand bildfüllend und nahezu den Rahmen sprengend in ein kunstvolles, mehrperspektivisches Bildgefüge eingespannt. Den Blick langsam von unten nach oben lenkend, kann der Betrachter die verschiedenen Bildfiguren hintereinander ausmachen, eine Type nach der anderen, so wie sie der Maler jeweils einzeln aufs Korn genommen hat.

Unten, ganz vorne sitzt ein Herr in grauem Flanell und Stehkragen am Biertisch, in der Rechten den studentischen Mensursäbel, in der Linken ein volles Bierglas. Die Farben auf dem Schläger wie auf dem Couleurband, nicht zuletzt die 'Schmisse' im rosig glattrasierten Gesicht, signalisieren den 'alten Herren' einer schlagenden Verbindung. Das schwarzweiße Ordensbändchen im Knopfloch verrät den dekorierten Kriegsteilnehmer des Ersten Weltkriegs, das Hakenkreuz als überdimensionierte Krawattennadel dessen nationalsozialistische Gesinnung. Dem halbierten Glatzkopf entspringt neben juristischen Paragraphen ein schneidiger wilhelminischer Kavallerist mit schwarzweißrotem Lanzenfährchen wie ein Zinnsoldat aus der Schachtel. Links neben dieser Profilfigur und ihren eckigen, zackigen Gebärden erscheint en face eine allseitig gerundete Gestalt in bräunlichem Gewand. Ein überdimensionierter Bleistift und unter den Arm geklemmte Tageszeitungen kennzeichnen ihn als einen Mann der Presse. Zugleich gibt er sich als ein Mann des Friedens. Darauf deutet wenigstens der Palmzweig hin, auch wenn dessen Spitzen gerötet sind; ob von Blut oder vom Feuerschein des im Hintergrund brennenden Gebäudes ist nicht auszumachen. Sein Haupt krönt ein umgestülpter Nachtpfopf, auf dem noch schwach die Spuren eines später wieder getilgten Eisernen Kreuzes zu erkennen sind.

Der Dritte im Bunde der Vordergrundfiguren trägt gleichfalls ein Ordensbändchen im Revers. Seine fleischig feisten Finger umklammern ein Fähnchen mit den Farben Schwarz-Weiß-Rot. Vor der Brust trägt er ein Schild mit der Parole 'Sozialismus ist Arbeit'. Unter seinem linken Ellbogen wird ein Architektursegment sichtbar, ein Teil eines Portikus, vom Bildrand stark beschnitten. Wie bei seinem Kollegen von der Jurisprudenz liegt auch bei ihm die Schädeldecke offen. An der Stelle des Gehirns dampft ein Kothaufen. Die Augen hinter dem Pincenez, dem in jener Zeit viel getragenen 'Nasenzwicker' (Kneifer), blinzeln blicklos vage ins Leere.

Etwas von der Dreiergruppe abgesetzt wendet sich eine Gestalt in schwarzer Robe mit ausgebreiteten Armen einem unsichtbaren Gegenüber zu. Die Gebärde wirkt halb beschwörend, halb segnend. Nicht eindeutig läßt sich auch die schwarze Kopfbedeckung zuordnen. Sie erinnert an das Barett eines Geistlichen, an die Kappe eines Richters aber auch an eine runde, schirmlose Sträflingsmütze. Die grobschlächtige Physiognomie mit narbiger Haut, Säufernase und Nußknackergebiß läßt übrigens eher an einen Kriminellen als an einen Vertreter von Kirche oder Staat denken.

In der rechten oberen Bildecke greift das Militär an, angeführt von einem grimmig blickenden, monokeltragenden Stabsoffizier. Außer dem blutbefleckten Degen hat er auch die Pistole gezogen. Aus dem roten Uniformkragen baumelt der preußische Orden 'Pour le merite'. Dem Offizier folgen zwei weitere Stahlhelmläger. Zwei andere operieren mit Stielhandgranate und Säbel selbständig hinter dessen Rücken. Am linken oberen Bildrand schließlich signalisiert ein lichterloh brennendes Hochhaus unruhige, ja chaotische Zeitläufe.

Auf Unruhe und Hektik hin ist auch die Komposition des schmalen, hochformatigen Gemäldes angelegt. Dies bewirken vor allem die heftigen Diagonalsprünge und Kurvenschwünge, die das Bild durchziehen. Es strebt in seinen Teilkomplexen auseinander und scheint an manchen Stellen den Bildrand zu sprengen. Im Zentrum, als einzigem ruhigen Teil, herrscht tiefe Schwärze, allenfalls belebt von verquollenem Dunst und verblasen-verschwommenen Schemen.

