

Materialien  
zur Fortbildungsveranstaltung  
**Die Nationalidee in der Musik**  
RP Düsseldorf  
am 22. und 27. Mai 1991  
im Humboldt-Gymnasium  
Hubert Wißkirchen

**Klangbeispiele (Cassette)**

OY OOH POLI  
OY NA HORi  
Alte Weise  
Oh Oh Oia  
Mussorgsky:  
  Gastgelage (Piruschka)  
  Schöne Sawischna  
  Der Seminarist  
AlDiMeola/Mc Laughlin/Paco De Lucia: Mediterranean Sundance  
Canaan Land (Spritual)  
Ballade von der gelben Schlange  
Liebeslied aus dem Tokajer Vorgebirgsland  
Dudelsackmelodie, 2 Versionen  
Kerzentanz (Saltus Hungaricus), 2 Versionen  
Lehár: Einl. z. Zigeunerliebe  
Bartók: Kossuth-Sinf.: Trauermarsch  
Liszt: 2. Ung. Rhapsodie.: Lassan  
Zigeuner-Csárdás (6.3)  
Liszt (s.o.): Einleitung  
Cymbal-Csárdás (6.1)  
Liszt (s.o.): Friska  
Me pregonas (Flamenco)  
de Falla: Polo  
Horst Koch: Flamenco III  
Saura: Carmen-Film: Seguidilla  
  "          Habanera  
Jaroslavl -Läuten Glockenspiel  
Methodius-Läuten u. Jaroslavl'-Läuten (LP Das russische Glockenspiel, Folge 2, Tabor 8575)

**H. A. Korff: "**

... Denn wenn auch jede künstlerische Leistung ihren relativen Wert besitzt, so kann als künstlerische Leistung in diesem Sinne doch nur angesehen werden, was das einzige, aber absolute Grundgesetz genialischer Kunst erfüllt: die Forderung der Echtheit, der subjektiven Wahrheit. Die Würde der Kunst und ihre Würdigkeit zu einer Auffassung, die vom Menschen die selbstlose Hingabe und Aufgabe seiner Eigenart verlangt, ist unauflöslich an die Voraussetzung gebunden, daß die Kunst auch wirklich Ausdruck eigenen Lebens, nicht aber äußerliche Nachahmung klassischer Muster ist. Für ein Zeugnis gibt es nur ein Kriterium - das der *Echtheit*; Und die Kunst, die als menschliches Zeugnis betrachtet werden will, muß wahrer Wesensausdruck sein... "*Charakteristische Kunst*" hat der junge Goethe diese Wahrheitskunst genannt und sie jener gegenübergestellt, die, wie die klassizistische Renaissancebaukunst oder die Renaissancedichtung, nur eine täuschende Imitation klassischer Muster ist. Die charakteristische Kunst ist die Kunst des Originalgenies. Sie ist der nur von innen her bestimmte Ausdruck ursprünglichen und charaktervollen Menschentums, nicht der von klassischen Mustern, rationalen Kunstgesetzen und Effektberechnungen bestimmte Ausdruck bloßen Kunstverständes.

Nun liegt es auf der Hand, daß dieser so verstandene Begriff der charakteristischen Kunst, der nur die Nachahmung sogenannter >klassischer<, d. h. allgemein gültiger Muster ausschließt, immer noch so relativistisch ist, daß er, was freilich auch durchaus im Sinne der Stürmer und Dränger war, so gut die echte klassische, d. h. die antike Kunst, wie den stilistisch so ganz verschiedenen Shakespeare umfaßt. Es ist deshalb von diesem *allgemeinen* Begriff der charakteristischen Kunst ein *spezieller* zu unterscheiden... Die wahre Kunst ist die charakteristische, d. h. die ursprüngliche; aber die wahre charakteristische ist die individuelle, d. h., deren Ursprung nicht die regelnde Vernunft, sondern das eigenwillige Leben ist.

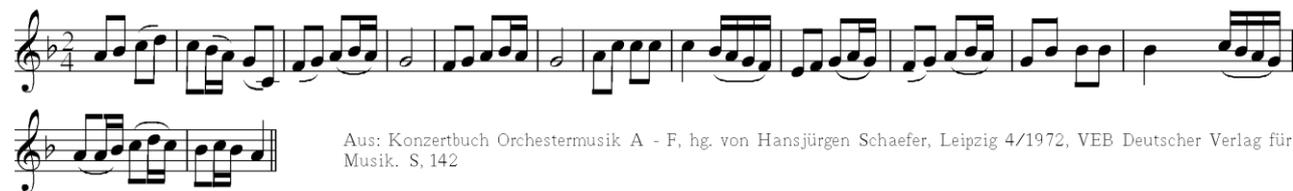
Daraus folgt noch ein Weiteres. Fassen wir nämlich in der Kunst nicht die Rationalität, sondern die gesamte Irrationalität des Künstlers auf, dann ist das die Gesamtheit aller *Bedingungen*, unter denen der Künstler schafft und in denen er sich auswirkt. Zwar das Genie gibt *sich*; alles was es schafft, trägt den unverkennbaren Stempel seiner Eigenart, und sein Werk ist deshalb durchaus das Symbol seines Lebens. Aber gerade darum offenbart es nicht nur sich und seine Individualität, sondern außer dem Objekte, in dem es sich überhaupt nur objektivieren kann, die Eigenart z. B. seines *Volkstums*, seiner *Kultur* und seiner *Zeit*.

... Nur diese überindividuelle Tiefe gibt (nach Herder) dem Kunstwerke jenen unausprechlich reichen Gehalt, der allen Kunstwerken von spezifisch nationalem oder spezifisch kulturhistorischem Charakter eignet; dahingegen alle die einen unausprechlich seichten Eindruck machen, die nur der Großhirnrinde eines entworfenen Individuums entsprungen sind ...

... In der Individualität wirken Nation und Zeit. Aber in der Individualität, Nation und Zeit wirkt als letzter gemeinsamer Urgrund - die *Natur*.'

Geist der Goethezeit, Band II, Leipzig 4/1957, S. 131ff.

## DAS SCHÖNE IST DIE VOM LEBEN PRINZIPIELL ABGESONDERTE KUNST (HEGEL) "Sirvonja" (kroatisches Kinderlied, eine Reigenmelodie)



Aus: Konzertbuch Orchestermusik A - F, hg. von Hansjürgen Schaefer, Leipzig 4/1972, VEB Deutscher Verlag für Musik, S. 142

### Beethoven, 6. Sinfonie, 1. Satz



T. 1  
*p* *cresc.* *f*

T. 37

**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 allmähliche Hinüberleitung des Zuhörers zu dem Höchsten und Entscheidendsten...

Ein anderes, besonders bey einem so langen und weitausgeführten Musikstück nothwendiges Hilfsmittel, die Aufmerksamkeit der Zuhörer immer von neuem anzuregen und zu spannen, sind Ausweichungen in entfernter 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 Faselau: 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 vorkommt, 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 Ideenreihen und ihren Gesetzen hier voraussetzen dürfte, so würd ich sagen, daß die Ideenreihre keine andere als die lyrische seyn muß...

Nun heißt man Malen in der Singmusik: 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 Malerey - 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 eingegliedert (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 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, bäuerlich
- Terzenparallelen ("Dienstmädchenterzen",
- Verzerrungen (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, underscoring]*

[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

Vlc (T. 350)

Va T. 5

Abspaltung, Sequenzierung, Umkehrung, 16tel verschwinden, dadurch Gleichmäßigkeit vorbereitet

**Vladimir Helfert: (Zu Smetana)**

"Ein Zeitgenosse Havlicek, 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 Smetana 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 (TSCHERNITSCHESKY, 1853) Modest Mussorgsky: Eine Nacht auf dem kahlen Berge (Rimsky-Korsakow-Fassung)

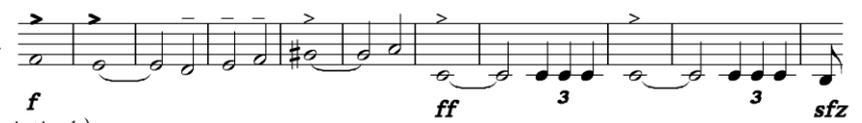
unterirdischer Lärm der Geisterstimmen

1 

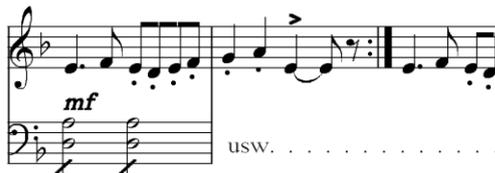
2 

Erscheinung der Geister

3 

4 

Tanz der Hexen mit den Teufeln (folkloristisch)

5 

usw. ....



