

Inhalt

7	Vorwort
10	Josquin <i>Missa Da pacem</i>
16	Monteverdi <i>Lamento d'Arianna</i>
22	Bach Fis-Moll-Fuge aus dem <i>Wohltemperierten Klavier I</i>
26	Haydn Sinfonie G-Dur Nr. 94
30	Schulz <i>Abendlied</i>
32	Mozart <i>Don Giovanni</i>
36	Beethoven Sinfonie C-Dur Op. 21
40	Schubert <i>Die Winterreise</i>
44	Mendelssohn Violinkonzert E-Moll
48	Chopin Prélude E-Moll
52	Schumann »Träumerei«
56	Liszt Klaviersonate H-Moll
60	Wagner <i>Tristan und Isolde</i>
64	Bruckner <i>Siebte Sinfonie</i>
68	Brahms Sinfonie D-Dur Op. 73
74	Dvořák Sinfonie G-Dur Op. 88
78	Mahler <i>Das Lied von der Erde</i>
82	Debussy Préludes für Klavier
86	Strauss <i>Elektra</i>
92	Schönberg <i>Moses und Aron</i>
98	Ravel Trio pour Piano, Violon et Violoncelle
102	Bartók <i>Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug</i>
108	Strawinsky <i>Le Sacre du Printemps</i>
112	Berg <i>Wozzeck</i>
118	Dessau <i>Deutsches Miserere</i>
122	Hindemith <i>Sonate für Violine allein</i>

126	Eisler <i>Solidaritätslied</i>
130	Gershwin <i>Porgy and Bess</i>
134	Weill <i>Die sieben Todsünden</i>
138	Armstrong »What a wonderful world«
142	Goldschmidt <i>Das letzte Kapitel</i>
146	Distler <i>Mörike-Chorliederbuch</i>
150	Messiaen <i>Le Merle noir</i>
156	Britten <i>War Requiem</i>
160	Lutosławski String Quartet
166	Zimmermann <i>Die Soldaten</i>
170	Ligeti <i>Zehn Stücke für Bläserquintett</i>
174	Berio <i>Outis</i>
178	Henze <i>Tristan-Preludes</i>
184	Stockhausen <i>Tierkreis</i>
188	Kagel <i>Staatstheater</i>
192	Katzer <i>Die Igeltreppe</i>
194	Hölszky <i>Der gute Gott von Manhattan</i>
200	Schriftenverzeichnis Peter Petersen 1971–2021

Josquin

D. A. T. B.

Confiteor ...

Et exspecto ... Amen.

The image displays a musical score for Josquin's Mass, specifically the 'Missa Da pacem, Credo, Schlussabschnitt'. It features four vocal parts: Soprano (D.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is presented in two systems. The first system includes the 'Confiteor' text. The second system includes the 'Et exspecto' and 'Amen' texts. The piano accompaniment is visible in the bottom staff of each system. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Missa Da pacem, Credo, Schlussabschnitt

Rhythmische Verwirrung und ästhetisches Hochgefühl Die klingende Schluss-Rosette in einem *Credo* von Josquin Desprez

Versetzen wir uns gut 500 Jahre zurück nach Rom oder Mailand und nehmen wir an einer heiligen Messe teil, bei der eine Sängerkapelle die Sätze der *Missa Da pacem* in der Vertonung durch Josquin vorträgt. Das vierstimmige *Kyrie* mit anschließendem *Gloria* ist erklingen, Bibellesung, Stufengebet und womöglich eine Sequenz haben stattgefunden. Nun hebt das *Credo* an, mit dem der zentrale Teil des Gottesdienstes, die Opfermesse, eingeleitet wird. »Credo in unum Deum« verläuft in ruhigem Dreitaktmaß, in geradtaktigem Modus folgt das »Et incarnatus est«. Weitere Glaubensinhalte wie »crucifixus« und »resurrexit« werden in zweistimmig reduziertem Satz singend bekräftigt. Dann wieder vierstimmig erklingen die Verheißung »Et iterum venturus est« und das Bekenntnis zur »einen heiligen katholischen und apostolischen Kirche«. Der ternäre Bewegungsmodus vom Anfang kehrt wieder, so wird der Hoffnung auf Vergebung der Sünden (»confiteor ... in remissionem peccatorum«) Ausdruck verliehen. Der Dreier-Rhythmus ist jetzt schnellfüßiger als am Anfang. Am Ende wird er geradezu lebhaft und aufgereggt: »Et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi« – »Ich erwarte die Auferstehung der Toten. Und das Leben der zukünftigen Welt.«



In eben diesem Moment – meiner »Sternsekunde« – hebt Josquin zu einem Epilog an, der an Kunstfertigkeit seinesgleichen sucht (siehe das Frontispiz). Die metrische Dreier-Ordnung wird (scheinbar) aufgehoben und stattdessen eine Siebener-Ordnung installiert. Die vier Stimmen singen im engen Kanon Phrasen von je sieben Breven (in der Umschrift 7 ♩), wobei nach 28 Schlägen zur Wiederholung angesetzt wird. Erst am Ende wird das Siebener-Maß verlassen, um in die Dreier-Mensur zurückzuleiten. Die Musizierenden und Hörenden fühlen sich von der klanglichen Fülle und der rhythmischen Verdichtung rauschhaft erhoben. Das zirkuläre Sequenzieren der vier Stimmen, die jede dasselbe zu singen scheinen und doch geordnete Vielfalt hervorbringen, hat mystische Qualität.

Da wir uns in einer Messe und zudem in einem gotischen Kirchenbau befinden, liegt die Assoziation mit einer der schönen Fensterrosen nahe, deren kunstvolle symmetrische Ordnung als zu Stein gewordenes Klanggeschehen begriffen werden kann.¹

¹ Vgl. Painton Cowen: *Gotische Pracht. Die Rosenfenster der großen Kathedralen*, Stuttgart: Belser, 2015.

Was in der Architektur über einem Kirchenportal als Ornament angebracht ist, wird in der Messe als Abschluss von Gebeten oder Preisungen hörbar. Sogar die Siebener-Struktur, die Josquin in unserer *Missa Da pacem* gestaltet hat, kommt in gotischen Fensterrosen vor.²

Es lohnt sich, einmal in die Feinstruktur der rhythmischen Gegebenheiten einer einzelnen Stimme zu blicken, zum Beispiel die der Tenor-Stimme. Hier folgt die Rhythmuspartitur mit Erläuterung. Von der Tenor-Stimme lassen sich drei Komponentenrhythmen ableiten: der primäre Rhythmus der Toneinsätze (»Klang«, wie notiert), der sekundäre Rhythmus der Tonhöhenwechsel (»Tonhöhe«, nicht immer wie notiert) und der weitere sekundäre Rhythmus aus melodischen Richtungswechseln (nur »Kammtöne«).

Tenor, rhythmisches Profil und Abgleich mit der Mensur

169 (Confiteor...)

186 (Et exspecto...)

Schon der primäre Rhythmus (»Klang«) zeigt Unterschiede zwischen den »Confiteor«-Phrasen (Takt 169–185) und der »Et exspecto«-Sequenz (Takt 186–203), sofern wir die rhythmischen Gewichte der Längen und Kürzen beachten. Kleinster Wert ist die ♩, Vielfache davon sind ♩., ♩.♩. und ♩.; gemäß dem Vielfachen eines Achtelwerts wird das rhythmische Gewicht des Tons registriert. Man sieht, dass die gewichtigeren

2 Die große Mehrheit der Rosetten seien auf der Sechser- oder Achterbasis konstruiert, schreibt Cowen (wie Fußnote 1). Entsprechend sind kunstvolle Schlusspartien in Messesätzen Josquins in Dreier- oder Viererrhythmen gestaltet. Zu den Ausnahmen bei gotischen Rosetten zählen eine »siebenzackige Rose in Caussade«, außerdem fünf Fälle von 14-zackigen Rosen in anderen Kirchen (S. 260 und Fußnote 9).

Längen zunächst mit der Dreiermensur (tempus perfectum), die mit dreieckigen Zeichen kenntlich gemacht ist, korrelieren.³ Von Takt 186 an markieren die Längen aber mensurfremde Einheiten von 7 ♩ : ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ und so weiter.

Verstärkung dieser primären rhythmischen Gegebenheiten kommt besonders vom Rhythmus der Kammtöne. Bei »Confiteor« erfolgen die Richtungswechsel im Abstand von 6 ♩ , womit die Mensur zusätzlich unterstrichen wird (besonders in der zweiten Phrase). Ab »Et exspecto« leitet sich der diastematische Rhythmus (»Kammtöne«) von den gebrochenen Terzen her, es entstehen Siebener-Einheiten aus $3 + 2 + 2$ ♩ . Die Kammtöne unterstützen den Rhythmus der Siebener-Phrasen (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ et cetera). Rechnet man auch die Tonhöhendauern (bei Tonrepetitionen) hinzu, summieren sich die Klangereignisse pro Zeitpunkt zu mehr oder weniger großen Gewichten, die im rhythmischen Profil in Form von Terzsäulen aus rhombusförmigen Notenköpfen erscheinen. Hier kann man direkt ablesen, ob die höheren Terzsäulen mit den Mensurmarken kon- oder divergieren.

Blicken wir noch einmal auf das Frontispiz und den vierstimmigen Vokalsatz zurück. Bei »Et exspecto« erkennt man eine Kanonstruktur. Sie lässt das rhythmische Gefüge der Sequenz noch um ein Vielfaches komplizierter erscheinen, als es die einzelne Stimme schon vorweist. Dem Tenor (erster Ton *d*) folgen nach 1 ♩ Diskant und Bass (*b* und *g*), die mittels Terzparallelen aneinandergekoppelt sind. Nach einem weiteren ♩ tritt der Alt hinzu, der von einer noch anderen Stufe aus (*es*) die Terzen singt. Der Rhythmus der Siebenerphrasen erscheint also zweimal versetzt, was zu einer nahezu undurchhörbar komplexen Zeitstruktur führt.

Sängerinnen und Hörern wird das sichere Fundament des Tripeltaktes förmlich entzogen. Sie erleben ein rhythmisches Chaos, bei dem sie aber doch eine ordnende Hand erahnen. Denn die kanonischen Sieben-Viertel-Einheiten kehren ja mehrfach wieder, lassen also eine Gesetzmäßigkeit erkennen. Und am Ende finden alle Stimmen wieder im Dreiermetrum zusammen.

Im Fortgang der Messe bringt Josquin eine weitere derartige klingende Rosette an, und zwar zum Abschluss des *Sanctus*. Das zweimal zu singende »Osanna in excelsis« (da capo nach »Benedictus«) mündet am Ende in eine kanonische Sequenz auf der Grundlage von 7- ♩ -Phrasen, die ähnlich wie im *Credo* gebaut sind. Die Siebenerphrasen sind diesmal allerdings aus $3 + 4$ ♩ zusammengesetzt, außerdem ist eine 3- ♩ -Phrase eingeschoben ($7 + 7 + 3 \mid 7 + 7 + 3 + n$ ♩).⁴

Das Ordinarium Missae wird mit dem *Agnus Dei* abgeschlossen. Beim *Agnus Dei III* tritt an die Stelle einer klingenden Rosette ein komplizierter Kanon in einem nun

3 Am Ende der beiden Teilphrasen sind Hemiolien angedeutet.

4 Vgl. Notenbeispiel und Analyse in meinem Aufsatz: Zur Rhythmik in den Messen Josquins (und Bauldeweyns). Isometrische Phrasenwiederholungen und ihr Verhältnis zur mensuralen Ordnung, in: *Musikkulturgeschichte heute. Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg*, hg. von F. Geiger (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 26), Frankfurt a. M.: Lang 2009, S. 9–29, hier S. 21 f.

auf sechs Stimmen angewachsenen Satz. Drei Stimmen realisieren im Abstand zweier Longen den Cantus firmus im strengen Kanon,⁵ die drei übrigen Stimmen sind quasi diminuiert und imitieren einander mehr oder weniger genau. Große Besetzung und kunstvolles kontrapunktisches Gefüge sorgen auch hier für Klangpracht zur abschließenden Bitte um Frieden.