Farbig ist das Gemälde in grün- bis blaugrauen Tönen angelegt, aus denen heraus sich Rot in rosa- und orangefarbenen Varianten bis zu einem leuchtenden Zinnoberrot steigert. Giftig blaugüne Schattierungen und pudrig wirkende Weißhöhlungen betonen die Künstlichkeit der puppenhaften Bildfiguren. Im Vordergrund leuchten Fleckformen in Goldocker, Kobalt und Preußischblau, doch tritt die in branstigem Rot gehaltene obere bzw. hintere Bildhälfte farbig zumindest ebenso stark hervor. Die Farbe Rot übernimmt leitmotivisch die Aufgabe, den lockeren Zusammenhang der Einzelszenen zu festigen. >Sie sollte jene Bildeinheit bewirken, die der Überfluß an Mitteilung in Frage stellte< (Vogt, 231)."

Realistische Malerei in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 1983, S.47f.

Episches Theater

Der Begriff ist von Aristoteles übernommen: episch ist eine Erzählform, in der es nach Aristoteles möglich ist "eine Anzahl gleichzeitiger Vorgänge" zu beschreiben, die weder durch die organische Struktur der Tragödie hinsichtlich der Einheit von Ort, Zeit und Handlung gebunden sind, noch hinsichtlich der Schürzung des Handlungsknotens (Steigerung, Höhepunkt und Auflösung). Brecht verwendet den Begriff schon in den 20er Jahren.

Traditionelle Quellen waren vielleicht:

Chaplins "gestische Schauspielweise"

elisabethanische Chronikstücke

Sturm und Drang

Romantiker mit ihrer "Illusionsdurchbrechung"

Joyce's Ulysses

1930 ersetzt Brecht den Begriff episch durch dialektisch. Brecht wendet sich damit gegen die fundamentalen Elemente der aristotelischen Poetik der Tragödie:

Katharsis, Einfühlung und Mimesis.

Vor allem die Einfühlung war für ihn ein rotes Tuch: In der Mimesis verwandelt sich der Schauspieler so überzeugend in einen bestimmten Charakter, daß der Zuschauer suggestiv zur Einfühlung gezwungen wird, es kommt zur Identifizierung des Zuschauers mit den Gefühlen des Schauspielers und seinen Handlungen auf der Bühne, zum Verschmelzen des Zuschauers mit dem Schauspieler und dem Charakter, den er zum Leben erweckt. (Horaz: "Wenn du mich weinen lassen willst, mußt du zuallererst selbst Trauer fühlen", Ewen 196). Da die Helden der Tragödie aber bestimmte Werte bzw. eine bestimmte Weltsicht verkörpern, akzeptiert der Zuschauer unbewußt auch diese hinter der Tragödie stehende, als absolut gedachte Weltordnung. Die Katharsis besteht gerade in der Herbeiführung eines Zustandes des befriedigten Gleichgewichts. Nach Brecht kann der Zuschauer bei einem solchen Theater nur so reagieren:

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

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

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

Nicht zuletzt waren es die Erfahrungen, die Brecht seit den frühen 20er Jahren mit der meisterlichen Handhabung der Einfühlung durch Hitler machen konnte, die ihn in seiner Einstellung bestärkten. Hier wurde ad oculos demonstriert, wie man mit theatralischem Gehabe und Suggestionskraft Individuen in eine blinde Masse verwandeln kann.

Ein Hauptgegner war vor allem Wagners Musikdrama. Wagner versetzte das Orchester in die "mystische Höhle", trennte durch diesen Orchestergraben Zuscherraum und Bühne, "das Reale vom Ideellen", vergrößerte die Figuren des Dramas "in übermenschliche Maße". Das "Tableau", wie Wagner es ausdrückt, zieht sich vom Zuschauer zurück wie im Traum".

- „Inzwischen versetzt die Musik, da sie wie eine Geisterstimme aus der »mystischen Höhle« hervorkommt, oder wie Dämpfe, die unter dem Dreifuß der Pythia aus dem heiligen Busen der Erde aufsteigen, ihn in jenen vergeistigten Zustand der Hellsichtigkeit, in der die szenische Darstellung zum perfekten Bild des wirklichen Lebens wird.“ (Ewen S. 185)

Brecht:

„Welche Haltung sollte der Zuschauer einnehmen in den neuen Theatern, wenn ihm die traumbefangene, passive, in das Schicksal ergebene Haltung verwehrt wurde? Er sollte nicht mehr aus seiner Welt in die Welt der Kunst entführt, nicht mehr gekidnappt werden; im Gegenteil sollte er in seine reale Welt eingeführt werden, mit wachen Sinnen.“ (Brecht; XV, 301; vgl. 306; Fahrenbach S. 60)

„Die kritische Haltung des Zuschauers (und zwar dem Stoff gegenüber, nicht der Ausführung gegenüber) darf nun nicht etwa als eine rein rationale, rechnerische, neutrale, wissenschaftliche Haltung angesehen werden. Sie muß eine künstlerische, produktive, genußvolle Haltung sein.“ (Brecht, XV, 275; vgl. 379; Fahrenbach S. 64)