Erscheinen der teuflischen Majestät

6 

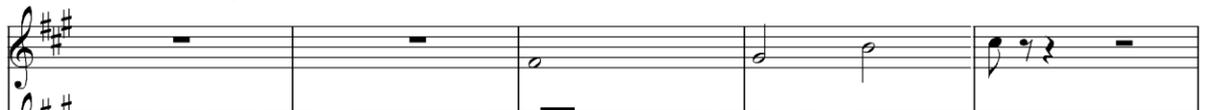
7 

neues folkloristisches Tanzthema

8 

9 

religiöses Motiv, Anbetung, Höllenmesse

10 

11 

12 

Beim Höhepunkt des Hexensabbats läutet von ferne das Glöckchen einer Dorfkirche. Die Geister zerstreuen sich.

13 

14 

Tagesanbruch (Dumka)

15 

### 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 "Salambo".

Über die am 12. Juni begonnene und am 23. Juni 1867 vollendete Originalfassung des Werkes schreibt er in Briefen an Rimsky-Korsakow (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 zusammenzukommen, 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

Эй, ухнемь! (Бурлацкая)

He, uch-la! (Gesang der Wolgabootschlepper)

Maestoso.  $\text{♩} = 112$  Bearb. von M. Balakireff

Эй — ух - немь! Эй — ух - немь! Е - ще ра - зикъ  
He, uch - la! He, uch - la! Vor - wärts, stimm - an:

4 e - ще да разъ! Эй — ух - немь! Эй — ух - немь!  
Ruft noch ein - mal! He, uch - la! He, uch - la!

*Fine.*

*Anmerkung: Der Gesang der Wolga-Treidler ist eins der schönsten und beredtesten Zeugnisse aus der Zeit der Sklaverei und gehört heute zu den verbreitetsten russischen Volksliedern. Die Bootschlepper (Burlaken) müßten die schweren Kähne und Pflöge der Wolga stromaufwärts schleppen. Sie zogen an Tauern, die, wie aus dem Text hervorzugehen scheint, die Worte sind nie ganz befreitend erklärt worden - um einen sich drehenden Pfahl aus Birkenholz genossen waren. Die Birke, der beliebteste und meistbesungene Baum in Rußland, hat im Volksliede fast immer das Beiwort 'Jockig' (vergl. Nr. 19 „Die Birke“); dieses Beiwort wird auch auf den Pfahl aus Birkenholz übertragen. Die Bearbeitung von Mili Balakireff, mit Genehmigung des Verlegers Herrn M. P. Belmoeff in Leipzig der Sammlung von 40 Russischen Volksliedern entnommen, ähnelt mit ihren parallelen Terzen und Sexten den Stil altrussischer Balladen nach; vergl. Nr. 9 „Jung Wolga“. Die Melodie wurde oft in der Kunstmusik verwertet, u.a. von Glasunoff in „Stenka Razin“ und von Giordano in der Oper „Sibiria“*

Spitze 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. 797

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.

7

Е - ще ра - зикъ, е - ще да разъ; ра - зо - вьемъ ми —  
Vor - wärts, stimm - an, un - sern al - ten Ruf! Win - det auf - den —

10 бе - ре - су ра - зо - вьемъ ми да куд - ря - ву! Ай - да, да, Ай - да  
Bir - ken - pfahl! Win - det auf den Stamm des Lok - ken - baums! He - da, da, he - da.

14 Ай - да, да ай - да, ра - зо - вьемъ ми куд - ря - ву!  
He - da, da, he - da, vor - wärts, win - det - auf, un - sern Lok - ken - stamm!

*Da capo al Fine sempre dimin. fino al pppp*

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

**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 halbtönen Trichorden (cdf, dfg, also Auschnitten aus der pentatonischen Leiter)

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 Terzschichtung um eine Kern-Terz: d **f** **a** c

Quartkadenzierungen: g d , e d u. ä.  
Taktwechsel, ungewöhnliche Taktarten (5/4 u. a.)  
ungewöhnliche Periodenlängen (z. B. 6 T.)  
ungebundenes "Strömen"

**Mehrstimmigkeit**

Wechsel von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit  
Parallelismus: unisono, Oktavierung, Austerzung, Quint- und Dreiklangsparellen ('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)

MGG Beispiel 5

**He, uchla**

Möller Nr. 36

**Alte Weise** f. 3st. MCh., 17. Jh.,

Transkription nach der Schallplatte "Im Goldglanz der Ikonen. Altrussische Chormusik aus drei Jahrhunderten", Vol. 2, eurodisk 88 762 KK (von Fis nach F transponiert)

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

*Protjaschnaja Pessnja* (gedehnter Gesang, Großrußland):

expansiv, langzuegig, 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)

Original in b-Phrygisch

OY NA HORI BERESTOCHOK (ebda.)

Vorspiel: Banduraensemble

Modest Mussorgsky: Gastgelage (Piruschka), Text: Kolzoff

**Tranquillo**

19 *mf* *cresc.* *p*  
jun-ge Haus-frau jetzt, bie-tend rings zum Will-komm ih-re Lip-pen frisch,  
*cresc.* *p*

22 *cresc.* *p* *mf* *f*  
reichend einem Jeden kräftigen Brauntwein. Folgt der Hauswirt selbst ihr, schänkend würziges Bier  
*cresc. mf* *f* *mf* *sf*

26 *f* *p* *mf* *sf*  
aus geschnitzten Kruges al-tem Prunkgerät. Drauf die hol-de Tochter goldenen Honig beut,  
*mf* *sf*

30 *p* *mf cresc.* *f* *mf* *f* *sf*  
lächelnd dazu schämig wie es Mädchenart. Und die Gäste schmausen, trinken froh gelaunt,  
*mf* *cresc.* *f* *sf*

34 *mf* *sf*  
wohl vom A-bend-ro-te bis zur Mit-ter-nacht.

**Mussorgsky** (28. 4. 1862 an Balakirew):

"... Übrigens bin ich gar nicht der Ansicht, daß jedes Lernen Obskurantismus bedeute, dennoch aber ist mir eine zwanglos freie Entwicklung natürlicher Anlagen, die in ihren Wurzeln frisch und gesund sein müssen, ungleich sympathischer als schulmäßige oder akademische (cela revient au même) Dressur... Man muß sich nur vorstellen, was alles die Professoren in die jungen Köpfe hineinstopfen, und was solch ein Kopf alles zerknacken muß, bevor er die Fähigkeit gewinnt, die Spreu vom Weizen zu scheiden, d. h. das Unnütze hinauszurwerfen und das Notwendige zu behalten." (Riesemann S. 70f.)

**Mussorgsky** (3. 7. 1868 an Cui):

"In meiner 'Operadiologue' (Die Heirat) bemühe ich mich nach Möglichkeit, jene Intonationschwankungen grell zu beleuchten, die in den Gesprächen während der Unterhaltung anscheinend infolge der geringfügigsten Ursachen, sogar bei den unbedeutendsten Worten, zutage treten und in denen sich, wie mir scheint, ein gut Teil des Gogolschen Humors verbirgt. (Riesemann, 211f)

**Mussorgsky** (an Rimski-Korssakov):

"Was für eine Rede immer ich höre, wer immer sprechen mag, vor allem: gleichviel was gesagt wird - sofort arbeitet mein Gehirn an der musikalischen Darstellung des Gehörten." (Riesemann, S. 216f.)

