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

Im WS 1992/93 biete ich folgende Veranstaltung an:

Proseminar (zu C 3 der St0)

Thema: Folklore und Kunstmusik (Rußland, Ungarn, Spanien) - Analyse

von Musikwerken und ihre didaktisch-methodische Umsetzung in

der Unterrichtsplanung

Dienstag 17.00 - 19.00 Uhr

Raum 13

Beginn: Dienstag, 6. Oktober

DAS SCHÖNE IST DIE VOM LEBEN PRINZIPIELL ABGESONDERTE KUNST (HEGEL)

"Sirvonja" (kroatisches Kinderlied, eine Reigenmelodie)





Rezension zu Beethovens 3. Klavierkonzert in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung VII, 10 April 1805, Spalte 4 45-457

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

Ein Hauptmittel, die beabsichtigte Wirkung in solch einem Werke zu erreichen, ist ferner die zweckmässige Vorbereitung und a 11 mäh 1 i ge Hinüberleitung des Zuhörers zu dem Höchsten und Entscheidendsten...

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

Johann Jakob Engel:

(Ueber die musikalische Malerey Berlin 1780. Zit. nach: Rainer Fanselau: Musik und Bedeutung, Frankfurt 1984, Diesterweg Verlag, S. 139f.)

... zwey Regeln;

Die erste: Daß der Musiker immer lieber Empfindungen als Gegenstände von Empfindungen malen soll; immer lieber den Zustand, worinn die Seele und mit ihr der Körper durch Betrachtung einer gewissen Sache und Begebenheit versetzt wird, als diese Sache und Begebenheit selbst. Denn man soll mit jeder Kunst dasjenige am liebsten ausführen wollen, was man damit am besten, am vollkommensten ausführen kann. Besser also immer, daß man in einer Gewittersymphonie, dergleichen in verschiedenen Opern vorkömmt, mehr die innern Bewegungen der Seele bey einem Gewitter als das Gewitter selbst male, welches diese Bewegungen veranlaßt...

Die zweyte Regel ist: daß der Tonsetzer keine solche Reyhe von Empfindungen muß malen wollen, die von einer andern Reyhe von Begebenheiten oder Betrachtungen abhängig und deren Folge unbegreiflich oder gar widersinnig ist, so bald man nicht zugleich diese andere Reyhe denkt, von welcher jene eben abhängt. Eine Symphonie, eine Sonate, ein jedes von keiner redenden oder mimischen Kunst unterstütztes musikalisches Werk - sobald es mehr als bloß ein angenehmes Geräusch, ein liebliches Geschwirre von Tönen seyn soll - muß die Ausführung Einer Leidenschaft, die aber freylich in mannigfaltige Empfindungen ausbeugt, muß eine solche Reyhe von Empfindungen enthalten, wie sie sich von selbst in einer ganz in Leidenschaft versenkten, von außen ungestörten, in dem freyen Lauf ihrer Ideen ununterbrochenen Seele nach einander entwickeln. Wenn ich eine noch nicht bekannt gewordene Theorie von den verschiedenen Ideenreyhen und ihren Gesetzen hier voraussetzen dürfte, so würd ich sagen, daß die Ideenreyhe keine andere als die lyrische seyn muß...

Nun heißt man Malen in der Singmusick: das Objektive darstellen; hingegen das Subjektive darstellen, heißt man nicht mehr Malen, sondern Ausdrücken..."

Beethoven:

Überschrift des 1. Satzes:

"Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande"

28. 3. 1809 an den Verleger Breitkopf:

"Der Titel der Sinfonie in F ist: Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben - Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey." Aus: Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 6, hg. von Hubert Unverricht, S. 166.

Folklore und Kunstmusik

Was ist Folklore?

- Musik die "gewachsen" ist, nicht von einem Genie komponiert
- Musik der Gemeinschaft, eines Dorfes, nicht eines einzelnen mündlich überliefert, nicht notiert
- landschaftliche Bindung, einzelner in eng abgegrenzten Verband einggegliedert (Jedes Tal hat seine eigene Tracht!)
- starke Festlegung auf tradierte Formeln, Formen, Regeln, aber (nach dem maqam-Prinzip) fügt der einzelne improvisatorische Veränderungen hinzu.
- Musik zum Mitmachen: Mitklatschen, Mitsingen, Tanzen
- funktionale Bindung (Gebrauchsmusik): Tanz, Ritus, Krankenheilung, Feldbegehung u.ä.; nicht autonome Musik (wie die "Darbietungsmusik" für den Konzertsaal)
- nicht jede volkstümliche Musik ist Folklore: Bach/Gounods "Ave Maria"; heutige vermarktete "Volksmusik"
 für den Markt hergerichtete Unterhaltungsmusik)
- Authentische Volksmusik gibt es bei uns nicht nicht mehr. Sie wurde schon im 19. Jahrhundert durch Industrialisierung, Aufbrechen der bäuerlichen Strukturen, Verstädterung und Ausbreitung des Kunstmusikmarktes verdrängt, im 20. Jh. dann endgültig durch die massenmediale Verbreitung und Einebnung der Musik zerstört.
- Reste authentischer Folklore findet man in den Randzonen Europas.

Sind Volksmusik und Kunstmusik wirklich so getrennt, wie es eben dargestellt wurde?

- "abgesunkenes Kulturgut" (Der Lindenbaum von Schubert)
- nationale Schulen im 19. Jahrhundert, nationale Bewegungen: Chopin, Mussorgsky, Smetana, Dvorak, Grieg, Janacek, de Falla

Beethoven?

- Deutsche Tänze -
- 6. Sinfonie, Anfang des 1. Satzes, Folkloreelemente?
 - die laute Stelle,
 - Thema kann man nachträllern, klingt tänzerisch,
 - Folklore müßte einheitlicher sein, müßte viele Wiederholungen und starre Muster aufweisen, die vielen dynamischen Nuancen und die 'choralähnliche' Stelle passen nicht zur Folklore.
- 2. Hören: Es gibt bei B. auch starre Muster (Endloswiederholung, Bordunton in T. 16ff.):



3. Hören + Partitur

- Bordun f-c T. 29ff., Dudelsacknachahmung, Oboe als "Schalmei", an der lauten Stelle T. 37ff.: grob, derb, bäurisch
- Terzenparallelen ("Dienstmädchenterzen',
- Verzierungen (Vorschläge) als Umspielungsverfahren (oder Klangmalerei: "Vogelgezwitscher"?)

"Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande"!!

Form: Sonatensatz (kurze Wiederholung); Programmusik?

Hören und Mitlesen des ganzen Satzes

Programmatische Elemente: Dudelsack, Vogelgezwitscher, Ährenrauschen(?), Kuckucksrufe (Quart); aber eigentlich wenige realistische Schilderungen, sondern mehr Gefühle, die er beim Gedanken an das Landleben hat.

Welche Gefühle?

innige ('choralartige' Stelle T. 13ff.)

lustige, tänzerische (2 Sechzehntel + 3 Achtel-Motiv)

pathetische, triumphale

Vergleich mit der Vorlage (Sirvonja)

fast wörtlich übernommen, aber "verfeinert": auftaktiger Beginn, motivisch-thematische Arbeit T. 5ff. (Abspaltung), legato, Charakteränderung

Text von Engel: (Oppositionsbegriffe: Malen - Ausdrücken)

Malen

Gegenstände
Sache, Begebenheit
Gewitter selbst
redende, mimetische Kunst
darstellend
außengesteuert (abhängig von einer anderen
Reihe von Empfindungen)

[Micky Mouse-Film, underscoringl

[heteronom] [episch, erzählend] Objektives darstellen realistisch]

Ausdrücken

Empfindungen Seelenzustand

innere Bewegungen der Seele beim Gewitter [kein konkretes Reden und Abbilden Ausführung einer Leidenschaft in einer Reihe

von Empfindungen, die nicht von außen gesteuert wird, sondern im Zustand der Versenkung sich

frei (nach eigenen Gesetzen) entwickelt

Der Gegenstand ist nur Auslöser.

[autonom]

lyrisch (Stimmungsgedicht)

Subjektives darstellen

[idealistisch]

Beethoven erzählt keine Geschichte (Ankommen, Aussteigen, Begrüßen), sondern stellt verschiedene Empfindungen, die mit der Grundvorstellung "Ankunft auf dem Lande" verbunden sind, dar. Das Entwicklungsprinzip garantiert die innere Einheit, das Sich-Aus-Sich-Selbst-Entfalten. Vgl. die Überleitung zum z. Thema (T. 341ff.V



Vladimir Helfert: (Zu Smetana)

"Ein Zeitgenosse Havliceks, Wilhelm Gabler, beschreibt ihn in dieser Zeit folgendermaßen: »Havlicek kam im Jahre 1838 mit dem festen Vorsatz nach Prag, ein tschechischer Schriftsteller zu werden. Für das tschechische Volk zu arbeiten, es aus der tiefsten Erniedrigung zu führen und sein tiefgesunkenes nationales Bewußtsein zu heben..., das war schon im Jahre 1838 das Lebensprogramm des 17jährigen Deutsch-Brüder Gymnasiasten ... Fruchtloses Geschwätz war ihm immer widerwärtig... Das Wissen und die Erfahrungen der gebildeten europäischen Nationen wollte er auf tschechischen Boden übertragen...« Diesen Havlecik lernte Smetana kennen. Hier begegneten sich zwei einander entsprechende Schöpfernaturen, die ihre Lebensaufgabe gleichermaßen lösten. Diese Übereinstimmung zeigt auch, daß die von Havlecik erhaltenen Anregungen für Smetana nicht nutzlos waren.. Ebenso wie Havlicek, so eignete sich auch Sematana in Prag durch intensives Studium ein großes Wissen und die technische Sicherheit an. Auch darin besteht zwischen beiden eine Analogie, daß sie das Verhältnis der heimatlichen Kultur zur Kultur im Weltmaßstab mit gleichen Augen betrachteten. Keine Isolation, sondern die Hebung der heimatlichen Kunst auf das Niveau der europäischen."

Die schöpferische Entwicklung Friedrich Smetanas, Leipzig, 1956, VEB Breitkopf & Härtel, S.18ff.

DAS SCHÖNE IST DAS LEBEN (TSCHERNITSCHEWSKY, 1853)

Modest Mussorgsky: Eine Nacht auf dem kahlen Berge (Rimsky-Korsakow-Fassung)



Zu "Eine Nacht auf dem Kahlen Berge"

Möglicherweise entstanden erste Skizzen schon 1858/59 bei der Arbeit an einer nie fertiggestellten Oper nach Nikolai Gogols Novelle *Johannisnacht*. Seit 1860 arbeitete er zusammen mit Balakirew an der Musik zu dem Bühnenstück "Die Hexen" von Baron Mengden soll. Dabei soll er diese Skizzen verwendet haben. Auch diese Arbeit ist verschollen. Mussorgsky charakterisiert sie in einem Brief vom 24. 10. 1862, mit dem er auf die negative Kritik Balakirews antwortet, so:

"Nie werde ich aufhören, dieses Stück für anständig zu halten und namentlich für ein solches, in dem ich nach selbständigen kleineren Sachen zum ersten Mal auch in einem größeren Werk mein eigenes Gesicht gezeigt habe... Ob Sie nun, lieber Freund, die Absicht haben, meine 'Hexen' aufzuführen oder nicht - am allgemeinen Plan und der Ausarbeitung werde ich nichts mehr ändern - an diesen 'Hexen', die genau mit dem Inhalt des Vorwurfs übereinstimmen und ohne Verstellung und Nachahmung geschaffen wurden."

Zit. nach: Melos/NZ 1, 1978, S. 12

864 verwendet er Teile dieser Musik (T 359ff.) im 4. Akt der Oper "Salammbo".

Über die am 12. Juni begonnene und am 23. Juni 1867 vollendetes Originalfassung des Werkes schreibt er in Briefen an Rimsky-Korssakow (5. - 24. Juli)

"Die Hexen - ein vulgärer Titel, sozusagen ein Spitzname für meine Komposition, ist in Wirklichkeit >Die Johannisnacht auf dem Kahlen Berge<... (Anm.: Der Berg liegt in der Nähe von Kiew) Wenn mein Gedächtnis mich nicht täuscht, pflegten die Hexen auf diesem Berge zusanmmenzukommen, trieben ihren Schabernack und erwarteten ihren Herrn - Satan. Bei seiner Ankunft bildeten sie einen Kreis um den Thron, auf dem er in Form eines Ziegenbocks saß, und sangen sein Lob. Als Satan durch ihren Preisgesang genügend in Leidenschaft versetzt worden war, gab er den Befehl für den Sabbat, wobei er für sich selbst die Hexen auswählte, die seinen Sinn fesselten. - Das ist also, was ich getan habe. An die Spitze

Эй, ухнемъ! (Бурлацкая) He, uch-la! (Gesang der Wolgabootschlepper)

Maestoso. Pering

| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pering
| Maestoso. Pe

Ammerkung: Der Gesang der Wolga-Treidler ist eins der schönsten und berediesten Zeugnisse aus der Zeil der Sklaverei und gehört keute zu den verbreitetsten russischen Volksitedern. Die Bootschlepper (Burlaken) mußten die soweren Kälne und Pföbse der Wolga stromanfunktes schieppen. Sie zogen an Tauen, die, wie aus dem Text hervorzugehen scheindie Worte sind nie ganz befriedigend erkliert worden. um einen sich drehenden Pfühl aus Birkenholz gewanden weren Die Birke, der beliebetste und meistbesungen Bann in Rugland, hat im Volksided fast immer das Bevieort "Jockje" (vergel. Nr. 14. "Die Birke"), dieses Bevieort wird auch auf den Pfühl aus Birkenholz übertragen. Die Bearbeitung von Mill Belaireff, mit Genmingung des Verlegers Herrn M. P. Belaireff in Leipzig der Sammlung von 40 Russischen Volksitedern entnommen, ahm mit ihren parallelen Terzen und Sexten den Stil altrassischer Balladen nach vergel. Nr. 3. "Imp Wolga" Die Molden wurd oft in der Kunstmusk errerette, un. om Glasunfie "Slenka

Aus: Heinrich Möller: Russische Volkslieder, Edition Schott 551: Hei uchnjem (Wolgabootschlepper)

der Partitur habe ich den Inhalt gesetzt: (1) Versammlung der Hexen und ihr Geschwätz; (2) Satans Zug; (3) Widerliche Verherrlichung Satans, und (4) Sabbat. (Anm.: Hexensabbat, Bacchanal) -Wenn meine Komposition aufgeführt wird, hätte ich gern den Inhalt auf dem Programm, um ihn dem Hörer klar zu machen. Form und Charakter meines Werkes sind russisch und originell. Die allgemeine Stimmung ist heißblütig und ausschweifend.. - Der Sabbat beginnt tatsächlich mit dem Erscheinen der Teufel, d. h. die widerliche Verherrlichung gemäß den Erzählungen bildet den einen Teil des Sabbats; aber ich habe den einzelnen Episoden verschiedene Überschriften (im Inhalt) gegeben, um ein klareres Bild der musikalischen Form zu erzielen, da sie neu ist..."

Zit. nach dem Vorwort der Eulenberg-Partitur 841

"Meine Musik ist durch und durch russisch. Die feurigen, ungeordneten Töne geben ihr eine eigenständige Form und einen besonderen Charakter. Meine boshaften Possen sind wohl eine urrussische Errungenschaft, völlig unabhängig und verschieden vom deutschen Tiefsinn und deutscher Routine."

Zit. nach: Große Komponisten und ihr Musik, Heft 33, S. 707

Das Werk war wirklich neuartig und schockierend und wurde auch von Mussorgskys Mentor Balakirew vernichtend beurteilt. Deshalb kam es zu keiner Aufführung. Später (1872) verwendete er die Musik in im Opernballett *Mlada* und (1875) in der Oper "Der Jahrmarkt von Sorochinzy", die auch unvollendet blieb und erst 1917 aufgeführt wurde. In dieser Form endet das Stück mit dem Klang der Dorfkirchenglocke und einer Dumka, in der der junge Landmann sein Unglück in der Liebe ausdrückt. Vier Jahre nach Mussorgskys Tod (1881) fertigte Rimsky-Korsakow, vor allem gestützt auf die Sorochinzy-Fassung, seine Version der "Nacht auf dem Kahlen Berge" an, die dann 1886 in Petersburg und 1889 auf der Pariser Weltausstellung mit gewaltigem Erfolg aufgeführt wurde.



Jürgen Uhde/Renate Wieland:

..., Das Poetische hat die Romantik als Gegenbegriff zu dem Prosaischen konzipiert. Dieses umschließt das gesamte Reich des blinden Willens: die äußere Natur und Gesellschaft in ihrem Trieb zur Selbsterhaltung wie die innere menschliche Natur der Begierden, Atfekte, Leidenschaften. Nicht nur gegen die triviale Welt der Philister, Krämer und Beckmesser also lehnt die poetische Intention sich auf, sondern gegen das gesamte System der gesellschaftlichen Bedürfnisse, vor allem aber auch gegen die Ideologie des Natürlichen. Rigoros formuliert das ein Aphorismus von Novalis: >Daß die Poesie keine Affekte machen soll, ist mir klar. Affekte sind schlechterdings etwas Fatales wie Krankheiten.< (5) Wozu also sie ästhetisch reproduzieren? Die romantische Ästhetik weigert sich, die bloße Nachahmung der spontanen Wallungen des Gemütes schon für künstlerischen Ausdruck auszugeben. Vollends kündigt dann die radikale Romantik eines Valery der naiv veristischen Ausdrucksästhetik die Gefolgschaft. >Der Ausdruck eines unverfälschten Gefühls ist immer banal. Je unverfälschter, um so banaler< Das kategorische Nein zum Ichausdruck, wie es von Strawinsky bis Cage formuliert wurde, hat hier seine Wurzeln.