„Das epische Theater bekämpft nicht die Emotionen, sondern untersucht sie und macht nicht halt bei ihrer Erzeugung. Der Trennung von Vernunft und Gefühl macht sich das durchschnittliche Theater schuldig, indem es die Vernunft praktisch ausmerzt. Seine Verfechter schreien beim geringsten Versuch, etwas Vernunft in die Theaterpraxis zu bringen, man wolle die Gefühle ausrotten“ (XV, 277). – „Aber der Gegensatz zwischen Vernunft und Gefühl besteht nur in ihren unvernünftigen Köpfen und nur infolge ihres höchst zweifelhaften Gefühlslebens. . . Uns drängen die Gefühle zur äußersten Anspannung der Vernunft, und die Vernunft reinigt unsere Gefühle“ (XVI, 919). „... mit der Entfernung der Einfühlung aus ihrer beherrschenden Stellung fallen nicht die gefühlsmäßigen Reaktionen, welche von den Interessen herrühren und sie fördern“ (XV, 246). „Ihr könnt eure Kritik nicht auf das Verstandesmäßige begrenzen. Auch die Gefühle nehmen an der Kritik teil, vielleicht ist es gerade eure Aufgabe, die Kritik durch Gefühle zu organisieren“ (XVI, 637). Das epische Theater „verzichtet in keiner Weise auf Emotionen. Schon gar nicht auf das Gerechtigkeitsgefühl, den Freiheitsdrang und den gerechten Zorn: es verzichtet so wenig darauf, daß es sich sogar nicht auf ihr Vorhandensein verläßt, sondern sie zu verstärken oder zu schaffen sucht. Die ‚kritische Haltung‘, in die es sein Publikum zu bringen trachtet, kann ihm nicht leidenschaftlich genug sein“ (XVII, 1144; vgl. 1086; Fahrenbach S. 66). „Gäbe es nicht solch amüsantes Lernen, dann wäre das Theater seiner ganzen Struktur nach nicht imstande, zu lehren. Das Theater bleibt Theater, auch wenn es Lehrtheater ist, und soweit es gutes Theater ist, ist es amüsant“ (XV, 267).

Bertolt Brecht: (Anmerkungen zur "Dreigroschenoper". In: B. B.: Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, Frankfurt 1958, S. 154ff.) „Indem er singt, vollzieht der Schauspieler einen Funktionswechsel. Nichts ist abscheulicher, als wenn der Schauspieler sich den Anschein gibt, als merke er nicht, daß er eben den Boden der nüchternen Rede verlassen hat und bereits singe. Die drei Ebenen: nüchternes Reden, gehobenes Reden und Singen, müssen stets voneinander getrennt bleiben, und keineswegs bedeutet das gehobene Reden eine Steigerung des nüchternen Redens und das Singen eine solche des gehobenen Redens. Keinesfalls also stellt sich, wo. Worte infolge des Übermaßes der Gefühle fehlen, der Gesang ein. Der Schauspieler muß nicht nur singen, sondern auch einen Singenden zeigen. Er versucht nicht so sehr, den Gefühlsinhalt seines Liedes hervorzuholen (darf man eine Speise andern anbieten, die man selbst schon gegessen hat?), sondern er zeigt Gesten, welche sozusagen die Sitten und Gebräuche des Körpers sind. Zu diesem Zweck benützt er beim Einstudieren am besten nicht die Worte des Textes, sondern landläufige, profane Redensarten, die ähnliches ausdrücken, aber in der schnoddrigen Sprache des Alltags. Was die Melodie betrifft, so folgt er ihr nicht blindlings: es gibt ein Gegen-die-Musik-Sprechen, welches große Wirkungen haben kann, die von einer hartnäckigen, von Musik und Rhythmus unabhängigen und unbestechlichen Nüchternheit ausgehen. Mündet er in die Melodie ein, so muß dies ein Ereignis sein; zu dessen Betonung kann der Schauspieler seinen eigenen Genuß an der Melodie deutlich verraten. Gut für den Schauspieler ist es, wenn die Musiker während seines Vortrags sichtbar sind, und gut, wenn ihm erlaubt wird, zu seinem Vortrag sichtbar Vorbereitungen zu treffen (indem er etwa einen Stuhl zurechtrückt oder sich eigens schminkt usw.). Besonders beim Lied ist es wichtig, daß "der Zeigende gezeigt wird".

8. Sitzung

Richard Wagner: Tristan, 2. Aufzug

Die sechs 3 genau den sechs 3 des frühern 3 Takts entsprechend.

So starben wir, um un - ge - trennt, e - wig ei - nig

oh - ne End; ohn' Er - wa - chen, ohn' Er - ban - gen, na - men.

los in Lieb' um fan - gen, ganz uns selbst ge -

los in Lieb' um fan - gen, ganz uns selbst ge -

So stürben wir, um un - ge - trennt, -

ben, der Lie - be nur zu le - ben!