**Mussorgsky** (25. 12. 1876 an Stassow):

"Ich arbeite jetzt an der menschlichen Sprache; ich habe dabei die durch die Sprache geschaffene Melodie erkannt und bin zur Gestaltung des Rezitatifs als Melodie gelangt. Ich möchte das - eine 'sinnvoll gerechtfertigte Melodie' nennen. Die Arbeit macht mir viel Freude: vielleicht wird diese den klassischen (so sehr beliebten) Formen diametral entgegengesetzte Melodie doch einst von allen und jedem verstanden werden. Ich würde es für eine Eroberung auf dem Gebiete der Kunst halten, wenn ich das erreichen sollte, und es muß erreicht werden . . . Ansätze dazu sind schon in der 'Chowantschina' vorhanden." (Riesemann, S. 334)

**Mussorgsky** (Sommer 1872):

"Die Maler wissen schon lange, wie sie mit ihren Farben umgehen und tun das großzügig, wenn Gott ihnen Talent gegeben hat. Aber unser Bruder Musiker denkt erst nach, dann rechnet er alles aus, denkt wieder nach - es ist zu kindisch" (Seroff, S. 159)

**Mussorgsky** (Sommer 1872 an Stassow):

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

**Mussorgsky** (Sommer 1872 an Repin):

Was ich darstellen will, ist das Volk; ich sehe es, wenn ich schlafe, ich denke daran, wenn ich esse, und wenn ich trinke, dann erscheint es vor mir in seiner ganzen Größe - riesig,

ohne falschen Farben. Wenn es mir gelingt - gut! Wenn nicht, werde ich sehr traurig sein. Aber das Volk wird mir nicht aus dem Kopf gehen - wirklich, im Ernst." (Seroff 161)

**Mussorgsky** (über Tschairowsky):

"Es kommt ja nicht auf die Musik, auf Worte, Palette oder Meißel an - der Teufel hole euch Lügner und Heuchler e tutti quanti! Gebt uns lebendige Gedanken, laßt uns in fruchtbarerem Gespräch mit den Menschen bleiben, gleich über was, aber narrt uns nicht mit hübschen Melodien, die wie eine Schachtel Konfekt von einer Dame der Gesellschaft herumgereicht werden." (Seroff 164)

**Mussorgsky** (18. 10. 1872 an Stassow):

"Die künstlerische Darstellung der Schönheit allein, im materiellen Sinne des Wortes, ist eine große Kinderei - das Säuglingsalter der Kunst. Die feinen Züge der menschlichen Natur und der menschlichen Masse aufzufinden, ein eigensinniges Bohren in diesen unerforschten Regionen und ihre Eroberung - das ist die Mission des echten Künstlers. Zu neuen Ufern! furchtlos durch Stürme, hinweg über alle Klippen und Untiefen, zu neuen Ufern! - Der Mensch ist ein geselliges Tier und kann nichts anderes sein; in den menschlichen Massen, genau ebenso wie im einzelnen Individuum, gibt es gar feine Züge, die der Beobachtung entgleiten, Züge, die von niemandem noch berührt worden sind: sie zu entdecken und zu studieren, lesend, beobachtend, erratend, sie mit dem innersten Innern zu erfassen und dann die Menschheit damit zu nähren wie mit einer gesunden, kräftigen Speise, die noch niemand gekostet hat . das ist eine Aufgabe! Herrlich, wie herrlich! ... Repins 'Burlaki', Antokolskijs 'Inquisition' - das sind Pionierarbeiten, die zu neuen Ländern, 'zu neuen Ufern' führen." (Riesemann, S. 130 und 133)

**Mussorgsky** (7. B. 1875 an Stassow):

... Ich traf den Römer (Rimski auf russisch = der Römer). Wir sprangen beide von den Droschken und umarmten uns auf gute Art. Da erfahre ich - er hat 15 Fugen geschrieben, eine verwickelter als die andere, und - weiter nichts! Oh, trocknete ihm doch die Tinte ein, Bevor beim Schreiben sie dem Gänsekiel entflaute! ... Wann werden diese Leute, statt Fugen ... zu schreiben, in vernünftige Bücher hineinschauen und auf diese Weise mit vernünftigen Menschen Umgang pflegen, oder ist es schon zu spät?

Nicht das erwarten wir heutzutage von der Kunst. Nicht darin beruht die Aufgabe des Künstlers. Das Leben, wo immer es sich zeigt, die Wahrheit, wie bitter immer sie sei, eine kühne, aufrichtige Sprache zu den Menschen à bout portant (= aus nächster Nähe), das ist mein einziges Bestreben, das will ich, und darin fürchte ich, mich zu verhauen." (Riesemann, S. 352)

**Mussorgsky** (19. 10. 1875 an Stassow):

"Ohne Verstand, ohne eigenen Willen haben sich diese Künstler mit den Fesseln der Tradition umstrickt, sie sind nichts als wandelnde Beweise des Gesetzes der Trägheit und bilden sich ein, große Taten zu vollbringen... Unterwegs von der eisernen Klaue Balakirews gepackt, atmeten sie zeitweilig mit seiner gewaltigen Lunge... Jetzt hat sich der eiserne Griff Balakirews gelockert - und da fühlen sie plötzlich, daß sie müde sind und der Ruhe bedürfen. Wo findet man diese Ruhe? - natürlich im Althergebrachten, in der Tradition: 'wie unsere Vorfahren es gehalten haben, so wollen auch wir es halten'... Das >Mächtige Häuflein< ist zu einer Schar seelenloser Verräter ausgeartet ..." (Riesemann, S. 353f.)

**Rimski-Korssakov:**

"Seinem idealistischen Stile mangelten die durchsichtige, kristallklare Ausarbeitung und die gefällige Form; sie mangelten ihm, weil er weder in der Harmonie noch im Kontrapunkt irgendwelche Kenntnisse hatte. Der Balakirewsche Kreis verlachte ja anfangs diese Wissenschaften und erklärte später, daß sie Mussorgski nicht zugänglich seien (!). So hat

Hubert Wißkirchen

er sein Leben ohne sie gelebt, machte, zum eigenen Trost, aus der Not seiner Unkenntnis eine Tugend und verspottete die Technik anderer als Routine und Konservatismus. Aber wenn ihm eine hübsche und glatte Wendung gelang, wie war er dann, ungeachtet seiner Vorurteile, glücklich! Dessen bin ich öfters Zeuge gewesen. Während meiner Besuche bei Mussorgski konnten wir uns mit ihm zwanglos aussprechen, ohne die Kontrolle von Balakirew und Cui. Ich war entzückt von vielem, was er mir vorspielte. In ihm brannte das heilige Feuer der Schaffensbegeisterung, er ließ mich an allen seinen Plänen teilnehmen. Er hatte deren mehr als ich." (Riesemann, S. 198f.)

**Rimski-Korssakow** (über den "Boris"):

"Ich vergöttere dieses Werk, und gleichzeitig hasse ich es. Ich vergöttere es um seiner Originalität, Kühnheit, Eigenart und Schönheit willen, ich hasse es für seine Ungeschliffenheit, seine harmonischen Härten und für die stellenweise vorkommenden musikalischen Ungereimtheiten." Zit. nach Riesemann S. 241

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

### *Canaan Land*

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 an 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)

The image shows a musical score for the song 'Canaan Land'. It consists of three systems of music, each with a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The lyrics are written below the vocal line. The first system covers the first four lines of lyrics, the second system covers the next four lines, and the third system covers the final four lines. The music is in 4/4 time and features a simple, rhythmic melody with a steady piano accompaniment.

Die Nationalidee in der Musik, 1991

"Die Musik von Mussorgski schicke ich von ganzem Herzen zum Teufel, sie ist eine gemeine und niederträchtige Parodie auf die Musik." (Riesemann, 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.)

Oskar von Riesemann: Monographien zur russischen Musik II. Modest Petrowitsch Mussorgski, München 1926, Nachdruck Hildesheim 1975 Viktor I. Seroff: Das Mächtige Häuflein, Zürich 1963, Atlantis Verlag

### **Janheinz Jahn:**

"Der Vollzug des Glaubens beruht in der afrikanischen Religion - und in der der Spirituals - auf Gottesbeschwörung (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 'Begnadenen' 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 ('Lord! 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 Fußstampfen zur Bezeichnung des Grundrhythmus eine ekstatische Bewegung des Körpers, ein charakteristisches Schwingen (Swinging) als Zeichen der ekstatischen Erregung."

Janheinz Jahn, Negro Spirituals, Frankfurt 1962, Fischer Bücherei 472, S. Sff.)