... Durch den mimetischen Akt der Verwandlung erscheint eine neue Wirklichkeit. Wie dies im musikalischen Ingenium sich zutragen mag, können vielleicht die Imaginationen Wagners über den Entstehungsprozeß von Beethovens 6. Symphonie verdeutlichen: "Und nun erleuchtete sich des Musikers Auge von innen. Jetzt warf er den Blick auf die Erscheinung, die durch sein inneres Licht beschienen, in wundervollen Reflexen sich mitteilte. Jetzt spricht wiederum nur das Wesen der Dinge zu ihm und zeigt ihm diese in dem ruhigen Lichte der Schönheit. Jetzt versteht er den Wald, den Bach, die Wiese, den blauen Äther, die heitere Menge, das liebende Paar, den Gesang der Vögel, den Zug der Wolken, das Brausen des Sturmes, die Wonne der selig bewegten Ruhe. Da durchdringt all sein Sehnen und Gestalten

Erarbeitung eines Merkmalskatalogs zur diese wunderbare Heiterkeit, die erst durch ihn der Musik zu eigen geworden ist. Selbst die Klage, die so innig ureigen allem Tönen, beschwichtigt sich zum Lächeln: die Welt gewinnt ihre Kindesunschuld wieder."

Die mimetische Verwandlung kann so tief sein, daß sie zuletzt die Erinnerung an den Gegenstand in seiner Sichtbarkeit löscht. Geschieht das, so wird die Musik, die solche Erfahrungen auffängt, zur absoluten. Gerade die Nähe also zum Wesen ihres Gegenstandes kann ihre Ferne zu seiner äußeren Erscheinung bewirken, die Absenz alles Illustrativen. Und dennoch bleibt ihr absoluter Ausdruck bezogen auf die Wirklichkeit; er ist konkret, nicht abstrakt. Wahre Musik verabsolutiert sich nicht. Nach Schopenhauer und nach Nietzsche erreicht sie, ob instrumental oder von Worten begleitet, die tiefste Unmittelbarkeit, wird Stimme der geheimsten Regungen des Weltwillens selber.

Ursprung und Movens des künstlerischen Ausdrucks bleiben die reinen ungegenständlichen mimetischen Impulse auch dort, wo sich die Musik dem Wort oder Programm verbündet.

Denken und Spielen: Studien zur Theorie der musikalischen Darstellung, Kassel 1988, S. 182 und 1884

3. Sitzung

Erarbeitung eines Merkmalkatalogs zur russischen Folklore anhand von Beispielen



Merkmale russischer Folklore

Nach: MGG 11, Sp. 1222-20 **Tonalität**

Vorliebe für Moll Dur-Moll-Wechsel Labilität des Grundtons

Pentatonik

modale Leitern (meist plagal)

Melodiebildung
Tetrachordaufbau, oft mit halbtonlosen Trichorden (cdf, dfg, also Auschnitten aus der pentatonischen

Kreisen um das Kernintervall der Terz (z. B. d f). Durch Neben- und Durchgangsnoten entsteht der Quintrahmen: c **d** e **f** g. Es gibt auch die Terzen-schichtung um eine Kern-Terz: d **f a** c

Quartkadenzierungen: g_d, e _d u. ä.
Taktwechsel, ungwöhnliche Taktarten (5/4 u. a.)
ungewöhnliche Periodenlängen (z. B. 6 T.)
ungebundenes "Strömen"
Mehrstimmigkeit
Wechsel von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit
Parallelismus: unisono, Oktavierung, Austerzung, Quintund Dreiklangsparallelen ('Organum')
gelegentlich Quart-Sekund-Klänge (z. B. cfg)
russischer Kompaktsatz: 'Note gegen Note', Ausharmonisierung fast jeder Melodienote

Oh Oh Oia, Festlied aus Mingrelien (vorchristlich?) Die Musik Georgiens BM 30 L 2025



Lobgesang

Möller Nr. 1, nach G transponiert

Je-chal (Byline, Nordrußland) MGG Beispiel 1

Ne bylo (Mittlere Wolga)

He, uchla

Alte Weise f. 3st. MCh., 17. Jh., Transkription nach der Schaltplatte
"Im Goldglanz der Ikonen. Altrussische Chormusik aus drei Jahrhunderten", Vol. 2, eurodisk 88 762 KK
(von Fis nach F transponiert)



Melodiebildung bei älteren bäuerischen Typen: (Nach MGG 11, Sp. 1130-1131)

Protjaschnaja Pessnja (gedehnter Gesang, Großrußland): expansiv, langzügig, melismatisch, lange Haltetöne am Zeilenschluß

duma (Ukraine):

Vorliebe für Verzierungen, übermäßige Sekunden, orientalische Leittonspaltung, rhythmisch frei, Wechsel von schneller Bewegung und Haltetönen

OY OOH POLI KRYNETCHANKS (Lieder aus der Ukraine, Request Records SRLP 8166)





Sitzung



Analyse nach Merkmalskatalog:

 $Goldenberg: \ unisono, \ Zigeunertonleiter: b-c-des-(es)e-f-ges-(as)a-b \ mit \ Leittonspaltung \ / \ 2 \ Doppelstufen \ (orientalisierend), \ , melismatisch', \ Prosamelodik$

Schmuyle: mehrstimmig (Bordun + Terzenparallelen: folkloristisch), phrygisch: des-eses-fes-ges-as-heses-ceses-(des), modal, Hexachordrahmen (Terzenparallelen): folkloristisch, in allen Parametern gleichförmig: Wiederholung bzw. Sequenzierung einer Zweitaktphrase, Reihung, leierndes Kettenprinzip (folkloristisch), kurzatmig fallende Melodiewellen (folkloristische: Deszendensmelodik mit Quartkadenzierung am Phrasenende (russisches Merkmal)

Die Bedeutung erschließt sich allerdings erst vom Titel her: zwei gegensätzliche Personen (Juden). Samuele Goldenberg, der reiche, mit pathetischer Redeweise (wie ein jüdischer Kantor), Schmuyle, der arme (Schmuyle ist die Verkleinerungsform von Samuel, er hat nur einen Vornamen), redet volkstümlich-leiernd.

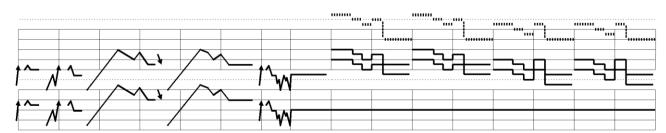
Interpretations vergleiche:

Weissenberg: teilweise oktaviert, dadurch ,sprechend'

Ravels Orchestrierung: Coda 'falsch' orchestriert: die weinerliche Schmuyle-Stelle wird vonn Streicher, die für Goldenberg stehen, gespielt.

Touchmaloffs Orchestrierung ist in dieser Hinsicht konsequenter.

Richter spielt das Stück schnell herunter, während Affanassiev die Details sehr langsam und klar herausstellt.



Sigrid Neef:

Die "Nacht auf dem Kahlen Berge" (eigentlich: "Johannisnacht auf dem Kahlen Berge") hat kein eigentliches Programm. Mussorgski hat hier zentrale Obsessionen zivilisierter Menschen, die in einem realen All-Tag leben müssen und lieber in einer irrealen Fest-Nacht leben wollen, zu einer Art bildhaften Abfolge alter heidnischer Bräuche zur "Johannisnacht", der Sommersonnenwende verdichtet: "l. Streit der Hexen, ihre Redereien und Klatschereien, 2. Aufzug des Satans, 3. Schwarze Messe (messe noire), 4. Sabbat". Die Kühnheit der Komposition liegt in der Ambivalenz der Mittel und Ausdrucksgehalte. Gestische, imitatorische, assoziative, illustrative Elemente treten gleichberechtigt neben thematisches und motivisches Material. Es gibt Ausbrüche ins Exzessive, in musikalische Grenzbereiche. Dieses Werk folgt keinen traditionellen musikalischen Gattungscharakteristika, es schafft sich seine eigenen Gesetze. Es gibt bei diesem Fest der entfesselten Sinne keine Spur spießiger Beschaulichkeit, dumpfer Gemütlichkeit oder volkstümelnder Muffigkeit. Der Grundton ist klar, scharf, schneidend, schrill, böse - unverklärte Körperlichkeit. Das Fehlen von Symmetrie und Periodizität, den herkömmlichen Mitteln musikalischer Logik, macht den Grundgedanken transparent: Unberechenbarkeit. Das nächtliche Fest ist ein Gegenbild zur täglichen Sicherheit und Routine.

Alexander Dargomyshski (1813-1869) arbeitet seit 1863 an einer Oper nach Alexander Puschkins (1799-1837) "Steinernem Gast". Seine progranunatische Absicht ist, ein melodisches Rezitativ zu schaffen, das heißt die Sprachmelodik der Puschkinschen Verse mit Musik zu erfassen und zu gestalten, um so zu einer nationaltypischen Rezitativform zu gelangen. Im Zentrum seines Schaffens steht das Streben nach "musikalischer Wahrheit". Hier schließt Modest Mussorgski an. Wie sich Balakirew als Erbe und Nachfolger Glinkas versteht, so erklärt sich Mussorgski

154

zum Schüler und Nachfolger Alexander Dargomyshskis. Dem "großen Lehrer der musikalischen Wahrheit" sind das "Wiegenlied des Jerjomuschka" (1868) und "Mit der Njanja", das erste Lied des Zyklus "Die Kinderstube", gewidmet.

Noch im Sommer 1868 will Mussorgski Dargomyshski bei der Suche nach der musikalischen Wahrheit überflügeln, verschmäht die gebundene Sprache und beginnt mit der Arbeit an einer Oper in Prosa. Er wählt sich dazu Gogols Schauspiel "Die Heirat". Als er am 30. Juli 1868 Ljudmila Schestakowa über seine Arbeit berichtet, wird der Brief zum Manifest einer neuen, kühnen Ästhetik: "(...) Ich strebe folgendes an: Daß meine handelnden Personen so auf der Szene sprechen wie lebende Menschen reden, dabei aber so, daß der Charakter und die Kraft der Intonation der handelnden Personen, gestützt durch das Orchester, das das musikalische Gewebe ihres Sprechens bildet, ihr Ziel direkt erreichen; das heißt, meine Musik soll die künstlerische Neuerzeugung der menschlichen Rede in all ihren feinsten Brechungen sein, das heißt, die Töne der menschlichen Rede, als äußerliche Bekundungen von Denken und Fühlen, sollen, ohne Outrierung und Verstärkung, eine wahrhaftige, genaue, aber künstlerische, hochkünstlerische Musik ergeben. Dieses Ideal erstrebe ich ("Schöne Sawischna"), Die Waise', Das Wiegenlied Jerjomuschkas", Mit der Amme')."

Solche Überlegungen blieben nicht unwidersprochen, vor allem Schriftsteller fühlten sich von diesem Anspruch herausgefordert. Michail Saltykow-Schtschedrin (1826-1889) zum Beispiel verspottete in seinem Zyklus "Nebenher" von 1874 Deklarationen solcher Art, indem er den Haupthelden Nëuwashoi-Koryto als einen "Kritiker und Reformator" beschrieb, "der Tag und Nacht von dem Gedanken gequält wird, das Wort abzuschaffen und durch Instrumental- und Vokalmusik zu ersetzen".

Mussorgski steht zur Zeit der Komposition an der "Heirat" C6sar Cui sehr nahe, der gerade seine Oper "William Ratcliff" vollendet. Cui findet später zu einem erstaunlichen und für die Interpretation von Mussorgskis Liedern gültigen Diktum: "Zu singen sind sie (die Lieder des Zyklus "Die Kinderstube", S.N.) nicht, es gibt in ihnen auch keinen romantischen Wohlklang. Man muß sie sprechen, aber so sprechen, daß die durch den Autor in Noten festgehaltenen Intonationen streng bewahrt werden." (César Cui in den Sankt Petersburger Nachrichten vom 6. September 1872)

Die russischen Fünf, Berlin 1992, S. 154

Die Liebe Mussorgskis zu Kindern war frei von jeder Herablassung und Kindertümelei. Er verkehrte mit ihnen wie mit seinesgleichen, und sie vergalten es ihm, indem sie ihn in ihre Geheimnisse, Nöte und Sorgen einweihten, ihn an ihren Freuden teilnehmen ließen. Die Kinder von Dmitri und Polyxena Stassow und von Alexandra Molas (geborgene Purgold) haben davon als Erwachsene Zeugnis abgelegt und ihrem "Mussoljanin" ein liebendes Gedenken bewahrt. Der Liederzyklus "Kinderstube" gibt Auskunft über eine intensiv empfundene eigene Kindheit, zugleich manifestiert sich in ihm die tiefe Sehnsucht nach Kindheit als einer verlorenen Seinsform. Alexandra Molas wußte zu berichten, daß Mussorgski seiner Jugend nie, dafür um so häufiger seiner Kindheit gedachte.

Angesichts einer Welt, in der das tägliche massenhafte Abschlachten von Tieren zum Alltag gehört, muß ein anderes Zeugnis von Alexandra Molas über Modest Mussorgski aufs deutlichste herausgestellt werden: "Modest Petrowitsch konnte es nicht ertragen, wenn wir Fische mit der Angel fingen. Man muß sie mit dem Netz fangen, um den Fisch nicht unnötig zu quälen. Man muß sich überhaupt hüten, einem lebendem Wesen Leid anzutun, man soll einen anderen weder psychisch noch physisch leiden lassen."
Die russischen Fünf, Berlin 1992, S. 167

Gk Musik 12/1 1. Klausur 22. 9. 1990

Thema: Analyse und Interpretation von M. Mussorgskys "Schöne Sawischna"

Aufgaben:

- 1. Gliedere das Stück nach 'Perioden' und Formteilen.
- 2. Ermittle folkloristische Merkmale (Tonalität, Melodiebildung, Mehrstimmigkeit).
- 3. Zeige Beziehungen zwischen Musik und Textvorlage auf.
- 4. Erläutere am vorliegenden Beispiel das Realismuskonzept Mussorgskys.

Arbeitsmaterial: Notentext, Bandaufnahme

Zeit: 1. - 3. Stunde **Hinweise zum Text:**

Das Lied entstand zwischen 1866 und 1868. Mussorgsky hat das Gedicht selbst geschrieben. Gegenstand des Gedichts ist "ein sogenannter >Jurodiwyi<, ein >Gottesmensch< - ein in Rußland häufig vorkommender Typus schwachsinniger, aber harmloser Narren, die betend und bettelnd von Dorf zu Dorf ziehen, hin und wieder mehr Nackenschläge und harte Worte ernten als milde Gaben, im allgemeinen jedoch als von >Gott gezeichnet< sich einer gewissen scheuen Verehrung erfreuen. Im Liede >Schöne Sawischna< führt uns Mussorgski solch einen >Gottesmenschen< in sehr ungewöhnlicher Lage vor. Das Lied ist die ungelenke Liebeserklärung eines armen schwachsinnigen Tölpels, der von allen verhöhnt und herumgestoßen wird, während ihn eine sengende Leidenschaft für das schönste Mädchen im Dorfe verzehrt... Stassow erzählt, daß Mussorgski ihm mitgeteilt habe, dieses Lied sei ... nach der Natur gezeichnet. Er habe die geschilderte Szene von einem Fenster des Gutshauses in Minkino aus beobachtet, wobei das sonderbare Gemisch von verhaltener Leidenschaft, Scham und Selbstgeißelung in den Worten des >Juridiwyj<, der trotz seiner Werbung sich vollkommen darüber klar war, daß die Freuden der Liebe nicht für ihn geschaffen seien, einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn gemacht hätten."

Oskar von Riesemann, Monographien zur russischen Musik II. Modest Petrowitsch Mussorgski, München 1926, Nachdruck Hildesheim 1975, G. Olms Verlag, S. 146f.

Lösungsskizze Form:

Vorspiel A(3-10) a(11-12) B813-24 a(25-26) B(27-38)A (39-46) a 47-49) Nachspiel

Folkloristische Merkmale:

Tanzlied (gleichbleibende rhythmische Figuren u. a.) Bordun in den A(a)-Teilen

Quintbordun T 1-4 u. a., einfacher Bordun auf c T 5ff u.a. angedeutete Ausharmonisierung in den B-Teilen

Austerzung (Parallelismus) T 5-8 u. a.

Unisono/Oktavierung zwischen Singstimme und Klavier, fast durchgehend leichte heterophone Abweichungen Quart-Quintklänge T 21-24 u. a.

Sekundschärfung: das d in den A(a)-Teilen

Ostinato: Klavierbegleitung bleibt rhythmisch immer gleich, melodisch bildet sie Varianten Trichorde age (T 5 u. a.), gbc (17f), aeg (22f.), ega (24) 5/4-Takt (durchgehend)

leiernde Wiederholungen (1, 2; 9, 10 u. a.)

Sequenzierung (5, 6; 7,8 u. a.)

"strömende" Melodik, ohne Pausen, nur Viertel durchgehend Zweitaktgruppen (nur T 47-49 Dreitaktgruppe), aber keine 'normale' achttaktige Periode Tonalität: in den A(a) Teilen C-Dur mit Dur-Moll-Wechsel (T 12 u. a.)

in den B-Teilen natürliches c-Moll (Äolisch, modal)

Beziehungen Text-Musik:

Die folkloristischen Elemente entsprechen der dörflichen Szene, der Tanzliedcharakter dem "Tanzplatz"

Die a(a)-Teile (Bordun, Dur, stärkere Folkloreelemente) kennzeichnen das "Gute", das in der Person der Sawischna ersehnt wird.

Die B-Teile (wechselnde Harmonik, Moll) charakterisieren die verzweifelte Lage des Narren.