In meinem (bereits erwähnten) Aufsatz über die zeitliche Phrasengestaltung in Messen Josquins und Bauldeweyns⁶ konnte ich etliche Fälle aufzeigen, in denen mit rhythmischen Mitteln die vorgegebene mensurale Taktordnung überspielt wird. In Wiederholungsabschnitten ähnlich dem hier in der *Missa Da pacem* betrachteten Fall kommen Sequenzglieder beziehungsweise Teilphrasen im Ausmaß von drei, vier, fünf, sechs, sieben, acht, neun und zehn Pulsen vor. Sie divergieren sämtlich mit der jeweiligen Mensur.

Alle Beispiele stammen aus Messesätzen von Josquin. Im Fall der *Missa Da pacem* wird allerdings die Autorschaft Josquins angefochten und statt seiner Noel Bauldeweyn favorisiert, wobei philologische Befunde zu greifen scheinen. Der Autor einer 1972 erschienenen Studie über die *Missa Da pacem*, Edgar H. Sparks, empfiehlt, die Komposition aus dem Werkregister Josquins zu streichen. Sie sei Josquins nicht ganz würdig, vor allem aber spräche die Quellenlage für Bauldeweyn als Autor. Freilich scheint Sparks sich nicht vollkommen sicher zu sein, denn er formuliert am Ende: »Now that the facts have been examined, it seems [!] that the *Missa Da pacem* must be accepted as an authentic composition of Noel Bauldeweyn and be stricken from the list of the Masses of Josquin Desprez.«⁷

Mit Blick auf die rhythmische Komplexität, die in der Sequenz am Ende des *Credo* aus der *Missa Da pacem* zutage tritt und die in vielen anderen Messen Josquins zu beobachten ist, mag es erlaubt sein, die Frage der Autorschaft weiterhin offen zu halten. Unter den Messen, die »mit Sicherheit« von Bauldeweyn stammen, ist mir bisher kein Fall von gleicher oder ähnlicher Faktur untergekommen.

Als Beispiel kann Bauldeweyns *Missa en douleur et tristesse* betrachtet werden.⁸ In ihr kommen starke Abweichungen von der zeitlichen Ordnung der jeweiligen Mensur nicht vor. Im Schlussabschnitt aus dem *Credo* der Messe, den man mit dem entsprechenden Abschnitt aus der *Missa Da pacem* vergleichen möge, kommt es zwar zu mo-

5 Es handelt sich um die gregorianische Antiphon »Da pacem«, zu finden im *Antiphonale sacrosanctae romanae ecclesiae pro diurnis horis*, hg. von der Katholischen Kirche, Rom u. a. 1949, im Teil »Toni communes«, Rubrik »Pro pace« Nr. 1: »Da pacem Domine in diebus nostris: quia non est alius qui pugnet pro nobis, nisi tu Deus noster« (S. 144).

6 Wie Fußnote 4.

7 Edgar H. Sparks: *The Music of Noel Bauldeweyn*, New York 1972, S. 98. Auch Willem Elders, der die Neue Josquin-Gesamtausgabe leitet, hält Bauldeweyn als Autor für wahrscheinlich, nicht aber für erwiesen (Willem Elders: *New Josquin Edition*, Bd. 3: Masses based on gregorian chants, Critical Commentary, Utrecht 2003, S. 52).

8 Noel Bauldewijn: *Missa en douleur et tristesse*, in: *Nederlandse polyfonie uit spaanse bronnen*, hg. von René Bernard Lenaerts, Antwerpen: Vereniging voor Muziekgeschiedenis, 1963.

tivischer Verdichtung, auch erklingt ein Kanon in Tenor I und II, aber alles in allem herrscht doch ein unkompliziertes, gesundes Gleichmaß vor. Sämtliche Motive und Phrasen konvergieren mit dem vorgeschriebenen Tempus perfectum (in der Umschrift 3/4).

Bauldeweyn, Missa en douleur et tristesse, Credo, Schluss

193

D.

A.

T.1

T.2

B.

Et vitam venturi...

Es ist vielleicht möglich, dass andere Kompositionen des (einstigen) Josquin-Schülers Noel Bauldeweyn Beispiele für rhythmische Kunststücke, wie sein Lehrer sie geschaffen hat, enthalten. Bis diese auftauchen, tendiere ich allerdings dazu, die *Missa Da pacem* weiterhin als ein Werk Josquins anzusehen.


Auch der Herausgeber des *Josquin Companions* der Oxford University Press, Richard Sherr, hält die Frage der Autorschaft im Fall der *Missa Da pacem* offen. Nicht ohne Suffisanz bemerkt er, dass auch Wissenschaftler geschmacklichen Vorlieben unterlägen. Mit Bezug auf eine Motette, deren Autorschaft ebenfalls umstritten sei, beschließt er seine Übersicht über den Forschungsstand so: »In short, while the *Missa Da pacem* is not good enough to be by Josquin, *Ave caro Christi cara* is too good to be by Bauldeweyn. However, scholarly tastes change. Maybe a champion for the *Missa Da pacem* will one day appear.«⁹


⁹ Richard Sherr: *Missa Da pacem* and *Missa Allez regretz*, in: *The Josquin Companion*, hg. von Richard Sherr, Oxford: University Press, 2000, S. 239–247, hier S. 243.


Schulz


Sehr gemäßigt


(1) 
Der Mond ist auf - ge - gan - gen,

(2) 
die gold - nen Stern - lein pran - gen

(3) 
am Him - mel hell und klar;

(4) 
der Wald steht schwarz und schwei - get,

(5) 
und aus den Wie - sen stei - get

(6) 
der wei - ße Ne - bel wun - der - bar.

Abendlied, Melodie und originale Harmonisierung

Weniger kann mehr sein *Der Mond ist aufgegangen* von Claudius und Schulz

Das »Abendlied« von Matthias Claudius in der Vertonung durch Johann Abraham Peter Schulz ist zweifellos ein »Stern« unter den deutschen Volksliedern. Eine »Sternsekunde« in diesem wundervoll schlichten und vollkommenen Lied finden zu wollen, ist verwegen und vielleicht müßig. Auf eine Feinheit im Verlauf der Melodie möchte ich dennoch hinweisen: Die zweite Zeile des Lieds wiederholt die erste Zeile, wobei sie drei Töne höher beginnt. Allerdings bewegt sich die Melodie mit dem zweiten Ton nicht aufwärts, sondern verharrt auf der Stufe *a*. Durch diese winzige Abweichung, die ein linearer Stillstand ist, gewinnt die Melodie etwas hinzu.

Die Tonhöhe *a* wird repetiert, ihr Rhythmus ist also gedehnt auf ♩ , während der Rhythmus der gesungenen Silben in ♩ verläuft. Dazu kommt, dass die Melodie so besser an den Rhythmus der Gedichtzeile angepasst ist. Melodische Schritte sind wie ganz leichte Betonungen. Gibt es sie nicht, ist auch die entsprechende Silbe unbetont. Das Adjektiv »gold(nen)« bleibt beiläufig, das mit dem »Mond« korrespondierende Substantiv »Sternlein« hat dagegen das Hauptgewicht.

Man stelle sich einmal die genaue Wiederholung der ersten Zeile vor:



Dieses Konstrukt ist nicht nur langweiliger, es würde auch einen ungehörlichen Akzent (*) auf die goldnen Sternlein legen. Gleiches wiederholt sich in der 5. Zeile, wo durch flaches Singen der sinnwidrige Akzent und aus den Wiesen steigt vermieden wird.

Schulz dürfte die Melodie vor allem mit Blick auf die erste Strophe des Gedichts entwickelt haben. Wie regelmäßig bei Strophenliedern zu beobachten, passen die Akzentverhältnisse der Verse in den weiteren Strophen nicht immer auf die Melodie. In unserem Fall funktioniert dies aber erstaunlich gut. Nur in der letzten Strophe des »Abendlieds« hätte die zweite Zeile einen Akzent auf der zweiten Silbe gut vertragen: *So legt euch denn, ihr Brüder, / in Gottes Namen nieder; / kalt ist der Abendhauch. / Verschon uns, Gott! mit Strafen, / und laß uns ruhig schlafen! / und unsern kranken Nachbar auch!*

Der Klaviersatz, den J. A. P. Schulz 1790 seiner Veröffentlichung von »Liedern im Volkston«²⁷ der Melodie beigegeben hat, unterstützt die Tonrepetition, indem unter dem beibehaltenen *a* kein Harmoniewechsel stattfindet.

²⁷ *Das Erbe deutscher Musik* Bd. 105, München: Henle, 2006, S. 178.

Bruckner

X

4 H6

T-Tb.1

T-Tb.2

B.-Tb.1

B.-Tb.2 + K.-Btb.

p *cresc.* *dim.*

p *cresc.* *dim.*

p *cresc.* *dim.*

p *cresc.* *dim.*

f *cresc.* *fff* *fff* *dim.* *pp*

p *cresc.* *fff* *dim.* *pp*

pp *cresc.* *fff* *dim.* *pp*

pp *cresc.* *fff* *dim.* *pp*

pp *cresc.* *fff* *dim.* *pp*

Siebte Sinfonie, 2. Satz, Takt 185–193, revidierte Fassung

Ein Klagegruß auf den Tod Richard Wagners Zum Adagio aus Bruckners *Siebter Sinfonie*

Der zweite Satz von Anton Bruckners *Siebter Sinfonie* ist ein »Adagio« in Cis-Moll, dessen Hauptteile im 4/4-Takt »Sehr feierlich und sehr langsam« zu spielen sind. Zweimal im Verlauf des Satzes wechseln Tempo, Taktart und Tonart, um einer helleren Stimmung zum Durchbruch zu verhelfen. Im dritten und schließenden Hauptteil steigert Bruckner unter Verwendung eines unscheinbaren dreitönigen Motivs aus dem Hauptthema die Lautstärke bis ins *fff* zu einem Höhepunkt, der – was selten ist bei Bruckner – noch durch Becken- und Triangelklang unterstrichen wird. Der C-Dur-Akkord, mit dem der Zenit erreicht wird (Takt 180) und mit dem die Steigerungswelle langsam wieder abklingt, war durch Umdeutung des Dominantseptakkords von Cis/Des-Moll/Dur (*gis/his/dis/fis* beziehungsweise *as/c/es/ges*) in den übermäßigen Quintsexatakkord von C-Moll/Dur (*as/c/es/fis*) erreicht worden. In Erinnerung an diese enharmonische Umdeutung führt Bruckner den eigentlichen Zielakkord, also das Des-Dur, durch einfache Rückung wieder ein: C-Dur → Des-Dur, sehr leise intoniert.