Hubert Wißkirchen

### Oskar von Riesemann:

"Das nächste Stück heißt: "Samuel Goldenberg und Schmuyle". >Ich will versuchen, den Juden Hartmanns beizukommen<, schreibt Mussorgski an Stassow. Der Versuch ist gelungen, wer sollte es leugnen? Das Stück ist seinem Gegenstande nach vielleicht der kühnste programmusikalische Vorstoß im Bereich der Miniature, der bis dahin gewagt worden war; wir verdanken ihm eine der amüsantesten Karikaturen, welche die Musikkultur aufzuweisen hat; die beiden Juden, der eine reich und behäbig und dementprechend zugeknöpft, einsilbig und langsam in seinen Bewegungen, der andere arm und verhungert und von einer geschäftigen und geschwätzigem Vielweserigkeit, die jedoch nicht den geringsten Eindruck auf seinen Partner macht, sind mit genialem Blick für das Charakteristische und Komische musikalisch nachgezeichnet; man sieht diese beiden gelungenen Typen des Warschauer Ghettos deutlich vor sich, glaubt geradezu den Kaftan des einen sich blähen und die Peizker des anderen flattern zu hören; die musikalische Beobachtungsgabe Mussorgskis feiert in diesem einzigartigen musikalischen Scherz einen Triumph; es erweist sich, daß er es vermag, die >Intonationen der menschlichen Rede< nicht nur durch die Stimme, sondern auch auf dem Klavier wiederzugeben."

Monographien zur russischen Musik II. Modest Petrowsch Mussorgski, München 1926, Nachdruck Hildesheim 1975, S. 369f.

### Mussorgskys ästhetisches Hauptaxiom:

"Wahrheit vor Schönheit"

Zit. nach: Kurt Honolka, Die Musik Rußlands, Stuttgart 1964, Union Verlag, S. 38

### Hegel:

"Das Schöne ist die vom Leben prinzipiell abgesonderte Kunst."

### Tschernischewskij (1853):

"Das Schöne ist das Leben."

Gerlinde Fülle: M. Mussorgskijs "Boris Godunow", Wiesbaden 1974, Breitkopf & Härtel, S. 22

### Dargomyschskij:

"Die Routine sucht Melodien, die dem Ohr schmeicheln. Ich jage ihnen nicht nach! Ich will, daß der Ton strikt das Wort ausdrückt. Wahrheit will ich."

Gerlinde Fülle: M. Mussorgskijs "Boris Godunow", Wiesbaden 1974, Breitkopf & Härtel, S. 25

### Strawinsky: Le Sacre: Les augures printaniers



### 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

Die Nationalidee in der Musik, 1991 spielende Kind weiß genau, daß die kolossale Stelle nicht fehlgehen kann, und ist im voraus des Triumphes gewiß, der keine Anstrengung kostet. Diesen Kindertriumph hält das Präludium für infantile Erwachsene fest. Es hat seine Beliebtheit den Hörern zu verdanken, die sich mit dem Spieler identifizieren. Sie wissen, sie könnten es ebensogut. Indem sie die Macht bestaunen, die die vier Notensysteme im vierfachen Fortissimo bezwingt, bestaunen sie sich selber. Es wachsen ihnen die imaginären Taten. 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 Wehbeherrscher wird. Wagnis und Sicherheit vermengen sich *in einem* der verwegensten Fälle von Tagträumen in der Musik. Die Begeisterung steigt am höchsten, wenn es als Zugabe im dreiviertel verdunkelten Saal gespielt wird. Die Düsternis der Vernichtung, die der slawische Jargon des Stückes androht zugleich und verherrlicht, weckt in jedem Zuhörer die Gewißheit, daß bei solch ominösem Dämmer auch er selber den Flügel in Trümmer schlagen könnte. Dazu hilft ihm aber nicht bloß die Konstellation von schwerem Geschütz und leichter Spielbarkeit sondern die Anlage der Riesenbagatelle. Fast alle tonale Musik und zumal die vorklassische gibt heutzutage dem Amateur die Chance zur Kraftgeste in der Schlußkadenz. Sie ist affirmativ und sagt: es ist so; Bekräftigung als solche. ganz gleich, was vorausgeht. Daher das Ritardando. Es unterstreicht, und an seiner Kraft mißt der Spieler die eigene, indem er sein Ungestüm zu bändigen, sich zurückzuhalten vermag. Wenn diese gestische Bedeutung der Schlußkadenz vielleicht erst seit der Romantik markiert wird, so hat Rachmaninoff in nachromantischem Verschleiß sie vollends von allem Inhalt - allem musikalisch sich Ereignenden - emanzipiert und als Ware auf den Markt geworfen. Das Präludium ist *eine einzige* Schlußkadenz: wenn man will, ein einziges unersättliches, wiederholtes Ritardando. Es parodiert die Stufenfolge der Passacagliaform, indem es die drei kadenzbildenden Baßtöne, die ein Passacagliathema beschließen könnten, selber gewissermaßen als Passacagliathema hinstellt. Die Wiederholung prägt es ein mit rücksichtsloser Reklame; die Kurzatmigkeit der Phrasen erlaubt noch dem stumpfsten 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

### Methodius-Läuten:

LP: Das russische Glockenspiel 2, TABOR 8575

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 Säwischna< 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 sendende 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 >Juridiwyi<, 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

Quintbordon 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.

Sekundenschärfung: 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), agc (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 Folklorelemente) 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.

**Schöne Sawischna 1865**  
(M. Mussorgsky)

13  
 und er - barm dich mein! Bin ge - bo - ren ja zu der Leu - te Späß,  
*p* *f*

16  
 zum Ge - spöt - te nur, zum Ge - läch - ter bloß! Ru - fen: Sa - wisch - na!  
*mf* *f*

19  
 Er ist toll nach dir! Nen - nen höh - nend mich ei - nen Got - tes - narn.  
*mf*

22  
 Lieb - chen Sa - wisch - na, lieb i - wa - now - na, knuf - fen, puf - fen mich ar - men Got - tes - narn.  
*p* *mf*

26  
 Ne - oken, hän - seln mich, schla - gen gar mich wohl. Doch des Fel - er - tags, wenn mit Band und Strauß  
*p* *f*

30  
 al - les bunt ge - schmückt auf den Tänzplatz eilt, sohen - ken Speis und Trank auch mir Ar - men sie,  
*f* *mf*

34  
 daß ver - ges - sen nicht sei der Got - tes - narn. Schö - ne Sa - wisch - na, hel - ler Fal - ke du,  
*mf* *p* *mf* *sf*

38  
 lieb ein we - nig mich ar - men Un - ge - stalt, hab ein we - nig lieb mich, den Ein - sa - men!  
*mf* *sf*

42  
 Wie ich lieb dich hab, läßt sich sa - gen nicht, Lieb - chen Sa - wisch - na, ob dir's glaubst, ob nicht,  
*mf* *p* *mf*

46  
 lieb i - wa - now - na!  
*p* *mf* *ppp* *sf*

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

mf mf f mf cresc.

mf ff p

sva... p p cre -

scen - do f usw.

p pp s

fff s

f

*J* = 52

A

O B B<sub>1</sub>

O

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

Tschaikowsky: 1812

3

4

6

8

E.E. 3724

**Gerald Abraham:**

"Diese äußerste Primitivität des musikalischen Denkens gibt uns manchmal einen harten Stoß. Der Russe kümmert sich meistens fast ausschließlich um den Reiz, den die Klangstruktur im gegenwärtigen Augenblick ausstrahlt, seine geistige Schau ist nicht genügend weit und gedächtnisstark, um jenen Genuß zu vermitteln, den wir aus den besten Werken von Beethoven oder Brahms zu ziehen vermögen, wenn wir fühlen, um mit den Worten Walter Paters zu reden, daß der Komponist )das Ende vorausgesehen und es nie aus den Augen verloren hat<. In seinen >Lebenserinnerungen<, dem wertvollsten, wenn auch nicht immer ganz verlässlichen aller Originaldokumente über russische Musik, erzählt uns Rimsky-Korsakow, wie die Mitglieder des )Mächtigen Häufleins< ihre Urteile zu fällen pflegten: )Meistens wurden die einzelnen Teile eines Werkes Stück für Stück hintereinander kritisiert. Z. B. waren die ersten vier Takte ausgezeichnet, die nächsten acht schwach, die folgende Melodie war wertlos, aber der Übergang zur nächsten Phrase war gut, usw. Nie wurde eine Komposition als eine künstlerische Einheit angesehen. Es war gewöhnlich Balakirew, der jenem Kreise neue Werke vorführte; er tat dies meist ganz fragmentarisch, spielte zuerst den Schluß, dann den Anfang...