Der enge Tonraum und die simple Melodik verweisen auf seinen beschränkten Geist. Das pausenlose, gleichmäßige Singen, die immer gleichen bzw. ähnlichen Taktmotive bilden sein leierndes Gezeter nach. Die schwankende, teilweise abrupt wechselnde Dynamik zeigt seine exzentrische Art. .

Realismuskonzept

Realistisch ist der Text selbst (konkrete Alltagsszene)

Alle Elemente des Liedes verraten das Bemühen um Wahrheit und Echtheit

Mussorgsky schreibt hier keine 'schöne' Musik nach klassischen Normen um ihrer selbst willen. Er identifiziert sich mit den Kleinen und Unterdrückten, mit seiner nationalen Wirklichkeit.

Diese Realität sucht er mit musikalischen Mittel, zu denen vor allem auch die folkloristischen Elemente gehören, darzustellen.

Er ist der Meinung, daß man russisches Lebensgefühl nur mit eigenen Mitteln, nicht durch Anleihen bei der westlichen Kultur ausdrücken kann.







Gerald Abraham:

"Die Ubereinstimmung von Mussorgskys und Tolstois Begriffen von der Kunst und ihren Methoden künstlerischer Gestaltung mag zum Teil den Umständen zuzuschreiben sein, unter denen die beiden lebten; aber selbst wenn dies vollständig der Fall wäre, so wäre die Gleichheit der Ideen des größten russischen Romanciers und des größten russischen Musikdramatikers von nicht mindergroßem Interesse. Diese Übereinstimmung ist keineswegs auf ein oder zwei wichtige Punkte beschränkt; sie erstreckt sich merkwürdigerweise auf das Ganze: Das Betonen der Unwichtigkeit der >Schönheit< in der Kunst; die Auffassung des Sinnes der Kunst als ein >Mittel, zu den Mitmenschen zu spechen

 tel, zu den Mitmenschen zu spechen
 die Verachtung der Technik sogar als bloßes Mittel; eine starke Vorliebe für das Realistische; eine Neigung, die Massen als wichtiger hinzustellen als die Einzelnen oder die Einzelnen nur nach der Bedeutung zu werten, die sie als Repräsentanten der Massen haben; Überbewertung der bäuerlichen Gestalten - dies alles ist in gleicher Weise charakteristisch für Tolstoi wie für Mussorgsky. .

Die oben angegebenen Punkte sollen nun nacheinander diskutiert werden. Zunächst die Mißachtung der Schönheit als das von einem ernsthaften Künstler anzustrebende Endziel. Als der siebzigjährige Tolstoi sein Buch >Was ist Kunst?< schrieb, nahm er von diesem Punkt seinen Ausgang. Sein Verfahren war sehr einfach; er zählte alle bekannten Definitionen des Begriffes > Schönheit < auf, von Baumgarten bis zu den Ästhetikern seiner eigenen Zeit, und wies dann nach, daß sie alle auf zwei Grundauffassungen zurückgeführt werden könnten: >Die eine objektive, mystische besteht darin, daß die Schönheit eine der Manifestationen des absolut Vollkommenen, der Idee de Geistes, des Willens oder Gottes it - eine phantastische, auf nichts gegründete Definition. Die andere ist im Gegenteil sehr einfach und einleuchtend, sie ist subjektiv und sieht die Schönheit als das an, was gefällt. Und-Tolstoi kommt zu dem Schluß: >Wenn man Sinn und Zweck der Kunst in dem Vergnügen sieht, das wir aus ihr ziehen, so entspricht dies etwa der Annahme, der Sinn und Zweck der Nahrung bestehe in dem Vergnügen, das wir bei ihrem Verzehren empfinden.< Ein Vierteljahrhundert früher war Mussorgsky, durch irgendeine Kette von Schlußfolgerungen oder auch durch überhaupt keine, zu dem gleichen Ergebnis gekommen; 1872 schrieb er an Stassow, daß >die künstlerische Darstellung der Schönheit als reiner Selbstzweck bloß eine Kinderei, eine ganz stümperhafte Form der Kunst< Diese Auffassung, die er von der Aufgabe des Künstlers hat und die er in diesem und in späteren Briefen an Stassow entwickelt, ist nicht jene, die Tolstoi in >Was ist Kunst?< darstellt, sie entspricht aber genau der Haltung, die Tolstoi in seinen früheren großen Romanen einnahm: >Leben, wo immer es sich selbst kundgibt; Wahrheit, wie unangenehm sie auch sei; kühne, offene Sprache jedermann gegenüber, á bout portant - das ist es, was ich erstrebe. > Und dann: >Die Massen bieten gleich den Einzelnen sehr besondere Züge dar, die schwer zu verstehen und noch nicht erfaßt sind. Sie durch Beobachtung und Schlußfogerungen zu erkennen, sie unmittelbar lesen zu lernen, ihre letzten Tiefen zu studieren und sie der Menschheit als bisher unbekannte, heilbringende Nahrung aufzutischen - das ist die Aufgabe, die höchste Freude!<- Und in seiner kurzen Selbstbiographie legt Mussorgsky sein > Künstlerisches Glaubensbekenntnis< vor als die Auffassung: > Die Kunst ist ein Mittel, zu den Menschen zu reden, und nicht Selbstzweck.< - Dies nimmt genau die Schlußfolgerung voraus, zu der Tolstoi später in >Was ist Kunst?< gelangte.

Diese Auffassung der Kunst ist im wesentlichen die des philosophischen Optimismus Dies war Mussorgsky wahrscheinlich nicht bewußt, Tolstoi aber nur allzu sehr. Leben ist Wirklichkeit; Leben ist Ernst; und alles, was die Menschheit nicht diesem Ziel entgegenführt, ist bloßes Kinderspiel... - Und die pessimistische Philosophie stimmt merkwürdigerweise mit dieser Auffassung überein. Im gleichen Jahre, in dem Mussorgsky den >Boris< vollendete, schrieb der junge Nietzsche - der sich den Fesseln Wagners und Schopenhauers noch nicht entwunden hatte - seine erstes Buch, >Die Geburt der Tragödie<, um zu beweisen, daß große Kunst (d. h. >schöne< Kunst) nur auf dem Boden des Pessimismus erwachsen kann. Der wirklichen Welt gegenübergestellt, in der Unvollkommenheit, Widerspruch und höchstes Chaos herrschen, ist der Mensch gezwungen, für sich selbst etwas Ganzes, Vollkommenes und Harmonisches zu schaffen. Nietzsche führt den Niedergang der griechischen Kunst auf das Erscheinen von Sokrates, des >theoretischen Optimisten

In verschiedenen Notizen und Skizzen aus der gleichen Zeit sprach sich Nietzsche in dieser Hinsicht noch deutlicher aus Auch er kmmt zu dem Schluß, daß Schönheit nur in unserer eigenen >Lustempfindung< existiert. Aber, fern von der Gleichsetzung der Schönheit mit der Wahrheit, ist die einzige Funktion des Schönen (d. h. der einzige Zweck der Kunst), die Wirklichkeit, die ¬schreckliche Wahrheit mit einem täuschenden Schleier zu bedecken. — An einer anderen Stelle wird sogar behauptet, daß ein Ding umso >schöner und besser sei<, je weiter es vom wahren Leben entfernt sei. ->Es isi nicht möglich, mit der Wahrheit zu leben; der Wille zur Wahrheit ist bereits ein Symptom der Entartung< - Gelegentlich ordnet Nietzsche die klassische Kunst dem >Pessimismus der Stärke< zu: der Künstler ergötzt sich an dem Wissen. daß er allein Vollkommenheit hervorbringen kann; die romantische Kunst führt er auf den >Pessimismus der Schwäche< zurück: der Künstler grübelt gefühlvoll über eine unvollkommene Welt. - So können wir nun, wenn wir wollen, zu unserer eigenen Befriedigung den Standpunkt Nietzsches mit dem Tolstois in Übereinstimmung bringen, indem wir annehmen, große Kunst kann ursprünglich entweder klassisch oder romantisch oder optimistisch sein. Soweit die Theorie. Am wichtigsten ist aber, daß die Verachtung der Schönheit das Ende der Kunst bedeutet, und daß das Streben nach >Wahrheit</br>
Oder >Wirklichkeit< als die logische Konsequenz einer optimistischen Weltanschauung dargestellt wird. Wir haben gesehen. daß Mussorgsky, gleich Zola, sich als Sujets wünschte >Leben, wo immer es sich offenbart, und Wahrheit, wie unangenehm sie auch sei

lyse erzielte, und durch die Anhäufung unendlich vieler, getreulich wiedergegebener Einzelheiten.

Aber für den musikalischen Realisten liegen die Dinge ganz anders. Es gibt wohl eine Art musikalischen Realismus, dem Mussorgsky in mehreren Stücken der >Bilder einer Ausstellung<, in manchen seiner Lieder und an einigen Stellen in >Boris Godunow< und >Kowantschina< huldigt, aber dieser Realismus ist so eng mit außermusikalischen Dingen verknüpft, daß wir über seine Kundgebungen nur ebenso lächeln können, wie wir über den Regenwurm bei Haydn oder über die Windmühlen bei Richard Strauß lächeln. Mussorgskys wahrer Realismus, enthüllt sich in der Wahl seiner Sujets und in seiner Behandlung des Kunstmaterials. Er nahm, wie er verkündete, das gesamte Leben als seinen Bereich in Anspruch, und nicht bloß jene Äußerlichkeiten, die Tradition und Konvention als besonders geeignet zur künstlerischen Behandlung bezeichnen. In seinen Liedern kommen Kinder vor, Sterbezimmer, die Sorgen des Dorfes, Idioten und auch Musikkritiker. Un wenn auch die Wahl seiner Sujets, so wie bei den französischen >Realisten und >Naturalisten<, eine Hinneigung zum Dumpfen und Morbiden verrät, so verfiel er nie in den Irrtum, den jene begingen, indem sie annahmen, irgendetwas sei schon deshalb interessant, weil es >Leben sei. Auch Tolstoi tat dies nie. Beide hatten targe.

>Realismus< und >Wahrheit< bedeuten für die künstlerische Gestaltung nicht notwendig das Gleiche. Vor allem ist >Realismus< kein qualitativer, sondern ein quantitativer Begriff. Jedes Kunstwerk ist ein Kompromiß zwischen Erscheinungen, die sich den Sinnen oder dem Geiste darbieten - Umrisse, Farben, Gefühle, musikalische Ideen und noch alles Mögliche - und gewissen willkürlichen Begrenzungen und Konventionen - fünf Akte, Sonatenform, eine rechteckige Leinwand, ein Metrum, eine bestimmte Anzahl Instrumente. Es ist Sache jedes einzelnen Künstlers, zu entscheiden, wie nahe oder wie weit von der Natur er seinen Kompromiß schließen will; je näher, desto realistischer wird sein Werk ausfallen: und die künstlerische Wahrheit besteht nicht in der völligen Naturtreue dies ist unmöglich -, sondern in der Treue dem Kompromiß gegenüber, den man geschlossen hat. Mussorgsky, in seiner ganzen Praxis, und Tolstoi in seinen am Ende seiner schöpferischen Laufbahn entwickeltet Theorien, entschieden sich bedenkenlos für ein Minimum an Stilisierung. Je weniger Technik dazu beitrug, das naturgegebene Rohmaterial in das fertige Kunstwerk zu verwandeln, desto besser erschien es ihnen.

Natürlich verachteten beide die Anbetung der Technik um ihrer selbst willen. Mussorgsky hielt in dieser Beziehung die Musiker für schlechter als die anderen Künstler >Erkläre mir<, fragte er Stassow, >warum ich wenn ich den junger Maler oder Bildhauer lausche, ich ihren <u>Ge</u>dankengängen folgen kann und ihre Meinungen und Ziele verstehen und warum ich sie das Wort 'Technik' außer in unumgänglich notwendigen Fällen, nur selten aussprechen höre? Wenn ich mich aber unter Musikern befinde, so höre ich nur selten

einen lebendigen Gedanken; man könnte meinen, sie wären noch in der Schule; sie kennen nichts anderes als Technik und 'Fachgeschätz'. Ist die Kunst der Musik so jung, daß sie in so in so kindischer Weise betrieben werden muß?< - Und Tolstoi sagt in seiner derben, geradlinigen Art: >Ein Mensch unserer Zeit, wenn er nur einige Geschicklichkeit besitzt und sich eine besondere Art zurechtgelegt hat, kann, sobald er die in seinem Kunstgebiet üblichen Kopiermethoden erlernt hat, bis ans Ende seines Lebens ununterbrochen Werke hervorbringen, die die Gesellschaft als Kunstwerke gelten lassen wird. Für die Erzeugung solcher Kopien gibt es in jedem Kunstzweig bestimmte Regeln und Rezepte. Sobald der begabte Mensch diese kennt, kann er solche Werke 'auf kaltem Wege' ohne jede gefühlsmäßige Anteilnahme hervorbringen.< - Wenn es in einem späteren Kapitel von >Was ist Kunst?< heißt: >Der Künstler der Zukunft, der frei sein wird von dem perversen Drang nach technischer Vervollkommnung, die nur die Abwesenheit künstlerischer Substanz verhehlt, und der aus seinem Beruf kein Handwerk macht, wird Kunst nur dann hervorbringen, wenn er sich dazu durch einen unwiderstehlichen inneren Drang getrieben fühlt<, so war sich Tolstoi nicht bewußt, daß ein derartiger Künstler in Rußland vor siebzehn Jahren gestorben war.

Man könnte sich nur schwer eine Musik vorstellen, die freier von fertig übernommenen oder selbst aufgestellten Formeln des Ausdrucks wäre als die Mussorgskys Debussy sagte von ihr, daß sie der Kunst eines sonderbaren Wilden gleiche, der die Musik erst entdeckt, indem er Schritt für Schritt seinem Gefühl folgt. Ich weiß nicht, ob Tolstoi mit dem Werke Mussorgskys vertraut war, vielleicht kannte er es, ohne einzusehen, daß es gerade das war, was er wollte. Jedenfalls lehnte er Puschkins >Boris< auf den Mussorgsky seine Oper aufbaute, als ein >kaltes, nur vom Gehirn aus erzeugtes Werk< ab.

Sowohl Tolstoi als Mussorgsky waren entschiedene Realisten aus künstlerischem Instinkt. Beide waren sich auch bewußt, daß Stilisierung und technische Finessen wohl einer Kunst notwendig seien, die einem Schönheitsideal diente, daß sie aber einer Kunst nur hinderlich wären, die danach strebte, ein >Mittel< zu sein, >um zu den Mitmenschen zu sprechen<. Sie bekämpften bewußt alles, was die Wirkung der Kunst einschränkte. Eine Kunst, die nur auf eine kleine Menge Gebildeter wirkte, erschien ihnen erzwungen und sogar lächerlich. Sie haßten Künstlichkeit. Tolstoi schrieb flammende Seiten gegen Baudelaire, Verlaine und Mallarmé (ein Elefant in einem Porzellanladen!), und Mussorgsky wandte seinen ganzen Spott gegen Künstler, >die nur darnach streben, winzige Destillate herzustellen und die sich für das Wesentliche des Lebens nicht interessieren<. (Diese Hiebe sind hauptsächlich gegen Rimsky-Korsakow, mit dem Mussorgsky damals - 1875 - ganz verfeindet war, und gegen Tschaikowsky gerichtet). >Leute, die für die Kunst unserer Zeit unnützer sind, werden nirgendwo gefunden, nicht einmal im Himmelreich!<
Tolstoi war bereit, seine Forderung nach der allgemeinen Wirkung der Kunst ins Absurde zu steigern, indem er seinen Lieblingsty-

Tolstoi war bereit, seine Forderung nach der allgemeinen Wirkung der Kunst ins Absurde zu steigern, indem er seinen Lieblingstypus, den >unverdorbenen Bauern< als einen berufeneren Beurteiler von Kunstwerken hinstellte als einen kultivierten Menschen, >dessen Geschmack durch Erziehung und Leben verdorben< sei. Es ist fraglich, ob Mussorgsky jenen Kritiker selbst solchen vorgezogen hätte, die er im >Guckkasten des Musikers< und in <Der Klassizist< lächerlich machte; aber er teilte voll Tolstois Bewunderung für jenen Typus. Nach seinem Tod erzählte sein Bruder Stassow: >Sowohl in seiner Kindheit wie in seiner Jünglingszeit und in seinen mittleren Jahren fühlte mein Bruder Modest immer eine besondere Zuneigung für unsere Bauern. Er betrachtete den russischen Muschik als ein unverfälschtes menschliches Wesen. <Vielleicht war er sich auch irgendwie des bäuerlichen Blutes bewußt, das von der Mutter seines Vaters her in seinen Adern rann.

Mussorgskys und Tolstois Bewunderung des Volkes hatte noch eine andere Folge. Tolstoi wünschte nicht nur, daß die Kunst den Massen verständlich sei; in seinen Romanen, vor allem in >Krieg und Frieden<, dramatisierte er gewissermaßen die Gefühle der Massen. Er hatte über die Notwendigkeit und über die Willensfreiheit eigene Theorien, die Aylmer Maude in der Einleitung zur englischen Übersetzung von >Krieg und Frieden< in der folgenden Weise zusammenfaßte: >Nicht nur das historische, sondern das gesamte menschliche Leben wird nicht bloß von der Vernunft oder vom Willen geleitet - das heißt: nicht bloß durch Gedanken oder Wünsche, die eine bewußt ausgeprägte Form angenommen haben -, sondern durch etwas Geheimnisvolles und Starkes, durch die sogenannte menschliche Natur. Die Quellen des Lebens, sowohl der Einzelnen als auch der ganzen Völker, sind viel tiefer und machtvoller als die bewußte Wahl und das bewußte Denken, die scheinbar die Völker leiten.< - Wenn also der Pessimist ganz auf den Willen abstellt, die Leidenschaften ausschließt und alle seine Hoffnungen auf die Kultur des Einzelnen setzt, erblickt der Optimist trostvoll das Heil in der Übereinstimmung mit den Instinkten der Massen. Das Hauptthema von >Krieg und Frieden< ist der Triumph, zu dem das russische Volk gegen den Willen seiner Führer, ja sogar gegen seinen eigenen Willen schließlich geführt wird. Die wirklichen Helden des Buches sind jene - vom Oberkommandierenden Kutosow an bis zum Bauernsoldaten Karatejew -, die den Masseninstinkt des russischen Volkes verkörpern.