Bevor der Satz – nach neuerlicher enharmonischer Verwechslung – schließlich in Cis-Dur endet, legt Bruckner einen Trauerflor über das Klanggeschehen. Unerwartet, wenngleich motivisch mit dem Vorhergehenden verknüpft, setzen vier Wagner-Tuben, unterstützt von einer Kontrabasstuba, zu einem gedämpften Sterbechoral in Cis-Moll an. Ein einziges Mal bäumt sich der instrumentale Gesang zu großer Lautstärke auf (*fff*) und bereitet einem Klageruf von vier Hörnern (Takt 190 ff.) den Boden, so als spräche ein Hinterbliebener am Sarg des Toten diesem einen letzten Gruß zu. Auf die Töne *gis-gis-a-a-gis-gis*, seit altersher die meist verbreitete Klagesekunde zwischen sechster und fünfter Stufe Moll,⁵⁴ wird jede »Silbe« mit Akzenten (^, >) hervorgehoben. Diese (nonverbalen) Klageworte sind für mich die »Sternsekunde« in Bruckners *Siebter*. Ihre Düsternis ist äußerst eindrucksvoll. Sie ist durch den nachfolgenden Cis-Dur-Dreiklang (picardische Terz in Cis-Moll) kaum aufzuhellen.

Dass Bruckner diesen Trauergesang im zweiten Satz seiner E-Dur-Sinfonie unter dem unmittelbaren Eindruck der Nachricht vom Tod Richard Wagners am 13. Februar 1883 schrieb, hat er selbst bekundet.⁵⁵ Mit den Horntuben, den sogenannten »Wagner-Tuben«, spielt er direkt auf den verstorbenen Meister an. Davon klanglich abgehoben sind die etwas später hinzutretenden Hörner mit einer eigenen Melodie, die zunächst zweifach, später nach mündlichen Angaben Bruckners vierfach besetzt

54 Vgl. etwa den Beginn des *Lamento d'Arianna* von Monteverdi, oben S. 16 ff.

55 Constantin Floros: *Anton Bruckner. Persönlichkeit und Werk*, Hamburg 2004, S. 173.

war.⁵⁶ Diese vier Takte sind als Äußerung einer separaten Stimme anzusehen. Ohne Weiteres lässt sich ein Bild assoziieren, nach dem der Tuben-Satz den Sarg Wagners, der Hornsatz aber die Klage Bruckners an Wagners Sarg bedeutet.

Der Choral erscheint einerseits wie eine retardierende Einlage, ist andererseits aber motivisch mit der Hauptthematik des Adagios verknüpft. So wird ein Gedanke vom Anfang des Satzes melodisch aufgegriffen, wenngleich mit anderen Harmonien versehen und im Charakter verändert (Takt 184). An dem Motiv ist die vierfache Diminution des auftaktigen Trichords *e-fis-gis* beziehungsweise *cis-dis-e* bemerkenswert (♩-♩ → ♪-♪).



Mit genau diesem motivischen Material wird auch der Übergang vom Höhepunkt des Satzes (Takt 180) zum Eintritt des Trauerchorals herbeigeführt. Während der ausklingenden C-Dur-Fläche (Takt 180–182) erklingt die Sechzehntelfassung: *c-d-e*. Dann folgt die Rückung nach Cis-Dur: *cis-dis-eis* (Takt 183–184). Mit nun wieder augmentierten Werten und nach Moll abgedunkelt setzt die 1. Wagner-Tuba mit dem Motiv ein: *cis-dis-e* (Takt 184ff.). Die beiden auftaktigen Viertelnoten *cis* und *dis* klingen wie ein gestauter Zeitfluss, und die Eintrübung nach Moll geht mit der Klangfarbe der Wagner-Tuben einher.



Der Bruckner-Forscher Constantin Floros schreibt, dass Bruckner es liebte, »auf Motive Richard Wagners anzuspieren.«⁵⁷ So fänden sich auch in seiner *Siebten* Anspielungen auf *Tristan und Isolde* und auf *Die Walküre*.⁵⁸ Es mag deshalb nicht ganz unwahr-

56 Vgl. Anton Bruckner: *Sämtliche Werke*, VII. Symphonie E-Dur, Studienpartitur, 2., rev. Ausg. von Leopold Nowak, Wien 1954, S. 72.

57 Floros (wie Fußnote 55), S. 175.

58 Im 1. Satz der *Siebten* zeigt eine Nebenstimme des Hauptthemas das Liebestod-Motiv aus *Tristan* (Takt 392–399). Vgl. Constantin Floros: Die Zitate in Bruckners Symphonik, in: *Bruckner Jahrbuch* 1982/83, Linz 1984, S. 7–18, dort S. 15.

scheinlich sein, dass Bruckner auch in der Trauermusik eine unauffällige Anspielung an ein Hauptmotiv aus Wagners Oper *Tristan und Isolde* angebracht hat.



Der chromatische Gang *h-ais-a-gis*, der in Tuba 2 crescendierend zum *fff*-Aufschrei führt, entspricht jedenfalls der rückläufigen Folge des Sehnsuchtsmotivs *gis-a-ais-h*. Rhythmus und Oktavlage sind verschieden, auch ist die harmonische Umgebung eine andere. Dennoch fällt die Identität der Tonstufen auf, die an dieser besonderen, semantisch aufgeladenen Stelle womöglich als diskrete Allusion an Wagner gedeutet werden kann.

Die insgesamt leuchtend helle Sinfonie enthält mit dem Epitaph auf Richard Wagner ein eher seltenes Beispiel dafür, dass ein biographisches Ereignis im Leben eines Komponisten einen direkten Niederschlag in einer Komposition gefunden hat. Zwar hat es immer schon Hommage-Kompositionen gegeben, so wie in der Literaturgeschichte Gedenksprüche, Nachrufe und Nekrologe verbreitet sind. Aber dass ein Ereignis in der profanen Welt auf den Takt genau seine Spur in einer Sinfonie hinterlässt, ist doch die Ausnahme. Dies wird man allerdings vergessen, wenn man diese Takte voll intensivstem, persönlichem Ausdruck der Trauer und Klage hört.

Ravel

Violon

pp

Violoncelle

pp


PIANO







pp


Ped.

Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, 1. Satz, Takt 5

Heterometrie und Isometrie Zur Rhythmik in Ravels Klaviertrio

Das Klaviertrio von Maurice Ravel beginnt mit einem zarten, leicht exotisch anmutenden Thema in unregelmäßig schaukelnder Bewegung. Zuerst stellt das Klavier das viertaktige Thema alleine vor, danach wird es unter Beteiligung von Violine und Cello wiederholt (Frontispiz). Sein unvergleichlich heller A-Moll-Klang im ersten Takt, der wegen der großen Sexte (*fis*) eine gewisse dorische Färbung hat, und die ungleichmäßige Aufteilung des Taktes in 3 + 2 + 3  über glockenähnlichen Basstönen in der linken Hand des Klaviers haben einen hohen Wiedererkennungswert und sind für mich eine »Sternsekunde« in der Geschichte des Klaviertrios.

Insbesondere die heterometrische (asymmetrische) Gestalt des Themas sowie überhaupt die Rhythmik in dieser zu Beginn des Ersten Weltkriegs entstandenen Komposition sind beachtenswert.⁸⁷ Ravel gibt als Taktart des ersten Satzes 8/8 an – eine neutrale Lösung. In Wirklichkeit hat er eine Taktart mit gleichbleibender Binnenstruktur konstituiert, die auch als »Aksak« bekannt ist und in zahlreichen Varianten in südosteuropäischer Bauernmusik vorkommt. Ravel hat hier einen Metrum-Typus vorweggenommen, den Béla Bartók später mehrfach verwendet und auf Volksmusiktraditionen zurückbezogen hat. Im sechsten Heft von dessen *Mikrokosmos* versammelte Bartók »Sechs Tänze in bulgarischen Rhythmen«: I: 4 + 2 + 3 , II: 2 + 2 + 3 , III: 2 + 3 , IV: 3 + 2 + 3 , V: 2 + 2 + 2 + 3  und VI: 3 + 3 + 2 . Die Taktform in Nr. IV ist mit der in Ravels Trio identisch.

Bartók wird Ravels Klaviertrio gekannt haben. In seinem eigenen Trio von 1938, bei dem das Cello durch eine Klarinette ersetzt ist – von Benny Goodman in Auftrag gegeben⁸⁸ –, gibt es im Finale einen Mittelteil im 8 + 5 -Takt. Die Nähe dieses Themas zu dem von Ravel ist unverkennbar.



The image shows a musical score excerpt from Maurice Ravel's Piano Trio, measures 134-137. The score is for Piano and Clarinet. Measures 134 and 135 show the Piano part with complex chords and the Clarinet part with a melodic line. Measures 136 and 137 continue the musical development.

87 Ravel komponierte das Trio 1914. Die Uraufführung fand am 28. Januar 1915 im Salle Faveau in Paris statt, mit Alfredo Casella am Klavier, Gabriel Willaume an der Violine und Louis Feuillard am Cello.

88 Bei der Uraufführung von *Contrasts* 1940 in New York spielte Bartók das Klavier, Joseph Szigeti die Violine und Benny Goodman die Klarinette.

Heterometrie und Isometrie sind wechselseitig aufeinander bezogen, denn ein sich ständig wiederholender Takt heterometrischer Füllung (zum Beispiel $3 + 2 + 3$ ♩) führt zu isometrischen Folgen (zum Beispiel $8 + 8 + 8 \dots$ ♩). Der Ravelschen Taktangabe 8/8 ist es nicht anzusehen, ob sie eine Taktart mit gleichen oder mit ungleichen Binnengliedern bezeichnet.

Stereotype Zeitmuster mit asymmetrischer Binnengliederung waren in der zentraleuropäischen Kunstmusik eher selten.⁸⁹ Indessen gehört das Wechselspiel zwischen festem Metrum und wechselvollen Rhythmen zu den wesentlichen Merkmalen traditioneller Musik. Ein solches Wechselspiel findet natürlich auch in heterometrischen Ordnungsgefügen wie hier in Ravels $3 + 2 + 3$ ♩-Takt statt. Während der Überleitung im Anschluss an die Themaexposition hebt Ravel die heterometrische Struktur vorübergehend aus und führt kurzzeitig eine sozusagen normale 4/4-Struktur ein. Anknüpfend an die Punktierung im Hauptthema (♩ ♩) wird durch ständige Wiederholung dieses Elements eine isometrische Folge von Viertelwerten gewonnen. Gleichzeitig hält die linke Hand des Klaviers an der heterometrischen Struktur fest. Zwei metrische Muster erscheinen simultan, differenziert mittels rein rhythmischer Gestaltung:



Im Hauptthema selbst sind die Verhältnisse umgekehrt. In der Oberstimme gilt Heterometrie, in der Begleitstimme Isometrie (siehe Frontispiz). Das Klavier lässt dort in tiefer Lage eine konventionelle Aufteilung des 4/4-Takts hören. Die überhängenden Basstöne fallen regelmäßig auf den Beginn des Takts, und die vorgelagerten Viertel und Achtel führen auf diese betonte Zählzeit hin. Die Divergenzen zwischen Hauptstimme und Begleitung deuten klar auf einen Fall von Polymetrie hin: $3 + 2 + 3$ ♩ / $2 + 2 + 2 + 2$ ♩.