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

Über russische Musik, Basel 1947. Amerbach-Verlag, S. 14 - 17

**Mili Balakirew: Overture auf die Themen dreier russischer Lieder (1858),****Volker Scherliess:**

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

In der Tat: nimmt man die Musik des Bauern - rhythmisches Continuum, kombiniert mit einer stereotypen, unregelmäßig wiederholten melodischen Floskel -, so hat man Strawinsky in nuce."

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

Igor Strawinsky und seine Zeit, Laaber 1983, Laaber-Verlag, S. 95ff.

**Igor Strawinsky: Le Sacre du Printemps: Les augures printaniers****Theodor W- Adorno:**

"Als Virtuosenstück der Regression ist das Sacre du Printemps der Versuch, ihrer durch ihr Abbild mächtig zu werden, nicht einfach ihr sich zu überlassen... Das Material beschränkt sich wie im Impressionismus auf rudimentäre Tonfolgen. Aber die Debussystische Atomisierung des Motivs wird aus einem Mittel des bruchlosen Ineinanderrinnens von Klangtupfen in eines der Desintegration organischen Fortgangs verwandelt. Versprengte, winzige Reste sollen herren- und subjektloses Gut der Urzeit, phylogenetische Erinnerungsspuren vorstellen... Die Melodiepartikel, die jeweils einem Abschnitt des Sacre zugrundeliegen, sind meist diatonischer Art, dem Tonfall nach folkloristisch, oder einfach der chromatischen Skala entnommen wie die Quintolen des Schlußtanzes, nie )atonale<, ganz freie, auf keine vorgeordnete Skala bezogene Sukzession von Intervallen. Zuweilen handelt es sich um eine beschränkte Auswahl aus den zwölf Tönen, etwa wie in der Pentatonik, so als wären die anderen Töne tabu . . . Überall wirken die Differenzen vom Motivmodell, als hätten sie durch bloßes Herumschütteln so sich ergeben. Damit stehen die melodischen Zellen unter einem Bann: kondensiert nicht, sondern in der Entfaltung behindert... Konsequenter fällt mit der harmonischen Entfaltung auch der harmonische Fortgang. Orgelpunkte, wie sie schon im Petruschka als Mittel der Darstellung eines gewissermaßen zeitlos kreisenden Tönens ihre große Rolle spielten, werden, durchweg in Ostinatorhythmen aufgelöst, zum ausschließlichen Prinzip der Harmonik. Der harmonisch-j-rhythmische Ostinatokitt erlaubt von Anbeginn, bei aller dissonanten Rauheit, leicht zu folgen . . . Jetzt geht es, abgesehen von den vieltönigen Akkorden als solchen, aller Polyphonie zuleibe. Kontrapunktische Ansätze gibt es nur noch spärlich, meist mit schiefen Überschneidungen der Themenfragmente. Fragen der Form, als eines sich fortbewegenden Ganzen, treten überhaupt nicht auf, und der Aufbau des Ganzen ist wenig durchgebildet . . . von den Elementen der Musik wird nur das der markierenden Artikulation des Sukzessiven, in einem selber höchst spezialisierten Sinn, und die instrumentale Farbe sei's als expansiver oder zuschlagender Tuttiklang, sei's als koloristischer Sondereffekt zugelassen... Die choreographische Idee des Opfers prägt die musikalische Faktur selber. In ihr, nicht auf der Bühne, wird ausgerottet, was als Individuiertes vom Kollektiv sich unterscheidet."

Philosophie der neuen Musik, Frankfurt 1958, S. 158ff.

# Borodin: Steppenskizze aus Mittelasien (1880)

*In der einförmigen Steppe Mittelasiens erklingen die bisher fremden Töne eines friedlichen russischen Liedes. Aus der Ferne vernimmt man das Getrappel von Pferden und Kamelen und den eigentümlichen Klang einer morgenländischen Weise. Eine einheimische Karawane nähert sich. Unter dem Schutze der russischen Waffen zieht sie sicher und sorglos ihren weiten Weg durch die unermessliche Wüste. Weiter und weiter entfernt sie sich. Das Lied der Russen und die Weise der Asiaten verbinden sich zu einer gemeinsamen Harmonie, deren Widerhall sich nach und nach in den Lüften der Steppe verliert.*

**Schülerentwurf, 9. Klasse (A: russ. Lied, B: morgenländische Weise)**

Steppe (leise, ruhige Klänge) -----

A B A B A A A

B B B

Getrappel -----

pp cresc. ff dimin.pp

**Material:**

□ "russisches Lied"



[ abgespaltener Kopf des "russischen Liedes"

[ augmentierter Kopf des "russischen Liedes"

□ augmentierte Form des "russischen Liedes"

○ "morgenländische Weise"



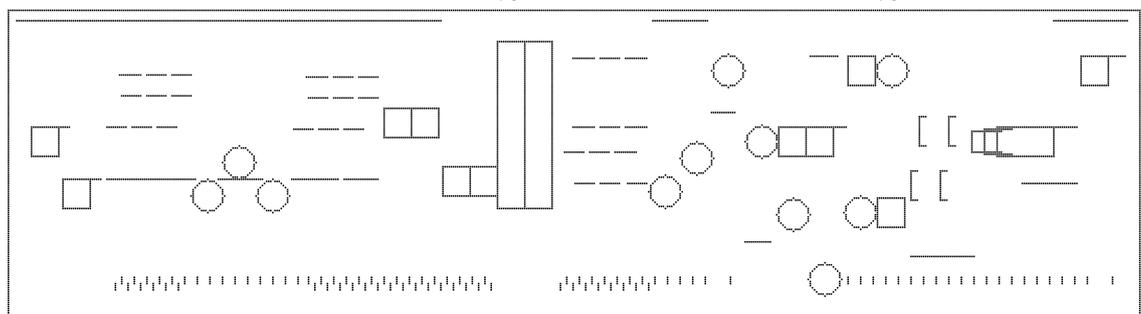
⌏ "Getrappel"

— Liegeton

**Instrumentierung der Themenauftritte**

Kl	EH.....	KL ...	F1	Eh ... V1	Ob ...	F1.....	Kl	V	F1
H		H.....	Ob	Vc ... V2	V	Vl.....	H	Ob	Ob
		EH	Kl	Va	Vc	H	EH	EH	Kl
		Fg	Vc	Vc		Fg	Va		
		Vc				Vc			

**grafische Struktur-skizze**



**Bezüge zum Programm**

↑ russ. Lied	↑ Ge-trap-pel	↑ morgenländische Weise eigentümlicher Klang (EH)	↑ Karawane zieht weiter	↑ Schutz der russ. Waffen	↑ verbinden sich zur Harmonie	↑ Wiederhall verliert sich	↑ ent-fernt, weit, Lüfte
↑ 'eintönig' Stille (pp) einförmig Steppe							

**Dynamik-profil**



**Zu Borodins Steppenskizze:**

Borodin komponierte das Stück anlässlich des bevorstehenden 25. Herrscherjubiläums des Zaren Alexander (1880) als Beitrag zu einem Bühnenstück, in dem 'lebende Bilder großer Ereignisse aus der Regierungszeit des Zaren präsentiert werden sollten. Das Projekt als Ganzes wurde allerdings nie realisiert. Überhaupt paßt die Verherrlichung des Zaren und seiner Expansionspolitik in Mitteleuropa nicht zum ästhetischen und politischen Konzept des Mächtigen Häufleins, dem Borodin neben Balakirev, Mussorgsky u. a. angehörte. Denn diese "Novatoren" standen der Narodniki-('Volksfreunde')-Bewegung nahe, die sich gegen westliche Überfremdung richtete, wie sie seit Peter dem Großen betrieben wurde. "Zeitweise stand das gesamte »Mächtige Häuflein« unter Aufsicht der Ochrana, der zaristischen Geheimpolizei, die in den Zusammenkünften der Gruppe eine revolutionäre Zelle vermutete; vielleicht war das gesamte Projekt von Anfang an als Tarnung gedacht, als Vorspiegelung der Zarentreue, und sein Scheitern sogar vorprogrammiert."

(Michael Stegemann in NZ - Neue Zeitschrift für Musik - 2/1987, S. 36, Mainz, Schott)

Ein Indiz dafür könnte der Borodinsche Programmtext sein, der die Szenerie stark ins Musikalische und Stimmungsmäßige wendet. (Konkret greifbar sind lediglich die Aussagen über die Karawane.) 'Hauptakteure' sind die beiden Melodien und die 'Landschaft'.

Borodin folgt dem Realismuskonzept des "Mächtigen Häufleins": Er stellt "wahre" Dinge des "Lebens" dar. Dazu gehören nicht nur die programmatischen und naturalistischen Elemente seines Stückes, sondern auch die ästhetische und ideelle Bindung ans 'Russentum' und an die antiwestliche (hier: orientalisierende) Folklore überhaupt.

Folkloremerkmale des Russenthemas sind die "strömende" Melodik (keine Zweitaktsymmetrie, asymmetrische Phrasierung), der Quartfall am Schluß und die Grundtonlabilität (die Harmonisierung der 'Hymnen'-Version schwankt zwischen Dur und Aolisch). Orientalisierende Merkmale des z. Themas sind die Eng- und Schlangmelodik, die Verzerrungen und die Borduntöne. 'Russisch' ist vor allem auch die besondere Behandlung des Höhepunktes bei der ff-Stelle (s. u.) sträubt sich gegen eine rein 'szenische' Interpretation im Sinne von Mussorgskys "Bydlo" aus den "Bildern einer Ausstellung", wo das Kommen und Gehen des Ochsenkarrens dargestellt wird. Es handelt sich bei der Steppenskizze eher um ein poetisches 'Gemälde' (Charakterstück) als um Programmmusik im engeren Sinne. (Hier zeigt Borodin eine Nähe zur deutschen Romantik.) Im Vordergrund stehen die Idee des Nationalen und die Vorliebe für orientalisierende Wirkungen, die man bei allen Vertretern des "Mächtigen Häufleins" findet.

An die Stelle des westlichen 'Entwicklungs'- und 'Organismus'denkens tritt das aus der Folklore stammende Prinzip des Reihens. Die Materialelemente werden nicht ineinandergearbeitet, sondern nach quasifilmischen Kriterien montiert. Dennoch entwirft Borodin keine musikalische 'Szene' im Sinne eines Handlungsablaufs, denn er verzichtet weitgehend auf das wichtigste Mittel der Bewegungssuggestion (näher sich, entfernt sie sich), das Crescendo und Diminuendo und auf eine genaue 'Lokalisierung' der russischen Soldaten. Vor allem auch die besondere Behandlung des Höhepunktes bei der ff-Stelle (s. u.) sträubt sich gegen eine rein 'szenische' Interpretation im Sinne von Mussorgskys "Bydlo" aus den "Bildern einer Ausstellung", wo das Kommen und Gehen des Ochsenkarrens dargestellt wird. Es handelt sich bei der Steppenskizze eher um ein poetisches 'Gemälde' (Charakterstück) als um Programmmusik im engeren Sinne. (Hier zeigt Borodin eine Nähe zur deutschen Romantik.) Im Vordergrund stehen die Idee des Nationalen und die Vorliebe für orientalisierende Wirkungen, die man bei allen Vertretern des "Mächtigen Häufleins" findet.

Damit lassen sich aber trotzdem die politischen Implikationen nicht ganz wegleugnen. Es bleibt als Symbolgehalt: Das russische Lied ist 'herrschend'. Es steht am Anfang in der Mitte und am Schluß. Es löst sich aus dem Steppenton und verschmilzt wieder mit ihm: Die Steppe wird sozusagen 'russifiziert'. Bei dem ff tritt das Russenthema pathetisch aus dem Kontext (Liegelöne und Getrappel) heraus (akkordischer Kompaktsatz, Tutti, harmonische 'Rückung' von Es/c nach C/a). Diese Stelle, die man heute als Glorifizierung der imperialistischen Macht rezipieren könnte -die folgende 'Intimisierung', wäre dann als deren Verinnerlichung zu verstehen - ist von Borodin ganz im "modo russo" gestaltet, wie er in Mussorgskys "Bildern einer Ausstellung" ("Promenade" und "Das große Tor von Kiew") vorgeprägt ist und bedeutet wie dort eine Beschwörung des Russentums im Sinne der Vision einer neuen nationalen bzw. slawischen Identität. Das bei Borodin sichtbar werdende Bewußtsein deckt sich vielleicht annähernd mit dem Dostoevskijs, der 1876 im "Tagebuch eines Schriftstellers" schrieb: "Rußland kann doch nicht der großen Idee untreu werden, die es als Vermächtnis von einer Reihe von Jahrhunderten empfing, und der es bisher unbeirrt folgte. Diese Idee besteht unter anderem auch in der Vereinigung der Slawen; diese Vereinigung ist aber keine Vergewaltigung und keine Eroberung, sondern ein Dienst der Allmenschheit. Wann und wie oft hat denn Rußland in der Politik nur seiner direkten Vorteile wegen gehandelt?"

Zit. nach: Europa und Rußland, hrsg. von D. Tschizewskij und D. Groh, Darmstadt 1959, S. 477

**Zu S. 21:****Ballade von der gelben Schlange**

Pentatonik, rhythmisch frei, Deszendenzmelodie, angedeutete Quintwechselstruktur, die eigentlich nur ein Ausfluß der Tetrachordordnung ist.

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

**Liebeslied aus dem Tokajer Vorgebirgsland (Csárdás)**

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 reisenartig: AB<sup>2</sup>B<sup>2</sup>A, also westlich beeinflusst. Neuerer westlicher Musik verpflichtet ist auch die Molltonalität (erhöhte 6. u. 7. Stufe) im Mittelteil (die A-Teile sind noch äolisch).

Der schnelle Teil hat die Form: AA<sup>2</sup>B<sup>2</sup>A'

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

- 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

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 Vortragsmanner gleichrhythmisch notierter melodischer Phrasen in den Bereich der Verzierungslehre gehörend. (Bei Couperin durch Bögen und Punkte angezeigt).

Tonskala: überm. Schritte (Zigeunertonleiter)

Ausdruck: romantischer Gefühlsüberschwang.

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

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

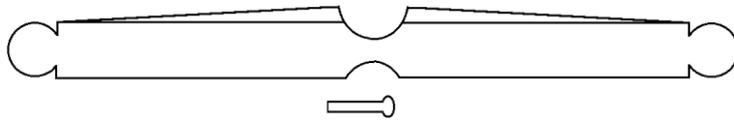
**Kerzentanz:**

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.

Nach: Elmar Arro: Die altrussische Glockenmusik. In: Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas (Hg. Von Elmar Arro), Wiesbaden 1977, Franz Steiner Verlag; S. 77 - 159

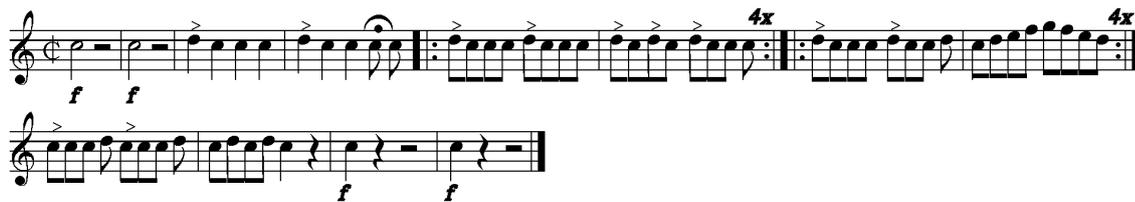
Glocken gibt es in Rußland seit ca. 950, dem Beginn der Christianisierung. Ihr Vorläufer in der heidnischen Zeit waren Schlaghölzer (Bilos), die auch später noch neben den Glocken verwendet wurden, und zwar sowohl in der folkloristischen Praxis als auch in der Liturgie (z. B. in der Fasten- und Passionszeit als asketische Läutwerke, vergleichbar den in der westlichen Kirche in gleicher Funktion verwendeten Klappern).