Mussorgsky drückte denselben Gedanken - als Musiker vielleicht etwas vager - aus, indem er behauptete, >die Massen böten die feinsten Züge dar, die sehr schwer zu gestalten seien<, und als er die die Aufgabe der Künstlers dahin definierte, jene Züge zu studieren und der Menschheit wieder darzubieten. Wir wissen jetzt, wie er selbst diese Aufgabe löste. Es ist ein Gemeinplatz geworden, festzustellen, daß der wirkliche Held in >Boris Godunow< das russische Volk sei. Mussorgsky hat schon in früheren Werken die Einzelnen den Massen untergeordnet. Stassow berichtet uns, daß in der Oper >Salammbô< (1863-1864), von der Mussorgsky nur das Textbuch und einige Nummern ausarbeitete, >alle Szenen mit dramatischem Leben im Stile Meyerbeers erfüllt waren, daß große Volksmassen im Zustand höchster Gefühlserregung auftraten, während die Szenen zwischen den Hauptgestalten von geringerer Bedeutung waren

- Obwohl in dem späteren Werk >Kowantschina< die Einzelnen stärker hervortreten, so ist ihre Wichtigkeit doch mehr dadurch bedingt, daß sie als Vertreter der Massen gelten, als in ihrer eigenen Bedeutung. Die Tragödie besteht weniger in dem Fall der Kowanskys und in der Vernichtung der Altgläubigen, als in dem Untergang des alten Rußland, das sie repräsentieren. Mussorgsky scheint von einer Oper, in der er die Massen um ihrer selbst willen verwendete, weil die Behandlung der Massen ihn als Künstler reizte, zu einer Oper übergegangen zu sein, in der die Massen oder ihre Vertreter als sichtbare Symbole dessen verwendet wurden, was er als die tiefsten Strömungen des Nationalgefühls auffaßte.

Aber schließlich sind diese Künstler, die sich alles, was sie tun, so sorgsam bewußt machen, ein sonderbares Volk. Sie tun das sehr gut, sehr gründlich - aber sehr unkünstlerisch. Sie wollen nichts mit der technischen Arbeit zu tun haben, aber sie arbeiten wie Ameisen in der Zusammentragung genauer, sachlicher Details In dieser Sachlichkeit liegt sowohl Tolstois als auch Mussorgskys geheime Schwäche als schöpferische Künstler. Sie ist weit gefährlicher für den Musiker als für den Romancier. Es liegt - man verzeihe die banale Ausdrucksweise! - in der Natur der Prosa, prosaisch zu sein, aber prosaische Musik - Rezitative, zum Beispiel, oder >Der Marktplatz von Limoges< - ist nur halbe Musik. Niemand erkannte dies klarer als Tolstoi, und man kann sich nur amüsiert vorstellen, daß er die lyrischen Stellen in >Boris< und >Kowantschina< als >einfache, klare und machtvolle Musik< gebilligt hätte, während er die Wirtshausszene im >Boris<, die Hetze des Idioten, und Lieder wie >Sawischna< und >Die Waise, in denen die Schönheit der Wahrheit untergeordnet ist, mit den gleichen Worten verdammt hätte, die er Wagners >Waldweben< gegenüber gebrauchte: als >musikalisch absolut unverständlich<

Über russische Musik, Basel 1947, S. 33-44

Humperdinck (1854-1921) vertont in seinem Märchenspiel den (von allzu großen Grausamkeiten gereinigten) Inhalt des Grimmschen Märchens. Die Situation beim "Abendsegen" ist folgende:

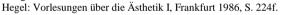
Hänsel und Gretel sind von der Mutter zum Beerensammeln in den Wald geschickt worden. Beim Spielen vergessen sie die Zeit. Es wird dunkel. Sie verlieren die Orientierung und geraten in große Angst. Da schwebt das Sandmännchen heran, streut ihnen Sand in die Augen und wünscht ihnen sanfte Ruh'. Bevor sie beruhigt einschlafen, beten sie den Abendsegen. Während sie schlafen, erscheinen tatsächlich die 14 Engel und umsorgen sie.

Humperdinck ist dem romantischen Zwei-Welten-Denken verhaftet. Die Kunst ist für ihn Gegenpol zu der als miserabel empfundenen Wirklichkeit. Ihr Rolle ist es, - fast wie eine Religion - den Menschen "in eine bessere Welt zu entrücken", wie es in Schuberts Klavierlied "An die Musik" (Text von Franz von Schober) heißt. Humperdinck vertont dementsprechend in seinem Abendsegen nicht die reale psychische Befindlichkeit der beiden Kinder, sondern ihre im Gebet erreichte Geborgenheit in einer transzendeten Welt. Der Abgehobenheit des Geschehens entspricht die musikalische Gestaltung. Der Unterschied zwischen der realistischen Ästhetik Mussorgskys und der idealistischen Ästhetik Humperdincks liegt also vor allem im Sujet. Nach Hegels Ästhetik soll die Kunst sich nicht mit 'gemeinen' Themen beschäftigen, sondern mit bedeutenden:

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

Dergleichen Genrebilder nun aber müssen klein sein und auch in ihrem ganzen sinnlichen Anblick als etwas Geringfügiges erscheinen, worüber wir dem äußeren Gegenstande und Inhalte nach hinaus sind. Es würde unerträglich werden, dergleichen in Lebensgröße ausgeführt und dadurch mit dem Anspruche zu sehen, als ob uns dergleichen wirklich in seiner Ganzheit sollte befriedigen können.

In dieser Weise muß das, was man gemeine Natur zu nennen pflegt, aufgefaßt werden, um in die Kunst eintreten zu dürfen. Nun gibt es allerdings höhere, idealere Stoffe für die Kunst als die Darstellung solcher Froheit und bürgerlichen Tüchtigkeit in an sich immer unbedeutenden Partikularitäten. Denn der Mensch hat ernstere Interessen und Zwecke, welche aus der Entfaltung und Vertiefung des Geistes in sich herkommen und in denen er in Harmonie mit sich bleiben muß. Die höhere Kunst wird diejenige sein, welche sich die Darstellung dieses höheren Inhalts zur Aufgabe macht."





Bartholomé Estéban Murillo: Bettelbuben beim Würfelspiel München. Alte Pinakothek

Mussorgsky folgt den Maximen Tschernyschewskijs:

Nikolai Tschernyschewskij (1855):

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

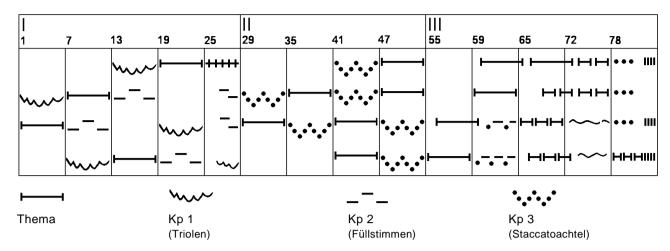
Zit. nach: Ders.: Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit, hg. von Georg Lukács, Berlin 1954, S. 46

Sein "Abendgebet" versetzt uns in eine realistische Situation. Der Tonfall des Kindes und der Amme (Njanja) wird genau getroffen. Die Amme ist eine bäuerliche Frau (unisono, Parallelismen, Sekundklang). Man kann sozusagen in den Kopf des Kindes schauen, seine Langeweile, seine Versuche, schnell über die endlose Aufzählung wegzukommen - wobei dann die Großmutter allerdings ganz liebevoll bedacht wird - u. a. plastisch nachvollziehen. Besonders eindrucksvoll ist auch seine Verstellungskunst, wenn es - scheinbar unschuldig-naiv – mit Tristanharmonik begleitet fragt "Wie geht es weiter?" Auf die Schimpfkanonade der Amme im führt es im Gebetston des Anfangs das Gebet zu Ende, aber nicht , ohne – spöttisch-augenzwinkernd – zu fragen: "So, Njanjuschka?"





Grafische Strukturdarstellung des Beethovensches Satzes



Vergleichende Analyse

Mussorgsky

Das Thema ist eine russische Melodie (strömender Melodiefluß, keine 8taktige Periode)

Zitat dramaturgisch legitimiert (Volk, Zarenhymne) Es wird empirisch eingesetzt wie die Glockenklänge.

Es bewahrt seine Identität: einfacher homophoner Satz, Bordunwirkungen. Wiederholungen (auch in anderen Tonarten)

, Wahrheit' als Maxime (vgl. Abraham-Text)

Integration kein Problem, da die russische Folklore Mussorgskys "Muttersprache" ist.

Beethoven

Anpassung des Themas an westliche Ästhetik (motivische Zerschneidung, motivische Arbeit, durch Artikulation und Dynamik verliert es seinen Hymnencharakter)

Zitat als Grußadresse (äußerer Anlaß), als Thema eines autonomen Kunstwerks

Einpassung in vorgegebenes Formprinzip: Fuge (polyphone Bearbeitung)

,Schönheit' / ,Technik' (vgl. Abraham-Text)

durch den lockeren, relativ einfachen Satz wird die Fuge der russischen Wiederholungspraxis (vgl. Borodins Steppenskizze) angenähert. Verschleierung der Fremdartigkeit durch den gleich am Anfang auftretenden Kontrapunkt (Kp). Anpassung an die Funktion des Scherzo-Trios (Verlust des Hymnen-Charakters) und an die differenzierte Ausdrucksgestaltung der klass. Musik überhaupt (Ausdrucksmodifikationen: graziös-tänzerisch, energisch-resolut, liedhaft-zart) Problem der Dissimulation durch die Verpflanzung in den andersartigen klassiyschen Kontext, deshalb Notwendigkeit der Anpassungsvorgänge.

Peter Tschaikowsky, "1812", Ouverture für Orchester op. 49



Strawinsky 1917, Lied der Wolgaschlepper f. Bläser und Schlagzeug (Musik-Konzepte 34/35, S. 17)

Tschaikowsky (29. 10. 1874 an seinen Bruder über den "Boris"):

"Die Musik von Mussorgski schicke ich von ganzem Herzen zum Teufel, sie ist eine gemeine und niederträchtige Parodie auf die Musik." (Oskar von Riesemann: Monographien zur russischen Musik II. Modest Petrowitsch Mussorgski, München 1926, S. 247f.)

Tschaikowsky (24.12.1876 an Frau von Meck):

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

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

"Was das russische Element in meinen Werken betrifft, so kann ich Ihnen nur verraten, daß ich oft eine Komposition mit der Absicht begann, dieses oder jenes Volkslied, das mir besonders gefiel, auszuarbeiten. Manches Mal – wie zum Beispiel in dem Finale unserer (der vierten Symphonie) – kam es aber ganz von selbst und überraschend. Das russische Element, das im allgemeinen in meiner Musik vorhanden ist, das heißt die dem russischen Volkslied verwandte Melodieführung und Harmonisierung, ist vor allem darauf zurückzuführen, daß ich in einer einsamen Gegend aufgewachsen bin und seit meiner frühesten Kindheit vom unbeschreiblichen Zauber echt russischer Volksmusik durchdrungen war, daß ich das russische Element in all seinen Erscheinungsformen leidenschaftlich liebe, mit einem Wort, daß ich im wahrsten Sinne des Wortes ein Russe bin. ...

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

Tschaikowsky (Brief vom 25. 6. 1878 an Frau von Meck. (Morgenstern, S. 230f.):

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

Theodor W. Adorno:

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

Aus: Theodor W. Adorno, Musikalische Warenanalysen. In: Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II Frankfurt 1963, Suhrkamp Verlag, S. 59-61

8. Sitzung ausführliche Analyse



Auswertung des Adornotextes:

leicht (Sein)	schwierig (Schein)	
infantil		
Identifikation mit Kraftgeste	[einen Gedankengang bzw. Prozeß verfolgen, autono-	
Nerokomplex	mes Werk, beim Werk sein]	
Tagträumen, "Düsternis der Vernichtung"	strukturelles Hören, Form erleben, "adäquates Hören"	
Riesenbagatelle	"Tiefe", Gehalt,	
Rest einer Schlußkadenz (Passacaglia)	Ereignis	
Wiederholung		
Verschleiß als Ware	autonomes Werk, Originalität, Neuheitswert	
kurzatmige Phrasen	Kompülexität, Zusammenhang	
bloße Kadenzumschreibung	komplexe Strukturen	
[konventionell]	[avanciert]	

oder:

Effekt	Tiefgang, Gehalt, Inhalt	
Schein (Riesen-Bagatelle)	Sein	
Konvention	Originalität	
Bestätigung der Erwartung	Neuheitswert, Innovation (Offenheit)	
Dilettantismus	Professionalität	
Bagatelle kurzatmig einfache Kadenz billige Akkordumspielungen Wiederholung	Komplexität Prozeßcharakter: immer verändert, neu	
Ware	Ereignis autonomes Werk integrales Werk	
Identifikation mit dem "Star"	Hörer vollzieht die Komplexität im Detail nach	



Spieltechniken des Flamenco

Rasgueado:

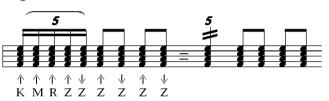
eine Art 'rollenden Donnerns' (häufig verwendet zu Beginn eines Stückes, zwischen den Strophen - coplas - und in der Endphase)

Der Spieler bildet mit der rechten Hand eine lockere Faust und läßt dann, beginnend mit dem kleinen Finger, die 4 Finger über die Saiten schnellen. (Abschläge: ↑ von den tiefen zu den hohen Saiten, Aufschläge: ↓ umgekehrt))

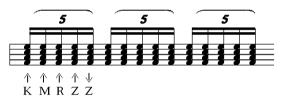
Einfaches Rasgueado:



Rasgueado mit Auf- und Abschlägen:



Tremolo-(rollendes) Rasgueado:



Picado:

staccato, Wechselschlag, Zeige- und Mittelfinger spielen abwechselnd

Ligado:

'Rollen' mit der linken Hand, erster Ton mit Daumen (D) gespielt, die anderen folgen legato



Tremolo:

Arpegios:



Golpe:

Klopfen auf die Schlagplatte oder Decke der Gitarre



Nach: Georg Rist: Wie spiele ich Flamencogitarre, Lilienthal 1986, Eres Edition





Flamenco:

Musik der andalusischen Zigeuner; antike, maurische und jüdische Einflüsse; nach 1800 von Zigeunern tradiert. Die älteste Stilform ist der *cante jondo* ('tiefer', 'innerlicher' Gesang); ursprünglich rein vokal, dann mit Gitarrenbegleitung, schließlich auch mit Tänzerin ('rasende Mänade');

antike Haupttonart Dorisch (heutiges Phrygisch), Deszendenzmelodik, melodischer Kern: fallender Tetrachord (Lamentobaß) mit besonderer Betonung (=häufiger Verwendung) des fallenden Leittons. Ambitusausweitung bis zur Sext (Der Sänger setzt in dieser oberen Region ein und fällt dann zum Grundton ab.), innere Differenzierung des engen Ambitus durch chromatische Zwischentöne (oder Doppelstufen),

Zigeunerelement der übermäßigen Sekunde, off-pitch (Portamenti), orientalische Melismatik (Sekundbewegung im Wechsel mit Haltetönen, endloses Umkreisen von Kerntönen), Verharren auf einer Note bis zur Besessenheit (Vorschläge von oben und unten, Beschwörungsformel, prähistorischer Sprechgesang);

expressiver, kehliger Stimmklang, teilweise Falsett, improvisatorische Verzierungen, Fehlen eines metrischen Rhythmus (byzantinisch, gesungene Prosa); kontrastreicher Wechsel von lauten und leisen Passagen, von freien und rhythmisierten Abschnitten;

Klagegesang (dauernder Klagelaut "Ay") mit 4 Verszeilen; die Form wird aber durch die exzessiven Verzierungen verundeutlicht.

Altes maqam-Prinzip: Verwendung feststehender Modelle und Formeln in individuell-spontaner Realisierung. Die Harmonik folgt dem fallenden Tetrachord (s. u.); Die Gitarre spielt rhythmisierte, schnell repetierte Akkorde, in den Zwischenspielen improvisatorisch-virtuose Einlagen, bei der Begleitung des Sängers folgt sie dem Prinzip der Heterophonie, indem sie eine andere Version der vom Sänger realisierten Formel spielt. Die älteste Form des Flamenco ist die Seguiriya; eine Unterart ist neben vielen anderen der Polo.

Beispiel: Me pregonas (La Prinaca, voc; Pedro pena, Git.) auf CD "El Cante Flamenco" (Philips 832 531-2)



Flamencoparodie: **Horst Koch: Flamenco III,** LP "Macht Wind & anderen Unsinn" WB 56 020 'Flamenco' in der Kunstmusik:

J. Ph. Krieger. Passacaglia (1704), Musik im Leben II S. 55; Bach: Chaconne f. Viol. u. a.

Bizet: Carmen: Schluß der Einleitung Habanera (Nr. 4); Seguidilla (Nr. 10, Rückverwandlung in 'echten' Flamenco in: Carlos Saura: Carmen - Film -, CD "Carmen", polydor 817 247-2); Zigeunerlied (Nr. 12)

de Falla: Feuertanz aus "El amor Brujo"

Miles Davis: Flamenco Sketches, LP "Kind of Blue (1959), CBS 62066 (vgl. E. Jost: Free Jazz, Mainz 1975, S. 23ff.