Nach dem metrischen Muster $3 + 2 + 3$ ♩ ist auch das zweite Thema des Satzes gestaltet, das bei Ziffer 4 einsetzt (Notenbeispiel auf der gegenüberliegenden Seite oben). Wenig später (2 Takte vor Ziffer 6) wird in diesem Fall die heterometrische Struktur des Themas wiederum aufgehoben, wobei jetzt die Komponente »Textur«

⁸⁹ Außer den bekannten Beispielen für Fünfer-Taktarten bei Chopin, Glinka oder Tschaikowsky sind die Klaviersachen von Ferdinand Hiller zu erwähnen; siehe dazu Peter Petersen: Heterometrie in den Rhythmischen Studien von Ferdinand Hiller, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 78 (2021), S. 20–41. Ein ausgesprochen frühes Beispiel liegt mit dem Finale des *Quatuor scientifique* von Antonín Reicha von 1806 (1797?) vor, das durchgehend im schnellen 5/8-Takt verläuft (im Internet über ISMLP greifbar).



ursächlich ist. Die ersten Töne des Themas sind dergestalt eingeführt, dass die Einsatzabstände des Motivs 4 ♩ betragen. Der somit erzeugte »Komponentenrhythmus«⁹⁰ ändert die ungleichmäßig gegliederte Phrase in eine gleichmäßig gegliederte: $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$:



Ravels Klaviertrio erweist sich als eine Fundgrube für rhythmische Besonderheiten. Im zweiten Satz gibt es ein weiteres Beispiel für Polymetrie. Bei Ziffer 10 des mit »Pantoum« (malaiische Versform) überschriebenen Satzes tritt vor dem Hintergrund schneller Achtelbewegungen im 3/4-Takt eine ausdrucksstarke (*»espressivo«*) Kantilene hervor, deren Taktart 4/2 beträgt und eine völlig andere Bewegungsart ergibt. In diesem Fall offenbart sogar die Notation den Sachverhalt, indem der seit Anfang des Satzes geltende 3/4-Takt in den Streichern beibehalten wird, während im Klavier große Notenwerte vorherrschen und eigene Taktstriche nach jeweils 4 ♩ gezogen sind.

Im Finale des Trios liegt dagegen *sukzessive* Heterometrie vor, wobei die beiden Taktarten, die sich abwechseln, je für sich ungleichmäßig gebaut sind: 3 + 5 ♩ , 4 + 3 ♩ . Ähnlich wie im ersten Satz wird einmal ein Motiv mit der Struktur 4 + 3 ♩ mit sich selbst imitiert, wobei die jeweils einsetzende Stimme 4 ♩ später beginnt und so eine isometrische Struktur über den 7/4-Takt gelegt wird (bei Ziffer 7):



Faszinierende Wechselspiele zwischen Isometrie und Heterometrie lassen sich in Ravels Klaviertrio durchgehend beobachten. Vom ersten Takt an zeigt sich dieser besondere rhythmische Charakter, der sich mir seit dem ersten Hören als »Sternsekunde« eingepägt hat.

⁹⁰ Siehe zu Begriff und Phänomen der »Komponentenrhythmen« die Einleitung sowie die Kapitel »Textur« und »Phrase« meines Rhythmusbuchs (oben S. 9).

Dessau



76 Oboen

p

Kl. Trommel

p

Chor

p „Was bracht euch zwei ans Nord - Kap?“

Flöten

p

Soli

p „Ein Be - fehl.“

Deutsches Miserere, Teil II, Nr. 18, Anfang

Oboenklänge wie aus einer Passionsmusik Über Dessaus *Deutsches Miserere*

Ein Pressefoto aus dem II. Weltkrieg zeigt ein deutsches Militärzelt bei Eis und Schnee, aus dem zwei Soldaten halb liegend herausschauen. Das Bild, das in Lappland 1941/42 aufgenommen wurde, wird während einer Aufführung von Bertolt Brechts und Paul Dessaus Antikriegsatorium *Deutsches Miserere* gezeigt, und zwar im 18. Abschnitt aus dem mit »Kriegsfibel« überschriebenen zweiten Teil des Werks. Dazu singen und spielen ein Chor, zwei Solisten und einige Instrumente eine Musik, die ihrerseits auf das Dargestellte reagiert.¹⁰⁴

Brecht dichtete im Anblick des trostlosen Bildes diesen Vierzeiler:

»Was bracht euch zwei ans Nordkap?« – »Ein Befehl.«
»Ist's euch nicht kalt, ihr zwei?« – »In Leib und Seel.«
»Wann geht's nach Haus, ihr zwei?« – »Wenn's nicht mehr schneit.«
»Wie lang wird's schnein, ihr zwei?« – »In Ewigkeit.«

Mit dem dialogischen Frage-und-Antwort-Spiel eröffnet Brecht eine imaginäre Szene, bei der mehrere Fragende den beiden Soldaten gegenüber zu stehen und deren Antworten unmittelbar zu empfangen scheinen. Was sie fragen, ist so, als wäre nicht Krieg. Verwunderung und Mitgefühl spricht aus ihrer Rede. Und »die zwei« Soldaten antworten entsprechend gefasst, als hätten sie sich längst mit ihrer Lage abgefunden.

Dessau nimmt die Wiederholungsstruktur des Gedichts auf, indem er jede der vier Zeilen nahezu gleich vertont: Oboen (und Fagotte) leiten jeweils die Frage des Chors ein. Dieser skandiert sodann leise den Text, wobei er sich auf zwei Töne (*e-fis*) beschränkt. Flöten (und Posaunen) bereiten danach die jeweilige Antwort der beiden Männer vor. Die Antworten weichen leicht voneinander ab, das »In Ewigkeit« der Soldaten (Schluss) wird gleichsam durch »ewiges« Wiederholen emotionslos ausgedrückt:



Die niederdrückende Stimmung dieser imaginären Szene geht aber von den Oboen aus, die in Takt 1 und 2 eine Halbkadenz in E-Moll spielen – für mich eine »Sternsekunde« des Werks und der Musik Paul Dessaus insgesamt. Man hört eine fast sakral

¹⁰⁴ Vgl. Bertolt Brecht: *Kriegsfibel*, Berlin: Eulenspiegel, 1955, S. 34; Paul Dessau: *Deutsches Miserere*, München: Höflich, 2006 (Study Score, Bd. 650), S. 255.

getönte melodische Floskel *a-g-fis-g* (Oberstimme), *fis-e-dis-e* (Unterterzen). Durch die Farbe der tief liegenden Oboen ergibt sich ein zusätzlicher Leidensklang.

Klangfarbe und Floskel erinnern an ähnliche Wendungen, wie sie in Kantaten und Passionen J. S. Bachs vorkommen. Dessau, der ein großer Verehrer Bachs war, könnte beispielsweise das von Oboen begleitete Rezitativ »Ach Golgatha« aus der *Matthäus-Passion* (Nr. 69) im Ohr geklungen haben, als er Bild und Text Brechts vor Augen sah.

Auf die *Matthäus-Passion*, deren Eröffnungschor »Kommt ihr Töchter, helft mir klagen« in E-Moll steht, hat Dessau womöglich bereits mit dem Eröffnungschor des *Deutschen Miserere* anspielen wollen. In einem Brief an seinen Freund Erich Itor Kahn, der, wie er selbst, inzwischen im US-amerikanischen Exil lebte, gab er die Tonalität umstandslos mit E-Moll an: »Ich war ganz fleissig [...] den ersten Chor zum ›Deutschland‹ Oratorium in E moll!« (27. Dezember 1943).¹⁰⁵

Die musikalische Sprache Dessaus im *Deutschen Miserere* ist eher spröde und dissonanzenreich. Auch das E-Moll des Eingangschors wirkt stark entstellt, um Brechts Text »O Deutschland, bleiche Mutter! Wie sitzt du besudelt unter den Völkern« gerecht zu werden. Die meisten Nummern des dreiteiligen Oratoriums verzichten auf Generalvorzeichen, der Eingangschor gehört allerdings nicht dazu, er hat E-Moll vorgezeichnet.

Unsere Nr. 18 aus dem II. Teil hat ebenfalls E-Moll-Vorzeichen, und dies mit noch mehr Recht als der Chor zu Beginn, denn das Stück beginnt, wie wir gesehen haben, in reinem E-Moll, und auch der Gesang bestätigt die Tonika E. Dann aber setzen drei Flöten unisono mit einer Melodie ein, die, zusammen mit einem gehaltenen Akkord der Posaunen, ein atonales Klangfeld eröffnen: $c^2-g^1-ges^1-des^1$ über $F/ces/es$ (siehe Takt 5 im Frontispiz). Diese sieben Töne passen weder zu E-Moll noch zeigen sie überhaupt irgendein tonales Zentrum. Die in Wellen auf- und absteigende Melodie – ein 1 : 5 : 1 : 5-Modell, das die Oktave symmetrisch teilt (1 = kleine Sekunde, 5 = Quarte) –

¹⁰⁵ Zitiert nach Daniela Reinhold: Im Schlagschatten des Krieges. Das *Deutsche Miserere* – eine Quellengeschichte, in: *Fokus »Deutsches Miserere« von Paul Dessau und Bertolt Brecht. Festschrift Peter Petersen zum 65. Geburtstag*, hg. von Nina Ermlich Lehmann, Sophie Fetthauer, Mathias Lehmann, Jörg Rothkamm, Silke Wenzel und Kristina Wille, Hamburg (Neumünster): von Bockel, 2005, S. 17–42, Zitat S. 17f.

verweist auf berühmte Vorbilder bei Béla Bartók (*Musik für Saiteninstrumente*) oder Alban Berg (*Lulu*) und kann als Prototyp grundtonlosen Komponierens gelten. In Vorbereitung auf die apathischen Antworten der Soldaten erscheint die rätselhafte, nur sechs Viertel umfassende Klangszene wie der Ausdruck völliger Orientierungslosigkeit und Ungewissheit. Auch dieser einleitende Takt vor der jeweiligen Replik der Solisten ist viermal unverändert zu hören und verbreitet ein Gefühl stillstehender Zeit.

Ich persönlich habe das *Deutsche Miserere* in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre kennengelernt, als wir in Hamburg damit begannen, die Biographien NS-verfolgter Musiker und Musikerinnen aufzuarbeiten. Studierende und ich fingen mit der Recherche in nächster Umgebung an, eben in Hamburg. Da stießen wir unter anderem auf Paul Dessau, der am 19. Dezember 1894 in der Hansestadt geboren wurde. Aus einer jüdischen Familie stammend, floh Dessau 1933 nach Paris und migrierte sechs Jahre später weiter in die USA. Nach dem Krieg kam er zurück, im Gepäck die Partitur des *Deutschen Miserere*.

Obleich Brecht und Dessau das Stück als mentale Wiederaufbauhilfe für das schuldig gewordene deutsche Volk gedacht hatten, kam keine Aufführung zustande. Erst 1966 gelang die Uraufführung des *Deutschen Miserere* unter Herbert Kegels Leitung in Leipzig. Einen Mitschnitt dieser Aufführung hörte ich Anfang 1989. Zutiefst beeindruckt von Gehalt und Ausdruckskraft des Oratoriums, begann ich mit Vorbereitungen einer Aufführung, die die erste in einem westeuropäischen Land sein würde.