Bilos mit Klöppel

Es wurden meist drei Größen verwendet. Die großen waren ca. 6,40 m, die mittleren ca. 2,15 m und die kleinen ca. 1 m lang. Sie wurden an einem in der Mitte befestigten Strick oder einer Kette gehalten oder aufgehängt und (wahrscheinlich von zwei Personen - dafür spricht die symmetrische Anlage -) mit hölzernen oder eisernen Schlegeln oder Hämmern geschlagen. Es handelte sich also um ein zweistimmiges Spiel. Für mehrstimmige Musik spricht auch die Tatsache, daß die Bilos selten einzeln, sondern im Ensemble gespielt wurden. Je nach der Dicke der Stelle, auf die man schlug war der Ton höher oder tiefer. Wie immer in der folkloristischen Musik, handelt es sich um improvisierte Musik, deren reglementierte Motive und freie Paraphrasierungsverfahren nur mündlich tradiert wurden.

Heute ist diese verloren. Es gibt nur eine einzige, von Smolenskij erstellte Aufzeichnung eines Bilos-Läutmotivs:



Die russischen Glockengeläute versuchten, solche folkloristischen Musizierpraktiken, die u. a. auch der Nachrichtenübermittlung (etwa in großen Klosteranlagen) dienten, zu übernehmen. Dazu war natürlich eine große Zahl von Glocken vonnöten. (An Kathedralen waren es 2 - 3 Dutzend!) Diese Glocken wurden nicht, wie unsere, frei, sondern starr in einem Rahmen aufgehängt. Sie konnten also nicht frei schwingen. Beweglich war nur der Klöppel. Er wurde mit Hilfe eines Zugseils gegen die Glockenwandung geschlagen. Das ermöglicht eine genauere Steuerung der Töne. Ein Glöckner konnte dabei mit verschiedenen Seilen an Armen und Beinen mehrere Glocken schlagen (vergleichbar der süddeutschen Praxis des "Beierns"). Häufig wurden die Glocken aber auch - wie die großen Bilos - mit Hämmern angeschlagen, da dadurch ein noch genaueres Motivspiel möglich wird. An Kathedralen waren in der Regel mindestens 6 perfekt ausgebildete und aufeinander eingespielte Läutemusiker angestellt.

**Gemeinsame musikalische Kennzeichen russischer Glockenmusik und Folklore:**

**Perebor** ('nacheinander durchnehmen'): Er bildet sozusagen das Vorspiel des Geläuts, bei dem die einzelnen Glocken quasi probeweise in langsamem Tempo von oben nach unten angeschlagen werden. Die erste (hohe) Glocke wird dabei häufig mehrmals angeschlagen. Die Deszendenzmelodik verweist auf die über Byzanz vermittelten antiken Wurzeln.

**Quart-Quint-Dreitonmotiv:**



Hier fließen die nach der Oktave reinsten Intervalle der Obertonreihe, die ja gerade bei der Glocke besonders deutlich mitschwingt, ineinander und bilden einen Quartsekundklang. Er wurde auch bei den vielen Nachbildungen russischer Glockenmusik in der Kunstmusik als charakteristisch angesehen, z. B. in Rachmaninows Orchesterstück "Glocken":



Ein melodischer Reflex auf den Quart-Quint-Klang ist in der russischen Folklore die ungewöhnlich häufige Schlußformel

Ansonsten findet aber in der vokalen und instrumentalen Folklore eine Anpassung der Quintstruktur an den Tetrachordrahmen statt. Es entstehen die verbreiteten Trichorde (Sekund-Terztur):



Sie beherrschen auch das obige Rachmaninow-Beispiel.

**Wiederholung:** Wie in jeder folkloristischen Praxis spielt die starre (evtl. abgewandelte) Wiederholung kleinmotivischer Floskeln eine zentrale Rolle.

**"Melken"** (Seitenschlagfigur mit einem beibehaltenen "Bordun"-Ton, Schaukelmotiv): Es werden häufig dabei die Töne dreier Grundglocken mit Prim, Quarte und Quinte benutzt. In der "komprimierten" folkloristischen Form

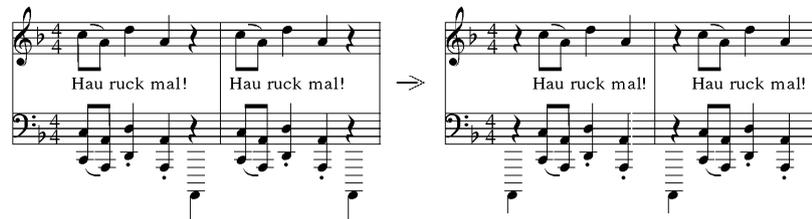


In der berühmten Dubinuschka ("Ej, Uchnem!"), dem Lied der Wolgabootschlepper, wird die Bedeutung dieses Glockenmotivs für die Folklore deutlich



**Vorliebe für extrem hohe und (vor allem) extrem tiefe Töne:**

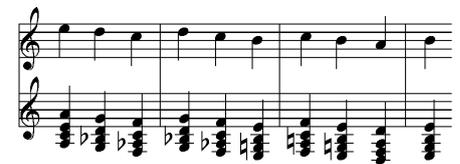
Wie die riesigen tiefen Glocken sind auch die extrem tiefen Bässe ein Markenzeichen russischer Gesangsmusik. Wie für den Westen der Tenor Caruso, ist für die Russen der Baß Schaljapin der Inbegriff des Sängers. In seiner Bearbeitung der Dubinuschka imitiert Balakirew quasi zur Verdeutlichung des Glockenursprungs dieser Musik im Baß den tiefen Bolschak, die Kont-rabaßglocke. Dabei macht Balakirew einen Fehler: In der Glockenmusik gibt der Bolschak den Rhythmus an, die anderen Glocken richten sich nach ihm. Er müßte also auf der 1. Taktzeit stehen (Dann wäre auch die Betonung des Textes richtig!):



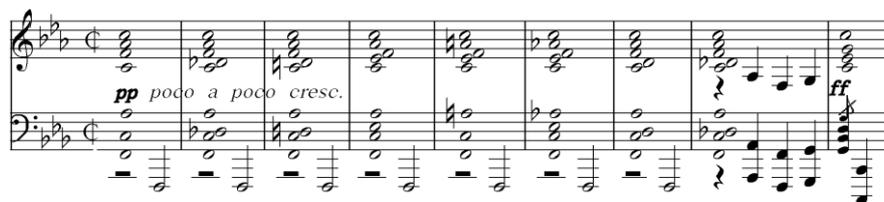
**Peresecka (Überschlag):** Durch den Aufschlag-Abprall beim Glockenschlagen entstehen Zwischentöne, wie sie in den Achteln der "Promenade" Mussorgskys nachgeahmt werden:



**Heterophonie/Parallelismus:** Gleichzeitiges Singen oder Spielen einer Melodie - etwa von verschiedenen großen Bilos - in verschiedenen Tonhöhen, ergibt eine Parallelbewegung (Organum). Da in der folkloristischen Praxis die gleiche Melodie aber immer anders, nämlich als Variante eines Urtyps gespielt wird (Maqam-Prinzip), entstehen zu den parallel geführten Sekund-, oder Quart-, oder Quintklängen zusätzliche (Zufalls-)Klänge. Später wurden auch Terzparallelen oder Terz-Sext-Parallelen (Falsobordoni) gebräuchlich. In dem folgenden Beispiel aus Rachmaninows "Glocken" finden wir neben den Parallelismen eine als glockenhaft empfundene Sequenzierungstechnik, die in der Kunstmusik häufig die starre Wiederholung ersetzt.



**Rachmaninow: 2. Klavierkonzert, Anfang:**



Rachmaninow war als Kind schon von den Glocken der Sophien-Kathedrale in Nowgorod tief beeindruckt. Später hat er oft die Ansicht vertreten, daß Glocken eine Vielfalt von menschlichen Gefühlen ausdrücken können. (Information aus Große Komponisten und ihre Musik 48, S. 1168)

Die russische Glockentradition ist zerstört. Seit 1970 in Deutschland schöpferische Weiterführung dieser Tradition durch Eberhard Maria Zumbroich. LP's: Das russische Glockenspiel 1 und 2, TABOR 8492 und 8575

**Guillaume Dufay (1400-1474): Conditor alme siderum, 2. Zeile (Adventshymnus)**

Cantus oder Superius (cantus firmus)  
Superius 4 tiefer (nicht notierte Mittelstimme)  
Tenor (Sexten oder Oktaven zum Superius)



Gerüst:



**Fauxbourdon** heißt wahrscheinlich nicht "falscher Baß", sondern "Eselstimm" (= Stimme der Sackpfeife, von lat. faux = Kehle, Schlund und dem griech.-lat. Wort für Maulesel )

Der Fauxbourdon gehört zu den Canon-Kompositionen. Canon heißt Richtschnur und enthält die Angabe, auf welche Weise ein Notentext zu lesen ist. Wie in der gleichzeitigen caccia (s. o.) wird der Superius nur einmal notiert aber zweifach ausgeführt: Im Fauxbourdon wie notiert und in der Unterquart, in der caccia wie notiert und zeitlich versetzt im Sinne des modernen Kanons. Der Fauxbourdon wäre demnach ein "Canon sine pausis".

Die Parallelbewegung widerspricht den Kontrapunktregeln der Zeit, stellt also eine Ausnahmetechnik dar. (Markiert sie die Einbruchstelle folkloristischer Praktiken?)

Hans-Otto Korth: Der Fauxbourdon in seinem musikgeschichtlichen Umfeld. In Klaus-Heinz Metzger und Rainer Riehn (Hg.), Guillaume Dufay, München 1988, S. 74 - 96

## 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

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

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

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



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



In: Szabolcsi, Bartók und die Volksmusik. In: Bela Bartók. Weg und Werk, Kassel 1972, 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 Kirchentönen bzw. in altgriechischen und gewissen noch primitiveren (namentlich pentatonischen) Tonarten gehalten und zeigt außerdem mannigfaltigste und freieste rhythmische Gebilde und Taktwechsel, sowohl im *Rubato*- als auch im *Tempo giusto*-Vortrag. Es erwies sich, daß die alten, in unserer Kunstmusik nicht mehr gebrauchten Tonleitern ihre Lebensfähigkeit durchaus nicht verloren haben. Die Anwendung derselben ermöglichte auch neuartige harmonische Kombinationen. Diese Behandlung der diatonischen Reihe führte zur Befreiung von der erstarrten Dur-moll-Skala und, als letzte Konsequenz, zur vollkommen freien Verfügung über jeden einzelnen Ton unseres chromatischen Zwölftonsystems."

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

**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 symmetrische Aufbau. Vom Zentralton g ausgehend je eine Sekund 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 sich



Der Unterschied zum Dur-Moll-System wird hier auch in der Mehrstimmigkeit 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 gelegentlich Quartparallelen,

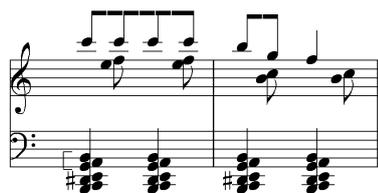


für die Drei- und Vierstimmigkeit sind folgende Bildungen typisch:



Alle diese Klänge, ebenso wie die parallelen Sekunden Quart, 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 Klangbildungen sollen einfach Schlagzeugwirkungen

wiedergeben. Die Amerikaner, die für eine derartige Behandlung des Klaviers sehr viel übrig hatten, nennen diese Art »percussion-style«, und ein amerikanischer 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 angenähert ... Zwischen der Zwölftonmethode und Bartóks 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 Außerlichkeiten 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 seiner 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... Bemerkenswert 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 72, Bärenreiter/dtv, S.99ff.

**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, Ausschnitt: 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 Reformler 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 Gentleman 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 Zigeunerkapellen improvisierten vor allem über Csárdás-Melodien: Beispiel: **Cymbal-Csárdás** der Zigeuner. Diese Technik hat Liszt genau nachgeahmt: **Friska aus Liszts Ung Rh. 2**. Dieser Ausschnitt 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 Ausschnitt aus Liszts Stück war mit Lassan überschrieben, das ist ein langsamer Männer-Tanz. Als typisch für Zigeunerkapellen 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 Vortragweise im ungebundenen, frei schweifenden Rhythmus für die uralten musikalischen Überlieferungen der Zigeuner. Auf diese unrichtigen und irrtümlichen Feststellungen Liszts erwiderte Samuel Brassai:»... die ganze instrumentale Musik der Zigeunerkapellen lief parallel mit den ziemlich stark übertriebenen Fiorituren (Schnörkeleien) der europäischen Virtuosen (Instrumentkünstler und Sänger) ... die ganze Fioritur ist nichts anderes als die aufgelesenen Krümel vom Tisch des europäischen Virtuosenentums, und die von Ihnen so sehr gerühmte Unregelmäßigkeit derselben rührt nicht von der Ungebundenheit des idealisierten Zigeunercharakters her, sondern von der Unvollkommenheit des stümperhaft Erlernenen, 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 handle 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 Zigeunerliebe: "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 anderswo. In der Musik bot sich den Zigeunern vor allem auch deshalb eine besondere Möglichkeit zur Sicherung des Lebensunterhalts und zum Vorwärtkommen, 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 Militär zu locken." Auf diese Verbunkos-Melodien wendeten die Zigeuner ihren traditionellen Formelbestand, also die Requisiten des Vortragsstils wie Harmonisierung, Figurationsverfahren, Ornamentik, Kadenz 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 volkstümlichen städtischen Liedern des 19. Jahrhunderts, die von diletterierenden 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 unbekanntem 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 Kunst 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 jahrhundertalte 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...

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 Schnellanz: 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, orientalisches gezielten, »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 (hervorgehoben 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-Volkstümleli.

**Liszt** hat zwar schon 1828 *Sätze ungarischen Charakters* geschrieben, aber zunächst war sein Ungartum nicht ausgeprägt, er sprach deutsch und war bildungsmaß 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 Dilletanten 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 Zeissweise 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 »indifferenz« 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 Verarbeitung 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 Geigenschmelzes nicht verhehlt und sogar an das für die Verbunkos typische Zusammenschlagen der Hacken denken läßt."

Dvorak: 9 . Sinfonie (18 9 3)

C a  
 pp ff  
 fp pp f  
 e C  
 mf f mp  
 3 3  
 ppp f dim.  
 p  
 pp f p  
 pp  
 p  
 mf p pp  
 ff  
 p dim.

## Spiritual "Swing low, sweet chariot"



## Spiritual "Little David"



## Miss Baileys Ghost

The Burl Ives Songbook, New York  
1953, S. 129



Oh, Miss Bailey, un - fortunate Miss Bailey.

## Spiritual "Massa dear"



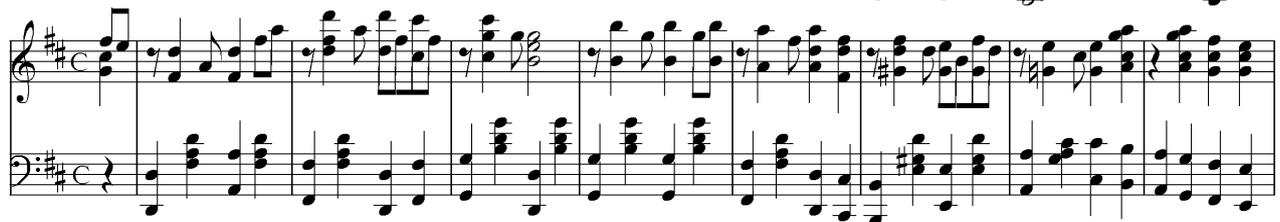
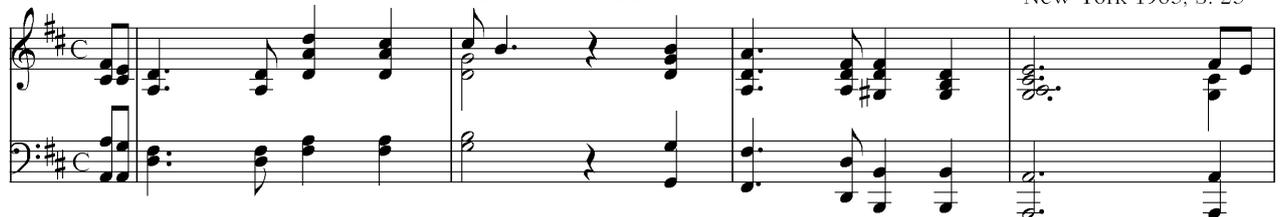
Zit. nach: Antonin Sychra, Antonin Dvorák.  
Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens,  
Leipzig 1973, S. 307

## "Das Rufen der Liebe" für Flageolet, aus Omaha, indianische Melodie



Alice C. Fletcher, A Study of Omaha Indian Music. Archeological Papers of the Peabody Museum. Harvard 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)