Al Di Meola/John Me Laughlin/Paco De Lucia: Mediterranean Sundance, LP "Friday Night In San Francisco", Philips 6302 137 (rec. 5. 12. 1980, live)

Nach Falla muß der schöpferische Künstler stets seine eigene Persönlichkeit bewahren und darf sich an nichts binden, weder an eine Schule, noch an einen festen Stil oder an eine umrissene Form, denn all dies würde ein Erstarren und Wiederholen bedeuten, in dem das schöpferische Leben erstickt. Seine Quellen der Inspiration findet er in der Volksmusik, sei sie Tanz oder Lied; doch ist es nötig, in ihr Innerstes vorzudringen, um sich nur die Substanz des Rhythmus und der Klangfarbe anzueignen. Andalusische Themen zum Beispiel lassen sich nicht einfach übernehmen, denn in authentischer Form würden Cante jondo und flamenco im Konzert zur Karikatur werden.

Falla klagt über die vielen Reisen, zu denen er gezwungen ist, um als Pianist oder Dirigent aufzutreten, sei es nun in den großen Städten Spaniens oder im Ausland. Viel kostbare Zeit geht so für die Komposition verloren, denn seine Arbeitsstätte ist nur Granada, das er einmal im Jahre aus eigenem Antrieb verläßt, um sich in einem kleinen Ort in völliger Abgeschlossenheit zu sammeln und auf die Arbeit vorzubereiten.

Denn diese braucht Einsamkeit; der Umgang mit Menschen bringt Störung und Beunruhigung mit sich. Der Komponist soll sich daher abscheiden und nur seiner Schöpfung leben, die in ihm wächst wie ein neues Wesen, das nach Formung und Vollendung drängt. Das Werk ist aber nicht etwa für den Schaffenden allein da obgleich es ganz den Stempel seiner Persönlichkeit trägt; denn das wäre sinnloser Egoismus. Falla glaubt vielmehr an eine schöne Nützlichkeit der Musik vom sozialen Gesichtspunkt aus; das Problem besteht darin für das Publikum zu schreiben, ohne schädliche oder gar erniedrigende Zugeständnisse zu machen. Denn das ihm innewohnende Ideal ist die Substanz, die der Künstler auszudrücken hat, selbst wenn dies schwer oder schmerzlich ist. Doch niemand soll dieses Ringen verspüren, fügt der Meister hinzu, und die Schöpfung muß nach dem Reinigungsprozeß wie eine harmonische Improvisation wirken, die scheinbar aus den einfachsten und sichersten Mitteln entstand.

Den Neuerungen des 19. Jahrhunderts in der Musik mißtraut Falla; denn er findet, daß das Ursprüngliche früherer Zeit immer seltener wird und der Ausdruck des Gefühls leicht zur Konvention erstarrt. Doch er studiert die Modernen der verschiedenen Richtungen aufmerksam, weil jeder Zuwachs an Ausdrucksmitteln ihm schätzenswert scheint, selbst wenn seine Verwirklichung einstweilen unvollkommen ist. Das bedeutet für ihn nicht Gefolgschaft und Nachahmung, und er weiß genau, daß seine Kunst aus dem Spanischen erwächst und eine rein musikalische Substanz braucht, die im weitesten Sinne den ewigen Gesetzen des Rhythmus und der Tonalität untergeordnet ist.

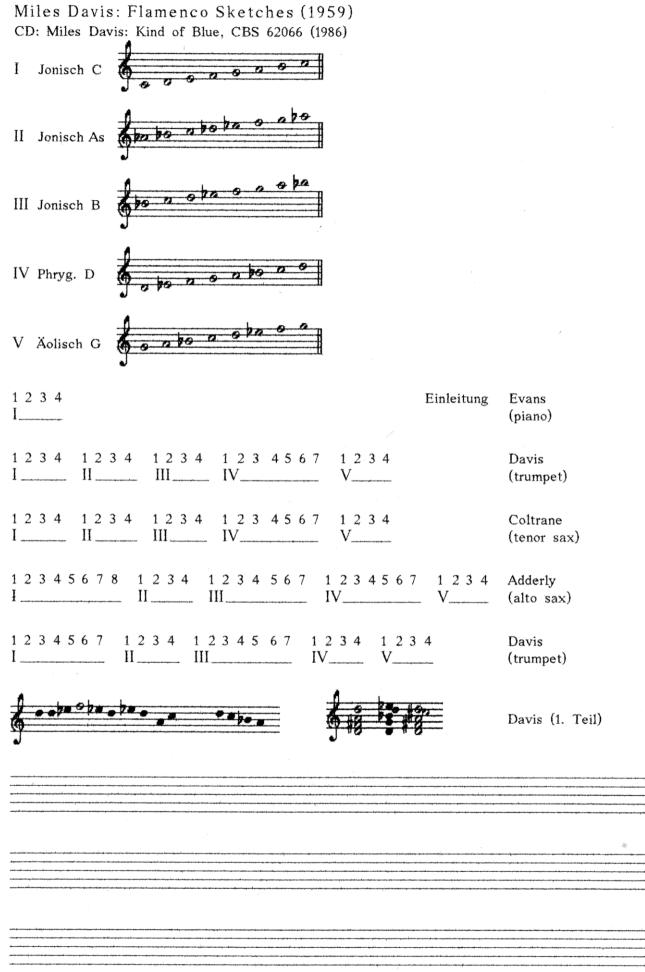
Als besonders verabscheuungswert bezeichnet Falla einen engherzigen Nationalismus, den Gebrauch abgedroschener Formeln und die willkürliche Anwendung von Grundsätzen, die aus der Laune geboren sind und zu den schlimmsten Feinden der wirklichen und unberührbaren Dogmen der Musik werden. Sein Ziel ist eine Kunst, die schlicht und stark ist, dabei ohne Eitelkeit und Selbstsucht.

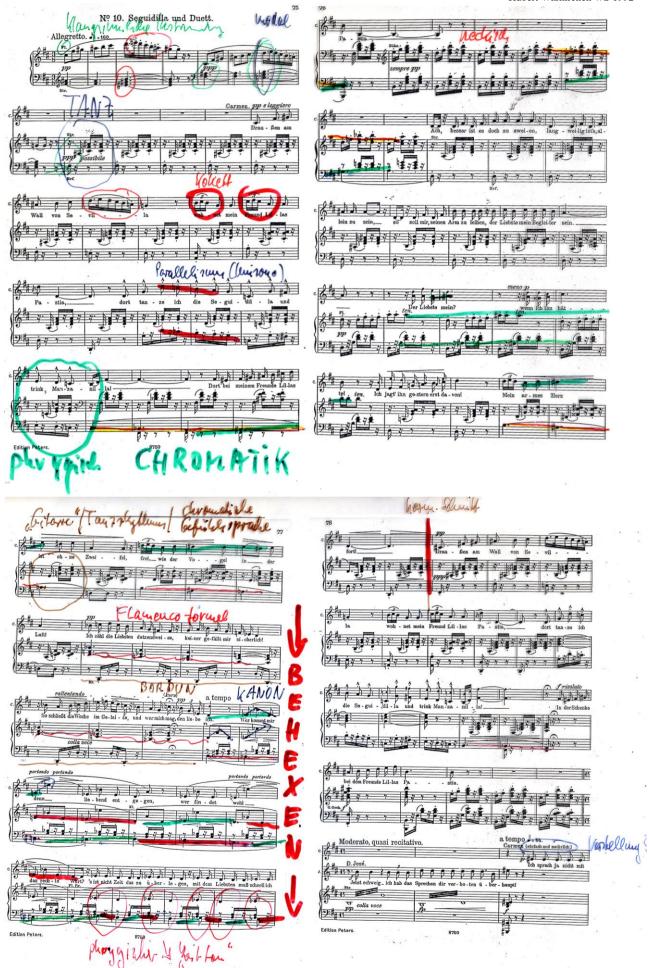
Die französischen Impressionisten stehen ihm als Freunde und Künstler nahe, so besonders Dukas, Ravel und Debussy; er schätzt an ihnen viel weniger die Tatsache des Neuen als das Individuelle ihrer musikalischen Konzeption. Der germanische Formalismus und das Malerische oder Pathetische der nordischen Romantik lässt sich nicht in sein Schaffen eingliedern; denn die Quellen seiner Inspiration sind fern von diesem Kräftezentrum und brauchen andere Ausdrucksformen, um unverfälscht zu bleiben. In diesem Sinne sind folgende Worte gemeint: "Schubert und Mendelssohn komponierten zweifellos gemäß ihrer innigsten Empfindung, aber weder ihre Musik noch die anderer darf zur stereotypen Form aller Komposition werden. Auch in Spanien gibt es Akademiker, die ihre Schüler Quartette in der Art Beethovens schreiben lassen. Doch damit wird jegliches eigene Empfinden eines werdenden Musikers ausgeschlossen, denn ein Ausländer wie Beethoven oder irgend ein anderer konnte zwangsläufig nichts von der Musik wissen, die unserer Landschaft innewohnt, oder vom Aussehen und der Sprache unserer Menschen, oder von der Gestalt unserer Berge. Musikalisch immer die gleichen Ausdrücke und Formeln zu benutzen, ist für niemanden gut, und es wird überdies langweilig.«

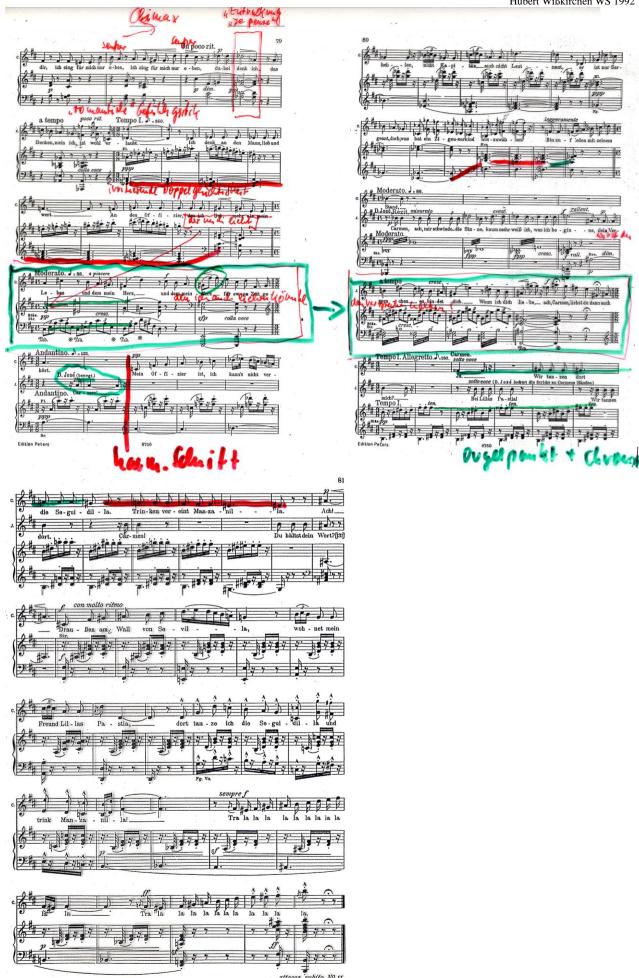
Wer die iberische Halbinsel und Mitteleuropa kennt, wird bestätigen, wie richtig das Urteil Fallas ist; denn es handelt sich da um zwei verschiedene Welten, die auch musikalisch eine verschiedene Sprache haben müssen. Im Unterschied zu der bereits hoch entwickelten, gefestigten germanischen Musik erhofft sich Falla für die spanische viel von der Zukunft: "Denn erst jetzt beginnt die Musik ihren Weg, und die Harmonie ist noch an der Schwelle... So zum Beispiel stammen die andalusischen Volksgesänge aus einer Tonleiter, deren Stufen von den zwölf Noten der jetzigen Oktave keineswegs erfaßt werden, so daß man höchstens ein Trugbild der Vierteltöne geben kann, indem man die Akkorde einer Tonalität über die einer anderen legt. Aber es nähert sich der Tag, an dem unsere Aufzeichnungen durch bessere ersetzt werden, die diesen Erfordernissen gerechter werden.«











Fortsetzung der Analyse der Seguidilla (Video: Migenes / Domingo 1984 / Video: Ewing / McCauley:

Folkloreelemente (Flamenco)	allgemeine ,exotische' Elemente	klassisch-roamantische Elemente
Triolenfloskel		
Schlangenmelodik, Melismen		
Flamencoformel (Harmonik)		
phrygischer Quartgang		
tänzerische Gitarrenbegleitung	dto.	dto.
	Parallelismus	
	Bordun	klangsinnliche Instrumentation
		harmonische Farbwerte (Medianten
		u. a., Entrückung')
	Chromatik	Chromatik als Farbe und Gefühslges-
		te
		Belcanto-Melodik mit sequenzieren-
		der Steigerungstechnik

Szenisch-dramaturgische Funktion:

Personencharakterisierung

z. B. Carmen: Zigeunerin: Technik des Lockens, des Überrumpelns, Behexens, der Verstellung (bzw des Sich-Hineindenkens, wenn Carmen plötzlich den Tonfall Don José's übernimmt)

MUSIK AUS DER UNGARISCHEN PUSZTA

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

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



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



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



SALTUS HUNGARICUS (ca. 1730), Kerzentanz, Hungaroton SLPD 12445. Noch heute gibt es Varianten des Kerzentanzes in Nordwest-Ungarn mit dem Text: "Az Argyélus kis madár". Bei der Aufforderung der Braut zum Tanz oder vor dem Zubettbringen der Braut wurde er getanzt.
- Barkóczy-Handschrift Nr. 13. Geige solo
- Apponyer Handschrift (1730), Türkenpfeife + Trommel, Nachtanz im ungeraden Takt.



Typen der Verbindung von Volksmusik und Kunstmusik

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

d) Volkslied als prinzipielles geistiges Musterbild - atmosphärische Affinität - Nach Szabolcsi, Bartók und die Volksmusik. In: Beta Bartók. Weg und Werk, Kassel 1972, Bärenreiter/dtv, S. 93-104 und 169-173



In: Szabolcsi, Bartók und die Volksmusik. In: Béla Bartók. Weg und Werk, Kassel 1972, Bärenreiter/dtv, S. 99

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

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

Musik aus der ungarischen Puszta. Gesammelt von Béla Bartok und Zoltan Kodaly (Miroslav Basta, wdr 28.1.77) Ballade von der gelben Schlange

Parlandolied: Aufgezeichnet Anfang der fünfziger Jahre in Moldavien

Pentatonik, rhythmisch frei, Deszendenzmelodie, angedeutete Quintwechselstruktur, die eigentlich nur ein Ausfluß der Tetrachor-

Alte Schicht, ursprüngliche finnisch-ugrische Schicht (Tetrachord, Quintwechsel)

Liebeslied aus dem Tokajer Vorgebirgsland

Alt ist das unbegleitete Singen.
Giustolied, Tanzlied, alte Paar-Form: Langsam-Schnell, Quint-Wechsel-Struktur, Die Achttaktperiode des schnellen Teils zeigt Einflüsse neuerer westlicher Musik. Der langsame erste Teil mit seinen asymmetrischen 3 x 4 bzw. 2x6 Takten ist älteren Modellen verpflichtet (vgl. auch 12taktigen Blues), deutlich schimmert die Pentatonik durch. Die Form ist reprisenartig: AB BA, also westlich beeinflußt. Neuerer westlicher Musik verpflichtet ist auch die Molltonalität (erhöhte 6. u. 7. Stufe) im Mittelteil (die A-Teile sind

Der schnelle Teil hat die Form: AA⁵B⁵A'

Csárdás (ung., = Bauernschenkentanz, 2/4 - oder 4/8-Takt)

(Rieman: Musiklexikon:) lassu: langsame, melancholisch pathetische Einleitung, Kreistanz der Männer - friss (friszka): eigentlicher Csárdás, wild aufgeregt, Paartanz im geraden Takt und einem vom Sporenschlag bestimmten akzentuierten Rhythmus.