Am 1. September 1989 war es so weit. Rudolf Kelber, Kantor und Organist an der Hauptkirche St. Jakobi in Hamburg, hatte Chöre, Orchester und Solisten ad hoc zusammengestellt, Friedensgruppen, Kirchengemeinden, Gewerkschaften, Privatpersonen und die Kulturbehörde hatten Geld gegeben, und die Projektion der Pressefotos in einem Saal mit 2025 Plätzen war technisch gesichert. Die Hamburger Musikhalle war nahezu ausverkauft, und das Ergebnis der Probenarbeit konnte sich hören lassen. Ich hegte damals die Hoffnung, das *Deutsche Miserere* würde zukünftig an jedem 1. September zum Antikriegstag in Deutschland aufgeführt werden. Dieser Wunschtraum hat sich nicht erfüllt.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Vgl. das Programmheft zur westdeutschen Erstaufführung des *Deutschen Miserere* von Paul Dessau und Bertolt Brecht am 1. September 1989 in Hamburg, hg. von der Projektgruppe Musik und Nationalsozialismus, Hamburg 1989. Zu den Kritiken der Erstaufführung vgl. *Fokus »Deutsches Miserere«* (wie Fußnote 105), S. 167–178.

Armstrong

F Bb F Bb F (Beifall) Bb F

I see trees of green red ro-ses too

C7 F A7 Dm Db Bb C

I see them bloom for me 'n you and I think to my-self what a won-der-ful world

F D7 Gm C F Bb F C7 F

I see skies of blue clouds of white bright bles-sed day

A7 Dm Db Bb C7 F Bb

th' dark say good night and I think to my-self what a won-der-ful world.

Bb F C F

The co-lours of the rain - bow so pret-ty in the sky are

C F Bb F

al - so in the fa - ces 'f peo-ple go-ing by I see friends sha-king hands say'ng

Bb F G7 F C7 F

„How do you do?“ They're really say-ing „I love you“, I hear ba-bies cry

Bb F C7 F A7 Dm

I watch them grow they'll learn much more th'I'll e-ver know and I

Db Bb C7 F F C F

think to my-self what a won-der-ful world yes I think to my-self

F Bb C F Bb F (Beifall)

what a won - der - ful world. Oh yeah.

»What a wonderful world«, BBC-Filmaufnahme vom 2. Juli 1968

Rau-weiche Stimme, langsam swingender Groove
Armstrongs »What a wonderful world« von 1968

Auf der Bühne Louis Armstrong mit seinen All Stars. Die Kamera nimmt alle sechs Musiker – in elegante Sakkos gekleidet – ins Bild. Armstrong, die Trompete in der Hand, tritt während eines zweitaktigen Intros ans Mikrofon, wischt sich mit seinem Taschentuch übers Gesicht und singt »I see trees of green« – eine schöne Gelegenheit, gleich zu Anfang die makellose Doppelreihe weißer Zähne dem Publikum (und der Kamera) entgegenzustrecken, was sich wegen des dreimaligen Doppel-ee wie von selbst zu ergeben scheint. Das (nicht sichtbare) Publikum im Saal dankt es ihm mit aufbrausendem Zwischenapplaus. Am Ende der ersten Strophe des Titels erklingt die berühmte, bekenntnishaft Formel »what a wonderful world«, die hier noch auf der Terz einer F-Dur-Tonika endet. Armstrong singt sie mit unnachahmlicher Weichheit und einem Vibrato, das sich bis in ein leichtes Beben seines Kopfs hinein auswirkt.

Nach einer – ebenfalls mit flachem Vibrato gespielten – Überbrückungsmelodie der Posaune singt Armstrong in der zweiten Strophe von Himmel und Wolken, Tag und Nacht, um dann wieder mit »a wonderful world« abzuschließen. Diesmal geht der Kundgabe eine Des-Dur-Harmonie voraus, die die Worte »I think to myself« wie mit einem magischen Licht überzieht. Bei einer Tonika F-Dur, in der das Lied insgesamt steht, ist ein Des-Dur-Dreiklang gleichsam ein sich in eine ferne Region kurzzeitig öffnendes Fenster.

In der dritten und vierten Strophe zeigt die Kamera neben und hinter Armstrong den Posaunisten, dessen Einwürfe als einvernehmliches Echo des Sängers erscheinen. Wir hören von Regenbogenlicht auf Gesichtern und von Freunden, die sich treffen und grüßen. Passend dazu und im rhythmischen Gleichklang werfen Armstrongs tatsächliche »friends«, die fünf Musiker der All Stars, mehrmals leise Akkordstöße ein, die wie nonverbale Grüße – »Hallo Louis!« – klingen. Der schönste Ausdruck im Mittelteil liegt aber auf den Worten »How do you do?«, denn Armstrong zieht hier bei lächelnder Intonation das o von »do« fast bis zum i in die Breite.

In der Schlusstrophe werden die Kinder der Welt bedacht, die klüger sein werden als wir Erwachsenen – auch das mache die Welt so schön. Die beiden Schlusszeilen singt Armstrong jetzt zweimal, zunächst wieder mit dem kurzen Ausblick ins Des-Dur-Land und einem höchst expressiven Beben von Stimme und Kopf auf der »world«-Terz, dann in verbreitertem Rhythmus und bei dunkel gestellter Vokalfarbe. Die »wonderful world« klingt jetzt süffig verzogen und leicht verschmutzt, was von einem breiten »smearing« von g nach f herrührt. An dieser Stelle denke ich regelmäßig an eine »Sternsekunde«. Auf sie folgt nur noch die Einladung zum Schlussapplaus: Mit ge-

winnendem Lächeln, ausgebreiteten Armen und gurgelndem »Oh yeah« gelingt Armstrong dies zuverlässig und mühelos.

Die Community der Afroamerikaner, aus der Armstrong stammte und der er sich zugehörig fühlte, warf ihm lange Zeit vor, »sich dem weißen Publikum anzubiedern, ein ›Onkel Tom‹ zu sein.«¹³⁸ Nach neuerer Lesart wird allerdings nicht nur auf die Authentizität seiner Auftritte und Äußerungen, sondern auch auf sein politisches Handeln zugunsten der Schwarzen in den USA hingewiesen. So gesehen ließen sich sein »breites Grinsen« und die »mit übertriebenem Lachen gespickten Ansagen« durchaus als Teil einer subversiven Strategie deuten, mit der er »fast unmerklich gesellschaftliche Perspektiven« zu verändern bemüht war.¹³⁹

Entstehung und Erfolg des Lieds sind wiederholt beschrieben worden.¹⁴⁰ Bob Thiele (Text) und George David Weiss (Melodie) schrieben es 1965 eigens für Louis Armstrong, dem es auf Anhieb gefiel. Erst in England erfolgreich, nach Armstrongs Tod (1971) als Bestandteil des Antikriegsfilms *Good Morning Vietnam* (1987) auch in den USA zum Hit aufgestiegen, gehört *What a wonderful world* auch heute noch zur Visitenkarte Amerikas.

Der Filmmitschnitt, auf den sich meine obige Beschreibung bezieht, entstand am 2. Juli 1968 im Shepherd's Bush Studio der BBC in London. Mitglieder der All Stars waren zu diesem Zeitpunkt neben Armstrong Marty Napoleon (piano), Tyree Glenn (trombone), Joe Muranyi (clarinet), Buddy Catlett (bass) und Danny Barcelona (drums).¹⁴¹ Im Jahre 2021 war die Aufnahme bei YouTube frei zugänglich.¹⁴²

Mein Versuch einer Übertragung von Armstrongs Gesang bezieht sich auf eben diese Aufnahme. Wie stets bei derartigen Transkriptionen von Blues- oder Jazzaufnahmen kann es sich nur um eine Annäherung an die musikalische Wirklichkeit handeln. Eigentlich wird das Wesentliche von Armstrongs Gesang gerade *nicht* erfasst: der Klang seiner Stimme, die Modulation der Tonstufen, die subtile, in Notenschrift nicht abzubildende Agogik seines Vortrags. Hinzu kommt bei einem Live-Auftritt, den eine Filmaufnahme ja recht gut dokumentiert, das Wechselspiel zwischen Sound und Mimik, von dem die Wirkung auf das Publikum auch abhängt.

Überhaupt nicht darstellbar in Noten sind die typisch krächzenden, gurgelnden und röhrenden Laute, die Armstrongs Kennzeichen als Sänger geworden sind. Im Notenbild auf dem Frontispiz sind die Stellen durch eine Trillerschlange angedeutet, Zwischenstufen zwischen klarer und rauer Tongebung, die man hören und genießen kann, lassen sich aber schlechterdings nicht abbilden.

138 Wolfram Knauer: *Black and Blue – Louis Armstrong, sein Leben und seine Musik*, Ditzingen: Reclam, 2021, S. 8.

139 Ebd., S. 8f.

140 Zum Beispiel in: *Louis Armstrong. What a wonderful world*. Themenheft, in: *Du. Die Zeitschrift für Kultur*, Doppelheft 712, Zürich 2000.

141 Für diese Informationen danke ich dem Armstrong-Experten Bernard Flegar aus Ulm.

142 www.youtube.com/watch?v=CWzrABouyeE.

Indem Armstrong während des Gesangs seine Trompete in der Hand hielt, signalisierte er, dass er sich nicht als genuiner Sänger betrachtete, vielmehr als Jazztrompeter, der sich zwischendurch gern einmal mit deutlichen Worten äußern mochte. Sein Welt-ruhm basiert auf seinem Trompetenspiel. Dort brach sich seine ungeheure Musikalität und Virtuosität Bahn. Früh schon hatte er in seine Auftritte Einlagen mit Scat-Gesang eingebaut, womit er zur Weiterentwicklung dieser vokal-instrumentalen Improvisationsmethode beitrug. Sie wurde von ersten Jazzmusikern und Jazzmusikerinnen aufgegriffen und verfeinert, darunter von Ella Fitzgerald, mit der Armstrong seit den 1950er Jahren gemeinsam aufgetreten ist.

Letztlich ist es müßig, bei Louis Armstrong die von ihm besetzten Sparten als Jazzler diversifizierend zu erörtern. Entscheidend bleibt die starke Persönlichkeit eines Musikers, der sich in *jedem* Medium ausdrücken konnte. Dafür mag auch die selten schöne Aufnahme von *What a wonderful world* vom Ende seines Lebens stehen.

Distler

28

Frauen

und in nim - mer - sat - ter Qual mir das Herz da - mit ge -

Männer

31

bro - chen!

Echo

»Le - be - wohl«, »Le - - be -

»Le - be - wohl«, »Le - - be -

»Le - be - wohl«, »Le - - be -

»Le - - be - wohl«, »Le - - be -

stark

36

»Le - - be - wohl !«

wohl«, »Le - - be - wohl !«

wohl«, »Le - - be - wohl !«

wohl«, »Le - - be - wohl !«

wohl«, »Le - - be - wohl !«

Schlichte Stimmführung – komplizierte Harmonik Über Distlers »Lebewohl« nach Mörike

Im ersten Teil von Hugo Distlers *Mörike-Chorliederbuch* steht an vorletzter Stelle das doppelchörig angelegte »Lebewohl«¹⁴⁹ auf ein gleichnamiges Gedicht von Eduard Mörike. Während ein drei- bis fünfstimmiger Frauenchor das Gedicht vollständig und mit mehreren Zeilenwiederholungen zu Gehör bringt, ist einem vierstimmigen Männerchor ein einziges Wort zugeteilt: »Lebewohl«. Auf der zweiten Silbe dieses bei Distler stets substantivisch gebrauchten Worts ist eine herb-süße Dissonanz zu hören, die vier Töne enthält: *His/a/h/e*¹. Der dissonante Klang, der für mich zu den »Sternsekunden« der A cappella-Chormusik gehört, hat die Funktion einer Dominante von Cis-Moll (im Bass das Subsemitonium *His*). Die einfach zu singenden Intervalle in den vier Stimmen (*cis*¹-*e*¹-*cis*¹, *cis*¹-*a*-*cis*¹, *gis*-*h*-*gis*, *cis*-*His*-*cis*) ergeben im Zusammenklang einerseits schlichte Quintklänge, andererseits aber auch einen durchaus komplizierten Akkord. Die mittlere von drei Harmonien verbreitet ein seltsames, satztechnisch schwer zu deutendes Licht. Es leuchtet sanft und doch auffällig. Der Akkord schließt das Intervall einer verminderten Oktave ein (*His/h*) und mischt so dem gesungenen Wort »Lebewohl« einen Schmerzton bei.

Hier zunächst das zweistrophige Gedicht nach der offenbar von Distler benutzten Mörike-Ausgabe von 1938, daneben zum Vergleich die Fassung der alten Cotta-Ausgabe von 1867, die Mörike noch zu Lebzeiten selbst verantwortete.¹⁵⁰

Lebewohl [1938]

»Lebewohl!« – Du fühlst nicht,
Was es heißt, dies Wort der Schmerzen;
Mit getrostem Angesicht
Sagtest du's und leichtem Herzen.

Lebewohl! – Ach, tausendmal
Hab ich mir es vorgesprochen.
Und in nimmersatter Qual
Mir das Herz damit gebrochen.

Lebewohl [1867]

»Lebe wohl!« – Du fühlst nicht,
Was es heißt, dies Wort der Schmerzen;
Mit getrostem Angesicht
Sagtest du's und leichtem Herzen.

Lebe wohl! – Ach, tausendmal
Hab' ich mir es vorgesprochen,
Und in nimmersatter Qual
Mir das Herz damit gebrochen!

Da Distler im September 1938 mit Auswahl und Vertonung von etwa vierzig Mörike-Gedichten begann¹⁵¹ und den Zyklus als Opus 19 schon im Frühsommer 1939

149 Hugo Distler: *Mörike-Chorliederbuch*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1961, S. 85–87.

150 Eduard Mörike: *Werke in zwei Bänden*, Leipzig: Insel, (1938), Bd. 1, S. 38; Eduard Mörike: *Werke und Briefe*, historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke und Briefe Eduard Mörikes, Bd. 1, Teil 1: Gedichte, Ausgabe von 1867, erster Teil: Text, Stuttgart: Cotta, 2003, S. 59.

151 Distler im Vorwort der Partitur, das mit »Juni 1939« datiert ist: »eine angesichts des Gesamtwerks des Dichters freilich nur geringe Anzahl«.

abschloss,¹⁵² liegt es nahe anzunehmen, dass die damals aktuelle Mörike-Ausgabe impulsgebend für die Komposition und maßgeblich für die Textfassung war. Abgesehen von einer winzigen Ergänzung in der vierten Zeile (»und *mit* leichtem Herzen«) sowie gelegentlich abweichender Interpunktion (Ausrufungszeichen) übernahm Distler die substantivische Form des »Lebewohl«, also nicht die ältere Schreibweise »Lebewohl«.¹⁵³ Hierdurch wird das Monologische der Szene betont, weil nicht ein Sprechakt eines nahen oder fernen Gegenübers assoziiert wird, sondern die Erinnerung an ein Wort. Wenn die Männer nun dieses Wort entlang der monologischen Rede der Frauen singen, bleiben sie gleichwohl abwesend, als Erinnerungsspur in Kopf und Herz der verlassenen Frau.

»... dies Wort der Schmerzen«, als welches Mörike das »Lebewohl« vom lyrischen Ich des Gedichts ansprechen lässt, ist nicht nur inhaltlicher Kern, sondern auch musikalischer Refrain innerhalb der Vertonung. Das (von Distler konsequent in Anführungszeichen gefasste) »Lebewohl« hat etwas Unausweichliches, Bedrohliches. Vier Männerstimmen singen das dreisilbige Wort insgesamt sieben Mal. Zweimal treten Frauenstimmen klangverstärkend und harmonieverschärfend hinzu: am Ende der ersten Strophe und ganz am Schluss.

In einer Anmerkung regt der Komponist an, den Gegensatz von »affektbetonter Frauengruppe« und »feierlicher Ruhe der Männergruppe« zu unterstreichen.¹⁵⁴ Hier- von lässt sich wohl Distlers Lesart des Gedichts ableiten, der das Ich als weiblich, das Du aber als männlich definiert. Auch wenn der Grund der Trennung im Gedicht nicht anklingt, wird man davon ausgehen können, dass die Erzählung besagt, dass eine von Frauenstimmen repräsentierte Liebende von ihrem Geliebten verlassen worden ist.¹⁵⁵

Mehrmals erklingt auf der Binnensilbe von »Le-be-wohl« jener im Frontispiz hell belichtete dissonante Akkord – eine »verwundete« Dominante. Dabei ist der Klang stets in unmittelbarer Nachbarschaft des Klagegesangs der Frauen zu hören, so bei dem Wort »Schmerzen« (Takt 4f.), so auch beim Reimwort »Herzen« (Takt 9f.), wo sich die Assoziation »Stich ins Herz« fast zwangsläufig einstellt (die verminderte Oktave *His/h*).

Die letztere Metapher hat in Distlers Vertonung einen ebenfalls besonderen Klang erhalten, der durchaus als eine andere »Sternsekunde« rangieren könnte. Das Wort »Herz« in Takt 30 (siehe das Frontispiz) wird auf den »Dreiklang« $d^1/eis^1/a^1$ gesungen, also auf eine Dissonanz, die – auf den weißen Tasten des Klaviers gespielt – wie ein

152 Vgl. zu den Entstehungsdaten Ursula Herrmann: *Hugo Distler. Rufer und Mahner*, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1972, S. 130.

153 Hugo Wolf übernahm die getrennte Schreibweise sogar für den Titel seines Klavierlieds, während Mörike für seinen Gedichttitel die substantivische Form (»Lebewohl«) bevorzugte. Vgl. Hugo Wolf: *Sämtliche Werke*, Bd. 1: Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier, Wien 1963, »Lebe wohl«, Nr. 36, S. 125f.

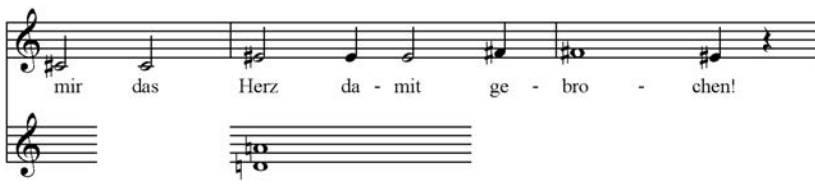
154 Partitur S. 85.

155 Unter den Sätzen für reinen Frauenchor findet sich unter anderem die Vertonung des Gedichts »Das verlassene Mägdlein« (Partitur S. 106f.).

gewöhnlicher D-Moll-Dreiklang klingt. Dass dieser Akkord dennoch als rätselhaft und fremd erscheint, hängt mit der Art seiner Ein- und Weiterführung zusammen.

Die zweite Strophe führt den Gedanken des endlos quälenden Schmerzes (»nimmersatte Qual«) durch. Die Liebende kann es nicht lassen, sich das schlimme Wort »Lebewohl« immer wieder ins Bewusstsein zu rücken (»tausendmal hab ich mir es vorgesprochen«). Am Ende bricht sie sich »damit« das Herz. Distler reduziert den Gesang der Frauen bei Eintritt der vorletzten Zeile (»und in nimmersatter Qual«) auf einen einzigen Ton. In klanglicher *und* rhythmischer Eintönigkeit (sieben ♩) wird die letzte Sentenz – das gebrochene Herz – chromatisch steigend angesteuert, um dann auf dem Wort »Herz« jene enigmatische Harmonie zu erreichen, die plausibel tönt, aber doch fraglich ist.

Die Unterstimme zeigt eine halbschlüssige Kadenz an ($c^1\text{-}cis^1\text{-}d^1\text{-}gis^1\text{-}cis^1$), deren letzter Cis-Dur-Akkord als Dominante von Fis-Moll zu verstehen ist (siehe die typische Vorhaltsbildung $fis^1\text{-}eis^1$ in einer der Binnenstimmen). Dessen Terz *eis* ist indessen vorgezogen, sie ist bereits Bestandteil des Kadenzvorgangs Takt 29 bis 31: $cis^1\text{-}cis^1\text{-}cis^1\text{-}eis^1\text{-}eis^1\text{-}eis^1\text{-}fis^1\text{-}fis^1\text{-}eis^1$ (Mittelstimme).



Aus der Perspektive dieser ›logisch‹ geführten Stimme müssen das a^1 und auch das d^1 als harmoniefremd gelten, also als dissonierend. Erst der Kadenzvorgang klärt uns darüber auf, dass der Klang $d^1/eis^1/a^1$ nicht das ist, als was er missverstanden werden könnte: ein D-Moll-Dreiklang. In Wirklichkeit handelt es sich um einen dreitönigen Zusammenklang, bei dem – seltsam genug – nur ein Ton ›korrekt‹, die beiden anderen aber ›falsch‹ sind.¹⁵⁶

Hugo Distler, der während seines beruflichen Lebens¹⁵⁷ immer A cappella-Chöre gegründet und geleitet hatte, gilt zu Recht als Erneuerer der Chormusik. In engem Kontakt mit der Jugendmusikbewegung der 1920er und 1930er Jahre¹⁵⁸ gelang es ihm als Komponist, eine Brücke zwischen Laienmusik und Musikmoderne zu schlagen. Unsere »Sternsekunde« aus dem Mörike-Lied »Lebewohl« gibt aufgrund satztechnischer Gegebenheiten einen Einblick in Distlers Position zwischen Kunst und Jugendkultur.

¹⁵⁶ Eine Vorform dieser rätselhaften Kadenz findet sich in Takt 4–6.

¹⁵⁷ Geboren am 24. Juni 1908 in Nürnberg, nahm Distler sich am 1. November 1942 in Berlin das Leben. Vgl. dazu Wolfgang Herbst: Hugo Distler und die Entstehung einer Legende, in: *Schütz-Jahrbuch* 31 (2009), S. 15–22.

¹⁵⁸ Vgl. dazu Angela Sievers: *Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörike-Chorliederbuch*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989, S. 32 ff.

Zimmermann

*(Auf dem dynamischen Höhepunkt aller Lautsprechergruppen plötzliche Stille, welche 7" dauert: nunmehr totale Finsternis.
Nach der ebenso totalen Stille von 7" erklingt von allen Bläsern und Streichern attacca)*

Orchester und
Lautsprecher



*(Keine Oktavierungen!!! Kein Schlagzeug!!!)
con tutta forza – dann kontinuierliches dim. mit gleichzeitigem „Abbau“
der Instrumente Kb.tba. – 4. Pos. – 3. Pos. – 2. Pos. – 1. Pos. etc. auf Zeichen
(jeweils von den tiefen Instrumenten zu den nächsthöheren
via Blech, Holz bis zu den Streichern gehend) bis zur Stille.*

Bühne und
Projektionen

*(Während Marie wie vernichtet am Boden liegt, geht Wesener unendlich langsam,
im ununterbrochenen Zuge der Gefallenen, dem Hintergrund zu,
der sich allmählich, wie ebenfalls die Bühne auch,
bis zur völligen Finsternis verdunkelt)*

*Während des dim. wird auf der Bühne die langsam sich herabsenkende
Atomwolke (es darf keinesfalls der „Atompilz“ gezeigt werden:
lediglich die Wolke des Atompilzes) sichtbar.
Gleichzeitig mit dem diminuendo wird ein über alle Lautsprechergruppen
umlaufender „Schrei-Klang“ von der größten Lautstärke
bis zum völligen Erlöschen abgebaut.
Bei Erreichung der völligen Stille schließt sich der Vorhang.*

Fine

Die Soldaten, Schluss

Im Mittelpunkt von Raum und Zeit und Klang: der Ton d^1 Über Zimmermanns *Soldaten-Oper*

Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten* endet auf einem einzigen Ton. Er wird 49 Sekunden lang gehalten und dabei von größter Farbigkeit und Lautstärke bis zu absoluter Stille abgebaut. Seine Frequenz entspricht dem d^1 , seine Oktavlage ist verbindlich. Ausdrücklich fordert der Komponist, der Ton dürfe nicht oktaviert werden, er verkörpere ein absolutes Unisono. Das d^1 wird am Anfang von »allen Bläsern und Streichern« gespielt, beteiligt sind also (laut Orchester-Besetzung im Vorspann der Partitur) 29 Bläser und 54 Streicher. Am Ende, kurz vor der Stille, spielt nur noch das 1. Pult der 1. Violinen das d^1 . Finsternis und Stille fallen am Ende zusammen, der sich schließende Vorhang bedeutet »Fine«.

Für mich gehört dieser Schlusston zu den »Sternsekunden« der Oper und der Operngeschichte überhaupt. Zwar ist er nicht etwa schön oder gar angenehm, aber seine Intensität ist überwältigend, und die Art, wie mit diesem letztlich verlöschenden Klang eine Schreckensvision ihr Ende findet, macht das d^1 zu einem besonderen Ereignis. Das äußerst heterogene und teils brutale Klanggeschehen bis kurz vor Schluss implodiert buchstäblich zu einer »Eintönigkeit« von nie zuvor erlebter Dringlichkeit.

Die letzte Szene der Oper führt aus dem Gang der Handlung heraus. Zwar wird noch eine letzte Begegnung zwischen dem besorgten Vater (Wesener) und der gefallenen Tochter (Marie) gezeigt, auch haben Offiziere und die Andalusierin noch zwei flüchtige Auftritte. Gleichzeitig werden aber die Grenzen der Gattung »Oper« gesprengt und ins Oratorische geöffnet. Anstelle des in der Komödie von Jakob Michael Reinhold Lenz, nach welcher Zimmermann das Libretto arrangiert hat, vorgesehenen Epilogs, in dem die Gründung einer »Pflanzschule von Soldatenweibern« empfohlen wird, um in Zukunft bürgerliche junge Frauen vor dem Zugriff der Soldaten besser schützen zu können, gestaltet Zimmermann eine apokalyptische Vision vom Untergang der Menschheit in einem Atomkrieg.

Am Beginn der Schlusszene baut sich ein zwölftöniger Akkord auf, der von mit Flageoletttönen operierenden Streichern gespielt wird und dessen Basiston bereits das d^1 ist:



Der Akkord wird bis zum vorletzten Takt der Oper gehalten. Er bildet zusammen mit zwei ebenfalls die ganze Zeit über zu spielenden Tönen der Orgel – es handelt sich auch hier um ein zweifaches d^1 , das ständig und willkürlich zwischen zwei Manualen

und diversen Registern changieren soll – den Klangteppich für ein »Pater noster«, das, gesungen vom Feldprediger Eisenhardt im »tonus rectus« auf *d¹*, über Lautsprecher von oberhalb des Publikums abgestrahlt wird.

Dieses »Vater unser« kommt bei Lenz nicht vor. Zimmermann greift hiermit eine religiöse Essenz in seinem Werk auf, die schon in früheren Szenen in Form von Dies-Irae- und Bach-Zitaten präsent war.¹⁸⁶ Schon dort handelte es sich um religiöse Kommentare des Komponisten, die wohl auf Zimmermanns Biographie zurückzuführen sind. In streng katholischem Milieu sozialisiert, zeigte er eine zugleich tief verankerte und höchst problematische Beziehung zu christlichen Glaubensinhalten. Er pflegte seine Werke hinter dem Schlussstrich mit dem Sinnspruch »O. A. M. D. G.« (Omnia ad maiorem Dei gloriam) zu unterzeichnen. Etliche seiner Werke verweisen auf einen geistlichen Kontext.

Dies gilt auch für eine seiner letzten Kompositionen, *Stille und Umkehr* für Orchester von 1970, in der die vom »Pater noster« überwölbte Schlusszene der *Soldaten* gewissermaßen fortgeschrieben wurde. Alban Berg hätte das Stück »Invention über den Ton D« genannt, denn ein *d¹* wird knapp zehn Minuten lang (136 Takte) gehalten, bei wechselnden Instrumentalfarben. Während der gesamten Zeit erklingt ein Rhythmus der Kleinen Trommel (später auch Rührtrommel),¹⁸⁷ der eine Konduktstimmung über das ganze Stück legt.¹⁸⁸

Zurück zur Oper, die zwischen 1957 und 1965 entstand. Um die starke Wirkung des im absoluten Einklang zu spielenden Schlussstons der letzten Szene abschätzen zu können, muss er mit dem erweiterten klanglichen, szenischen und semantischen Raum der Schlusszene verglichen werden – ein Verhältnis wie $\infty : 1$.

Zimmermann ruft das gesamte menschliche Universum auf den Plan, wobei Gewalt, Zerstörung und Vernichtung vorherrschen, aber auch existentielle Grunderfahrungen zur Darstellung gelangen. Der Zuschauerraum ist dreidimensional von Lautsprechergruppen umstellt, sodass sich die Besucher wie im Mittelpunkt einer klingenden Kugel erleben können. Außerdem stehen rundum Projektionsflächen zur Verfügung, auf denen Standfotos oder Filme gezeigt werden.

Noch im Dunklen sind bereits geräuschartige Klänge der Instrumente sowie unverständliches Geflüster aus Lautsprechern zu hören – zusätzlich zum gehaltenen *d¹*.

186 Vgl. dazu Aloyse Michaely: Toccata – Ciacona – Nocturno. Zu Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber 1988 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 10), S. 127–204.

187 In der Partitur wird der Rhythmus als »Blues-Rhythmus« gekennzeichnet, der »unbedingt« von einem »Jazzler« zu spielen sei. De facto erinnern die Klänge aber an einen stilisierten Trauermarsch.

188 Laut Manuskript beendete Zimmermann das Stück am 9. April 1970 während eines Aufenthalts in der psychiatrischen Abteilung der Kölner Universitätsklinik. Vier Monate später nahm er sich das Leben. Siehe Bernd Alois Zimmermann. *Dokumente zu Leben und Werk. Katalog zur Ausstellung der Akademie der Künste Berlin*, zusammengest. und komment. von Klaus Ebbeke, Berlin: Akademie Katalog Nr. 152, 1989, S. 102f.

Dann tönen aus einem anderen Lautsprecherkomplex militärische Kommandos aus dem Exerzierbereich in sieben Sprachen, wozu Filmsequenzen mit Panzern auf Eisenbahnzügen und ein unaufhörlicher Zug »gefallener Soldaten«, der sich scheinbar im Unendlichen verliert, gezeigt werden.

Wenige Takte später setzt ein Bandkomplex ein, der »elementare menschliche Lebensäußerungen« zu Gehör bringt, die Zimmermann präzise strukturiert hat, und zwar in drei Bereiche von je zwei Abteilungen: (1) Phasen des Liebesakts (Beginn und Höhepunkt), (2) Phasen des Gebärens eines Kindes (Wehen und Kreißen), (3) Phasen des Sterbeprozesses (Weinen und Wimmern). Gleichzeitig wird die Rezitation des »Pater noster« durch den (nicht sichtbaren) Feldprediger übertragen.

Während Vater und Tochter am Ufer der Lys zusammentreffen, ohne sich erkennen zu geben, wird eine Gruppe von Offizieren sicht- und hörbar, die »mit akrobatischen Twist- und Hully-Gully-Schritten« einem Bordell zustreben, wobei sie mit Jazz-Instrumenten hantieren. Unterstützt werden sie von einer Mini-Combo auf der Bühne, bestehend aus Jazz-Trompete und Schlagbass, die eine neuntaktige Sequenz im Stil des Dixieland-Jazz vorträgt. Dabei ist die Stimme des Basses zwölftönig mit fächer- oder trichterförmigen Figurationen strukturiert (im Notenbeispiel klein gestochene Noten).

The musical score consists of three staves. The top staff is for Jazz Tr. (Jazz Trumpet) and the middle staff is for Jazz Kb. (Jazz Keyboard). The bottom staff is for KB. Struktur (Keyboard Structure). The Jazz Tr. staff has a 'hot' tempo marking and dynamic markings of *p*, *fp*, *ff*, *p cresc.*, and *ff*. The Jazz Kb. staff has a *ff* marking and the instruction *sempre Kb. führt*. The KB. Struktur staff shows a series of small, staccato notes, likely representing the 'fächer- oder trichterförmigen Figurationen' mentioned in the text.

Wie aus dem erläuternden Text zu dem notierten Einklangs-*d*¹ (Frontispiz) hervorgeht, bricht das bedrohlich gesteigerte, apokalyptische Geräusch-Szenario plötzlich ab. Die nachfolgende »totale Stille« soll genau sieben Sekunden dauern, dann setzt der Schlussston *d*¹ »con tutta forza« ein. Der Abbau der Lautstärke, parallel zu einer gefilmten, sich herabsenkenden Atompilzwolke, beansprucht dann genau $7 \times 7 = 49$ Sekunden bis Null. Die Zahl »7«, die hier so auffällig hervortritt, ist zahlensymbolisch konnotiert. Zu denken wäre an die sieben Posaunen aus der Offenbarung des Johannes. Die Zahl »1«, vertreten durch das Einklangs-*d*¹, stünde dann für das leidende Subjekt, das die real möglichen Gewaltexzesse ertragen muss und daran zu zerbrechen droht.

Stockhausen

Krebs – Cancer

♩ = 75,5

2 3 4 5 6 7 8 9 10

31 30 29 28 27 26 25 24 23 22

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

21 20 19 18 17 16 15 14 13 12 11

22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Schluss

Tierkreis, aus den 12 Melodien der Sternzeichen für Spieluhren

**»Das klinget so herrlich, das klinget so schön ...«
Zu Stockhausens *Tierkreis* für Spieluhren**

Sobald ich meine Schweizer Spieluhr der Firma Reuge Music mit Karlheinz Stockhausens Stück »Krebs – Cancer« aufgezogen und in Gang gesetzt habe, lausche ich minutenlang einer lieblichen Musik, die erst endet, wenn die Mechanik zum Stillstand kommt.²¹⁹ Zunächst unmerklich, dann spürbar wird das Tempo langsamer, bis ein letzter, nicht vorhersagbarer Ton erklingt. Zu hören ist eine sehr helle Oberstimme (bis hinauf zum f^4) und eine dunklere und leisere Unterstimme (bis hinab zum d^1). Bald merke ich, dass sich die Perioden wiederholen. Dreizehnmal erscheint der engschrittige Anfang mit den Tönen *gis-a-gis-g-es*. Vor jedem Neubeginn einer Periode sind dieselben Töne in umgekehrter Reihenfolge zu hören: *es-g-gis-a-gis*. Sollte die eine Stimme vielleicht die andere in retrograder Folge abspielen? Tatsächlich gibt es in der Mitte der Periode, in Takt 16, eine Konstellation, bei der man die Recto- und Retroform hörend erleben kann. Hier haben beide Stimmen ihre Mitte: $gis^3-h^3-cis^4$ in der Oberstimme, $cis^2-h^1-gis^1$ in der Unterstimme. Der genaue Mittelpunkt wird durch den Ton *h* in drei Oktavlagen repräsentiert: $h^1/h^2/h^3$ (man beachte den oktavierenden Violinschlüssel in der Oberstimme).²²⁰ Dieser zentrale Moment, in dem eine X-förmige Tongestalt kurz aufscheint, gilt mir als eine »Sternsekunde« in Stockhausens Werk.

Das Stück »Krebs – Cancer« ist ein Satz aus dem Zyklus *Tierkreis* von 1975. In *Tierkreis* findet sich zu jedem der bekannten Tierkreiszeichen eine Melodie für Spieluhr. Die zwölf Miniaturen gibt es auch für andere Instrumente mit und ohne Singstimmen.²²¹ »Cancer« ist zudem in Stockhausens Hauptwerk *Sirius* für Trompete, Sopran, Bassklarinette, Bass und elektronische Musik enthalten.²²² Dieses Werk kündigt unmissverständlich von Stockhausens Glauben an geistbegabte Wesen in fernen Galaxien.²²³ Dagegen beziehen sich die Texte zu den Tierkreiszeichen, die vollständig in einem Kommentarband abgedruckt sind,²²⁴ auf menschliche Charaktere. Durch



²¹⁹ Das mir vorliegende Exemplar einer Spieluhr kommt auf die Zeit von 6:39:02 ab Start.

²²⁰ Zum Zweck der analytischen Beschreibung bin ich von der originalen Notation Stockhausens abgewichen. Dort sind konsequent Achteltriolen bei einem angenommenen Viertelmaß notiert, während ich ein 3/8-Metrum zugrunde lege und deshalb keine Triolenbalken benötige.

²²¹ www.de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Werke_von_Karlheinz_Stockhausen (zuletzt abgerufen am 29. August 2021).

²²² Vgl. dazu Karlheinz Stockhausen: *Texte zur Musik*, Bd. 4: 1970–1977, Köln: Du Mont, 1978, S. 301 ff.

²²³ »Für die Bewohner des SIRIUS ist die Musik die höchste Form aller Schwingungen. Deshalb ist dort auch die Musik am vollkommensten entwickelt.« Ebd., S. 301.

²²⁴ Siehe ebd., S. 306–309.

führung der ersten Stimme zu gewinnen, wurde analog zur rückläufigen Bewegungsart der Krestiere gesehen und deshalb als solche benannt.²²⁷ Ein gewisser Charme in Stockhausens Komposition besteht darin, dass er die retrograde Stimme an mehreren Stellen absichtlich »fehlerhaft« geführt hat. Hier die Abweichungen:²²⁸

Takt 6|26: rhythmisch verändert, verschobener Zweiklang;

Takt 7|25: verschobener Zweiklang unter den Sechzehnteln;

Takt 10|22: c^2 und c^4 haben unterschiedliche Werte;

Takt 11|21: der übermäßige Dreiklang $c^2/gis^2/e^3$ ist in Takt 21|11 unvollständig;

Takt 16|16: gestörte Symmetrie der Zwei- und Dreiklänge.

Die auffälligste Abweichung sehe/höre ich in Takt 11|21, wo der übermäßige Dreiklang $gis/c/e$ (hier in Form zweier übereinander getürmter kleiner Sexten) als harmonischer Sonderklang, der zudem mit Akzentzeichen versehen ist, frei eingeführt wird. Ein übermäßiger Dreiklang kommt nur hier vor, und auch ein Akzent ist sonst nicht zu finden. Stockhausen hat in seiner Korrespondenz mit den Herstellern der Spieluhren nicht ohne Stolz darauf aufmerksam gemacht, dass aufgrund *seiner* Vorschriften »zum ersten Mal in der Praxis der Spieluhrenproduktion Lautstärkeunterschiede« möglich wurden, indem zwei Lamellen *gleichzeitig* angezupft wurden.²²⁹

Ich habe aus dem Mammutwerk eines Karlheinz Stockhausen eine Miniatur ans Licht gezogen. Mancher Leser mag sich vielleicht an einen Witz erinnern fühlen: Gehen ein Elefant und eine Maus über eine Brücke. Sagt der Elefant: Die Brücke hat ganz schön geschwankt. Sagt die Maus: Wir waren ja auch zwei! Einige Takte für Spieluhr auf der einen Seite, die Sieben-Tage-Oper *Licht* beispielsweise auf der anderen Seite – das wirkt einigermaßen grotesk. Ich meine indessen, dass es dem bekennenden Ego-manen Stockhausen nur guttun kann, sein handwerkliches Können an einem winzigen Detail demonstriert zu sehen, anstatt an Sieben-Tage-Werken oder ähnlichen Großprojekten. Gigantismus ist innerhalb von Kunst längst out, Gigantismus außerhalb von Kunst führt zu schlimmen Katastrophen. Dies hielt Stockhausen aber nicht davon ab, derartige Taten zu bewundern. Er hat die Anschläge vom 9. September 2001 als »das größte Kunstwerk, was es je gegeben hat«, verherrlicht.²³⁰ Zwar habe es sich um ein Verbrechen gehandelt – hieran ließ er keinen Zweifel –, aber der Faszination der »großen Tat« konnte er sich dennoch nicht entziehen. Das liebeliche Klingeling einer Spieluhr zeigt eine Seite Stockhausens, die solche Verirrungen vorübergehend in Vergessenheit geraten lässt.

227 Michael Beiche: Art. »Krebstang«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 15. Auslieferung, Winter 1987/88.

228 Die doppelten Taktzahlen erklären sich aus der vor- beziehungsweise rückläufigen Zählung in den beiden Stimmen.

229 Wie Fußn. 222, S. 270.

230 In: *MusikTexte* 91 (2002), S. 77.

Katzer

Hinter den Bahngleisen
lag der Fußballplatz

Erzähler

Alarm-Signal

Besucher-
Geräusche

Ratsche Cabaza
Stab-Pandeira
Schellenring
Xylophon Kuhglocke
Claves Schüttelrohr
Gurke

f *p*

Uh ei-jei-jei-jei

Tom konnte den Lärm hören, den die Zuschauer dort mit ihren Stimmen, den Klingeln und Hörnern machten

The musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a series of eighth notes (G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4) followed by a half note (F4) and a whole note (E4). The bottom staff is a piano accompaniment in treble clef, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a prominent bass line in the left hand. The music is in 4/4 time and spans 16 measures.

Torwart Katzer hielt einen gefährlichen Ball

Von Grün-Weiß die Stürmer
kriechen wie die Würmer

The musical score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, starting with a whole rest in the first measure, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass line starts with a whole rest in the first measure, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The score includes dynamic markings such as *f* and *sf*, and articulation marks like accents and slurs. The lyrics are written above the staff, and the piece ends with a double bar line.

dichtete Tom in der Art Herrn Rentner Brummbärs

The musical score is written on two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a series of rests, indicating a silent melody. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a series of notes, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notes are primarily in the lower register, with some higher notes marked with a sharp sign (#). The piece concludes with a double bar line.

Musik für Kinder von 8 bis 80

Über *Die Igeltreppe* von Georg Katzer und Sarah Kirsch

Eine Sommergeschichte. Toms erster Ferientag. In einem Garten vor der Stadt genießt Tom die süßen Kirschen, während er hoch oben im Baum zum Fußballplatz späht und aus dem Lärm der Zuschauer auf den Gang der Partie schließt. Da: »Torwart Katzer hielt einen gefährlichen Ball« – die Fans stöhnen kurz auf (»ou—«), das Spiel geht weiter. Tom beleidigt (im Selbstgespräch) die gegnerische Mannschaft: »Von Grün-Weiß die Stürmer / Kriechen wie die Würmer«.

Diese Szene ist Teil einer »Erzählung mit Musik«, die 1971 in der DDR herauskam. Der Held der Geschichte ist Tom, der es liebt, den Rentner Brummbär in seiner Datscha zu besuchen. Hauptereignis der Geschichte ist ein Unfall, bei dem eine Igel-mutter in den Teich fällt, wegen der glatten Wände nicht wieder herauskommt und beinahe ertrinkt. Die Sache geht gut aus, weil Rentner Brummbär, zurück vom Fußballspiel, die Igelin mit Hilfe einer Fahrradpumpe wiederbelebt. So kann sie zu ihren Jungen zurückkehren. Am Ende wird eine »Igeltreppe« gebaut und am Teichrand montiert – für alle Fälle.

Georg Katzer, der 1935 in Schlesien geboren wurde und 2019 in Zeuthen bei Berlin starb, gehörte zu den führenden Komponisten der einstigen DDR. Auch im Westen genoss er hohes Ansehen, sowohl vor als auch nach der Wende. Er hat circa 200 Werke verschiedenster Gattungen hinterlassen. Gern verband er seine Musiksprache mit literarischen Texten, schrieb aber auch reine Kammermusik- und Orchesterwerke. *Die Igeltreppe* zählt sicher nicht zu seinen Hauptwerken, verkörpert aber einen typischen Wesenszug Katzers, der ein Vergnügen daran empfand, »zu gewissen technischen Vorgängen und Abläufen musikalische Pendants zu finden.«²³⁴

Derartige Beispiel für Tonmalerei finden sich zuhauf in diesem charmanten Hörspiel »für Kinder von 8 bis 80« (Untertitel). Das Beinahe-Tor auf dem Fußballplatz gehört dazu. Nach wiederholten Signal-Tönen und diffusem Schlagzeug-Geschnatter, das auf Ratsche, Cabaza, Stab-Pandeira, Schellenring und so weiter erzeugt wird, folgt ein Pfeifglissando abwärts, das in einem kurzen *sf*-Knall von kleiner Trommel und Tom-Tom endet. Im Glissando spiegelt sich sowohl der Verfolgerblick der Zuschauer als auch die Flugbahn des Fußballs, die in den Armen des Torwarts endet. Sehr komisch ist der stöhnende Laut der 13 Musiker nach dem Schuss. Geradezu köstlich ist aber die Anspielung auf (Torwart) Katzer, der in einer Diktatur lebte und manchen »gefährlichen Ball« abzuwehren hatte.

Für mich gehört die Stelle zu den »Sternsekunden« des Stücks und der Musik Georg Katzers überhaupt. *Die Igeltreppe* ist ein kleines Meisterwerk und keineswegs »anspruchlos-kindische Musik«.²³⁵

234 Frank Schneider: *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*, Leipzig: Reclam, 1979, S. 113.

235 Ebd., S. 121. *Die Igeltreppe* und *Peter und der Wolf* bieten sich für ein zweiteiliges Kinderkonzert geradezu an.