Kurt Weill: "Liebeslied" (aus der "Dreigroschenoper", Nr. 8, 1928)

Molto tranquillo ($\text{♩} = 66$)

espr. Machearth (gesprochen) Polly (gesprochen)

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

6 Machearth Polly Machearth

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

12 Boston - Tempo ($\text{♩} = 88$) Polly und Machearth (gesungen)

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

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

29 Tristan. Isolde

e - wig ei - nig, oh - ne End; ohn' Er - wa - chen, -

35 Isolde. Tristan. na - men. los in

ohn' Er - ban - gen, in

39 Lieb' um fan - gen, ganz uns selbst ge - ge

Lieb' um fan - gen, ganz uns selbst ge - ge

44 ben, der Lie - be nur zu le -

ben, der Lie - be nur zu le -

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

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

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

42 an dem o - der je - nem Ort.

Ausführliche didaktische Analyse

^{*)} Der Wechsel der Akkorde hat so sacht zu geschehen, daß gar keine Betonung der einsetzenden Instrumente sich bemerkbar mache, so daß er lediglich durch die andere Farbe auffalle.

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
Vlc...

Pos.

11. Sitzung

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.

Emanzipation des Klanges. Bisher galt die Klangfarbe in der Reihe der vier Hauptparameter (Tonhöhe, Tonlänge, Tonstärke und Tonfarbe) als eher nebensächliches Aggregens. Entsprechend galten klare Konturen der Klanggestalt mehr als grundlegende Flächen. Gut demonstrieren kann man dieses Verhältnis von **Grund und Figur** an dem langsamen Satz aus Mozarts Klavierkonzert KV 467:

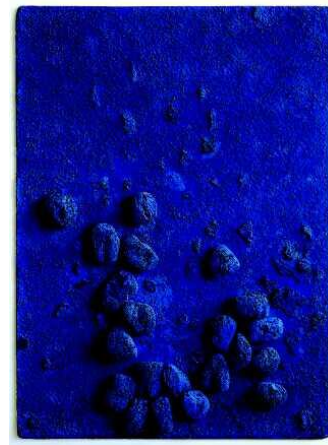
W. A. Mozart:
Klavierkonzert Nr. 21, KV 467 (1785)
2. Satz

Andante

In Schönbergs op. 16 III wird dieses Verhältnis von Grund und Figur umgekehrt.

Vergleichbare Phänomene findet man in der bildenden Kunst in der impressionistischen Malerei oder später noch extremer bei Yves Klein, z. B. in seinem „blauen Schwammrelief“:

Diese Entwicklung von der Tonmusik zur Klangmusik erreichte in den 60er Jahren ihren Höhepunkt in Werken von Penderecki und Ligeti, z. B. in seiner **Étude Nr. 1** (s. u.).



Feruccio Busoni (1907):

"Der Schaffende sollte kein überliefertes Gesetz auf Treu und Glauben hinnehmen und sein eigenes Schaffen jenem gegenüber von vornherein als Ausnahme betrachten. Er müßte für seinen eigenen Fall ein entsprechendes eigenes Gesetz suchen, formen und es nach der ersten vollkommenen Anwendung wieder zerstören, um nicht selbst bei einem nächsten Werke in Wiederholungen zu verfallen.

Die Aufgabe des Schaffenden besteht darin, Gesetze aufzustellen, und nicht, Gesetzen zu folgen. Wer gegebenen Gesetzen folgt, hört auf, ein Schaffender zu sein.

Die Schaffenskraft ist um so erkennbarer, je unabhängiger sie von Überlieferungen sich zu machen vermag. Aber die Absichtlichkeit im Umgehen der Gesetze kann nicht Schaffenskraft vortäuschen, noch weniger erzeugen. Der echte Schaffende erstrebt im Grunde nur die Vollendung. Und indem er diese mit seiner Individualität in Einklang bringt, entsteht absichtslos ein neues Gesetz.

Aus: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Insel-Bücherei Nr. 202, S. 30f.

Feruccio Busoni (1907):

"Plötzlich, eines Tages, schien es mir klar geworden: daß die Entfaltung der Tonkunst an unseren Musikinstrumenten scheitert. Die Entfaltung des Komponisten an dem Studium der Partituren. Wenn >Schaffen<, wie ich es definierte, ein >Formen aus dem Nichts< bedeuten soll (und es kann nichts anderes bedeuten); - wenn Musik - dieses habe ich ebenfalls ausgesprochen - zur >Originalität<, nämlich zu ihrem eigenen reinen Wesen zurückstreben soll (ein >Zurück<, das das eigentliche >Vorwärts< sein muß); - wenn sie Konventionen und Formeln wie ein verbrauchtes Gewand ablegen und in nackter Schönheit prangen soll; - diesem Drange stehen die musikalischen Werkzeuge zunächst im Wege. Die Instrumente sind an ihren Umfang, ihre Klangart und ihre Ausführungsmöglichkeiten festgekettet, und ihre hundert Ketten müssen den Schaffenwollenden mitfesseln.