Herkunft aus dem Heiduckentanz, Blütezeit 1845 - 1880

(Musik im 20. Jh, Metzler:) Instrumente: Geigen

ungarischer Rhythmus (Sprachbetonung auf 1. Silbe: auftaktlos, lombardischer Rhythmus, synkopiert)

lombardischer Rhythmus; (nach Herders Lexikon der Musik:) umgekehrter punktierter Rhythmus, seit dem 16. Jahrh. als improvisatorische Vortragsmanier gleichrhythmisch notierter melodischer Phrasen in den Bereich der Verzierungslehre gehörend. (Bei Couperin durch Bögen und Punkte angezeigt)

Harmonik:

Tonskala: überm. Schritte (Zigeunertonleiter)

Ausdruck: romantischer Gefühlsüberschwang. Form: (Herder-Lex.): zweiteiliger Aufbau der Verbunkos weiterentwickelt:

- langsame (lassú) und schnelle (györs) Sätze bzw. Satzpaare - geschlossene Perioden

Dudelsackmelodie: Aufnahme Ende der 30er Jahre, Dudelsack mit Melodie-, Kontra- und Baβpfeife

Ungarische Bauernmusik ist überwiegend Vokalmusik, auch von daher wird verständlich, daß die Zigeuner sozusagen eine Monopolstellung in der Instrumentalmusik erringen konnten. Hier hören wir erst die gesungene Fassung, dann die vom Bauern gespielte Dudelsackversion, die die einfache Melodie mit kleingliedrigen Verzierungen umgibt. Die Merkstimmigkeit ist die alte Grundierungstechnik über Borduntöne, wie wir sie heute besonders auch aus der indischen Musik noch kennen. Eine solche Musik konserviert Musizierformen aus der Zeit, als es die Harmonik der neueren Musik noch gar nicht gab. Dudelsackmusik hat auch innerhalb der klassischen Musik in Restbeständen überlebt, vor allem in der Pastoral- also Hirtenmusik (Weihnachtsmusik), wurde dort aber natürlich aller Rauhbeinigkeit und "Schmutzigkeit entkleidet und dem neuen Ideal des sauberen Tons angepaßt. Erst seit den dirty tones des Jazz wurden in unserem Jahrhundert solche Formen der Tongebung auch bei uns wieder akzeptabel. Im 19. Jahrhundert findet man solche nachgemachte Dudelsackmusik auch häufig als Symbol für eine bodenständige, ursprüngliche Welt. So ist z. B. der erste Satz von Beethovens Pastoralsymphonie (Nr. 6), der mit "Heitere Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande" überschrieben ist, aus einer originalen südslavischen Tanzweise entwickelt - Beethoven hat diese Melodie offenbar von Dudelsackpfeifern gehört, vielleicht gerade in Westungarn (nach Bartók, Weg und Werk S. 167)

Bei **Chopin** findet man in dessen Mazurken sogar sehr genaue Transformationen dieser Musik, so daß man fast an wörtliche Zitate denken könnte, z. B. in seiner B-Dur Mazurka (s. u. T. 45 ff.).

Stellt man sich diese Stelle von einem Dudelsack quäkend gespielt vor, dann haben wir eine originale Dudelsackmelodie vor uns: Zigeunertonart, Deszendenzmelodik, kreisende Wiederholungen u. ä. Aber all das erscheint hier als sentimentale Erinnerung, als geniesserischer, klangimpressionistischer Effekt (vor allem durch das pp und die die Konturen weich verschwimmen lassende Pedalisierung). Dadurch wird dieser Musik das Rustikale, Vitale und "Schmutzige" genommen.
Anders **Bartóks** Umsetzung einer originalen Dudelsackmelodie in seinem frühen Werk "**Sonatine**":

lydische (erhöhte Quart), Sekundschärfungen als Ersatz für die "schmutzige" Tongebung, volles 'Ausfahren" der typischen Ornamentik ("Ton-Kiekser")

Béla Bartók: (zit. nach: B. B.: Weg und Werk, hrsg. von Bence Szabolcsi, Kassel 1972, Bärenreiter, S. 167f.)

"Ein anderer Unterschied zwischen heute und dem 19 Jahrhundert macht sich darin bemerkbar, daß sich damals der Einfluß der Volksmusik größtenteils bloß in Äußerlichkeiten bekundete; er wirkte sich eher in der Übernahme von Motiven, Rhythmen und Verzierungen aus.

Die bewußte und ausschließliche Vertiefung in die Bauernmusik blieb dem Beginn des 20. Jahrhunderts vorbehalten. Unter den Tondichtern der zweiten, Hälfte des vorigen Jahrhunderts war Mussorgski der einzige, der sich vollkommen und ausschließlich von der Bauernmusik beeinflussen ließ und somit - wie man zu sagen pflegt - seinem Zeitalter voraus war. Den übrigen auf ihre Volkstümlichkeit sich berufenden Komponisten des 19. Jahrhunderts genügte, wie es scheint, mit geringer Ausnahme als Anregung die volkstümliche Kunstmusik der östlichen und nördlichen Länder. Sicher gab es auch in ihr viele, in der bisherigen höheren westlichen Kunstmusik fehlende Eigenschaften, die sich aber, wie ich bereits erwähnte, mit den Schablonen der romantischen Sentimentalität des Westens vermischten. Es mangelte ihr jedoch an der unberührten Frische, der Ursprünglichkeit, es fehlte Ihr das, was man heute unter >Objektivität< versteht und was ich eher den Mangel an Sentimentalität nennen würde.

Kerzentanz:

Wir finden hier die lydische Quart und die mixolydische Sept und die übermäßigen Sekunden wie bei der von Bartók verwendeten Musik, desgleichen die gespaltenen Tonstufen g/gis und f/fis. Dies sind aber auch alles typische Merkmale der späteren Zigeunermusik. Hier zeigt sich wieder die folkloristische Grundlage dieser sogenannten Zigeunermusik.

Wo kommen diese "orientalischen" Momente denn nun her? Die lange Türkenherrschaft hat nicht nur in den Baukunst, z. B. den vielen schönen Minaretten in Ungarn Spuren hinterlassen. Das Verhältnis zwischen Türken und Ungarn war weniger bespannt, als man vermuten könnte. Die Türken duldeten die freie Religionsausübung, unterstützten Rákóczis Freiheitskampf ebenso wie später Lajos Kossuth. Die türkische Musik ihrerseits ist stark geprägt von der persischen Musik.





Walter Kolneder:

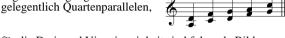
"An einem pentatonischen Melodieausschnitt soll nun gezeigt werden, was Bartók damit gemeint hat:

Charakteristisch für diese Tonfolge ohne Halbtöne (es fehlen die Töne e und h!) ist der sym-



metrische Aufbau. Vom Zentralton g ausgehend je eine Se-kund und je eine Quart steigend und fallend, die Randtöne stehen im Septabstand. Setzt man dazu eine zweite Stimme mit dem gleichen Tonmaterial und in enger Lage, so ergibt

Der Unterschied zum Dur-Moll-System wird hier auch in der Mehstimmigkeit deutlich: dort Terzenfolgen, die sich aus dem Terzenaufbau der Akkorde ergeben, hier sogar Sekundfolgen, weil ja Sekund, Quart und Sept die Strukturintervalle sind. In weniger enger Führung ergeben sich



für die Drei- und Vierstimmigkeit sind folgende Bildungen typisch:



Alle diese Klänge, ebenso wie die parallelen Sekunden Quarten, Quinten und Septimen, sind charakteristisch für die Musik der letzten fünfzig Jahre. Bartók hat sie aber nicht durch Spekulation und Experiment gefunden sondern indem er in organischer Weise Elemente aus der osteuropäischen Volksmusik weiterentwickelt hat.

In einem dritten Stadium hat Bartók die Bauernmusik seiner Heimat vollkommen absorbiert. Seine Tonsprache hat sich von innen her gewandelt, und ein Meisterwerk dieser Periode, die Sonate für Klavier aus dem Jahre 1926, zeigt eine neue Klang- und Motivtechnik, aber auch eine besondere Betonung des Rhythmischen und ihren Einfluß auf die Schreibweise für das Klavier. Oft hört man Tonaggregate wie



Das sind nicht mehr Akkorde im Sinne der traditionellen Harmonielehre, derartige Klangballungen sollen einfach Schlagzeugwirkungen wieder-

geben. Die Amerikaner, die für eine derartige Behandlung des Klaviers sehr viel übrig hat- ten, nennen diese Art »per-cussion-style«, und ein amerika- nischer Komponist, Henry Cowell, hat daraus ein System und eine besondere Spieltechnik entwickelt, um diese »tone-clusters« (Tontrauben), wie er sie nannte, mit dem Daumen, mit der flachen Hand, mit dem Ellenbogen und dem ganzen Unterarm wiederzugeben.

. In der Tendenz, Melodik und Harmonik immer stärker chromatisch zu durchdringen, hat er sich in einer bestimmten

Entwicklungsphase sehr stark der zwölftönigen Schreibweise ...Zwischen der Zwölftonmethode und Bartöks Melodiebildung besteht jedoch ein grundlegender Unterschied: Bartók schrieb immer modale (d. d. kirchentonale) Motive, und die Chromatik entstand meist durch eine fortwährende Mutation von einem Modus in einen anderen. Ein Beispiel aus den »Vier Dialogen« (1926) für Klavier zeigt anschaulich dieses Verfahren:



... Aus den bisherigen Beispielen geht hervor, daß Bartók , von deutscher Spätromantik ausgehend, einen Entwicklungsgang in zwei Richtungen zugleich gegangen ist: zurück - wenn man will - zu den Quellen der Volkskunst und vorwärts auf den Zeitstil zu.'

Béla Bartók. In: Stilporträts der neuen Musik, Berlin 1961, S. 11ff.

Béla Bartók:

Ein anderer Unterschied zwischen heute und dem 19. Jahrhundert macht sich darin bemerkbar, daß sich damals der Einfluß der Volksmusik größtenteils bloß in Äußerlichkeiten bekundete; er wirkte sich eher in der Übernahme von Motiven, Rhythmen und Verzierungen aus.

Die bewußte und ausschließliche Vertiefung in die Bauernmusik blieb dem Beginn des 20. Jahrhunderts vorbehalten. Unter den Tondichtern der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war Mussorgski der einzige, der sich vollkommen und ausschließlich von der Bauernmusik beeinflussen ließ und somit - wie man zu sagen pflegt - seinem Zeitalter voraus war. Den übrigen auf ihre Volkstümlichkeit sich berufenden Komponisten des 19. Jahrhunderts genügte, wie es scheint, mit geringer Ausnahme als Anregung die volkstümliche Kunstmusik der östlichen und nördlichen Länder. Sicher gab es auch in ihr viele, in der bisherigen höheren westlichen Kunstmusik fehlende Eigenschaften, die sich aber, wie ich bereits erwähnte, mit den Schablonen der romantischen Sentimentalität des Westens vermischten. Es mangelte ihr jedoch an der unberührten Frische, der Ursprünglichkeit, es fehlte ihr das, was man heute unter »Objektivität« versteht und was ich eher den Mangel an Sentimentalität nennen würde.

zit. nach: B.B., Weg und Werk, hrsg. v. Bence Szabolcsi, Kassel 1972, Bärenreiter, S. 167f.

Bence Szabolcsi:

'Die nachgerade zum Gemeinplatz gewordene »rhythmische Besessenheit« dieser Musik repräsentiert sicherlich die größte rhythmische Energie, die in der Geschichte der Musik seit Beethoven zutage trat; und es ist gewiß kein Zufall, daß gerade der osteuropäische Komponist dieses uralte Gemeinschafts-Element in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts zu seinen Rechten gelangen ließ. Weniger bekannt sind gewisse Elemente der Harmonie, ja auch der kontrapunktischen Mehrstimmigkeit, die Bartók ebenfalls aus der Volksmusik, sogar aus der lebenden völkischen Musikübung geschöpft haben dürfte. Wir wissen, wie stark er sich bei der Wahl sei-ner Tonarten auf die Volksmusik Osteuropas gestützt hat; und das gilt nicht nur für die Pentatonik, sondern auch für die Kombination der lydischen und mixolydischen Tonleiter, diese »natürliche« akustische Tonfolge (c-d-e-fis-g-a-b), die geradezu als Bartóks Grundtonart angesehen werden kann... Die Bauelemente der Tonfolgen sind für Bartók stets zugleich auch Bausteine des Harmoniegebäudes: »Nichts ist natürlicher, als daß wir das, was wir so oft im Nacheinander als gleichwertig vernommen haben, auch in der Gleichzeitigkeit als gleichwertig empfinden zu lassen versuchten.« So erscheint, auf die Einwirkung der fünfstufigen Volksliedmelodien hin, die Septime als konsonantes Intervall; so entstehen aus den Quartschritten alter Melodien Quartakkorde... Ebenso können bestimmte völkische Begleitungsarten... Anregung zu neuartigen Harmonien geben. Das Gebäude der Musiksprache bleibt indessen durchweg tonal, denn die Volksmusik duldet keine Atonalität... Bemerkenwert ist die Volksmusik duldet keine Atonamat... Benierkeinsch ist die Anregung, die die ungarischen Werke Bartóks in ihrem konstitutionellen Aufbau von der Volksmusik erhalten haben. An erster Stelle sei hier des Variationsprinzips gedacht, jenes Gesetzes der stetigen Veränderung, des »Nie-zwei-mal-dasselbe, welches Bartók... als gemeinsamen Grundzug der Volksmusik und seiner persönlichen Veranlagung erkannte. In dieser Hinsicht fand er - von der scharfen Konzentrierung des Materials abgesehen - selbst zwischen seinen Streichquartetten und der Volksmusik keine große Distanz.

Bartók und die Volksmusik. In: Béla Bartók. Weg und Werk, Kassel Bärenreiter/dtv. S.99ff.

13. Sitzung

Lehars "Zigeunerliebe" von 1909 ist die berühmteste ungarisierende Operette. Man erkennt in der Einleitung sofort den ungarischen Zungenschlag: Cymbalklänge, straffe punktierte Rhythmen, den verminderten Septakkord, vor allem die umgekehrte Punktierung (lombardischer Rhythmus): ungarischer Rhythmus, herrührend aus der speziellen Betonungsordnung, nach der die erste Silbe eines Wortes betont wird (abtaktig statt auftaktig). Daneben eine freiere Deklamation mit intensivem Gefühlsüberschwang. Das sind allerdings nicht nur Ingredienzien des Operetten-Ungarn, sondern Kennzeichen der ungarischen Nationalromantik des 19. und beginnenden 20. Jhs. überhaupt.

Ähnlich Bartóks Kossuth-Sinfonie von 1903, Auschnitt: Trauermarsch

Neben Kodaly gilt Bartók als *der* ungarische Komponist überhaupt, als der Mann, der die Unechtheit solcher "ungarischer Musik" entlarvt und das ungarische Idiom in authentischer Form in die Kunstmusik des 20. Jhs. eingebracht hat. In seinem Frühwerk, der Kossuth-Sinf, in der er den Kampf und das tragische Ende des ungarischen Freiheitskämpfers von 1848 verherrlicht, zeigt Bartók sich noch als Vertreter der ungarischen Nationalromantik, der in der Verbindung von Csárdás-Elementen mit Richard-Strausscher Harmonik und Orchestrierungstechnik seine Sehnsucht nach nationaler Befreiung und Identität zum Ausdruck brachte. Er bewegt sich noch ganz auf der Linie der Komponisten Franz Liszt und Mihaly Mosonyi, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts, also zur Zeit der großen Freiheitsbewegungen, diesem nationalen Idiom im Bereich der Kunstmusik Weltgeltung verschafft haben.

Franz Liszt: Ung. Rhapsodie Nr. 2 "Lassan" Ungarischer Rhythmus, Kadenzformen (Verbunkos, Sporenschlagfigur)

Zum Verständnis dieser nationalen Bewegung auch in der Musik muß man sich klarmachen, daß Ungarn seit dem Anfang des 16. Jhs. bis zum Ende des 17. Jhs. unter türkischer und habsburgischer Herrschaft, danach ausschließlich unter habsburgischer Herrschaft stand. Nach 300jähriger Fremdbestimmung, die sich auch in der kulturellen Fremdbestimmung zeigte, z.B. darin, daß die führenden Schichten nicht ungarisch, sondern deutsch sprachen - das gilt z.B. auch für Franz Liszt - und daß bis Mitte des 19. Jhs. Latein die Amtssprache war, regten sich im Beginn des 19. Jhs. immer stärker die nationalen Bestrebungen. I. Szechenyi war einer der Führer der Reform, der radikalste Reformer und Revolutionär war der oben erwähnte Kossuth.

Was ist denn nun eigentlich unecht daran? Liszt war der Meinung, es gäbe gar keine eigentliche ungarische Nationalmusik. Er meinte, die Zigeuner seien die eigentlichen Schöpfer der ungarischen Nationalmusik. Deshalb ahmte er sie nach. Was ihn an den Zigeunern faszinierte. war einmal deren Virtuosität, zum andern aber auch eine im 19. Jh. weitverbreitete Idealisierung des Zigeuners als Symbol eines freien, nicht an einengende kleinbürgerliche Konventionen gebundenen Menschen.

Bálint Sárosi: Ungarische Zigeunermusik. In: Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren, hrsg. von Klara Hamburger, Budapest 1978, Corvina Kiadó, S. 95ff.: Liszt hielt die geigenspielenden Zigeuner für die Schöpfer der ungarischen Nationalmusik. Tatsächlich gibt es heute unter den 300 000 Zigeunern Ungarns nicht mehr als 3600 Berufsmusiker. Es gibt auch nur ein geringes Repertoire an wirklicher Zigeunermusik. Vielmehr haben die Zigeuner immer eine besondere Begabung zur Assimilation an die Musik ihrer Wirtsländer gezeigt.

Bartók schrieb 1931: "... ich möchte mit Nachdruck betonen: Was sie Zigeunermusik nennen, hat nichts mit Zigeunermusik zu tun. Das ist keine Zigeunermusik, sondern ungarische Musik, eine neuere ungarische, volkstümliche Kunstmusik ... da sie fast ausnahmslos von ungarischen Gentlemen komponiert wurde, ist sie als ungarisch zu betrachten."

Die Zigeunerkapellen spielten vor allem in der Besetzung Geige, Cymbal und Baß. Sie improvisierten über Csárdás-Melodien. werden und wie eine freie, prosahafte Rede wirken. Hier spricht man seit Bartók vom Parlando-Rubato-Stil. Diesen Stil übernimmt Liszt in seinen Ung. Rhapsodien, wie der Vergleich des authentischen Zigeuner-Csárdás ("Hungarian Instrumental Folk Musik", Hungaroton LPX 18045-47, Seite 6.3) mit dem Anfang der Ung. Rhapsodie Nr. 2 von Liszt zeigt. Die Ziegeunerkapellen improvisierten vor allem über Csardas-Melodien: Beispiel: Cymbal-Csardas der Zigeuner. Diese Technik hat Liszt genau nachgeahmt: Friska aus Liszts Ung Rh. 2. Dieser Auschnitt ist mit Friska überschrieben, das ist ein schneller Paar-Tanz in geradem Takt, der rhythmisch straff und gleichmäßig durchläuft. Seit Bartók spricht man vom Giusto-Stil. Tempo giusto bedeutet in der Musik allgemein ja: im richtigen Tempo. Der erste Auschnitt aus Liszts Stück war mit Lassan überschrieben, das ist ein langsamer Männer-Tanz. Als typisch für Zigeunerkappellen gilt das Portamento-Spiel, das Hinüberziehen eines Tones in den nächsten. Aber auch das ist kein ausschließlich zigeunerisches Mittel. Es gab es schon eine Kontroverse zwischen Liszt und Brassai über diese Frage:

Janos Manga: Ungarische Volkslieder und Volksinstrumente, Budapest 1969, Corvina Verlag, S. 70: "Liszt behauptete nämlich, daß die von den Zigeunermusikern gespielte Musik die Musik der Zigeuner selbst sei, also echte Zigeunermusik. Er hielt die phantasierende Vortragsweise im ungebundenen, frei schweifenden Rhythmus für die uralten musikalischen Überlieferungen der Zigeuner. Auf diese unrichtigen und irrtümlichen Feststellungen Liszts erwiderte Sámuel Brassai:»... die ganze instrumentale Musik der Zigeunerkapellen lief parallel mit den ziemlich stark übertriebenen Fiorituren (Schnörkeleien) der europäischen Virtuosen (Imstrumentkünstler und Sänger) ... die ganze Fioritur ist nichts anderes als die aufgelesenen Krümel vom Tisch des europäischen Virtuosentums, und die von Ihnen so sehr gerühmte Unregelmäßigkeit derselben rührt nicht von der Ungebundenheit des idealisierten Zigeunercharakters her, sondern von der Unvollkommenheit des stümperhaft Erlernten, wie wir dies bei jedem sogenannten 'Naturalisten' feststellen können, sei er Zigeuner oder nicht Zigeuner.«"

Hören wir ein Beispiel aus dem Anfang des 20. Jahrhundert - Titus Cipa singt Glucks "Ach ich habe sie verloren" (Anf. 20. Jh.?) Bis in die 30er Jahre spielten unsere Streicher in diesem Portamento-Stil. Daß aber Brassai nicht recht hat in der Annahme, es handele sich um eine bloße Virtuosenmanier, belegen viele Aufnahmen aus der Volksmusik der ganzen Erde. Nochmal zum Vergleich und zur Demonstration des zigeunermäßigen Geigenspiels ein Ausschnitt aus Lehárs Zigeuenerliebe: "Hör ich Cymbalklänge". Liszt entnahm die Themen für seine ungarischen Rhapsodien und Brahms die Motive zu seinen ungarischen Tänzen dem Repertoire der städtischen Zigeunermusikanten. Etwas zur Vorgeschichte der Zigeunermusik in Ungarn: Seit dem 15. Jahrhundert dringen die Zigeuner vom Balkan her allmählich in Ungarn ein. Ihr Hauptbeschäftigung ist das Schmiedehandwerk. Erst später kommt die Musik als weiterer Beschäftigungsbereich hinzu. Es wird berichtet, daß ungarische Edelleute sich Zigeuner als Musikanten hielten. Die Zigeuner waren eben in Ungarn weniger gesellschaftlich isoliert als andeswo. In der Musik bot sich den Zigeunern vor allem auch deshalb eine besondere Möglichkeit zur Sicherung des Lebensunterhalts und zum Vorwärtskommen, weil das Musizieren als Unterhaltung im alten Ungarn vielleicht noch mehr als anderswo verachtet wurde. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlangten die Zigeuner die Vorherrschaft auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik. Der Erfolg der Zigeunerkapellen beruht vor allem darauf, daß sie Elemente der zeitgenössischen Musik, also westeuropäische Melodik, Harmonik und Virtuosität übernehmen und mit ihrer begeisterten, naiven Kunst der Improvisation verbanden. Die Harmonien waren zwar nicht immer korrekt, aber dieser Hauch von Dilletantismus wirkte ja gerade so exotisch und sympathisch.. Die waghalsige Originalität und Virtuosität der musikalischen Improvisationen und die Eigenarten des Vortragsstils (Portamento-Spiel, rubato-Spiel) fand über die Grenzen Ungarns hinaus Beachtung. Der Stil, den sie prägten, war die **Verbunkos-Musik**, die also gleichzeitig mit den Zigeunerkapellen im ausgehenden 18. Jh. entstand. "Anfangs wurde nur der Tanz Verbunkos genannt, den die von Dorf zu Dorf ziehenden Soldatenwerber-Abteilungen vortanzten, um so die Bauernburschen zum Miltär zu locken." Auf diese Verbunkos-Melodien wendeten die Zigeuner ihren traditionellen Formelbestand, also die Requisiten des Vortragsstils wie Harmonisierung, Figurationsverfahren, Ornamentik, Kadenzen an. Die Zigeunermusik basiert bis zum heutigen Tag auf ungeschriebener Überlieferung, die Improvisation ist ihr von ihrem Wesen her eigen. Natürlich passen diese Formeln nur zur Melodienwelt, in der sie geboren wurden, also zu den volktümlichen städtischen Liedern des 19. Jahrhunderts, die von dilletiererenden Komponisten aus der gehobenen Schicht der Edelleute komponiert wurden. Sie passen überhaupt nicht zu den alten authentischen bäuerlichen Volksliedern, die in Ungarn bis in die Mitte unseres Jahrhunderts hinein lebendig blieben und die nicht auf den westlichen, modernen Harmonien beruhen, sondern auf älteren Modellen.

So kann man das in Büchern lesen. Die Wirklichkeit ist aber wieder einmal etwas anders und komplizierter. Der Ausgangspunkt der Verbunkos-Musik sind wieder nicht die Zigeuner:

Szabolcsi, Bence: (Geschichte der ungarischen Musik, Leipzig 1965, VEB Breitkopf & Härtel, S. 57f.)

"Der Werbungstanz entwickelte sich als charakteristische Begleiterscheinung der Soldatenwerbungen um etwa 1750 aus in ihrer Gesamtheit noch unbekannten Wurzeln. Deutlich zu erkennen sind lediglich die Tradition der alten ungarischen Volksmusik (Heiduckentanz, »Schweinehirtentanz«), Stileinflüsse des Islam, des Nahen Orients, des Balkans und, höchstwahrscheinlich durch die Vermittlung von Zigeunern, der slawischen Musik sowie außerdem Elemente der neueren Wiener und italienischen Musik. Zu den ersten, die diese Kunstart pflegten, gehörten die nach deutscher Art geschulten Musiker in den Städten. Einige frühe Verbunkos-Ausgaben und besondere Melodietypen, die in der Instrumentalmusik sämtlicher Völker des Donaubeckens auftauchen, zeigen deutlich, daß der neue Stil sein unerwartetes Auftreten irgendeiner alten Überlieferung des Volkes verdankt. Die jahrhundertealte Kluft wird jetzt plötzlich überbrückt: Die bürgerliche Schicht übernimmt schnell und freudig, was ihr aus niedrigen Gesellschaftsklassen geboten wird. Die Musiksprache der Werbungstänze ist voller nationaler Eigenheiten, voll von allgemeingültigen, im ganzen Land bekannten und anerkannten Formeln und Wendungen; ja der Werbungstanz selbst ist ein solches Sinnbild. Seine begeisterte Aufnahme ist gleichbedeutend mit der Besinnung auf das ungarische Nationalbewußtsein. Jetzt erfolgt die entscheidende Wendung: Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts öffnen die Städte der neuen ungarischen Musik ihre Tore. Sie huldigen ihr, erlernen diese neue Sprache und stellen ihre westlich orientierte Vortragskunst und die westlichen Formen ihrer Bildung in ihren Dienst. Die Geburtsstätte des neuen Stils läßt sich heute schwer mit Bestimmtheit feststellen, denn als wir zum erstenmal von ihm hören, hatte er sich schon die Städte, die Zigeunerkapellen und die Musiker mit westlicher Kultur erobert: Haydn und Mozart...

ren, hatte er sich schon die Städte, die Zigeunerkapellen und die Musiker mit westlicher Kultur erobert: Haydn und Mozart...
Was das Ausland seit 1780 unter dem Namen »ungarische Musik« kennt, ist ausnahmslos die Musik des Werbungstanzes. Sie ist umso leichter zu erkennen, als sie in kurzer Zeit einen ganzen Schatz von Formeln und Gestaltungsprinzipien entwickelt, der einzig für sie kennzeichnend ist: die »Bokázó«-Formel (ein aus der Cambiata entstandener Kadenztypus), die »Zigeuner«- oder »ungarische Skala« mit übermäßiger Sekunde, charakteristischen Figurationen, Triolen-Girlanden, der Wechsel von »langsam« und »frisch«, breite Bögen der freien »Hallgató-Musik zum »Zuhören«, zum Unterschied von Tanzmusik, etwa: stille Weise) und der feurige »Cifra«-Rhythmus, ein figurativer Schnelltanz: Das sind die in kurzer Zeit gereiften Errungenschaften des Stils... Nun muß gesagt werden, daß diese Musik von Anfang an auf einen mächtigen Verbündeten, nämlich auf eine geradezu mitreißende, unwiderstehliche Vortragskunst rechnen konnte. Die Tradition des Vortrags des Werbungstanzes entwickelte sich zweifellos in der Musik der Zigeunerkapellen. Für den niederen Adel auf dem Lande, der sich damals und auch später gern bei einer »stillen Weise«, dann bei einem Csárdás unterhielt, wurde diese Musik im unendlich schmiegsamen, den persönlichen Bedürfnissen entgegenkommenden, orientalisch-gezierten, »herzerwärmenden« Vortrag, im träumerisch-freien und launischen Glanz der improvisierten Ornamente und Umschreibungen bald zum wichtigsten Reizmittel seines Lebens... "

Bei Chopin findet man in den Mazurken sogar sehr genaue Transformationen dieser Musik, so daß man fast an wörtliche Zitate denken könnte. z. B. in seiner B-Dur Mazurka:

Stellt man sich diese Stelle von einem Dudelsack quäkend gespielt vor, dann haben wir eine originale Dudelsackmelodie vor uns: Zigeunertonart, Deszendenzmelodik, kreisende Wiederholungen u.ä. Aber all das erscheint hier als sentimentale Erinnerung, als genießerischer klangimpressionistischer Effekt (hervorgerufen durch das Pianissimo und die verwischende Pedalisierung). Dadurch wird dieser Musik das Rustikale, Vitale und "Schmutzige" genommen. Anders Bartóks Umsetzung einer originalen Dudelsackmelodie in seinem frühen Werk "Sonatine": lydische (erhöhte Quart), Sekundschärfungen als Ersatz für die "schmutzige" Tongebung, volles "Ausfahren" der typischen Ornamentik ("Ton-Kiekser").

Die Anpassung der Folklore an die Standards der klassischen Musik sieht man bei Chopins Mazurken z.B. deutlich daran, daß die Begleitung fast wie die Gitarrenbässe der Walzerbegleitung aussieht. Chopin macht dabei mit der polnischen Mazurka genau das, was vorher schon mit der ungarischen Musik geschehen war, als sie kunstmäßig aufgearbeitet wurde.

Bartók geht es also nicht mehr darum, die Folklore als interessantes, exotisches Einsprengsel in eine hochkultivierte Musiksprache zu benutzen. Ihm ging es seiner eigenen Aussage nach darum, in seiner Muttersprache sprechen zu können, aus der Folklore heraus eine spezifische Musiksprache zu entwickeln. Dabei vermeidet er allerdings jeden Nationalismus und jede ideologische oder rassistische Radikalität. Das unterscheidet ihn von Mussorgsky, dem Russen der in der Mitte des 19. Jhs jede Ausbildung am Konservatorium vermied, um nicht von den dort lehrenden westeuropäischen Lehrern verdorben zu werden.

Liszts Ungarische Rhapsodien, die ungarischen Tänze von Brahms und die Zigeunerweisen von Sarasate sind die bekanntesten Werke, die von der sogenannten Zigeunermusik inspiriert sind. Der Csárdás liefert auch die musikalischen Modelle für die sentimentalen Operetten Lehars. In dem Zitat aus Lehárs "Lustiger Witwe" (Jetzt geh ich ins Maxim) verspottet Bartók in seinem Concerto for Orchestra (1943 im USA-Exil geschrieben) die Banalität, Dummheit und Brutalität dieser falschen Operetten-Volkstümelei.

Liszt hat zwar schon 1828 Sätze ungarischen Charakters geschrieben, aber zunächst war sein Ungartum nicht ausgeprägt. er sprach deutsch und war bildungsmäßig französisch orientiert. Mit der Verleihung des "Ehrensäbels" - "Ritter Liszt" -(ca. 1840), den Liszt in ungarischer Nationaltracht entgegennahm, änderte sich das: aus dem heimatlos-weltläufigen Wanderer wurde ein ostentativer Ungar, besonders dann in den fünfziger Jahren.

Den ungarischen "Zungenschlag" beherrschten fast alle klassischen und romantischen Komponisten bis Brahms: kein Wunder, daß auch Liszt sich seiner in den frühen Werken bediente. Nach 1850 aber wurde er sich zunehmend seiner ungarischen Herkunft bewußt und schrieb seine stark national gefärbten Werke: Ungarische Rhapsodien, die Tondichtung Hungaria, die Ungarische Krönungsmesse u.ä. Dabei orientierte er sich an der Musik der ungarischen Zigeuner. Er leugnete die Existenz einer genuinen ungarischen Nationalmusik und lobte die Zigeunermusik. Was er für echte Zigeunermusik hielt, war aber überwiegend Musik adliger ungarischer Dilettanten oder "künstliche" Bauernmusik. Den tiefsten Eindruck von der Zigeunermusik erhielt er bezeichnenderweise in Wien, wo er als Jüngling den berühmten Zigeunervirtuosen János Bihari hörte, also einen domestizierten, an westlichen Virtuosen wie Paganini sich orientierenden Zigeuner.

Sigfried Schibli:

"Ein Liszt-Lied aus dem Jahre 1860 vermag eine Vorstellung davon zu geben, wie unzeitgemäß im Grunde der Rekurs auf die Zigeuner in der geschichtlichen Situation der nationalen Identitätsbildung Ungarns war. Denn *Die drei Zigeuner* - so der Titel des Liedes auf ein Gedicht von Nikolaus Lenau - scheinen weder über ein explizites (ungarisches) Nationalbewußtsein zu verfügen, noch ist ihnen ein irgendwie aktiver Weltbezug eigen: Ihre Seinsweise ist untätiges Träumen, selbstgenügsames Musizieren: ein anarchischer Privatismus. Der Dichter beschreibt schonungslos das Faszinosum solch trotziger Weltverachtung, und der Komponist distanziert sich mit keinem Ton von dieser Verherrlichung gesellschaftlicher Disfunktionalität: Liszt wendet für seine Vertonung die schönsten Tziganismen (erhöhte Quart bereits im Klaviervorspiel, Zymbalimitation, sogar in der Singstimme) auf. Die »trotzig freie« Verachtung der »Erdengeschicke« entsprach seinem eigenen Lebensgefühl, das nach der Identifikation mit der romantischen »indifference« nur die Maske gewechselt hatte... Auf der Materialebene war es die sogenannte Zigeunertonleiter, die Liszt begeisterte: die Molltonleiter mit erhöhter vierter und siebter Stufe (in a-Moll: a-h-c-dis-e-f-gis-a); ein Leitermodell, das in der ungarischen Bauernmusik unbekannt ist, aber von den Zigeunern mit genialem Spürsinn für den Reiz dieser Melodik eingeführt und gepflegt wurde..." (S. 94) "Zur typischen Verarbeitungweise dieses Materials gehört auch die spezifische Rhythmik des Verbunkos, der im *Csárdás* aufging - lebhafter 2/4- oder 4/8-Takt mit häufigen Synkopen, Punktierungen und Triolen sowie einer spezifischen rhythmischen Kadenzformel... Eng mit dem rhythmischen Impetus der Zigeunermusik verbunden ist nach Liszts Auffassung deren ornamentale Pracht und Fülle, womit sogleich der improvisatorische Vortragsstil und das Klangideal der »idealen« Zigeuner angesprochen sind: ..." (s. 95): Offertorium der *Ungarischen Krönungsmesse* von 1867, "dessen Violinsolo das Vorbild zigeunerischen Geigenschmel

Beschäftigen wir uns nun einmal mit dem anderen Ungarn, dem Ungarn der Bauernschicht, die relativ beständig ihre eigene Kultur und Musik über viele Jahrhunderte entwickelte. Gerade die Teilung der ungarischen Gesellschaft in eine von westlicher Kultur geprägten Oberschicht und ein altes Brauchtum und alte Lebensgewohnheiten pflegendes Volk führten dazu, daß in der unteren Schicht uralte, im übrigen Europa im 19. Jahrhundert weitgehend verschwundene Musikformen lebendig blieben. Als zu Beginn unseres Jahrhunderts in allen europäischen Ländern die jungen Komponisten nach neuen Wegen suchten, als Strawinsky in seinem Le Sacre uralte heidnisch-russische Riten reaktivierte, als de Falla in Spanien aus der reichen Folklore des Landes eine neue spanische Musik schuf, als überhaupt eine Abkehr von der hochgezüchteten, nun als sentimental empfundenen spätromantischen Musik erfolgte, als man in Paris die Negerplastik entdeckte usw. usw., da fanden die jungen Ungarn Zoltán Kodály und Béla Bartók, die beiden bedeutendsten Komponisten, die Ungarn hervorgebracht hat, in ihrer Heimat einen reichen Schatz an unverbrauchter authentischer Folklore, die es ihnen ermöglichte, von diesen Quellen aus eine neue, nicht an romantisch-sentimentaler Verklärung, sondern an der realen Volkskultur sich orientierenden nationalen Musik zu entwickeln. Seit etwa 1905 beginnen beide, auf die Dörfer zu den Bauern zu gehen, und dort alte Musik aufzunehmen - zunächst auf Wachsmatrizen, später auf immer besser werdenden Geräten -, diese Musik systematisch zu ordnen und zu erforschen und sie in ihren Kompositionen zu integrieren und zu verarbeiten.