Vergeblich wird jeder freie Flugversuch des Komponisten sein; in den allerneuesten Partituren und noch in solchen der nächsten Zukunft werden wir immer wieder auf die Eigentümlichkeiten der Klarinetten, Posaunen und Geigen stoßen, die eben nicht anders sich gebärden können, als es in ihrer Beschränkung liegt; dazu gesellt sich die Maniertheit der Instrumentalisten in der Behandlung ihres Instrumentes; der vibrierende Überschwang des Violoncells, der zögernde

Ansatz des Hornes, die befangene Kurzatmigkeit der Oboe, die prahlhafte Geläufigkeit der Klarinette; derart, daß in einem neuen und selbständigeren Werke notgedrungen immer wieder dasselbe Klangbild sich zusammenformt und daß der unabhängigste Komponist in all dieses Unabhängige hinein- und hinabgezogen wird.

Vielleicht, daß noch nicht alle Möglichkeiten innerhalb dieser Grenzen ausgebeutet wurden - die polyphone Harmonik dürfte noch manches Klangphänomen erzeugen können -, aber die Erschöpftheit wartet sicher am Ende einer Bahn, deren längste Strecke bereits zurückgelegt ist. Wohin wenden wir dann unseren Blick, nach welcher Richtung führt der nächste Schritt?

Ich meine, zum abstrakten Klange, zur hindernislosen Technik, zur tonlichen Unabgegrenztheit. Dahin müssen alle Bemühungen zielen, daß ein neuer Anfang jungfräulich erstehe.

Aus: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Insel-Bücherei Nr. 202, S. 33f.

Feruccio Busoni (1907):

"Nehmen wir es uns doch vor, die Musik ihrem Urwesen zurückzuführen; befreien wir sie von architektonischen, akustischen und ästhetischen Dogmen; lassen wir sie reine Erfindung und Empfindung sein, in Harmonien, in Formen und Klangfarben (denn Erfindung und Empfindung sind nicht allein ein Vorrecht der Melodie); lassen wir sie der Linie des Regenbogens folgen und mit den Wolken um die Wette Sonnenstrahlen brechen; sie sei nichts anderes als die Natur in der menschlichen Seele abgespiegelt und von ihr wieder zurückgestrahlt; ..."

Aus: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Insel-Bücherei Nr. 202, S. 42

Arnold Schönberg:**"Klangfarbenmelodien"**

Am Klang werden drei Eigenschaften erkannt: seine Höhe, Farbe und Stärke. Gemessen wurde er bisher nur in einer der drei Dimensionen, in denen er sich ausdehnt. In der, die wir Tonhöhe nennen. Messungsversuche in den anderen Dimensionen wurden bisher kaum unternommen, ihre Ergebnisse nur in ein System zu ordnen, noch gar nicht versucht. Die Bewertung der Klangfarbe, der zweiten Dimension des Tones, befindet sich also in einem noch viel unbefahrenen, ungeordneteren Zustand als die ästhetische Wertung dieser letztgenannten Harmonien. Trotzdem wagt man unentwegt, die Klänge bloß nach dem Gefühl aneinanderzureihen und gegenüberzustellen, und noch nie ist es jemandem eingefallen, hier von einer Theorie zu fordern, daß sie die Gesetze, nach denen man das tun darf, feststelle. Man mag es eben vorläufig gar nicht. Und wie man sieht, geht es auch ohne das. Vielleicht würden wir noch genauer differenzieren, wenn Messungsversuche in dieser zweiten Dimension bereits ein greifbares Resultat erzielt hätten. Vielleicht auch nicht. Jedenfalls aber wird unsere Aufmerksamkeit auf die Klangfarben immer reger, die Möglichkeit, sie zu beschreiben und zu ordnen, immer näher gerückt. Damit wahrscheinlich auch einengende Theorien. Vorläufig beurteilen wir die künstlerische Wirkung dieser Verhältnisse nur mit dem Gefühl. Wie sich das zum Wesen des natürlichen Klanges verhält, wissen wir nicht, ahnen es vielleicht noch kaum, schreiben aber unbekümmert Klangfarbenfolgen, die sich doch mit dem Schönheitsgefühl irgendwie auseinandersetzen. Welches System liegt diesen Folgen zugrunde?

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.

Arnold Schönberg:

"Was Dissonanz und Konsonanz unterscheidet, ist nicht ein größerer oder geringerer Grad an Schönheit, sondern ein größerer oder geringerer Grad an *Faßlichkeit*. In meiner *Harmonielehre* habe ich die Theorie vertreten, daß dissonante Töne in den Obertonreihen später auftreten, weshalb das Ohr sie weniger gut kennt. Dies Phänomen rechtfertigt nicht so entgegengesetzte Begriffe wie Wohlklang und Mißklang. Die nähere Bekanntschaft mit den entfernteren Konsonanzen - eigentlich den Dissonanzen - beseitigte allmählich die Verständnisschwierigkeit und ließ nicht nur die Emanzipation des Dominantseptakkords und anderer Septakkorde,

verminderter Septakkorde und übermäßiger Dreiklänge zu, sondern auch die Emanzipation der entfernteren Dissonanzen von Wagner, Strauss, Moussorgsky, Debussy, Mahler, Puccini und Reger.

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

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

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

Arnold Schönberg:

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

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

Michael Mäckelmann:

(S. 6)

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

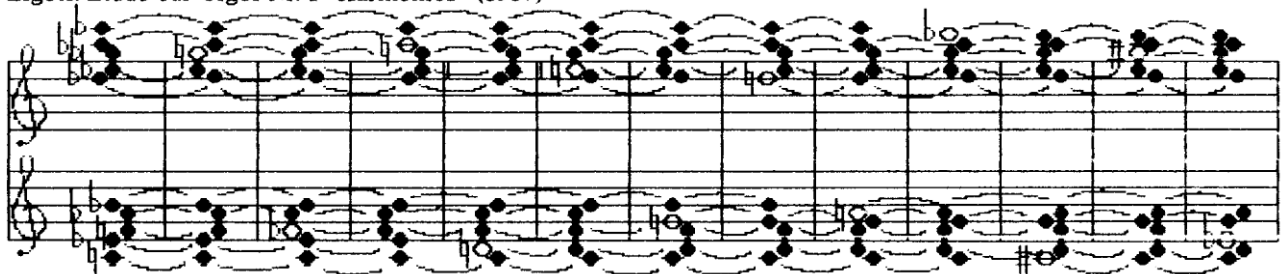
(S. 49ff., Eintrag Schönbergs in sein Tagebuch am 28. 1. 1922):

>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 Kammerorchestrierbearbeitung Felix Greisslers trägt es denn auch den erweiterten Titel >Farben (Sommernorgen am See)<... In der 1949 entstandenen Bearbeitung der Orchesterstücke für >normale Besetzung< lautet sie >Sommernorgen 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 32-tel-Figuren zeigen die Fische, die aus dem Wasser springen.>

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

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



12. Sitzung

Grund – Figur
Ligeti – Bach
György Ligeti

Continuum 1968

Prestissimo *

* Prestissimo = extrem schnell, so daß die Einzeltöne kaum mehr wahrzunehmen sind, sondern zu einem Continuum 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.

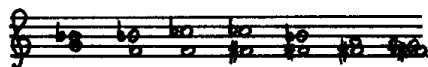
PRAELUDIUM II

BWV 847

Gegenbewegung: rechte Hand — linke Hand
 Phasenverschiebung durch Nachhinken der l. H. beim Wechsel der Motivlängen
Nachhinken der r. H. T. 58 (I)
 dadurch polyrhythmische Überlagerungen Mikropolyphonie (II)
 Taktstriche nur Lesehilfe (ametrische, aperiodische Ordnung)
 Repetition der Motive innerhalb unterschiedlich langer Phasen.
 „unendliche Spielfigur“ (I), Motivlänge ohne Rücksicht auf Taktstrich (I)
 durchgehende Achtel (I)

1. Teil: (1–59)
 Die Veränderungen folgen dem Prinzip „Zunehmen — Abnehmen“:
 Anzahl der Motivtöne: 2 3 4 5 (4) 4 3 2

Ambitus:

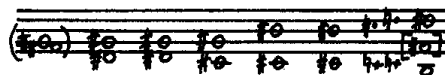


Intervallstruktur: $3^- 3^- 2^+ 2^- 2^+$
 Durch die supplementäre Verwendung der l. H. erreicht die innere Verdichtung schon in Phase 3 die chromatische Totale
 Die Entwicklung läuft in den 3 Parametern nicht parallel
 Die Motivrichtung ist: fallend (r. H.) bzw. steigend (l. H.)
 fließender Übergang zu Teil 2, Grenze nicht genau lokalisierbar

2. Teil:

Anzahl der Motivtöne: (2) 4 6 8 8 8 2

Ambitus:

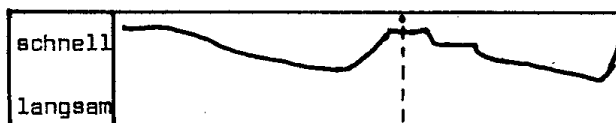


Intervallstruktur: $(2^+) 2^+ 2^- + 3 5,6$
 Prinzip: „Zunehmen“, Aufnehmen des 1. Teils u. Weiterführung
 Motivrichtung: $\vee$ (r. H.) $\wedge$ (l. H.) „Spiegelung“ (I)
 nur geringfügiges Verschieben der verschiedenen Klangebenen
 Schluß: Ausfaltung des Clusters zum Durdreiklang

Gestalt

motivische Struktur nicht hörbar
 wegen des Tempos, das die Grenze, wo Sukzessives (Lineares) als stehende Klangfläche wahrgenommen wird, überschreitet
 wegen des Ineinanderschiebens der beiden Hände in die gleiche Tonlage, dadurch sind sie nicht mehr als Stimmen identifizierbar
 Dadurch kommt es beim Hören zu Interferenzerscheinungen:
 Die Strukturen verschmelzen zu in sich bewegten Klangbändern
 Aus diesen Klangbändern tauchen „Superzeichen“ auf:
 sich beschleunigende oder verlangsamende
 metrisch gespielte oder rhythmisierte  (II)
 sich überlagernde und verdrängende
 deutlich oder undeutlich Sukzessivintervalle bildende Tonrepetitionen.

wechselnder Tempoeindruck (Grobsskizze):



„pointillistische“ Technik (I), „stroboskopisch“ (II)
 „rhythmisches Klanggitter“ (II), dyn. Profil in Abh. v. d. Anzahl d. Clustertöne (II)

Ästhetische Intention: „Kontinuum“

- a) Klangkontinuum: Klangfarbenmusik: Verdrängung des Motivisch-Linearen, „Figuren“ nur andeutenungsweise hörbar, dominierend der „Grund“
- b) „zusammenhängende“ Teile: fließende Übergänge, allmähliche, „kontinuierliche Veränderungen“ .
Keine Kontraste, Pausen u.a. (I)
- c) Zeitkontinuum: Statik – kontinuierliche Bewegungsänderung (Aperiodik, Erlebniszeit dominierend)
„unendliche Bewegung“ (II)
- d) historische „Kontinuität“: Anknüpfen an Bachsches Instrumentarium (Cemb.) und Bachschen Stil
Anspielung auf „Basso continuo“ durch „Continuum“
- Verschränkung von Tradition und Fortschritt
- traditionelle Kompositionstechnik (I) Vergleich mit Impressionismus (I)*

Bach

Spielfigur, Bezug der beiden Stimmen
metrische, quasi-chronometrische Zeitgliederung
durch:
gleiche Motivlänge,
taktweise wechselnde Harmonie
Klangmusik, allerdings mit klarer harmonischer
und sekundär-melodischer (Spitzentöne) Konturierung
zielgerichtete harmonische Funktionen

Ligeti

dto., aber Verschiebung, Verschleierung
teils quasi-metrisch, teils ametrisch durch:

wechselnde Motivlänge,
unregelmäßig wechselnde Klangeinheiten
Klangmusik mit reich nuancierter, unklarer, wechselhafter Konturierung

ungerichtete Cluster, die allerdings durch die deutlichen Trends in der Veränderung eine Gerichtetheit bekommen (vgl. die Ausfaltung zum Dreiklang, der auch eine historische Reminiszenz darstellt)

abrupte Wechsel bei Bach, Ineinanderfließen bei Ligeti (I)

Vergleich mit „Etüde“ u. „Lux aeterna“, neu: Rhythmik wird wichtig (II)

Insgesamt: Transformation eines historischen Modells in eine avantgardistische ästhetische Konzeption (s.o.)

Klangflächenkomposition

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 indifferenter. 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.

György Ligeti:

"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 unbewölkten, 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 Klangs."

Kommentar zur Uraufführung seiner "Atmosphères" Zit. nach: Josef Häusler: Musik im 20. Jahrhundert, Bremen 1969, Carl Schünemann, S. 262

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

Man kann für meine Arbeit nämlich auch andere Analogien finden, zum Beispiel zu Stockhausens Prozeßkompositionen oder zu den Prozessen der minimal music, besonders bei Steve Reich: auch das sind Denkweisen, die mir nahestehen. Und trotzdem unterscheide ich mich davon. Was ich produziere, sind eher Zustände. Objekte, geschlossene Formen, wobei es auch in der Rhythmik und Metrik und in der Entfaltung der musikalischen Form eine Tendenz zu einer gewissen Statik gibt: die Zeit ist wie gefroren. Modelle dafür gibt es in Apparitions und Atmosphères, in Lontano und im Stück für hundert Metronome. Auch in den Klavieretüden, besonders in der ersten und sechsten, und im Klavierkonzert wird die chronometrische Zeit - die Zeit also, die während der Aufführung vergeht - sozusagen in Raum verwandelt: denken Sie an Wagners berühmten Ausspruch. Das ist für mich ein ganz wesentlicher Aspekt, - ein Aspekt, den ich an der Musik Debussys, Strawinskys und Weberns so liebe - um meine drei Lieblinge in der Musik dieses Jahrhunderts zu erwähnen. Strawinsky beispielsweise behandelt die Zeit so, daß er sozusagen Scheiben aus ihr schneidet und sie blockhaft übereinander und nebeneinander setzt. Deswegen ist es auch ganz gleich, ob er sich die Maske Bachs oder die eines russischen Bauern oder die Tschaikowskys oder Pergolesis aufsetzt: sein Formdenken ist die Konstante. Einen ähnlichen Aspekt von Statik gibt es bei Debussy: er komponiert Klangzustände. Denken Sie an *L'île joyeuse*, das ist ein einziger grober Klangzustand. Derartiges ist für mich ganz wesentlich. Und diesbezüglich ist meine Musik nicht narrativ, nicht dramatisch, auch nicht prozeßhaft, sondern eher objekthaft. Ich könnte es auch anders formulieren: Aus der Kontinuität der Zeit, die »ewig« dauert, zeige ich Fenster, die auf einzelne Details in diesem Zeitverlauf hinausschauen. Es sind Objekte, die immer da sind, und die wir dann eine Zeit lang sozusagen hörend betrachten.

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

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

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

G. L.: Selbstverständlich, die zwei Aspekte »Objekthaftigkeit«, »geronnene Zeit« und »Narration« stehen nicht unbedingt in Widerspruch zueinander..."

György Ligeti: (Zit. nach: Ulrich Dibelius: Ligetis Horntrio, Melos 1/1984, S. 45, 46)

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

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

13. Sitzung

PRÉLUDES

2^e 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)

Measures 1-6 of the first prelude. The score is in G major, 4/4 time. It features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. Dynamics include *pp* and *pp*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Measures 7-14 of the first prelude. The score continues with the same eighth-note accompaniment and melody. Dynamics include *pp* and *pp*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Claude Debussy: Prélude

VI

Triste et lent (♩ = 44)

Tristia und langsam

*pp**p**expressif et douloureux*

ausdrucksvoll und schmerzhaft

pp

Measures 1-12 of the second prelude. The score is in E-flat major, 4/4 time. It features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. Dynamics include *pp*, *p*, and *pp*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Measures 13-32 of the second prelude. The score continues with the same eighth-note accompaniment and melody. Dynamics include *pp*, *p*, and *pp*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

(...Des pas sur la neige) (...Schritte im Schnee)

Albert Jakobik:

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

"Die unerhörte Farbigkeit der Musik Debussys erweckt bei einem genaueren 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 Ganztonleitern in ein seelisches Zwischenreich...

ein ... Stück Debussys ist herumgebaut um eine Grundfarbe, die am Anfang und Ende meist besonders deutlich heraustritt - um eine komplementäre Gegenfarbe, durch die sich die Diatonik der Grundfarbe ergänzt zur Vollchromatik aller 12 Töne - um eine offene Vermittlungsfarbe der Ganztönigkeit, die zwischen den beiden Hauptfarben steht. Wir nennen dies Vorhandensein von drei aufeinander bezogenen Grundfarben die Farbpalette des Stückes bzw. den **klanglichen Dreitakt**.

[ausführliche Analyse](#)

Debussys Ästhetik

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 Geldschrankschlosses 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 eingeeengt 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 Pastoralsymphonie 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 Verfassung 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 kuriose Paar das Leitmotiv des >Siegfriedhorns< und das der >Wotanslanze< gegenüberstehen, während wiederum das >Fluch-Motiv< sich lästige Kavaliers 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-Szenarie ... 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 lernten 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 japanische 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 paktzierender 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.)

14. Sitzung

WS 91/91 Proseminar: Neue Musik im Unterricht,

Abschlußklausur

4. 2. 1992

1. Skizzieren Sie einen unterrichtlichen Kontext zur Behandlung von Prokofjews "Marsch" aus der "Kindermusik op. 65" in der SII.
- Untersuchungsaspekt(e), zusätzliche Materialien, Analyse- und Interpretationsergebnisse
2. An welcher Stelle der im Seminar vorgestellten Reihe "Von der Ton- zur Klangmusik" ließe sich Chopins Etüde in As-Dur einbringen. Begründung?
3. Erläutern Sie an dem Ausschnitt aus Brecht/Weills "Zu Potsdam unter den Eichen" die Begriffe: Verfremdung, Trennung der Elemente, gestisches Verfahren.
4. Erläutern Sie kurz das elementenhaft-synthetische Verfahren der Analyse im Unterricht (evtl. am Beispiel von "Zu Potsdam..."). Worin bestehen die Vorteile dieses Verfahrens?

Douze Études.

à M^{lle} la Comtesse d'AGOULT. F. CHOPIN. Op. 25, N° 1.

Allegro sostenuto. (♩ = 104.)

13.

Marsch

aus: Kindermusik op. 65

Sergej Prokofjew

Tempo di marcia

34

p

7

mf *p* *mf*

13

19

p *poco a poco cresc.*

24

f

30

p *f*