Einige Entdeckungen, die sie dabei machten und einige Aufnahmen, die sie selbst oder ihre Nachfolger gemacht haben, wollen wird uns nun einmal ansehen.

Bence Szabolcsi: Geschichte der ungarischen Musik, Leipzig 1965, Breitkopf & Härtel

Die Ungarn haben als letztes europäisches Volk ihre Heimat bezogen, und zwar Ende des 9. Jahrhunderts. Es entstand im Laufe des 5. - 8. Jahrhunderts durch die Vermischung eines finnisch-ugrischen Volkes mit türkischen Volksgruppen.

In der Folklore Ungarns verraten viele Merkmale die alte asiatische Herkunft: Da ist zunächst die Pentatonik, d.h. die Fünfstufigkeit der Tonleiter ohne Halbtonschritte:

Beispiel:

TOTENKLAGE Ungarn

Hungarian Folk music 1, 1959 aufgenommen

Archaisch sind ferner:

die Deszendenzmelodik - Die alten Griechen schrieben ihre Tonarten von oben nach unten (vgl. auch die Bluesmelodik) - die Improvisation über ein Melodiemodell (Maqam, vgl. heutige persische Musik), der Parlando-Stil, die Prosamelodik ohne Taktordnung, periodische Korrespondenzen, Strophen u. ä., die off pitch-Phänomene, die Mikrointervallik, die aus der Sprachgebundenheit dieser Musik herrührt.

Totenklage ist ein in ganz frühe Zeiten zurückreichender Brauch, ein Produkt der Urzeit, als der Mensch zum erstenmal dem Tod gegenüberstand und als diese niederschmetternde existentielle Erfahrung noch nicht durch zivilisatorische und religiöse Riten und Deutungen aufgefangen wurde. Mit fortschreitender Zivilisation wurden solche ungehemmten persönlichen Bekundungen des Schmerzes immer mehr zurückgedrängt. In Ungarn obliegt die Klage den Frauen. Noch in der ersten Hälfte unseres Jahrhundert war der Brauch, daß nach einem Begräbnis die Frauen jeweils an die Gräber ihrer Verstorbenen gingen und laut klagten, weit verbreitet. Als Bartók und Kodály solche Klagegesänge aufzeichnen wollten, ergaben sich aber fast unüberwindliche Schwierigkeiten, weil man sich aus dem Gefühl heraus, daß es sich um einen rückständigen Brauch handelt, schämte, anderen Einblick zu geben. Dennoch gelang es, solche Klagen aufzunehmen, wie Sie gehört haben, allerdings sagen alle, die solche Aufnahmen gemacht haben, daß die aufgenommen Gesänge in keiner Weise die gefühlsmäßige und musikalische Intensität haben, wie die, die man bei heimlicher Beobachtung hören konnte. Die Situation bei der Aufnahme ist eben eine gestellte.

Unser Beispiel wurde im Jahre 1959 aufgenommen. Eine Frau beklagt ihren 1944 im Krieg gefallenen Mann:

"O weh, mein teuerster, liebster Mann, der 1944 an der Front fiel, der durch den verdammten Krieg getötet wurde! O weh, weh mir, als Witwe lebe ich seit 15 Jahren. Keinen habe ich an meiner Seite, und keinen Platz habe ich zum Leben außer Straßen und Wegen! O weh, komm heim, meine Teuerster, damit ich dir all mein Leid klagen kann, das so gewaltig gewachsen ist in all den langen, langen Jahren. Mein teuerster, liebster, bester Mann! Komm heim, um deine Kinder zu sehen, die in alle Winde zerstreut sind!..."

Obwohl der Text aufgrund der gestellten Aufnahmesituation etwas an Unmittelbarkeit vermissen läßt, ist dies doch für uns ein wirklich erstaunliches Dokument, daß uns erst so richtig bewußt macht, wie sprachlos wir heute sind angesichts des Todes, wie sehr wir die Bewältigung dieses Phänomens dem Begräbnisunternehmer, dem offiziellen Leichenredner und den kirchlichen oder weltlichen Zeremonien überlassen, wie sehr wir es verlernt haben, uns individuell und frei in solchen Dingen zu artikulieren. Das Brauchtum und die musikalischen Modelle stehen der Frau zur Verfügung und ermöglichen ihr, durch Aussprechen ihrer Gefühle ihre Situation zu meistern.

Wie Kodály und Bartók solche uralte Musik in neue Musik transformiert haben, zeigen zwei kurze Ausschnitte:

Kodály: Psalmus Hungaricus:

Oft halten Frevler Rat unter Ihnen, Witwen und Waisen arg zu betrügen.

Bartók: Divertimento (1939), molto adagio

(Platte: Musica mundana Nr. 240/241)

Bei Kodály sind kennzeichnend die Stöhnfiguren im Chor, bei Bartók ebenso, doch sind bei ihm stärker trillerartige Tonverzerrungen und Glissandi zu bemerken, allerdings auch eine stärkere Orientierung an westlich-romantischer Musik (Steigerung-Rückentwicklung). Die drückende Schwere und grauenvolle Härte der Musik wirken wie eine Vorahnung des kurz bevorstehenden 2. Weltkriegs.

Die Volksmusik darf man sich natürlich nicht als unabhängig von der Kunstmusik vorstellen. Zwischen beiden Musikformen gibt es ein stetes Geben und Nehmen. So findet man in der ungarischen Volksmusik auch vielfältige Spuren der Kunstmusik verschiedener Ausprägung.

Ab dem 11. Jh. Ist der Einfluß der Gregorianik unter den ersten ungarischen Königen stark. Es kommt zu einem allmählichen Zurückdrängen der Spielleute mit ihrem weltlichen Repertoire.

Beispiel:

TONUS PEREGRINUS+Canticum canticorum

Platte "Musica mundana"

163 Shir hashirim (jüdisch)

164 Hymnus gregorianus

165 Hungarian folk-song from Transyvania

166 Hildebrandslied

173 Hungarian folk-song from Transyvania

174 Bach Magnificat

175 Haydn: Sinfonie Nr. 26 d.Moll 176 Mozart: Maurische Trauermusik

Seit Anfang des 14. Jahrhunderts gibt es eine neue höfische Kultur: Der durch seine Heirat mit dem französischen Hof verbundene König Bela III. schickte 1192 einen gewissen Elvinus nach Paris, um dort Musik zu studieren. Bald entstand eine rege Beeinflussung durch den Westen, auch durch Italien und Deutschland. Gegen 1500 erreichte diese höfische Kultur ihren Höhepunkt. Um 1500 wirkte zum Beispiel der berühmte Thomas Stoltzer als Chorleiter am Hofe. Die offizielle Musik war also ganz westlich orientiert. (Um die gleiche Zeit tauchen in Ungarn allerdings auch zum erstenmal lautenschlagende Zigeuner auf.) Der Traum von einer ungarisch-europäischen Kultur ging in den Kriegen des beginnenden 16. Jahrhunderts jäh zu Ende. 1514 wurde der ungarische Bauernaufstand niedergeschlagen, 1526 folgte die vernichtende Niederlage durch die Türken in der Schlacht bei Mohács. Das Land wurde teils zur Beute der Türken teils zur Beute des Hauses Habsburg. Die ausländischen Musiker verließen das Land, die Sängerchöre wurden aufgelöst, die Orgeln verstummten.

14. Sitzung



Spiritual "Swing low, sweet chariot"



Spiritual "Massa dear"



"Das Rufen der Liebe" für Flageolett, aus Omaha, indianische Melodie



Alice C. Fletcher, A Study of Omaha Indian Music. Archeological Papers of the Peabody Museum. Havard University, Vol. I. Cambridge/Mass. 1893 Zit. nach: Antonin Sychra, Antonin Dvorák. Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens, Leipzig 1973, S. 309

Ben Harney: Annie Laurie – Straight and ragged (1897?) Ann Charters (Hg.), The Ragtime Songbook, New York 1965, S. 25

Antonin Dvorák:

"Diese schönen und mannigfaltigen Themen sind ein Produkt des Bodens, sind amerikanisch ... Es sind die Volkslieder Amerikas, und Eure Komponisten müssen sich ihnen zuwenden. Alle großen Musiker haben aus den Liedern des einfachen Volkes geschöpft. Einige meiner amerikanischen Schüler im Fach Komposition scheinen zu denken, daß es kein besonders guter Geschmack ist, die Gedanken von den Plantagenliedern zu übernehmen, aber sie irren, und deshalb bemühe ich mich, ihnen die Wirklichkeit einzuhämmern, daß es die größten Komponisten nicht für unter ihrer Würde hielten, Motive in den einfachen Volksliedern zu suchen." (Sychra, S. 266)

"Die Wahrheit der Volksmusik beruht in ihren charakteristischen Zügen, in ihrem Kolorit. Ich habe nicht die Absicht, Melodien zu übernehmen, seien es nun die der Plantagenarbeiter, kreolische oder solche aus dem Süden, und sie als Themen zu verarbeiten; so sieht mein Plan nicht aus. Aber ich studiere bestimmte Melodien so lange, bis ich mir ihre charakteristischen Züge angeeignet habe und davon musikalische Gestalten schaffen kann, die diese charakteristischen Züge bewahren und weiterentwickeln. Die Sinfonie ist freilich das am wenigsten geeignete Genre, in dem sich dieser Prozeß verwirklichen läßt, ihre Form erlaubt nur, das Kolorit der Nationalität zu schaffen, um die es geht. Ganz frei kann man hier niemals verfahren." (S. 266)

"In der Volksmusik ist der Charakter enthalten, in ihr äußern sich die Züge eines Stammes. Deshalb studierte ich von diesem Standpunkt aus diese Melodien (der Neger und Indianer, Anm. d. Verf.). Ich fand, daß die Musik beider Stämme der schottischen Volksmusik ziemlich ähnlich ist. Beide haben eine besondere Tonleiter, in der bezeichnenderweise Quarte und Septime, resp. der Leitton fehlen. Bei beiden ist in der Molltonleiter die Septime konsequent klein, die Quarte erscheint, und die Sexte ist ausgelassen ... Deshalb habe ich sorgfältig eine bestimmte Anzahl indianischer Melodien studiert, die mir ein Freund gegeben hat, und gründlich habe ich mir ihre charakteristischen Züge, eigentlich ihren Geist angeeignet..." (Sychra, S. 266, 270, 278 und 278)

"Es wurde natürlich darauf hingewiesen, daß viele der rührenden Lieder, zum Beispiel die von Foster, nicht von Negern komponiert wurden, sondern ein Werk der Weißen sind, während andere wieder nicht auf den Plantagen entstanden, sondern aus Afrika herübergekommen waren. Es scheint mir, daß davon wenig abhängt... Wenn diese Lieder von Negern auf den Plantagen als ihre eigenen übernommen wurden, und nach meinen Erfahrungen wirklich übernommen worden sind, wurden sie dadurch zu wirklichen Negerliedern." (Sychra, S. 267)

Missa Luba



Zit. nach: Missa Luba, arr. von Guido Haazen. London 1964. Schallplatte: Missa Luba, Philips 6527 137 (Les Troubadors du Roi Baudouin).

Janheinz Jabn: "Der Vollzug des Glaubens beruht in der afrikanischen Religion - und in der der Spirituals - auf Gottesbeschwärung (evocatio), in der christlichen hingegen auf Gottesverehrung (adoratio) ... Die christliche Religion betont die Allmacht der Gottheit, der Gläubige verhält sich der Gottheit gegenüber passiv, er muß auf die Gnade warten, daß Gott ihn anruft, und das unmittelbare Erleben Gottes, das nur dem 'Begnadeten' aus der Sehnsucht nach inniger Vereinigung mit dem Göttlichen zuteil wird, erreicht er als Mystiker . . . Der höchste sprachliche Ausdruck des mystischen Erlebens ist die Wortlosigkeit, das 'Sprechen aus dem Schweigen'. In der afrikanischen Religiosität hingegen, die auf den Menschen zentriert ist, verhält sich der Gläubige der Gottheit gegenüber aktiv- durch Analogiezauber der Beschwörung, einen Akt der Magie, zwingt er die Gottheit, sich in der Ekstase mit ihm zu vereinigen ... Zur Ausübung eines afrikanischen Kults sind Trommeln und andere Perkussionsinstrumente unerläßlich ... In Nordamerika aber nahm die Entwicklung afrikanischer Religiosität einen anderen Verlauf, weil die protestantischen, oft gar puritanischen Sklavenhalter im Gegensatz zu ihren katholischen lateinamerikanischen Kollegen den Gebrauch der Trommeln untersagten. Mit dem Verbot der Trommeln verloren die afrikanischen Gottheiten ihre Wirksamkeit, sie waren nicht mehr beschwörbar ... Da zeigten ihnen die Erweckungsgottesdienste der Baptisten und Methodisten eine Möglichkeit, das Vakuum wieder zu füllen. Sie erlebten die Möglichkeit eine Gottheit in der neuen Sprache durch Namensanrufung ohne Trommeln Mord! Lord!', 'Jesus!' 'Jesus!') zu beschwören. Sie lernten Geschichten der Bibel kennen, setzten deren Bilder und Gestalten in die eigene religiöse Ausdruckswelt ein und afrikanisierten die kultischen Formen dieser Gottesdienste. In dieser Begegnung entstanden die Spirituals. Sie entstanden aus einer Kultur, in der Dichtung magisches Wort ist, kein geschriebenes Wort, sondern Wort, das zugleich gesungen und getanzt wird. Die Sklavenhalter Nordamerikas hatten den Sklaven das Tanzen verboten. Bei den Vorläufern der Spirituals, den noch völlig afrikanischen Ring-Shouts - Rundtänzen mit Gesang, doch ohne Trommeln -, war das Tanzen unerläßlich, um eine Kirchengemeinde in den Zustand ekstatischer Besessenheit zu versetzen. Die älteren Spirituals wurden grundsätzlich getanzt (Dauer), doch wurde das Tanzen mit der Zeit zurückgedrängt. Was blieb, war neben Händeklatschen und Füßestampfen zur Bezeichnung des Grundrhythmus eine ekstatische Bewegung des Körpers, ein charakteristisches Schwingen (Swinging) als Zeichen der ekstatischen Erregung!

Aus: Janheinz Jahn: Negro Spirituals, Frankfurt am Main, 1962, S. Sff.

Canaan Land (Spiritual)

I am bound for Canaan land. To that happy golden strand. There I shall receive a blessing For the work I've done below.

There I'll meet my loved ones gone on, And the others gone on before. I'll be in that great reunion When we gather around the throne.

Though unworthy I may be God has prepared a place for me. He is the King of glory, he's the man of Galilee.

The Famous Blue Jay Singers, New York, 1947, Platte: "Brighten the Corner Where You are", 1978 (Original: Harlem 1027-B).



Annie Laurie, schottisches Lied, in der Bearbeitung des Amerikaners Ben Harney (1897):

Aus: Ann Charters (Hg.): Ragtime Songbook, New York, 1965, S. 25, hier transponiert nach C-Dur



15. Sitzung Klausur 2. Februar 1992

AUFGABEN:

- Beschreiben Sie die rumänische Minintalu hinsichtlich der folkloristischen Merkmale.
- Stellen Sie die Unterschiede im Umgang mit Folklore an den beiden Stücken von Bartök und Smetana heraus. Welche Ästhetik steht dahinter?
- 3. Deuten Sie die Intention Smetanas vor dem Hintergrund des Textes von Helfert und im Vergleich mit Mussorgsky.
- 4. Beschreiben Sie, unter welchen Aspekten und mit welchen Methoden Sie in einem Oberstufenkurs das Stück von Smetana behandeln würden.

Vladimir Helfert: "Ein Zeitgenosse Havliceks, Wilhelm Gabler, beschreibt ihn in dieser Zeit folgendermaßen: >Havlicek kam im Jahre 1838 mit dem festen Vorsatz nach Prag, ein tschechischer Schriftsteller zu werden. Für das tschechische Volk zu arbeiten, es aus der tiefsten Erniedrigung zu führen und sein tiefgesunkenes nationales Bewußtsein zu heben..., das war schon im Jahre 1838 das Lebensprogramm des 17 jährigen Deutsch-Broder Gymnasiasten... Fruchtloses Geschwätz war Ihm immer widerwärtig. ... Das Wissen und die Erfahrungen der gebildetetn europäischen Nationen wollte er auf tschechischen Boden übertragen... < Diesen Havlecik lernte Smetana kennen. Hier begegneten sich zwei einander entsprechende Schöpfernaturen, die ihre Lebensaufgabe gleichermaßen lösten. Diese Übereinstimmung zeigt auch, daß die von Havlecik erhaltenen Anregungen für Smetana nicht nutzlos waren.. Ebenso wie Havlicek, so eignete sich auch Sematana in Prag durch intensives Studium ein großes Wissen und die technische Sicherheit an. Auch darin besteht zwischen beiden eine Analogie, daß sie das Verhältnis der heimatlichen Kultur zur Kultur im Weltmaßstab mit gleichen Augen betrachteten. Keine Isolation, sondern die Hebung der heimatlichen Kunst auf das Niveau der europäischen. Die schöperische Entwicklung Friedrich Smetanas, Leipzig 1956, S. 18 ff.



Bela Bartók:



