

Wieland Schmid

Im Fokus

Nationale Schulen

Osteuropa • Skandinavien • Spanien • USA • Lateinamerika

Themenheft für Schüler/innen ab der 7. Jahrgangsstufe

HELBLING

Innsbruck • Esslingen • Bern - Belp

Zu diesem Heft ist erhältlich:

Medienpaket

Audio-CD und DVD inkl. Datenteil

S8753DVD

ISBN 978-3-99069-077-2

ISMN 979-0-50276-197-4

Impressum

Redaktion: Dr. Matthias Rinderle

Umschlaggestaltung: Marinas Werbegrafik (Carmen Zingerle), Innsbruck

Umschlagmotive: akg-images (Archiv für Kunst und Geschichte)

Notensatz: Silke Wittenberg, Bautzen

Illustration: Jan Buckard, Bonn

Layout und Satz: Marcus Koopmann, Rheurdt

Druck: Athesia-Tyrolia Druck GmbH, Innsbruck

S8752

ISBN 978-3-99069-076-5

ISMN 979-0-50276-196-7

1. Auflage A1¹ / 2019

© 2019 Helbling Rum/Innsbruck • Esslingen • Bern-Belp

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich aller Inhalte ist ganz und in Auszügen urheberrechtlich geschützt. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie oder anderes Verfahren) ohne ausdrückliche schriftliche Genehmigung des Verlags nachgedruckt oder reproduziert werden und/oder unter Verwendung elektronischer Systeme jeglicher Art gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt und/oder verbreitet bzw. der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Alle Übersetzungsrechte vorbehalten.

INHALT

Vorwort	4
NATIONALISMUS UND NATIONALE SCHULEN	
Politische und musikgeschichtliche Grundlagen	6
DIE RUSSISCHE NATIONALE SCHULE	
Glinka, Mussorgski und Co.	16
NATIONALE SCHULEN IN SKANDINAVIEN	
Grieg, Sibelius und Co.	26
DIE TSCHECHISCHE NATIONALE SCHULE	
Smetana, Dvořák, Janáček	36
DIE SPANISCHE NATIONALE SCHULE	
De Falla, Albéniz und Co.	44
NATIONALE SCHULEN IN POLEN UND UNGARN	
Chopin, Liszt und Co.	50
MUSIK NATIONALEN CHARAKTERS IN DEN USA	
Copland und Gershwin	58
NATIONALE SCHULEN IN LATEINAMERIKA	
Ginastera, Villa-Lobos und Co.	66
Nationale Schulen auf einen Blick	76
Personen- und Werkverzeichnis	78
Sachverzeichnis	79
Quellenverzeichnis	80

VORWORT

Megatrends

„Megatrend“ ist das Modewort für eine Entwicklung, die das Geschehen über einen längeren Zeitraum und in vielen Lebensbereichen entscheidend gestaltet. Für unsere Tage kämen wohl „Digitalisierung“ und „Globalisierung“ als derart zentrale Begriffe in Frage. In der Politik und im Handel, in der Wissenschaft und auch in der Kunst bestimmen sie in kaum hoch genug einzuschätzendem Ausmaß das Leben fast aller Menschen. Ihre Bedeutung wird vollends umfassend, wenn beide Megatrends, Digitalisierung und Globalisierung, zusammenwirken.

Kohlendampf und Sangesvögel

Zu den Megatrends des 19. Jahrhunderts gehören zweifellos die Industrialisierung und der Nationalismus. Sie spielten auch in der Kunst und gerade in dem Bereich eine entscheidende Rolle, mit dem sich dieses Themenheft befasst, bei jenen Komponisten nämlich, die zu den „Nationalen Schulen“ in der Musik gezählt werden. Diese wurden in hohem Maß zwar nicht unmittelbar von der Industrialisierung, aber von einer Folge dieser Umwälzung beeinflusst. Die Agrargesellschaften wandelten sich in Industriegesellschaften. Dieser Prozess veränderte die Lebensweise weiter Bevölkerungskreise. Empfindsame Künstlerinnen und Künstler spürten Unbehagen angesichts der Umgestaltung ihrer Welt. Heinrich Heine brachte die Entwicklung auf den Punkt: „Der Kohlendampf verscheucht die Sangesvögel, und der Gasbeleuchtungsgestank verdirbt die duftige Mondnacht.“

Verlustangst lenkt den Blick auf Dinge, die man – solange sie nicht gefährdet sind – als selbstverständlich hinnimmt. Mit der Verstärkung der Bevölkerung drohten die Traditionen der ländlichen Volkskunst verloren zu gehen. Vor diesem Hintergrund erwachte das Interesse an (oft von lang her überlieferten) Bräuchen und Traditionen. Man schrieb Märchen und Sagen auf, bewahrte Trachten und Werkzeuge, forschte nach Reimen und Sinnsprüchen. Und natürlich sammelte man alte Lieder und Tänze. Für all dies vom Verlust Bedrohte hatte man in England aus der Beschreibung „the lore of the folk“ (Volkskunde) den Begriff „Folklore“ geprägt.

Der Reiz des Fremden

Allerdings haben musikalische Folkloren schon lange vor den Nationalen Schulen Niederschlag in der „Kunstmusik“ gefunden. So ahmte Georg Philipp Telemann mit erkennbarem Vergnügen die Musik der mährischen Hannaken nach. Für Joseph Haydn waren die Tänze des Mehrvölkerecks, aus dem er stammte, eine schier unerschöpfliche Fundgrube. Mozart – und nicht nur er – nutzte das Pfeifen und Trommeln der türkischen Janitscharenmusik für besondere Effekte. Die Beispiele zeigen: Es war das Fremde, was die Komponisten reizte und anzog. Die Prägung durch die eigene Tradition, bei Mozart etwa durch die alpenländische Musik, nahm man unbewusst hin; sie wurde nicht thematisiert. Das änderte sich, als in Europa die Idee des Nationalismus Verbreitung fand und auf vielen Gebieten wirksam wurde, beispielsweise in den Nationalen Schulen, die in diesem Themenheft behandelt werden.

Und Orff? Und Bartók?

Die Begrenzung der Inhalte und die Auswahl der Beispiele kann bei einer relativ knappen Darstellung, wie sie hier vorliegt, nicht ohne Zweifel und Skrupel erfolgen. Wie soll man zum Beispiel damit umgehen, dass Mihály Mosonyi in seiner ungarischen Heimat als bahnbrechender Komponist gilt, anderswo aber nahezu unbekannt ist? Oder: Auf beiden amerikanischen Kontinenten werden die Grenzen zwischen Volks-, Unterhaltungs- und

„Kunst“-Musik weniger streng gezogen als hierzulande; werden deshalb Astor Piazzolla oder Jorge Cardoso hier zu Recht vorgestellt? Und schließlich: Wie steht es mit neueren Kompositionen? Passt etwa Carl Orff mit seinem Bezug zur bayerischen Volksmusik in diesen Rahmen? Und gehört Béla Bartók in den Umkreis der Nationalen Schulen? In dessen frühem Werk finden sich dem Volkshelden Lajos Kossuth oder dem „Lauf der Donau“ gewidmete Kompositionen, später aber lehnte er die „Ungarn-Tümelei“ energisch ab.

Zum ausschlaggebenden Kriterium für die inhaltliche Auswahl wurde schließlich die Frage, ob das Definitionsmerkmal der nationalen Implikation im Gesamtwerk eines Komponisten eine wesentliche Rolle spielte. Dies gilt für Bartók und manche andere eben nicht. Aber auch, wenn man sich dieser Einschränkung unterwirft, bleiben genügend hinreißende und erstrangige Werke, die eine bedeutende Strömung der Musik des 19. Jahrhunderts (in Europa) bzw. der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (in Amerika) repräsentieren.

Wieland Schmid

Zum Umgang mit diesem Themenheft

Das vorliegende Heft umfasst 80 Seiten und behandelt in acht Kapiteln zu je sechs bis zehn Seiten alle für den Musikunterricht relevanten Zentren Nationaler Schulen, deren Leitfiguren und musikalische Schlüsselwerke. Der inhaltlich-geografische Bogen spannt sich dabei von Russland bis Brasilien:

- ◆ Nationalismus und Nationale Schulen (Grundlagen)
- ◆ Russland (Glinka, Mussorgski und Co.)
- ◆ Skandinavien (Grieg, Sibelius und Co.)
- ◆ Tschechien (Smetana, Dvořák, Janáček)
- ◆ Spanien (de Falla, Albéniz und Co.)
- ◆ Polen und Ungarn (Chopin, Liszt und Co.)
- ◆ USA (Copland und Gershwin)
- ◆ Lateinamerika (Ginastera, Villa-Lobos und Co.)

Das einführende Kapitel (→ S. 6–15) vermittelt für den Kontext der Nationalen Schulen politisches und musikgeschichtliches (Hinter-)Grundwissen. Bei der Beschäftigung mit anderen Inhalten kann hierauf immer wieder zurückgegriffen werden. Der grafische Überblick am Ende des Themenheftes (→ S. 76/77) bietet die wesentlichen Aspekte zu allen behandelten Nationalen Schulen (Komponisten, Werke, folkloristische Einflussfaktoren) knapp und übersichtlich zusammengefasst.

Im Musikunterricht kann die Lehrperson die Einzelkapitel entweder als zusammenhängende Sequenzen behandeln (z. B. Nationale Schulen in Skandinavien oder Musik nationalen Charakters in den USA) oder einzelne Aspekte als modulare Bausteine flexibel herausgreifen (z. B. Edvard Grieg als norwegischer „Nationalkomponist“ oder *Porgy and Bess* als „amerikanische Volksoper“). Darüber hinaus eignet sich dieses Heft mit seinen kompakt dargestellten Inhalten und der breiten medialen Unterstützung (Hörbeispiele, Videos, Arbeits- und Lösungsblätter) auch bestens für das Selbststudium.

Die Symbole



Hörbeispiel (→ Audio-CD)



Videoclip (→ DVD)



Arbeitsblatt (→ DVD)

POLITISCHE UND MUSIKGESCHICHTLICHE GRUNDLAGEN

- Findet Beispiele für Völker und Staaten. Diskutiert die Bedeutung der Unterscheidung der beiden Begriffe.
- Nennt Beispiele für Staatenbünde, mächtige Unternehmen und nichtstaatliche Organisationen, die heute gestaltende Aufgaben der Nationalstaaten übernommen haben.

Volk

Der Begriff wird verschieden definiert. Die Soziologie versteht darunter eine Gemeinschaft von Menschen mit gemeinsamer Sprache und einer eigenen kulturellen Entwicklung. Oft wird auch ein gemeinsamer Genpool („Blutsverwandtschaft“) als kennzeichnendes Merkmal genannt.

Nation, Nationalstaat

Politische Gemeinschaft, die meist von einer Mehrheit eines Volkes mit gleicher Sprache getragen wird. Ihr können aber (freiwillig oder unfreiwillig) andere Volksgruppen angehören.

Weltordnung im Wandel – Europa im 19. Jahrhundert

Weltordnungen sind nicht von Bestand. Über Jahrhunderte waren Europa und Staaten die wichtigsten Akteure des Weltgeschehens. In der Zeit des „Globalismus“ haben sie an Bedeutung verloren. Andere Faktoren, andere Akteure spielten nun die Hauptrolle: Staatenbünde, weltumspannende Unternehmen, nichtstaatliche Organisationen.

Ganz anders sah es Ende des 18. Jahrhunderts aus. Die französische Revolution von 1789 hatte die europäischen Herrscher verunsichert. Regeln und Grenzen in Frage gestellt, alte Gewissheiten erschüttert. Frankreich versank in ein revolutionäres Chaos. Aber noch regierten die Monarchen der anderen großen Staatsgründe in Europa verhältnismäßig unangefochten, noch waren die Machtverhältnisse einigermaßen ausgewogen, die Beziehungen zwischen den Staaten beruhten auf allgemein anerkannten Regeln.

Dann kam Napoleon in Frankreich. Von 1799 bis 1804 regierte er als Erster Konsul, dann – nach seiner Selbstkrönung – als Kaiser. Mit seiner modernen Armee überzog er weite Teile Europas. Mit Kriegern und Besiegten in Ländern zog er willkürlich Grenzen, schuf neue Staaten, setzte sich selbst zum König oder Protektor von Ländern, setzte in anderen Staaten Günstlinge oder Familienmitglieder als Herrscher ein.

Eine englische Karikatur aus dem Jahr 1806 illustriert Napoleons Vorgehen. Aus einem „Neuen französischen Ofen für königliche Lebkuchen“ zieht er frisch gebackene Herrscherfiguren heraus, in einen Korb nimmt das zerbrochene Gebäck: zerstörte Länder und abgesetzte Herrscher. Oft gilt die missachtete Napoleon bei seinen „Staatschöpfungen“ die Zusammenfassung der Bevölkerung und ihre geschichtliche Verankerung.



James Gillray: Der große französische Pfefferkuchenbäcker zieht ein neues Blech Könige heraus (1806).

Wie ein Stück Käse – Der Wiener Kongress

Nach Napoleons Sturz trafen sich alle bedeutenden europäischen Staatenlenker zum Wiener Kongress 1814/15. Ziel der Zusammenkunft, die der österreichische Staatskanzler Fürst **Metternich** leitete, war eine Neuordnung Europas nach Napoleons gewaltsamen und willkürlichen Maßnahmen. Bei der Verteilung des Territoriums sollten die „lebenden“ Ansprüche der alten Herrscherhäuser berücksichtigt werden. Ein weiteres Ziel des Kongresses war die Herstellung eines Gleichgewichts zwischen den Großmächten Österreich, Russland, Großbritannien, Frankreich und Preußen. Völker oder Volksgruppen waren dabei „Spielmasse“. Metternich schrieb an seine Mätresse:

„Ich habe den Tag damit verbracht, Europa wie ein Stück Käse aufzuteilen.“

Eine französische Karikatur zeigt die Dreistigkeit dieses Prozesses, bei dem die Länder wie Frankreich, Sachsen, Polen, die Lombardei und die Niederlande wie ein Tischtuch zerschnitten und verteilt wurden.

Der Wert des Blutes



Ganz rechts greift der österreichische Kaiser Franz I. ein Stück von Venedig und der Lombardei und sagt: „Wer nicht da ist, ist Unrecht“. Links von ihm folgt der auf Sachsen erpichte Preußenkönig Friedrich Wilhelm III., daneben der russische Zar mit der Eigentumsrolle von „Lithuanien“ und der „Ouche de Courlande“ (→ S. 50). Metternich nimmt die Mitte ein; auf seiner Waage stehen eine Seite mit Münzen gefüllt, die andere ist leer: Sie zeigt den „Wert des Blutes“. Auf der linken Seite des Bildes sieht man Murat, den König von Neapel und den als Verbannung zurückgekehrten Napoleon, der wieder nach Frankreich greift. Ein Sohn hängt an seinem Rockzipfel und bittet ihn: „Papa, pass auf...“.

Mit zynischer Rücksichtslosigkeit wurden im Wiener Kongress Völker auseinandergerissen. Ähnlich verheerende Beschlüsse fasste man 1819 bei einer Nachfolgekongferenz in Karlsbad: Freiheitsrechte wurden beschnitten, die Pressefreiheit durch die Einführung einer strengen Zensur praktisch abgeschafft. Ohne Übertreibung lässt sich sagen: Der Wiener Kongress und die „Karlsbader Beschlüsse“ schufen die Grundlagen für den **Nationalismus**, der dann bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ein bestimmendes Element in der europäischen Geschichte und damit auch in der Kunst- und Musikgeschichte wurde.

Klemens Wenzel Lothar Fürst **von Metternich** (1773–1859)

Nach verschiedenen Posten in der Diplomatie wurde Metternich zuerst Außenminister, dann Staatskanzler des Kaiserreichs Österreich. Nach seiner entscheidenden Rolle beim Wiener Kongress wurde er zu einem glühenden Verfechter der **Restauration** im Kampf gegen alle liberalen und national-freiheitlichen Bewegungen.

Restauration oder Restitution

Beide Begriffe werden verwendet, um die Wiederherstellung der Verhältnisse vor Napoleons Feldzügen zu beschreiben.

- ▶ Betrachtet und reflektiert die Karikatur mit Hilfe der Beschreibung.

Nationalismus

Forderung nach einem (eigenen) Staat, der dem souveränen Willen eines bestimmten Volkes entspricht.

Bauernmarsch und Walzertakt – Musikalische Anleihen

Nicht nur den Schauplatz, die Personen und die Handlung des *Freischütz* kann man als typisch deutsch empfinden, sondern auch vieles in Webers Komposition. Am auffälligsten sind dabei Anlehnungen an die damalige volkstümliche Unterhaltungsmusik. Gleich zu Beginn formiert sich ein Zug zu Ehren eines Schützenkönigs. Voran ziehen Musikanten, die einen Bauernmarsch spielen. Später erklingt ein Böhmischer Walzer, zu dem sich die Festgäste im Wirtshaus drehen.

Carl Maria von Weber: *Der Freischütz* (Ausschnitte)

1-3

1 Bauernmarsch

▶ Stellt die Grundtonarten der beiden Ausschnitte aus dem **Klavierauszug** des *Freischütz* fest; untersucht sie in Bezug auf die vorkommenden Akkorde.

2 Böhmischer Walzer

▶ Die Melodik ist in der Volksmusik oft von Wiederholungen und **Sequenzen** geprägt. Seht und hört euch den Bauernmarsch (☞ 1) und den Böhmisches Walzer (☞ 2) an. Erkundet dann die Noten in Bezug auf die genannten Eigenschaften. Diskutiert, ob es sich hier um eine traditionelle oder eine moderne Operninszenierung handelt.

Solche Stellen geben sich eindeutig als Anleihen aus der Musik des Volkes zu erkennen. Aber auch dann, wenn die mittelbare Anklänge fehlen, werden viele die Musik als „typisch deutsch“ empfinden. Am Beginn der Ouvertüre hört man eine bezeichnende Passage, in der ein paar geheimnisvoll klingende „Wesen“ „weben“ die Luft. Man liest man in Opernführern von den „Wendeteppich“-Noten (siehe unten).

Darüber hinaus darf man sich vorner ein sehr „deutsch“ klingendes Lied:

3 Hörnermelodie

▶ Seht euch den Beginn der Ouvertüre an (☞ 3). Findet kennzeichnende Merkmale der Passage. Setzt eure Erkenntnisse in Bezug zum „typisch Deutschen“ der Musik.

Klavierauszug

Zusammenfassung der wichtigsten Stimmen einer Partitur auf zwei Notensystemen.

Sequenz

Wiederholung einer Tonfolge auf einer höheren oder tieferen Tonstufe.

Info

Gier'ge Raben am Rhein – Die Kehrseite des Nationalbewusstseins

Mag die Ansprache des Hans Sachs in Wagners Oper verschiedene Deutungen zulassen: Es lässt sich nicht leugnen, dass sich mit der Idee des Nationalismus (→ S.7) von Anfang an auch Abgrenzung und nicht selten sogar Hass auf das Andere verband. So erklangen 1840, als sich Frankreich die linksrheinischen Gebiete einverleiben wollte, auf beiden Seiten sehr kämpferische Gesänge. Nikolaus Becker dichtete ein Rheinlied, das so beginnt:

*Sie sollen ihn nicht haben,
den freien deutschen Rhein,
ob sie wie gierge Raben
sich heiser danach schrein.*

Das Gedicht endet mit einer Drohung gegen Frankreich, den „Erbfeind“ jenseits des Rheins:

*Sie sollen ihn nicht haben,
den freien deutschen Rhein,
bis seine Flut begraben
des letzten Manns Gebein!*



Lorenz Hasen: Germania auf der Wacht am Rhein (1860)

Nicht weniger als 200 Komponisten fühlten sich verpflichtet, das literarische Maerkerk zu vertonen, darunter auch Robert Schumann. Das wird in seinen Biografien übereinstimmend als „unpolitischer“ Mensch geschildert. Was sagt er uns dem schlechten Gedicht ein *Rheinlied* (für Solostimme, Chor und Klavier) entgegen? Er sucht wie umfassend die Idee des Nationalismus in seiner Zeit den Widergleich ist, ein bedrückender Hinweis auf die dunkle Seite dieser politischen Idee.

Robert Schumann: *Rheinlied* (Ausschnitt)

2

Mit Begeisterung Text: Nikolaus Becker

Gesang *f*

Sie sol - len ihn nicht ha - ben, den frei - en, deut - schen Rhein, ob

Klavier

5 *sf*

sie wie gier - Ra - ben sich hei - ser da - nach schrei'n.

► Hört den Beginn des *Rheinliedes* (● 2) und beschreibt die Mittel, mit denen Schumann den kämpferischen Charakter des Textes unterstützt. Geht dabei auch auf die Gestaltung der ersten fünf Takte ein.

Robert
Schumann
(1810–1856)

Dieser wichtige Vertreter der Hochromantik (Lieder, Klavierwerke, vier Sinfonien) war auch als Musikschriftsteller von herausragender Bedeutung.

Im Volkston – Musikalische Mittel der Nationalen Schulen

Alle Komponisten der großen Nationalen Schulen strebten dasselbe an: Sie wollten eine eigenständige Musiksprache finden, die sich von der vorherrschenden deutsch-französisch-italienischen Tradition abhob. Die wesentlichen Anregungen für diese eigenständige Sprache waren die Volksmusik, die Lieder und Tänze vor allem der bäuerlichen Gesellschaft, manchmal auch die alte Kirchenmusik. Hier finden sich die Vorbilder, die den Einfluss die Werke der Nationalen Schulen von der damals „gültigen“ klassisch-romantischen Musiksprache unterscheiden.

- ◆ Neben die Dur-Moll-Tonalität treten andere Skalen, z. B. **kirchentonale** oder **pentatonische** Tonleitern.
- ◆ Die Verwendung solcher Skalen führt zu ungewöhnlichen harmonischen Wendungen, z. B. Schlussbildungen ohne gewohnten **Quintfall**.
- ◆ Gewisse melodische Eigenarten, z. B. fallende Melodielinien oder bestimmte Intervallfolgen, treten häufig auf.
- ◆ Rhythmische Besonderheiten, z. B. sprachgebundene Betonung oder bestimmte Muster, werden v. a. aus der nationalen Tanzmusik übernommen.
- ◆ Die Melodien erklingen zu bestimmten Arten der Begleitung, z. B. tiefen, lang gehaltenen Tönen oder (Quint-)Klängen.

Gemeinsam ist den meisten Kunschtchaffenden der Nationalen Schulen eine Verknüpfung mit den Menschen, der Natur und der Geschichte ihrer Heimat. Die Malerei suchte ihre Sujets in den Landschaften und bei den Menschen der bäuerlichen und wenig begüterten Schichten. Dichter griffen die Sagen- und Märchenwelt, aber auch die politische Geschichte und die sozialen Gegebenheiten ihrer Heimat auf.



Ilja Repin: Pilger (1878)

Für Komponisten waren nahe, musikalische Gattungen zu bevorzugen, in denen sie ähnliche Ziele verfolgen konnten. Dazu gehören v. a. Lieder zu Texten nationaler Dichter sowie Opern zu Stoffen aus der Mythologie und der Geschichte ihres Landes. In der Instrumentalmusik griff man gern zu Gattungen, die es erlaubten, außermusikalische „Programme“ hörbar zu machen. Deshalb bevorzugte man:

- ◆ Charakterstücke für Klavier oder kleine Instrumental-Ensembles, die (meist im Titel genannte) Stimmungen oder Gefühle ausdrückten.
- ◆ Sinfonische Dichtungen, die „nationale Themen“ aufgriffen und mit den Mitteln des Sinfonieorchesters musikalisch umsetzten.

Kirchentonarten

Das Tonartensystem des Mittelalters kennt vier „Haupttöne“, die diatonischen Tonleitern auf Tönen d (dorisch), e (phrygisch), f (lydisch) und g (mixolydisch) entsprechen. Die Halbtöne liegen also an anderen Stellen als bei Dur- und Molltonleitern.

Pentatonik

Sammelbegriff für Tonleitern mit fünf Tönen im Oktavraum. Die in Europa üblichste der pentatonischen Tonleitern kennt keine Halbtöne.

Quintfall

Die Akkordfolge V-I (Dominante-Tonika) übt mit der fallenden Bass-Quint und der Auflösung des Leittons eine starke Schlusswirkung aus.

- ▶ Stellt dar, inwiefern das Bild *Pilger* des russischen Malers Ilja Repin (s. S. 17) ein typisches Gemälde einer Nationalen Schule ist.

GLINKA, MUSSORGGSKI UND Co.



Alexander von Kotzebue: Peter I. gründet Sankt Petersburg

Nach westlichem Vorbild – Das Reich Peter des Großen

30 Jahre lang regierte Peter I. (Pjotr I.) Russland als Alleinherrscher. In dieser Zeit, bis zu seinem Tod 1725, formte er das Reich so entscheidend, wie man ihm, dem Zweimeter-Hünen, den Beinamen „der Große“ doppelt zu Recht verlieh. Unter seiner Herrschaft stieg Russland zur europäischen Großmacht auf. Fremdenhaft konnte also nicht der Grund dafür sein, dass Russland eine der bedeutendsten Nationalen Schulen entwarf.

Die Richtschnur für die Verwaltung und Organisation seines Reiches sah Peter im Westen. Italienische Architekten prägten ab dem 18. Jahrhundert das Gesicht Sankt Petersburgs, der neuen Hauptstadt ganz im Nordwesten des unermesslichen Reiches. Für Verwaltung und Heer wurden Deutsche engagiert, die neu gegründeten russischen Universitäten orientierten sich am deutschen Vorbild, russische Studenten strömten zu Tausenden an deutsche Hochschulen. Am Hof sprach man Französisch. Die „kulturtragende Schicht“, der Adel und die reiche Bürgerschaft, lebten nach westlichem Vorbild. Das „ungebildete und rückständige Volk“ hielt sie

Zarenoper und russische Sinfonie – Der Beginn der russischen Schule

Auch die Musik am russischen Hof kam aus dem Westen, und russische Musiker studierten dort. Michael **Glinka** lernte kompositorisches Handwerk in Italien und bei einem deutschen Lehrer in Berlin, und das hört man auch in seiner ersten Oper, die 1836 in Sankt Petersburg durchgeführt wurde. In der Musik entdeckt man kaum „russische“ Züge. Aber in der Handlung. Sie bezieht sich auf eine Episode aus der russischen Geschichte: Iwanowitsch Iwanowitsch, ein polnischer Bauer, wird von den polnischen Feinden Russlands erschlagen, nachdem er sich den Russen vor dem gegnerischen Heer gerettet hat: Ein Leben für den Zaren.

Ein Jahr vor der Uraufführung seiner Oper hatte Glinka ein Werk geschrieben, das aber nicht so sehr formal als musikalisch die typischen Eigenschaften der Nationalen Schulen (→ S. 15) zeigt. Seine *Sinfonie über zwei russische Volkslieder* beginnt mit diesem Thema:

Michail Iwanowitsch **Glinka** (1804–1857) gilt als der Begründer der russischen Nationalen Schule. In manchen seiner Werke fand er zu einer eigenständigen, russisch geprägten Tonsprache.

4

► Hört Ausschnitte aus der Ouvertüre zu Glinkas Oper *Ein Leben für den Zaren* (3) und aus seiner *Sinfonie über zwei russische Themen* (4). Äußert euch spontan zu euren Höreindrücken.

Michail Glinka: *Sinfonie über zwei russische Volkslieder* (erstes Thema)



Die Komponisten des Mächtigen Häufleins

Mili Alexejewitsch
Balakirew
(1837–1910)

Pianist und Komponist. Im Mächtigen Häuflein half er seinen Freunden durch Korrekturen und kompositionstechnische Hinweise (s. S. 20).

Alexander Porfirjewitsch
Borodin
(1833–1887)

s. nebenstehender Text

Cesar
Cui
(1835–1918)

Sohn eines französischen Offiziers, Ingenieur für Militärtechnik und Professor für dieses Fach.

Modest Petrowitsch
Mussorgski
(1839–1881)

s. S. 21

Nikolai Andrejewitsch
Rimski-Korsakow
(1844–1908)

war zuerst Marineoffizier. Später wurde er Professor für Komposition in St. Petersburg. Er war seinerzeit der Populärste des Mächtigen Häufleins. Zu seinen Verdiensten gehört es, er die Werke Mussorgskis herausgab und bewahrte.

Glinkas Nachfolger – Das Mächtige Häuflein

In einem Zeitungsbericht über ein Konzert im Rahmen einer „Allrussischen völkerkundlichen Ausstellung“ im Jahr 1867 las man:

„Gebe Gott, dass [die Zuhörenden] immer die Erinnerung daran bewahrt werden, über wie viel Poesie, Gefühl, Talent und Intelligenz dieses kleine, aber bereits mächtige Häuflein russischer Musiker verfügt.“

Damit war der Name gefunden, unter dem die vielen Musiker der russischen Nationalen Schule bis heute zusammengefasst werden. Sie trafen sich regelmäßig. Wladimir Stassow, ein Kritiker, der dem Kreis beistand, erzählte:

„Jeder brachte die Komposition mit, an der er gerade arbeitete [...] Und gleich war man mitten im Üben, Kritisieren, Abwägen von Schönheiten und Fehlern, im Angriff und Verteidigung.“

Borodins Propagandawerk – Eine Steppenskizze aus Mittelasien

Alexander Porfirjewitsch **Borodin**, der illegale Sohn eines georgischen Fürsten, war in seinem Brotberuf ein bedeutender Chemiker und Mediziner. Als Hochschullehrer sorgte er dafür, dass Frauen in Russland das Studium zugelassen wurden. Komponist war Borodin nur „nebenbei“. Dennoch schrieb er eine Reihe von Werken, die sich bis heute gehalten haben. Dazu gehört *Eine Steppenskizze aus Mittelasien*.

1880, als Borodin das Werk zum Jahrestag des Thronbesteigens von Zar Alexander II. schrieb, hatten die Stimmen des Mächtigen Häufleins längst aufgehört. Sonst hätte Borodin sein Werk mit dem Programm vorstellen können, das er selber niedergeschrieben hatte:

Borodins Programm

In der *einfachen* *Steppe* erklingt *Mittelasiens* her fremde Töne eines *friedlichen* *Asiens*. Aus der Ferne hören wir das *Gewölk von Bergen und Karawanen* und den *stürmlichen* *einer mongolischen Weise*. Eine Karawane nähert sich. Unter dem Schutz russischen Waffen zieht sie weiter und sorglos ihren weiten Weg durch die unerlässliche 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.



Ilya Repin: Alexander Borodin (1888)

Zwischen den Welten – Mussorgski und Tschaikowski

Pjotr Iljitsch
Tschaikowski
(1840–1893)

Tschaikowski's Werk umfasst nahezu alle musikalischen Gattungen. Neben Sinfonien und Instrumentalkonzerten gehören seine Opern (*Eugen Onegin*) und Ballettmusiken (*Schwanensee*, *Dornröschen*, *Der Nussknacker*) zum heutigen Standardrepertoire.

► Erklärt, auf welche Weise Rainer Ehart in seiner Zeichnung die beiden Komponisten charakterisiert: links: Mussorgski, rechts: Tschaikowski.

Pjotr Iljitsch Tschaikowski galt zu seinen Lebzeiten im Westen als prominentester Vertreter der „Jungrussen“. In seinen Werken sah man die Verkörperung des russischen Wesens. Anders beurteilten ihn einige der Komponisten des Mächtigen Häufleins; sie warfen ihm „Verwestlichung“ vor. Tschaikowski wiederum konnte sich der Ästhetik Mussorgskis wenig anfangen:

„Dem Talent nach ist er vielleicht der Bedeutendste von allen, nur, dass er ein Mann ist, in der es kein Verlangen nach Selbstvervollkommnung gibt, eine [...] niedrige [...] welche das Grobe, ungeschliffene Hässliche liebt.“



Rainer Ehart: Mussorgski und Tschaikowski

„...beinahe symmetrisch für den Kontrast zwischen den beiden großen russischen Komponisten ist ihre Arbeitsweise. Während Mussorgski einen großen Teil seiner Werke nicht vollendete, war Tschaikowski ein Meister der fein ausgearbeiteten Instrumentierung. Aber das ist natürlich nur ein Aspekt des Vergleichs. Wie wesentlich verschieden Mussorgski und Tschaikowski sind, sieht man, bei der Gegenüberstellung zweier Stücke, in denen beide eine Form des russischen Tanzes heranziehen, den Trepak. Bei einem solchen Vergleich zeigt sich vielleicht am deutlichsten, warum viele Musikwissenschaftler Mussorgski dem Realismus zurechnen, Tschaikowski aber der musikalischen Romantik.“

In einem der *Lieder und Tänze des Todes* von Mussorgski fordert der Tod einen erfrierenden Bauern, der in einem Gasthaus besunken hat, zum Tanz auf:

Modest Mussorgski: Trepak (aus *Lieder und Tänze des Todes*, Ausschnitt)

originaler Text: Arseni Arkadjewitsch Golenitschschew-Kutusow

Gesang

...fasst den Tod... ei - nen Mann,

...streckt nach ihm ko - send die Ar - - - - - me;

11

► Hört die Stelle aus dem Mussorgski-Lied in russischer Sprache (11). Findet beschreibende Adjektive für den musikalischen Ausdruck.

Trepak

(Schneller) russischer Tanz im geraden Takt, der mit den Füßen gestrichelt wird.

Einen Trepak gibt es auch in Tschaikowskis Musik zum Märchenballett *Der Nussknacker*. Natürlich kann man ein Orchesterwerk mit einem Lied nur bedingt vergleichen. Und selbstverständlich gelten für eine Ballettmusik andere Gesetze als für eine schaurige Ballade. Dennoch lassen die beiden Trepak-Tänze die fundamentalen ästhetischen Gegensätze erkennen, die das Werk der beiden wichtigsten russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts bestimmen.



► Bestimmt in der Partitur die melodieführenden Stimmen.

► Hört den Trepak aus Tschaikowskis Ballettsuite (Op. 12). Charakterisiert die Stimmung und die Art der kompositorischen Ausarbeitung auch im Vergleich zu Mussorgskis Trepak.

Pjotr Iljitsch Tschaikowski:
Trepak (aus *Nussknacker-Suite*, Ausschnitt)

12

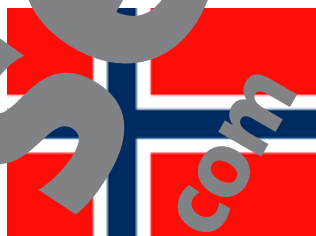
The musical score is for the Trepak from the Nutcracker Suite by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. It is in 3/4 time and G major. The score includes parts for the following instruments: Flöte 1, Flöten 2/3, Oboen, Englischhorn, Klarinette 1 in A, Klarinette 2 in A, Bassklarinette in B, Fagotte, Hörner 1/2 in F, Hörner 3/4 in F, Posaunen, Tenorposaunen, Tuba, Pauke, Tamburin, Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The score features dynamic markings such as *mf*, *sf*, *ff*, and *f*. A large watermark 'MUSIKSTREIFE' and 'www.helbling.com' is overlaid on the score.

GRIEG, SIBELIUS UND Co.

Eine musikalische Unabhängigkeitsfeier – Griegs Bergener Musikfest

Jahrhundertlang war Norwegen eine dänische Provinz gewesen. Dann aber stellte sich der dänische König auf die Seite Napoleons (→ S. 6), und im Jahr 1814 musste er die Provinz in eine Union mit Schweden entlassen, in der Norwegen nicht wirklich gleichgestellt war. Auch deshalb erstarkte die nationale Bewegung, die nach vollständiger Unabhängigkeit Norwegens strebte. 1905 erreichte sie ihr Ziel; nach friedlichen Trennungsverhandlungen wurde Norwegen ein eigener Staat. Die Farben seiner Fahne erklärt Bjørnstjerne Bjørnson (→ S. 27), norwegischer Dichter, mit diesen Versen:

Dreifarbig reines **Panier**,
Norwegens schwer errungne Zier!
Thors Eisenhammer hält im Bann
das christlich weiße Feld.
Und unser Herzensblut
strömt hin als rote Flut.



Thors Hammer
Mjölner (10. Jh.)

Panier

Fahne, Banner.

Thor

Nordischer Donnergott,
Freund der Menschen.

► Erklärt mit eigenen Worten
die symbolische Bedeutung
der norwegischen Fahne.

Wie Bjørnson trugen die künftschaffende – vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – zum Entstehen der norwegischen Nationalbewegung bei. Eine besondere Rolle spielte dabei Edvard Grieg. In den 1850er Jahren genoss er weltweite Popularität als größter norwegischer Komponist. Damit hatte er sein Ziel erreicht, das er so beschrieben hatte:

„Ich vernahm das Raunen der Natur, und der Duft der norwegischen Fichtenwälder sollte in den Konzerten überall auf der Welt zu spüren sein.“

Edvard Grieg (1843–1907)

Der norwegische Nationalkomponist studierte v. a. in Leipzig. Der Geiger Ole Bull, ein Vorkämpfer für die nationale Kultur Norwegens, begeisterte ihn für seine Ideen. Die Verbindung von Volksmusik mit Klavierkonzertstechnik und Sinfonik wirkte in einer großen Anzahl von Klavierstücken und Liedern populär wurden v. a. sein Klavierkonzert und die Orchestersuiten (*Aus Holbergs Zeit*, *Peer-Gynt-Suiten*).

Und tatsächlich waren Griegs Werke bald überall beliebt; als international tätiger und erfolgreicher Pianist bekam er Einladungen aus aller Herren Länder, und er besuchte die berühmtesten Sinfoniekonzerthäuser in London, Wien, Berlin und Amsterdam. Als Edvard Grieg im Jahr 1868 in seiner Heimatstadt Bergen ein „Norwegisches Musikfest“ organisierte, luden große Künstlerinnen und Künstler aus vielen Ländern seiner Einladung. Das Ziel dieses Festivals verkündete Grieg bei der Eröffnung:

„Möge dies ein Symbol für Norwegens Zusammenschluss sein; denn wir sind noch nicht ein einiges Volk. [...] Lasst das Norwegen, das sich zusammenschließt, leben. Das ist es, was wir haben müssen, und das ist es, wonach wir streben! Es lebe Norwegen!“



Erik Theodor Werenskiold: Edvard Grieg (1892)

4

Gjendines Wiegenlied – Grieg und die Volksmusik

Die Übernahme von Elementen der Volksmusik in Werke der Konzertmusik kann in ganz unterschiedlicher Weise geschehen (→ S. 15). Nicht immer sind Bezüge leicht zu erkennen. Bei Edvard Grieg allerdings kann sie niemand überhören. So gibt es in seinen Klavierwerken immer wieder Stücke mit Titeln, die an das bürgerliche Alltagsleben erinnern. Manche Melodie hat er auch dort abgelauscht, z. B. die Melodie eines Wiegenlieds, die ihm Kaia Gjendine Slaalien, eine Hüttenwirtin aus dem Lofoten-Gebiet, vorgesang.



Bengt Nordenberg: Norwegische Hütte (1860)

Gjendines Bådnlåt (Volksliedmelodie)

Chords: G, D, Gm, Gm, D, Gm, Gm, D, Gm, Gm, D, Gm, Gm, D, Gm

Das Wiegenlied enthält Merkmale, die für Volkslieder vieler Regionen typisch sind:

- Die Länge der musikalischen Phrasen entspricht nicht durchgehend der klassischen Vierton- oder achttaktige Abschnitte.
- Es gibt rhythmische Muster, die oft wiederholt werden.
- Für die Begleitung der Melodie werden Tonleiterbewegungen und Dreiklangszerlegungen bevorzugt.
- Die Melodie setzt sich aus kleinteiligen Elementen zusammen, die wiederholt und verschieden zusammengesetzt werden.

Edvard Grieg hat die Melodie von *Gjendines Wiegenlied* fast unverändert übernommen. Aber er hat sie in einen Klaviersatz gekleidet.

Edvard Grieg: *Gjendines Bådnlåt* (Klavierstück, Takt 9–13)

Info

Bordun

Ein tiefer, lang gehaltener Ton oder (Quint-)Klang, über dem eine Melodie erklingt.

► Musiziert die Volksliedmelodie mit beliebigen Melodie- und Akkordinstrumenten. Versucht auch eine Version, bei der ihr die ganze Melodie mit einem **Bordun** g–d unterlegt, z. B. mit leeren Saiten eines Streichinstruments oder mit Stabspielen. Vergleicht die akkordbegleitete Fassung mit der Bordun-Version.

► Betrachtet den Notenausschnitt aus Griegs Klavierfassung und beschreibt genau, welche Elemente der Melodie (ab Takt 5) hinzugefügt hat.

► Hört das Klavierstück (→ S. 14) und achtet besonders auf Griegs klangliche Ausgestaltung der Melodie. Bestimmt, an welcher Stelle er die Melodie bordunartig begleitet. Erläutert, wie er am Ende des Stücks von der Liedmelodie abweicht.

14

Jens Madsen und An-Sofi – Niensens Fischerlied

Jütland, der westliche Teil Dänemarks, ist eine Halbinsel. Sie trennt Nordsee und Ostsee, ist zur Gänze vom Meer umschlungen. Da ist es kein Wunder, dass die Fischerei und die Fischer in den Volksliedern der Dänen eine wichtige Rolle spielen. Der Komponist Carl Nielsen hat eines dieser Lieder aufgegriffen. Dabei hat er die Melodie im Wesentlichen übernommen, aber musikalisch so ausgestaltet, dass sie jeweils den Text der Strophen widerspiegelt.



Walter Leistikow: Fischer (1886)

Carl Nielsen: Jens Madsen und An-Sofi

Musik nach einem dänischen Volkslied
deutscher Text: Wieland Schmid; © Helbling

E A F#m E

Jens Mad-sen leb-te in der Gegend und war ein Fischer-sohn. Als

5 A F#m G#m C#m

klei-ner Jun-ge fuhr mit seiner Fan-tar auf die Mee-re schon. Dann

9 H7 H

fand er eine kleine An-Sofi, die ihm ge-fiel und frei-te sie. Die

13 E F#m H7 E

er wollte sie mit sich nehmen, um sie zum Markt zu bringen, ihr Na-me war An-So-fi.

Eines Tages kam Jens mit seinen Schwierigkeiten; davon erzählen die weiteren Liedstrophen:

- Jens will auf dem Markt Aale stechen; da schlägt der Wind um, Jens merkt es nicht.
- Das Eis fällt auseinander; Jens rennt und springt im letzten Moment über das Eis.
- Am Ufer steht An-Sofi, jammert „Ach Jens“ und sieht überrascht, wie er sich rettet: „Oh!“
- Aber Jens schwamm an den Meeresstrand ganz unbeschwert und froh, und sagte zu ihr: „An-Sofi, nun hab dich doch nicht so!
Ich fahr schon viele Jahr' hinaus und hatte immer Glück,
wie konntest du dir einbilden, ich käm' nicht mehr zurück?“

Carl August
Nielsen
(1865–1931)

Der dänische Komponist wird zu den Vertretern der Nationalen Schulen gezählt. In seinen wichtigsten Werken, v. a. in seinen sechs Sinfonien, zeigt er sich aber ebenso als bahnbrechender Komponist der Moderne.

17/18

► Hört das Lied auf Dänisch (17) und verfolgt die deutsche Fassung bzw. Inhaltsangabe der fünf Strophen dazu mit. Beschreibt dann wesentliche musikalische Mittel, mit denen Nielsen dem Text folgt und ihn ausdeutet.

► Singt die erste und die letzte Strophe in der deutschen Textfassung, ggf. zum Playback (18).

Finnlands Freiheit – Symbole des Widerstands

600 Jahre lang waren die Finnen im Königreich Schweden zu Hause. Dann verlor Schweden einen Krieg gegen das Zarenreich und musste 1809 Finnland an Russland abgeben.

Im Lauf des 19. Jahrhunderts schränkten die russischen Gouverneure die ursprünglich verbürgten Sonderrechte der Finnen immer mehr ein; so sollte Russisch als Verwaltungssprache das Finnische ersetzen. Diese „Russifizierung“ empfanden die Finnen als Unterdrückung. Das verstärkte die nationale Bewegung, an deren Spitze sich Kunstschaffende und Intellektuelle stellten. Erst 1917, nach dem Zusammenbruch des Zarenreichs, konnte sich Finnland vollständig von Russland lösen.

In den Jahren des passiven Widerstands gegen das Russische Reich entstanden viele Kunstwerke, die der Empörung Ausdruck verliehen. Zu einem Symbol der nationalen Bewegung wurde Eetu (Edvard) Istos Bild *Hyökkäys* (Der Angriff). Alle Finnen wussten natürlich, dass der Adler im Zarenwappen ein Symbol für Russlands Macht bildet. Und so war es verständlich, dass die russischen Gouverneure versuchten, die Verbreitung von Istos anklagendem Bild zu verhindern. Vergeblich: Bald gab es unzählige Reproduktionen von *Hyökkäys* im ganzen Land.



Eetu Isto: *Hyökkäys* (1899)

Im selben Jahr 1899, in dem Isto sein Gemälde schuf, entstand eine Komposition, die – wie das Gemälde – zum Symbol des finnlichen Widerstands wurde: *Finlandia* von Jean Sibelius. Die Tondichtung (→ S. 15) für großes Sinfonieorchester drängt eine programmatische Deutung geradezu auf. Neben dem musikalischen Bild der revolutionären Unruhe hört man eine weit ausstrahlende Melodie, die wie eine Bemerkung in einem Brief des Komponisten erinnert: „An die Landeskraften meiner Jugend dachte ich, als *Finlandia* entstand.“

Jean Sibelius: *Finlandia* – Ausschnitt

© Edition Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Nach dieser idyllischen Passage endet das Werk glanzvoll, mit Trompetensignalen und einem Aufschwung zu triumphalen Dur-Akkorden.

Jean
Sibelius
(1865–1957)

war der bedeutendste Vertreter der finnischen Nationalen Schule. Zwar weisen seine Kompositionen kaum Bezüge zu Volksmusik auf, aber sehr oft greift er in seinen programmatischen Werken auf finnische Themen zurück, z. B. in den Tondichtungen *En Saga*, *Karelia-Suite*, *Tapiola*.

20

► Hört einen längeren Ausschnitt aus *Finlandia* (20), der mit der idyllischen Passage beginnt. Lest dabei die Melodie mit und beschreibt die instrumentale Besetzung.

► Hört euch nochmals 20 an und achtet besonders auf den Schluss des Werkes. Findet im Zusammenhang mit dem Titel und dem Entstehungsjahr eine Deutung.

SMETANA, DVOŘÁK, JANÁČEK

Unter Habsburgs Joch – Böhmen im 19. Jahrhundert

1526 fiel das Königreich Böhmen an das Herrscherhaus Habsburg. In den folgenden Jahrhunderten wurde die tschechische Bevölkerung immer mehr an den Rand gedrängt, Deutsch wurde Amtssprache. Das 19. Jahrhundert, stärkte das in ganz Europa spürbare Erwachen des Nationalbewusstseins auch die Unabhängigkeitsbewegung der Tschechen. Das Wort „ceslo“ was früher nur für „in Böhmen zu Hause“ stand, wurde nun im nationalen Sinn verstanden. Die tschechische Bevölkerung kämpfte um die Anerkennung ihrer Sprache und ihrer Kultur. Kunstschaffende standen mit an der Spitze der Bewegung. Ihr Ziel erreichte sie erst 1918 nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, als die Böhmen zusammen mit den Slowaken die unabhängige Tschechoslowakei ausrufen konnten. 1939 wurde die Slowakei eigenständig. Heute bilden die Böhmen im westlichen und Mähren im östlichen Landesteil die Republik Tschechien.

Smetanas Programm

Dieses sinfonische Gedicht malt in weiten Zügen die Gedanken und Gefühle, die uns beim Anblick der böhmischen Landschaft erfassen. Aus dem weiten Umkreise klingt inniger Gesang zu unseren Ohren, alle Haine und die ganze blühende Flur singen ihre Weisen, fröhliche und melancholische. Sie alle kommen zu Wort, die tiefen dunklen Wälder – in den Hörnern – und die sonnigen fruchtbaren Tiefebene der Elbe und andere Teile des reichen, schönen Landes Böhmen.



Anonym: Landschaft in Nordböhmen (um 1890)

Reich, schöne Land Böhmen – Smetanas Huldigung der Heimat

Bedřich Smetana war eine Symbolfigur des tschechischen Nationalbewusstseins. Dabei wurde er als der Sohn eines Bierbrauers im Dienst österreichischer Adliger erst als Erwachsener in die tschechische Sprache. Aber er betonte,

„... dass ich zwar tschechisch weder ordentlich zu sprechen noch zu schreiben vermag. Doch brauche ich nicht zu versichern, dass ich mit Leib und Seele Tscheche und stolz darauf bin.“

Später änderte Smetana seinen Taufnamen Friedrich ins tschechische Bedřich. Von 1856 bis 1861 ging er, v. a. aus politischen Gründen, ins schwedische Exil. Nach seiner Rückkehr wurde er zum ersten großen Komponisten der tschechischen Nationalen Schule. Beinahe alle Werke Smetanas sind Bekundungen des Patriotismus. Sein sinfonisches Hauptwerk trägt das Bekenntnis zur Heimat schon im Titel: *Mein Vaterland*. Eine der sechs Sinfonischen Dichtungen (→ S. 15) von *Má vlast* gehört zu den meistgespielten Orchesterwerken überhaupt: *Die Moldau*. Nicht weniger „böhmisch“ ist ein anderer Teil des großen Werkes: *Aus Böhmens Hain und Flur*. Das Programm des Stückes ließ Smetana aufschreiben.



Kostümbild einer Aufführung der *Verkauften Braut* (1930)

Tanzrhythmen und Sehnsuchtslieder – Heimatklänge auf der Bühne

Bühnenwerke boten den Komponisten der Nationalen Schulen besonders gute Voraussetzungen, ihre ästhetischen (und auch politischen) Absichten zu verwirklichen. Mit großer Liebe wählten sie Stoffe aus dem Leben oder der Geschichte aus, die Musik im „Volkston“ heranzuweisen. Ein frühes Paradebeispiel ist Smetanas komische Oper *Prodaná nevěsta* aus dem Jahr 1866. Gleich zu Beginn der Geschichte, als eine „verkaufte Braut“ gibt ein *Chor der Landleute* den Ton an. Das Orchester steuert einen beschwingten Tanzrhythmus mit vorgezogenen Betonungen („Sinkopet“) ein. Zählzeit 2 bei.

24

Bedřich Smetana: *Chor der Landleute* aus *Die verkaufte Braut* (Ausschnitte)

1 Begleitung

▶ Weist in den Notenbeispielen 1 und 2 die jeweils im Text genannten musikalischen Merkmale nach.

▶ Hört einen Ausschnitt aus der ersten Szene der Oper (S. 24). Verfolgt dabei die bei der Analyse nachgewiesenen volksmusikalischen Merkmale.

Violinen 1/2
Viola
Violoncello
Kontrabass

Über dieser Begleitung wird ein fröhlich-naives Lied angestimmt, das alle Kennzeichen ländlicher Volksmusik zeigt:

- ◆ schlichter **homofoner Satz**,
- ◆ überwiegend **diatonische Harmonik** (→ S. 15),
- ◆ Gliederung in gleich lange Abschnitte,
- ◆ vorwiegend **schrittweise Melodik**.

Dazu kommen typische böhmische Elemente:

- ◆ ein **erhöhtes Vierton**, an die **Poika** (→ S. 11) erinnernd, **rhythmisches Muster**,
- ◆ **auf Wiederholungen und Sequenzen** (→ S. 11) **aufbauende Melodiebildung**.

Text: Karel Sabina

Proč by - chom se ne - tě - ši - li, proč by - chom se
ne - tě - ši - li, když nám pán bůh zdra-ví dá, zdra-ví dá,

Info

Homofoner Satz

Mehrstimmige Satzweise mit führender Melodiestimme, bei der sich die übrigen Stimmen ohne rhythmische und melodische Eigenständigkeit der Hauptstimme unterordnen.

Die Melodie der Sprache – Janáček und die Volksmusik



Leoš Janáček (1926)

Leoš Janáček stammt aus dem östlichen Teil Tschechiens, aus Mähren. Ob man ihn tatsächlich als dritten in die Reihe der großen Meister der tschechischen Nationalen Schule stellen kann, ist ein wenig strittig. Janáček gehört einer früheren Generation an, er kennt und verwendet die Ausdrucksmittel der klassischen Moderne. Seine Musik fällt viel weniger ins Ohr als die Stücke Smetanas und Dvořáks, seine „Anleihen“ an die Volksmusik sind verborgen und weniger geläufig. Über die wesentlichen Spuren der „tschechischen“ im Werk Janáčeks sagt der tschechische Musikwissenschaftler Pavel Eckstein:

„Janáček gewann seine eigene Ausdruckssprache aus der „Sprachmelodie“, die er bei den tschechischen Volksliedern aufgespürt und sich zunutze gemacht.“

Solche Spuren werden in der tschechischen Sprache im Einzelnen kaum entdecken. Aber gelegentlich sind die Beispiele doch konkreter. So hört man im vierten Satz von Janáčeks *Sinfonietta* („kleine Sinfonie“) ein deutlich der mährischen Folklore verpflichtetes Thema. Es zu Beginn unisono von drei Trompeten vorgestellt.

Allegretto



Im weiteren Verlauf des Satzes ist diese Melodie ständig präsent. Aber sie wird von Janáček mit modernen musikalischen Mitteln weiterverarbeitet.

Leoš Janáček: *Sinfonietta*, 4. Satz (Partiturausschnitt)

26/27

- ▶ Hört den Beginn des Satzes (26) und betrachtet das obere Notenbeispiel. Gliedert die Themen-Melodie in einzelne Phrasen. Stellt fest, inwiefern sie vom traditionellen Volkslied-Muster (s. S. 15) abweicht.
- ▶ Erstellt aus dem Tonmaterial der Melodie eine Tonleiter (beginnend mit as). Versucht sie im Dur-Moll-System einzuordnen.
- ▶ Untersucht den Partiturausschnitt im Hinblick auf die Verwendung des Themas.
- ▶ Hört einen Ausschnitt aus dem Satz (27). Verfolgt dabei das Volkslied-Thema und seine Abwandlungen.

DE FALLA, ALBÉNIZ UND Co.

Gitarren und Kastagnetten – Frivole Klänge im Land

Luigi
Boccherini
(1743–1805)

Der im italienischen Lucca geborene Cellist und Komponist schrieb v. a. Kammermusik. Von 1768 bis zu seinem Tod lebte er in Spanien.

Kastagnetten

Rhythmusinstrument, bei dem zwei kleine Hartholzschalen in einer Hand gehalten und gegeneinandergeschlagen werden.



Die maurische Kunst prägte Spanien zwischen dem 8. und 15. Jahrhundert; sie hat das Land bis heute in vielerlei Hinsicht mitgestaltet. 1492 vertrieben die spanischen Könige den letzten arabischen Emir aus Granada. In den folgenden Jahrhunderten blühte das spanische Reich neu auf. Aus den amerikanischen Kolonien kamen unermessliche Reichtümer ins Land. Die Herrscher förderten Dichtkunst, Malerei und Musik, Kunstschaffende aus ganz Europa zog es nach



Francisco de Goya: Tanz am Ufer des Manzanares (1776)

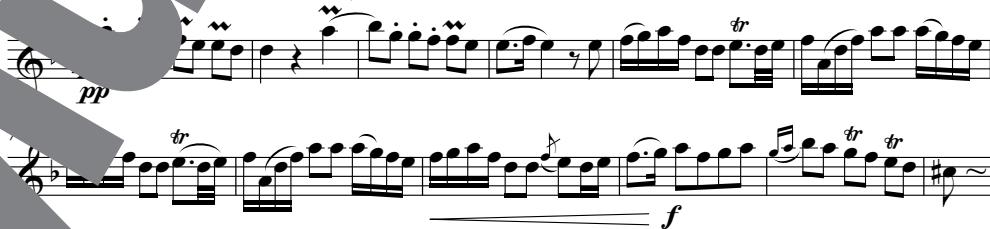
Spanien. Zu ihnen gehörte auch Luigi **Boccherini**, der als Bruder des Königs zu seinem Hofkomponisten ernannte. Boccherini passte sich in seiner Heimat so sehr an, dass viele seiner Werke wie die Vornahme einer spanischen Nationalen Schule wirken. So kam es, dass am Hof bei Kammermusikabenden gewöhnlich Stücke ganz und gar nicht zeremonieller Art gespielt wurden: In manchen seiner besten Werke fügt Boccherini z. B. zu einem Streichquartett eine Gitarre hinzu. Es entsteht ein Quartett, dessen dritter Satz mit *Fandango* überschrieben ist. Es war im 18. Jahrhundert ein Tanz, der bei Volksfesten durchaus frivolen Charakter annehmen konnte. Ein französischer Reisender berichtet von „Fußstampfen, Klappern der *Kastagnetten*, sinnlichen Bewegungen“ und einem „Rausch des Vergnügens“. Das lässt sich bei Boccherinis *Fandango* durchaus erinnern fühlen, dessen temperamentvolles und reich variiertes Thema in vielen Varianten wiederholt wird:

Luigi Boccherini: *Fandango* (Ausschnitte)

28

Rasgueado (Rasgado)

Das Streifen der Finger über die Gitarrensaiten beim (oft temperamentvollen) Akkordspiel.



- ▶ Hört einen längeren Ausschnitt aus dem *Fandango* (28). Beschreibt, auf welche Weise Boccherini die Musik mit ihren sich ständig wiederholenden melodischen Phrasen abwechslungsreich gestaltet.

Natürlich trägt die Gitarre zum Kolorit bei, wenn sie Akkorde *rasgueado* spielen soll und dazu noch „a lo majo“, also „wie ein Angeber“. Und nicht genug mit dem Einsatz der in der Kammermusik eher seltenen Gitarre. Boccherini fügt ein weiteres Instrument hinzu, das untrennbar mit dem Land verbunden ist: Kastagnetten.



Isaac
Albéniz
(1860–1909)

war ein Wunderkind am Klavier, riss mit zwölf Jahren von zu Hause aus und gab Konzerte in Süd- und Nordamerika. Dann studierte er u. a. bei Franz Liszt. Als Komponist hauptsächlich von Klaviermusik wurde er zu einem der bedeutendsten Vertreter der spanischen Nationalen Schule.

**Ein ideales Spanienbild –
Sevillanas von Isaac Albéniz**

Die Folklore Andalusiens verbindet sich für viele Menschen mit typischen schablonenhaften Vorstellungen: Flamenco tanzende Frauen, feurige Rhythmen, tollkühne Stierkämpfer. Nicht wenige Werke der spanischen Nationalen Schule bedienen solche weit verbreiteten Klischees durchaus; sie sind deshalb aber keineswegs banal oder substanzlos. Vielmehr veredeln die Komponisten folkloristische Elemente oft zu geschmackvollen und raffinierten musikalischen Kunstwerken.



Joaquín Sorolla: Flamencotänzerinnen in Sevilla (1914)

Die Sätze von Isaac Albéniz' *Suite Española* für Klavier sind spanischen Städten und Regionen gewidmet; der dritte trägt den Titel *Sevillanas*. Die Sevillana ist ein andalusischer Tanz im Dreiertakt. Sein scharf kontrastierender Rhythmus wird oft durch Klatschen oder Stampfen akzentuiert:

- ▶ Musiziert den Rhythmus:
1. Stimme schnippen,
2. Stimme klatschen,
3. Stimme stampfen.



Dieser Rhythmus bereitet überaus einprägsamen Melodie den Boden, die dann durch mehrere Takte wandert:

Isaac Albéniz: *Sevillanas* (Ausschnitt)

32/33

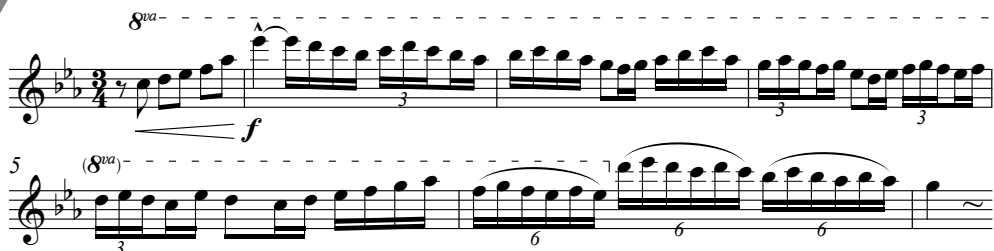
- ▶ Hört euch zwei Ausschnitte aus dem Stück an (32). Verfolgt die erläuterten Elemente (Rhythmus, Melodie, Melismen) und bestimmt Merkmale der Sevillana sowie arabische Einflüsse (s. S. 33).



espressivo – ausdrucksvoll; * *staccato* – kurz gespielt

- ▶ Virtuose Gitarren spielen die *Sevillanas* für Instrumente eingerichtet. Hört euch einen Ausschnitt aus einer solchen Einspielung (33) und vergleicht sie mit der originalen Klavierfassung. Benennt dabei auch eine besondere Gitarrentechnik.

Später ändert sich der Charakter der Musik grundlegend. Man hört ausgedehnte, teils virtuose Umspielungen bzw. Auszierungen von Melodietönen (Melismen):



8^{va} – eine Oktave höher spielen

Schlosskonzert – Fandango und Saeta

Aranjuez, südlich von Madrid am Tajo gelegen, war das Sommerschloss der spanischen Könige. Der Bau ist in eine bezaubernde Gartenlandschaft eingebettet. Diesem Kleinod ist ein überaus beliebtes Werk der spanischen Nationalen Schule gewidmet, das Joaquín Rodrigo 1930 schrieb: das *Concierto de Aranjuez*, ein **Solokonzert** für Gitarre und Orchester. Schon der Beginn des Werks weist auf seine Verwurzelung in der spanischen Folklore hin. Die Solo-Gitarre spielt – zum Teil „rasgueado“ – einen typischen Fandango-Rhythmus (→ S. 44), der sich steigert und später vom Orchester übernommen wird.



Daniel Vázquez Díaz: Bildnis Joaquín Rodrigo (um 1930)

Joaquín
Rodrigo
(1901–1999)

erblindete schon als
kleines Kind, studierte
Komposition sowie
Musikgeschichte und wurde
Professor für dieses Fach.
Trotz seiner Behinderung
unternahm er zahllose
Reisen. Seine von Manuel de
Fallas (s. S. 46) beeinflussten
Kompositionen schrieb er in
Blindenschrift nieder.

Joaquín Rodrigo: *Concierto de Aranjuez* (Ausschnitte)

34/35

Allegro con spirito

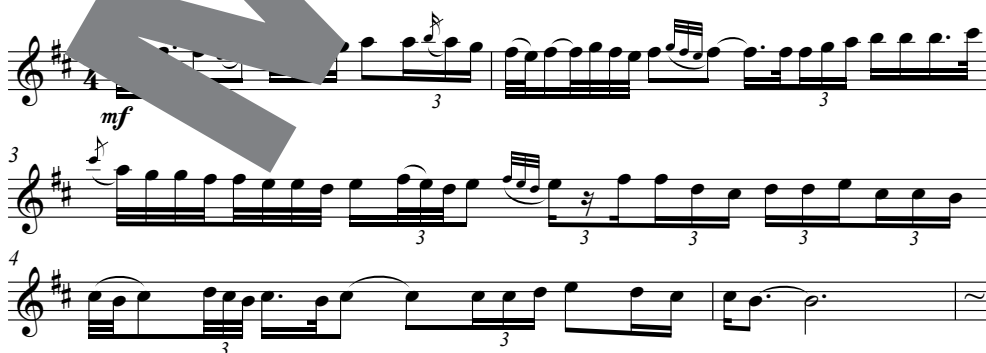


Arpeggio – Akkordtöne rasch nacheinander (aufwärts) spielen

Ein ganz anderes, aber ebenso typisch spanisches Motiv beginnt der zweite Satz. Er ist der Saeta nachempfunden. Diesen Klagegesang richtete die Sängerin an das Marien- oder an das Christusbild, das bei der andalusischen Karfreitagsprozession durch die Straßen getragen wird. In Rodrigos Stück spielt das Englischhorn (→ S. 35) zu den Akkorden der Gitarre eine wehmütige Melodie.



Dann übernimmt das Orchester diese Melodie und umspielt sie mit Arabesken (→ S. 45). Der Satz hat einen traditionellen Hintergrund: Mit ihm erinnert Rodrigo an seinen tot geborenen Sohn.



- ▶ Hört den Beginn des ersten Konzertsatzes (● 34). Erklärt, warum man das Thema zu Recht „wechseltaktig“ nennen kann.
- ▶ Beschreibt die Mittel, mit denen Rodrigo in dieser Satzeröffnung bis zum Einsatz des Orchesters eine Steigerung bewirkt.
- ▶ Hört den Beginn des zweiten Konzertsatzes (● 35). Vergleicht seine anfängliche Gestaltung (Englischhorn-Melodie) mit jener beim Spiel der Solo-Gitarre.

Solokonzert

Meist dreisätziges Werk für ein Soloinstrument und Orchester. Beliebte Soloinstrumente sind Klavier und Geige; bei der Gitarre wird das Problem der geringen Lautstärke meist durch Mikrofonverstärkung gelöst.

CHOPIN, LISZT UND Co.

Ein zerrissenes Volk – Polens Teilungen

1569 wurden das Königreich Polen und das Großherzogtum Litauen vereinigt. Die neu entstandene Königliche Republik Polen-Litauen wurde auf. Erst im 18. Jahrhundert schränkten innere Streitigkeiten die Handlungsfähigkeit ein. Russland, Preußen und Österreich nutzten die Schwäche und teilten Polen-Litauen in drei Schritten (1772, 1793 und 1795) unter sich auf. Eine vierte Teilung wurde beim Wiener Kongress (→ S. 7) beschlossen. Nun wurde Polen de facto zu einem Teil Russlands.

Weißer Adler brechen auf zum Streit – Ein polnisches Revolutionslied

Seitdem gehörten Revolutionen zur Geschichte Polens. Als im Jahr 1830 die Kadetten der Warschauer Offiziersakademie einen Aufstand gegen den verhassten Zaren wagten, nahm man in ganz Europa Anteil. In Frankreich schrieb der Poet Casimir Delavigne die begeisterte Hymne *Il s'est levé* vor dem *jour sanglant*. In Polen wurde ins Polnische übersetzt.



Quelle: J. Zaleski: Aufständische nehmen das Warschauer Arsenal ein (1830)

Karol Kurpiński komponierte die Melodie und bis heute kennt man in Polen die *Warszawianka* (Warschauer Lied) als musikalisches Sinnbild des Nationalbewusstseins. Das Vorbild für die *Warszawianka* ist unverkennbar die *Marseillaise*. Wie in der französischen Hymne finden sich entsprechende Stilmittel:

- ◆ Marktrhythmus
- ◆ melodische Aufschwünge zur (**emphatischen**) *Sext*,
- ◆ Punktation
- ◆ harmonische Eintrübungen im Mittelteil, triumphaler Schluss.

Info

Emphatische Sexte

Sprünge in die große Sext nach oben werden (besonders in systemstärkenden und kämpferischen Liedern) oft eingesetzt, um einem Gedanken oder Wort besonderen Ausdruck zu verleihen.

Weißer Adler

Ein goldgekrönter weißer Adler ist Polens Wappentier.

Julirevolution

Die im Text der Hymne erwähnten „Julitage“ beziehen sich auf die bürgerliche Revolution, mit der im Juli 1830 in Frankreich die Bourbonen gestürzt wurden.

▶ Singt die *Warszawianka*, ggf. zum Playback (🎧 36)

▶ Weist die angegebenen Stilmittel von Hymnen bzw. Kampfliedern nach.

36

Kurpiński: *Warszawianka*

Deutscher Text: Wieland Schmid; © Helbling

Musical score for *Warszawianka* with German lyrics and chords. The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are: Heu - fen und Eh - re auf zum Kamp - fe, bald sind wir be - freit! Fest im Blick das Vor - und Frank - reichs, wei - ße Ad - ler bre - chen auf zum Streit! Wie in je - nen Ju - li - ta - gen fol - gen wir dem Ruf des Kriegs. Ed - le Po - len, brecht die Ket - ten, heu - te kommt der Tag des Siegs!

Tadeusz
Kościuszko
(1746 – 1817)

war 1794 der Anführer eines Aufstands gegen die Teilmächte Preußen und Russland. Später wurde er auch in den USA als Kämpfer für die Unabhängigkeit und gegen die Sklaverei zum Nationalhelden.



Das Herz in Warschau – Chopins Heimattreue

Chopin starb nach einem langen und qualvollen Lungenleiden in Paris, Polen hat er nie wiedergesehen. Aber in seinen Briefen gibt es eindeutige Belege dafür, dass die Verbundenheit mit seinem Herkunftsland ungebrochen blieb. Nach Chopins Tod brachte seine Schwester sein Herz – auf Chopins eigenen Wunsch hin – nach Warschau, wo es heute in der Heilig-Kreuz-Kirche in einer Säule eingemauert liegt. Chopins Werk zeugt ebenfalls von seiner Heimattreue. Zahlreiche Zitate polnischer Lieder lassen sich in seinen Kompositionen nachweisen. So klingt mitten in dem stürmischen Scherzo op. 20 ganz leise ein beliebtes polnische Weinnachtslied an.



Chopins linke Hand
(Bronzeabguss)

Manchmal verweist Chopin sogar selbst auf eine polnische Quelle, z. B. in seiner *Grande fantasia sur des airs polonais*. Das ist eine seiner wenigen Kompositionen, in denen der Pianist von einem Orchester begleitet wird. In Paris werden die Lieder genannt, die den Anfang, den „Fantasierens“ bilden. Eines davon ist ein „Thème de Charles Kurpiński“, jenes Karol Kurpiński als *Wzawianka* komponierte (→ S. 50):

- ▶ Vergleicht Chopins linke Hand mit eurer eigenen.
- ▶ Spielt die Melodie aus Kurpińskis *Elegia* auf einem beliebigen Instrument.
- ▶ Vergleicht die ursprüngliche Melodie mit der in dem Ausschnitt aus Chopins Komposition. (Sie liegt hier eine große Sexte höher.) Sucht die Melodietöne in der Oberstimme heraus.



Das Thema stammt aus Kurpińskis *Elegia na śmierć Tadeusza Kościuszki*, einem eigenartigen Werk, in dem ein Sprecher zur Klavierbegleitung das Schicksal eines polnischen Freiheitskämpfers besingt. Wenn Chopin über dieses Thema fantasiert, klingen die ersten acht Takte wie so:

Frédéric Chopin: Grande fantasia sur des airs polonais (Ausschnitt)



- ◆ den freien Umgang mit dem Metrum, das Schwanken des Tempos,
- ◆ die reichen Verzierungen, mit denen der *Primas* die Melodie umspielte,
- ◆ das Innehalten und die starke Betonung der Basslinien.

Franz Liszt: *Ungarisches Volkslied Nr. 1 (Lassan)*

40 | 8

Lento *ritenuto*

f *re* * *re* * *re* *

5 *marcato* 3 5 *re* *

9 *p* *p* *re* *

13 *f* *re* *

17 *f* *rallentando* 9 *a tempo* *re* *

► Sucht im Notenbeispiel nach dem Sprachrhythmus abgeleiteten rhythmischen Formeln (s. S. 55 unten).

► Hört das kleine Klavierstück von Liszt (40) und lest die Melodiestimme in den Noten mit. Untersucht es dann auf die genannten Merkmale der Musik ungarischer Unterhaltungskapellen des 19. Jahrhunderts.

Zigeuner

Dieser Begriff für eine Ethnie, die in vielen Ländern der Welt lebt, wird als diskriminierend abgelehnt, kann aber in Zitaten oder historischen Titeln kaum ersetzt werden. Als Bezeichnung für alle Teilgruppen der Ethnie wird der Begriff „Roma“ empfohlen.

„Zigeunerkapellen“

Im 19. Jh. arbeiteten sehr viele ungarische Roma als Musiker in Kapellen. Diese „Zigeunerkapellen“ entwickelten einen ganz besonderen Stil. Sie galten (zu Unrecht) als Repräsentanten der ungarischen Volksmusik und waren in ganz Europa beliebt.

Primas

Der erste Geiger einer „Zigeunerkapelle“, meist auch deren Leiter.

Info

a tempo – (wieder) im Tempo; *lento* (ungar. *lassan*) – langsam; *marcato* – markiert, betont; *rallentando* – langsamer werdend; *ritenuto* – zurückhaltend; \frown *Fermate* – für unbestimmte Zeit innehalten; re – re Pedal drücken; * – Pedal loslassen

MUSIK NATIONALEN CHARAKTERS IN DEN USA



► Beschreibt die vier Bilder. Stellt euch dabei die in den Szenen erklingende Musik vor. Ordnet die Bilder dann Genres der amerikanischen Folklore zu, die die Komponisten der Nationalen Schule beeinflussten.

Die musikalische Hochkultur in den USA des 19. Jahrhunderts blieb also fast ausschließlich auf Europa ausgerichtet. Als man 1892 für das NATIONAL CONSERVATORY OF MUSIC in New York einen Direktor sucht, wird der Tscheche Antonín Dvořák (→ S. 38) engagiert. Und das 1842 gegründete Orchester, das heute als NEW YORK PHILHARMONIC Weltruf genießt, wurde ein Jahrhundert lang durchgehend von Chefdirigenten aus Europa geleitet, ehe 1958 Leonard Bernstein als erster Amerikaner an seine Spitze trat.

COPLAND UND GERSHWIN

Folklore im Zentrum – Das amerikanische Musikleben im 19. Jahrhundert

Spricht man in Europa von „nationaler Musik“, so denkt man an Pop und Jazz, Musical und Country. Aber meist nicht an „Nationale Schulen“, die sie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in vielen europäischen Ländern entstanden waren. Die politischen und die sozialen Voraussetzungen in den Vereinigten Staaten unterschieden sich grundlegend von denen in der Alten Welt.

Die Dreizehn Kolonien in Nordamerika hatten sich 1783 vom Mutterland Großbritannien löst. Die Union war frei und eigenständig, von außen drohten den bildenden Staatenbund kaum eine Gefahr ab, also auch keine Freiheitsbewegungen, die die Künste befruchteten. Viel mehr war die junge Nation mit der Erschließung, Sicherung und Erweiterung des riesigen Territoriums und dem Aufbau einer Infrastruktur beschäftigt. Und die Bevölkerung wuchs ständig. Jede der europäischen Einwanderergruppen brachte ihre eigene Volksmusik mit. Nachdem die Sklaverei 1865 offiziell beendet war, entfalteten sich auch die Kulturen der aus Afrika Verschleppten, die vorher meist im Geheimen gepflegt wurden. So blühten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im ganzen Land volksmusikalische Genres mit afrikanischen und europäischen Wurzeln auf: Tanz- und Marschmusik aller Art, Worksongs (→ S. 64) Spirituals, Blues (→ S. 63), später der Jazz.

Gespalten – Konzert- und Bühnenmusik in den USA

Diese populären Musiken fanden in breiten Schichten der Bevölkerung großen Anklang. Anders verhielt es sich mit der Konzert- und Bühnenmusik. Diese Bereiche hat der amerikanische Musikwissenschaftler Hugh Wiley Hitchcock eingehend untersucht. Zusammenfassend beschreibt er die US-amerikanische Musik des 19. Jahrhunderts als gespalten

„zwischen einer im Wesentlichen den höheren Klassen vorbehaltenen, anspruchsvollen und an Europa orientierten Kunstmusik und einer im Wesentlichen die Mittelklasse ansprechenden naiven, volkstümlichen Musik, die auf die Vereinigten Staaten ausgerichtet war.“

Tanz in der Prärie – Coplands Wilder Westen

Wie die meisten Komponisten Nationaler Schulen widmete sich auch Copland gerne sinnbildhaften Themen seines Landes. Dazu gehören natürlich die Cowboys, deren (in Wirklichkeit entbehrungsreiches) Leben in Wild-West-Romanen, Bildern und Filmen zum nationalen Mythos gemacht wurde. Bis heute prägen zweifelhafte Tugenden die amerikanischen **Archetypen** – z.B. in Bezug auf den Waffengebrauch – das Denken vieler US-Amerikaner mit. In einem Ballett Coplands werden sie allerdings in einem friedlichen Zusammenhang gezeigt. Cowboys und Cowgirls treffen sich nach getaner Arbeit zum Tanz. In einem *Saturday Night Waltz* greift Copland auf einen alten Cowboysong zurück:



Frederic Remington: Pistolero in einer Western-Stadt (um 1880)

Frederic Remington (1861–1909)

Remington war in den USA sehr bekannte Maler, Illustrator und Bildhauer. Er hat mit seinen Darstellungen das Bild des „Wilden Westens“ entscheidend mitgepragt.

Archetypus

Urbild, im allgemeinen Bewusstsein verankertes Symbol.

Info

Ride Around Little Dogies

44/45

Musik und Text Trad. (1880er Jahre)

Musical score for 'Ride Around Little Dogies' in G major, 3/4 time. The score includes guitar chords (G, D, D7) and lyrics. A large watermark 'www.helbling.com' is overlaid on the score.

1. I ride an old paint and I lead a Dan. I'm going to Montana to throw the hoodlums. They feed 'em in the coulees, they wa-ter in the draw, their tails are all matted, their backs are all raw.

Ref.: Ride a - round little dogies, ride a - round them slow. Fier - Snuf - fy are rar - ing to go.

► Singt den Cowboysong. Begleitet euch mit Gitarren und ggf. Kontrabass oder singt zum Playback (44).

► Vergleicht Song-Melodie und Copland-Fassung miteinander.

Übersetzung

1. Ich reite ein altes geschecktes Pferd und ich führe ein altes Maultier. Ich gehe nach Montana, um mein Lasso zu werfen. Sie weiden in den Schluchten, sie trinken von den Gräben, ihre Schwänze sind alle filzig, ihre Rücken müde.

Ref.: Reite um die mutterlosen Kälber, [aber] reite langsam um sie herum, denn die Temperamentvollen und leicht Reizbaren brennen darauf, zu entwischen.

2. Oh, wenn ich sterbe, nimm meinen Sattel von der Wand. Leg ihn auf mein Pony, führe es aus dem Stall. Schnur meinen Leichnam auf seinen Rücken, richte unsere Gesichter gen Westen, und wir werden durch unsere heigeliebte Prärie reiten.

2. Oh, when I die, take my saddle from the wall. Put it on my pony, lead him out of his stall. Tie my bones to his back, turn our faces to the West, and we'll ride the prairie we love to the ground, little dogies ...

Copland hat die Melodie des Songs recht wenig verändert, zu der sich in seinem Ballett *Rodeo* die Figuren einer lauen Prarienacht drehen:

Musical score for Copland's 'Saturday Night Waltz' in G major, 3/4 time. The score shows the melody and accompaniment for the first few measures. A large watermark 'www.helbling.com' is overlaid on the score.

► Hört den *Saturday Night Waltz* (45). Benennt Melodie- und Begleitinstrumente. Erlauert die Rolle der Flöte.

Spirituals auf der Bühne – Gershwins amerikanische Volksoper

Nicht nur für den Konzertsaal schuf Gershwin national-amerikanische Musik. Für die Bühne gelang ihm ein Werk, das der große italienische Dirigent Arturo Toscanini „die einzige wirkliche amerikanische Musik“ nannte. Während der Arbeit an der Komposition verbrachte Gershwin den Sommer 1934 in einer Stadt im tiefen Süden der Vereinigten Staaten, um Leben und Musik in den afroamerikanischen Wohngebieten zu studieren. Dort spielt *Porgy and Bess*. Die Handlung der Oper ist rasch erzählt. In der Catfish Row leben auf engstem Raum arme Afroamerikaner: Fischer, Straßenhändler, aber auch leichte Mädchen und Zuhälter. Porgy, ein lahmer Bettler, verliebt sich in die schöne Bess und tötet, um sie zu retten, einen Konkurrenten, einen Krimineller. Aber Bess verfällt wieder dem Rauschgift und folgt ihrem Geliebten, der ihr ein schönes Leben in New York verspricht. All diese Personen und Charaktere hat Gershwin mit Mitteln der afroamerikanischen Musik. Wie er dabei vorgegangen ist, schilderte er selbst:



Die Catfish Row in der Bostoner Aufführung von 1935

„Als ich mit der Arbeit begann, entschied ich mich als Erster gegen die Verwendung von originaler Volksmusik; ich wollte nur eine Musik aus einem Guss schreiben. Deshalb schrieb ich meine eigenen Spirituals und Volkslieder, aber sie sind immer noch Volksmusik – und deshalb wurde *Porgy and Bess* Volksoper. Ich bin der Einzige, der das behauptet.“

Für die einzelnen Szenen und Personen wählte Gershwin sehr bewusst aus den verschiedenen Genres und Stilen der afroamerikanischen Folklore (Gospels, Spirituals, Blues, Jazz) das jeweils Geeignete aus. Der Beginn des zweiten Aktes spielt am Meeresufer. Fischer fischen ihre Netze, einer sinkt (im afroamerikanischen Slang der Südstaaten) einen *Wreck* und in den Gefühlen der Ausfahrt bei stürmischer See erzählt:

„Cato de Blackfish banks, no matter what de wedder say. [...] I’ll take a long pull under Hurricane by the pants an’ I’ll throw him in de jailhouse do’.“

Dann singt er mit den anderen Fischern gemeinsam den Refrain:

George Gershwin: *It Take a Long Pull To Get There* (Refrain)

Text: DuBose Heyward, Ira Gershwin

8

Worksongs

Kennzeichen der zur Erleichterung und Rhythmisierung der Arbeit gesungenen Lieder sind:

- häufig wiederholte Phrasen und Textbausteine,
- Wechsel zwischen Vorsänger/in und Gruppe,
- straff eingehaltene Metrum.

▶ Seht euch den Ausschnitt *Porgy and Bess* (8) an. Weist die für Worksongs typischen Merkmale nach.

▶ Singt den Refrain.

Übersetzungshilfen

to anchor – vor Anker gehen;
Promise' Lan' – das verheißene Land

GINASTERA, VILLA-LOBOS UND Co.

San Martín und Bolívar – In Südamerika entstehen Staaten



Antonio Salguero Santos: Simón Bolívar

Wie in den Barockländern Europas, so bewirkte die Unabhängigkeit in Südamerika politische und soziale Veränderungen, das Entstehen von Nationalen Schulen. Nach der Erschließung des Kontinents hatte Spanien Vizekönige installiert, Portugal die Kolonie Brasilien eingeschichtet. Alle Reichtümer aus den transatlantischen Gebieten wurden nach Europa verschifft.

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts kam es dann zu Befreiungskriegen gegen die Kolonialmächte und zu Bürgerkriegen zwischen unterschiedlichen politischen Richtungen in den neu gebildeten Staaten. Um 1825 waren die Aufstände überall siegreich beendet – deren Anführer wie Simón Bolívar oder José de San Martín werden heute als Nationalhelden verehrt. Die Republiken Argentinien, Bolivien, Chile, Ecuador, Kolumbien, Paraguay, Peru, Uruguay und Venezuela wurden gegründet, Brasilien zum eigenständigen Kaiserreich erhoben.

► Vergleicht die politische Situation der südamerikanischen Kolonien mit den europäischen Verhältnissen in den ersten Jahrzehnten des 19. Jh. (s. S. 6/7).

► Benennt Merkmale des „Heldenhaften“, mit denen der Maler den Freiheitskämpfer Bolívar auf dem Bild ausstattete.

Aus Europa nach Südamerika – Nationalen Schulen in der argentinischen Musik

Vor dem geschichtlichen Hintergrund liegt es nahe, dass in den neu gegründeten Staaten in Südamerika Elemente der nationalen Musik erst sehr viel später in die Konzertsäle Eingang fanden als in Europa. Nach den Staatsgründungen blieben die sozialen Strukturen weitgehend unverändert. Der öffentliche Kunstbetrieb wurde von den oberen Schichten bestimmt.

Argentinien ist ein schlagendes Beispiel für diese Situation. Hier hatten die alteingesessenen Familien das Sagen, die auf ihre europäische Herkunft stolz waren, europäische Kultur pflegten, europäische Künstlerinnen und Künstler engagierten, im **Teatro Colón** italienische Opern hörten. Erst im 20. Jahrhundert holten in Argentinien Geborene nach, was die Komponisten der Nationalen Schulen in Europa im 19. Jahrhundert verwirklicht hatten. Dabei suchten sie die Quellen ihrer Inspiration in den Liedern und Tänzen der Eingewanderten, die im 19. und frühen 20. Jahrhundert v. a. aus Spanien und Italien gekommen waren. Die meisten von ihnen waren arm geblieben. Viele zogen in die ländlichen Gebiete, arbeiteten auf den großen **Estancias** der **Pampa**. Andere blieben am Río de la Plata. Sie bildeten z. B. in der Boca, dem Hafenviertel von Buenos Aires, das Arbeiterproletariat der Hauptstadt. Diese beiden Gruppen schufen die wichtigsten Genres der argentinischen Volksmusik: die Lieder und Tänze der Gauchos (→ S. 68) und die Großstadtfolklore des Tango (→ S. 71).

Teatro Colón

Das größte Opernhaus Südamerikas mit 2.500 Plätzen wurde 1857 in Buenos Aires gebaut.

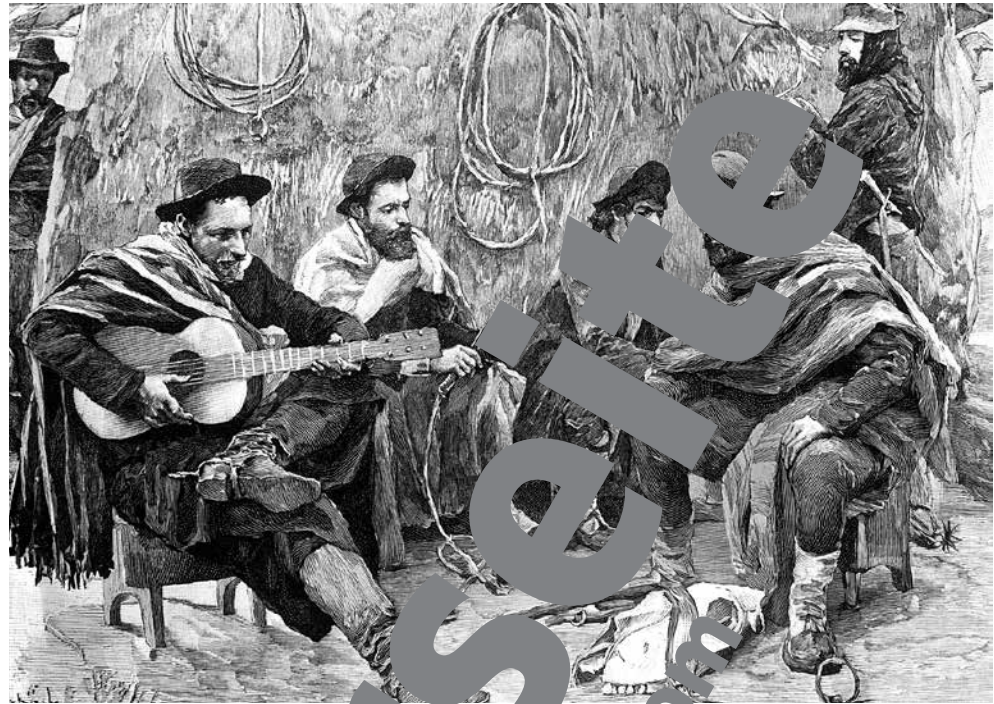
Estancia

Oft mit ausgedehnten Weideflächen auf abgelegenen Landgütern, die Viehzucht betreiben.

Pampa

Nahezu baum- und strauchlose Grasebene zwischen dem Río de la Plata und Patagonien, Gebiet der argentinischen Viehzucht.

Symbolfigur Gaucho – Ein Trugbild in Musik



Emilio Daireaux: Argentinische Gauchos (1888)

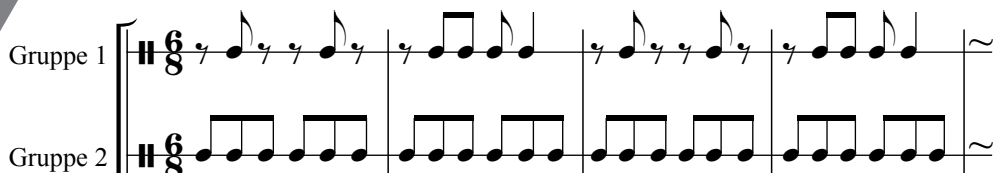
► Zieht aus der Illustration zu einem Reisebericht aus dem Jahr 1888 Rückschlüsse auf die Lebensbedingungen der Gauchos.

Häufiger noch als die eingängigen Melodien der Liebeslieder aus der Pampa (→ S.66) begegnen uns in Ginasteras Klavier- und Orchestermusik die furiosen Rhythmen der Gaucho-Tänze. Wie sehr viele argentinische Künstler, so sah auch Ginastera in den Rinderhirten der Pampas Symbolfiguren eines reinen, natürlichen Lebens. Dabei fiel nicht ins Gewicht, dass Ginastera selbst ein ausgesprochenes Großstadtmensch war. Ebenso blieb außer Acht, dass die Gauchos – ähnlich wie die Cowboys (→ S.61) in den USA – weitgehend rechtlose Saisonarbeiter der reichen Estancieros (→ S.66) waren, im Winter ohne Beschäftigung, ohne Auszahlung und nur mit bloßen Händen sitzenden Messern.

Dennoch wurde der Gaucho zu einer nationalen Symbolfigur. Schon im 19. Jahrhundert entstand eine „Gaucho“-Literatur, die ein völlig unrealistisches Trugbild vom Leben und vom Charakter der Rinderherden- oder Schafhirten zeichnete. Im 20. Jahrhundert fügten große argentinische Schriftsteller, allen voran Jorge Luis Borges, diesem Bild glühende Farben hinzu. Und auch Ginastera folgte dieser Gaucho-Vision, die wohl mehr eine Sehnsuchtsphantasie war. Zum Glück! Denn das Landleben in der Pampa, das er selbst nie kennen gelernt und gewiss nicht genoss, inspirierte ihn zu einer Fülle großartiger Musik. Sein erster größter Erfolg war das Ballett *Estancia*, in dem Szenen ländlichen Lebens dramatisch lebendig werden. Auch in den *Danzas argentinas* sind zwei Sätze den akrobatischen Solotänzen gewidmet, mit denen Gauchos einander und das Publikum beeindrucken wollten.

Die Tänze basieren meist auf scharf akzentuierten rhythmischen Mustern. In einem „Tanz des alten Rinderhirten“ prägt ein solches Modell den ganzen Satz:

► Spielt das rhythmische Muster in zwei Gruppen zuerst langsam auf zwei Schlaginstrumenten oder klatscht es. Steigert dann das Tempo.



Tangos im Konzertsaal – Astor Piazzolla

Der Tango ist eigentlich nicht im Konzertsaal zu Hause. Er gehört in die Tanzlokale der Vergnügungsviertel von Buenos Aires und Montevideo, der großen Städte am Río de la Plata. Dort hat er seine unverwechselbaren Merkmale ausgeprägt. Dazu gehören:

- ◆ das vom **Bandoneon** bestimmte Klangbild,
- ◆ die scharf akzentuierte Rhythmik,
- ◆ der dem Affekt folgende Wechsel des Tempos.

Es ist v. a. Astor **Piazzolla** zu verdanken, dass diese eigentümliche städtische Musik inzwischen auch auf Konzertpodien in aller Welt erklingt. Seine Art Tango vereint die Ausdrucksformen des alten Vorstadtanzes mit Elementen des Jazz und der klassischen Musik. Seine Kompositionen und sein zugleich virtuoses und emotionsgeladenes Spiel auf dem Bandoneon beeindruckten bedeutende Interpretinnen und Interpreten der Konzertmusik derart, dass sie seine Werke in ihre Programme aufnahmen. Meist mussten sie dazu für die jeweilige Besetzung eingerichtet werden.

Astor
Piazzolla
(1921–1992)

Bandoneonist in einem Tango-Orchester, studierte dann in Frankreich Kompositionen. In seinem Werk, das nicht nur Tangos enthält, vereinen sich Einflüsse der Folklore, der klassischen Tradition und des Jazz.



Astor Piazzolla am Bandoneon

Adiós Nonino ist dafür ein typisches Beispiel. In der Originalfassung des Stückes spielten das Orchester, Streichquartette, eine Pianistin und Pianisten. Der Geiger Salvatore Accardo interpretierte es zusammen mit dem ORCHESTRA DA CAMERA ITALIANA. Piazzolla komponierte das Stück zum Andenken an seinen Vater. Dieser Hintergrund prägt das Stück. Es besitzt zwei musikalische Themen. Eines ist von einem scharfen Rhythmus und einer „aufbaumenden“ Figur des Bandoneons geprägt:

Astor Piazzolla: *Adiós Nonino* (Ausschnitte)



Ein zweites Thema rückt das „Adiós“ des Titels in den Vordergrund:



- ▶ Hört einen Ausschnitt aus *Adiós Nonino*, gespielt von Astor Piazzolla mit Ensemble (53). Weist die im Text beschriebenen Merkmale von Piazzollas Tangospiel in der Musik nach.

Bandoneon

Von Heinrich Band aus Krefeld um 1840 entwickelte diatonische Knopfharmonika.

Info

53/54

- ▶ Hört einen Ausschnitt aus *Adiós Nonino* in der Interpretation von Salvatore Accardo (54) und dem Italienischen Kammerorchester. Vergleiche diese Fassung mit Piazzollas Originalversion (53).

Ein Straßenmusikant aus Rio – Heitor Villa-Lobos

Heitor
Villa-Lobos
(1887–1959)

Nach frühen Jahren in Rio de Janeiro ging Villa-Lobos mehrmals nach Europa. Dort errang er seine ersten Erfolge. Später wurde er auch in seiner Heimat anerkannt. Nachdem in Brasilien eine nationalistische Bewegung an die Macht gekommen war, übertrug man Villa-Lobos eine zentrale Funktion im öffentlichen Musikwesen. Mit verschiedensten Mitteln (Massenchöre, Musikschulen usw.) versuchte er, durch Musik das Nationalbewusstsein zu stärken.

Wie Ginastera die argentinische, so repräsentiert Heitor **Villa-Lobos** die brasilianische Nationale Schule. Während Ginastera an jedem seiner Werke feilte, es deshalb auf kaum mehr als 60 Kompositionen brachte, hinterließ der Vielschreiber Villa-Lobos mehr als 1.000. In seiner Jugend fehlte es ihm an Zielbewusstsein. Er absolvierte er nicht, sondern beschäftigte sich lieber, auch als Straßenmusikant, mit seinen Lieblingsinstrumenten, dem Violoncello und der Gitarre. Dieser unbesorgte Umgang mit der Musik hinterließ vielfältige Spuren in seinem Werk. Dilettantismus kann man Villa-Lobos nicht vorwerfen. Sucht man bei ihm nach Einflüssen, so findet man Hinweise auf Zeitgenossen wie Claude Debussy, Giacomo Puccini, Igor Strawinski, aber auch auf die großen Meister der russischen Nationalen Schule (→



Anonym: Samba in Salvador

Samba

Bezeichnung für Lieder und Tänze der afro-brasilianischen Volksmusik, aber auch für einen in den 1920er Jahren entstandenen Gesellschaftstanz im Zweiertakt.

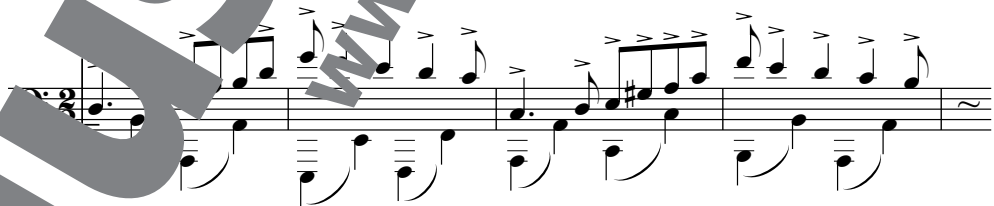
Oft schrieb Villa-Lobos für eine Komposition mehrere Werke, passte es dem gerade zur Verfügung stehenden Instrumentarium an. So gibt es als Lied (mit einem hymnischen Charakter) für eine Singstimme, aber auch für Klavier solo, für Orchester usw. In allen Varianten sind die charakteristischen Merkmale des brasilianischen Samba zu hören, ein überaus markanter Tanzrhythmus ...

Heitor Villa-Lobos: Samba classico (Ausschnitte)

58 | 10

▶ Hört einen Ausschnitt aus dem *Samba classico* (58). Erkennt die beiden Notenbeispiele in der Musikbeilage und stellt einen Zusammenhang zwischen der Besetzung und der Biografie des Komponisten her.

▶ Betrachtet die ersten 13 Takte der Melodie und ordnet euch zu ihrer Gestaltung (Rhythmik, Tonbildung, Sequenzen, ... s. S. 11). Berücksichtigt die Ergebnisse dieser Analyse, wenn ihr einen Abschluss für die Melodie komponiert.



... eine weit ausschwingende, gefühlvolle Melodie:



© Editions Durand SA, Paris; G. Ricordi Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin

NATIONALE SCHULEN AUF EINEN BLICK

Gemeinsame Merkmale

Nationale Schulen entstanden – oft auch in Verbindung mit politischen Freiheitsbewegungen – aus dem Bestreben, in der Kunst den Bezug zum eigenen Volk zu betonen. Die Komponisten Nationaler Schulen verbinden **Kunstmusik** mit Einflüssen nationaler **Volksmusik** (Lieder, Tänze, Instrumente, z. T. Kirchenmusik); ihre Werke beziehen sich z. B. auf

Komponisten

Wichtige Werke

Russland



Michail Glinka; Alexander Borodin, Cesar Cui, Mili Balakirew, Modest Mussorgski, Nikolai Rimski-Korsakow (Mächtiges Häuflein); Pjotr Iljitsch Tschaikowski

Ein Leben für den Zaren (Glinka); *Eine Steppenskizze aus Mittelasien* (Borodin); *Bilder einer Ausstellung*, *Boris Godunow* (Mussorgski); *Russische Ostern* (Rimski-Korsakow)

Skandinavien



Edvard Grieg (Norwegen); Niels Gade, Carl Nielsen (Dänemark); Jean Sibelius (Finnland); Hugo Alfvén (Schweden)

Peer-Gynt-Suite, *Lyrische Stücke* (Grieg); *Et Folkesagn* (Gade); *Karelia-Suite*, *Finlandia* (Sibelius)

Tschechien



Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Leoš Janáček

Mein Vaterland, *Die verkaufte Braut* (Smetana); *Rusalka*, *Slawische Tänze* (Dvořák); *Sinfonietta*, *Das schlaue Fuchslein* (Janáček)

Polen



Karol Kurpiński, Frédéric Chopin, Stanisław Moniuszko, Henryk Wieniawski

Mazurken und Polonaisen (z. B. für Klavier, Chopin)

Ungarn



Antal Csermák, Ferenc Erkel, Mihály Mosonyi, Franz Liszt

Bánk Bán (Erkel); *Ungarische Rhapsodien* (Liszt)

Spanien



Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla, Joaquín Rodrigo

Suite española (Albéniz); *Siete canciones populares españolas* (de Falla); *Concierto de Aranjuez* (Rodrigo)

USA



George Gershwin, Aaron Copland

Porgy and Bess, *An American in Paris* (Gershwin); *Appalachian Spring Suite*, *Rodeo* (Copland)

Lateinamerika



Alberto Ginastera, Astor Piazzolla, (Jorge Cardoso) (Argentinien); (Manuel María Ponce, Mexiko); Heitor Villa-Lobos (Brasilien)

Danzas argentinas, *Estancia* (Ginastera); *Adiós Nonino* (Piazzolla); *Samba classico*, *Bachianas brasileiras*, *Chôros* (Villa-Lobos)

AUF EINEN BLICK

(Volks-)Dichtung, geografische Gegebenheiten und Tradition. Beliebte Gattungen sind Lied, Oper, Charakterstück, Sinfonische Dichtung. Zeitlicher Schwerpunkt in **Europa** ist das **19. Jahrhundert** (nach dem Wiener Kongress), in **Amerika** die erste Hälfte des **20. Jahrhunderts**.

Einflüsse nationaler Folklore

Tänze	Instrumente	(Volks-) Dichtung	
Tänze der Kosaken	Balalaika, Bajan	Alexander Puschkin (z. B. <i>Boris Godunow</i>); Volksmärchen (z. B. Hexe Baba Jaga)	
Halling (Norwegen)	Hardangerfiedel (Norwegen)	Henrik Ibsen (z. B. <i>Peer Gynt</i> , Norwegen); Sagengestalten (z. B. Elfen, Trolle); Elias Lönnrot (<i>Kalevala</i> , Finnland)	
Polka, Furiant, Sousedská	Böhmische Bläser, Böhmischer Bock (Dudelsack)	Volksmärchen (z. B. Wassernixe Rusalka) und Sagen (z. B. Amazone Šárka)	
Kujawiak, Mazurka, Polonaise			
Csárdás	Zimbal, Taragot		
Fandango, Jota, Sevillana	Gitarre, Kastagnetten		
Hoe-Down, Ragtime, Charleston	Fiddle, Banjo, Gitarre, Mundharmonika	Western-Geschichten	
Zamba, Tango, Milonga, Samba	Gitarre, Siku, Bandoneon, „Batteria“ des Samba	José Hernández (<i>El Gaucho Martín Fierro</i>), Jorge Luis Borges (Argentinien)	

PERSONEN- UND WERKVERZEICHNIS

- Accardo, Salvatore** (*1941) 71
Adiós Nonino 71, 76/77
 Albéniz, Isaac (1860–1909) 44, 48, 76/77
 Alfvén, Hugo (1872–1960) 76/77
An American in Paris 63, 76/77
Appalachian Spring Suite 59, 60, 76/77
A pobrezinha sertaneja 75
Auf der Wolga 20
Aus Böhmens Hain und Flur 37, 59, 76/77
- Bachianas brasileiras** 75, 76/77
 Baba Jaga 76/77
 Balakirew, Mili (1837–1910) 18, 20, 76/77
Bánk Bán 55
 Bell, Joshua (*1967) 73
Bilder einer Ausstellung 21, 76/77
 Boccherini, Luigi (1743–1805) 44, 76/77
 Bolívar, Simón (1783–1830) 66
Bonaparte's Retreat 62
 Borges, Jorge Luis (1899–1986) 68, 76/77
 Borodin, Alexander (1833–1887) 18, 19, 76/77
 Bruckner, Anton (1811–1896) 9
- Canción arabe** 45
 Cardoso, Jorge (*1949) 66, 72
Charleston 63
 Chopin, Frédéric (1810–1849) 50, 52, 53, 54, 76/77
Chôros 75, 76/77
Chowantschina 23
Concierto de Aranjuez 49, 76/77
 Copland, Aaron (1900–1990) 58, 59, 60, 62, 62
 Csermák, Antal (1774–1822) 56, 76/77
 Cui, Cesar (1835–1918) 18, 76/77
- Dänische Lieder** 76/77
Danzas argentinas 67, 68, 76/77
Danza de la moza donosa 67
Danza del viejo boyero 69
Das schlaue Füchlein 76/77
Der er et yndigt land 30
Der Freischütz 10
Der Schwan von Tuonela 35
Die Meistersinger von Nürnberg 12
Die verkaufte Braut 39, 76/77
 Dvořák, Antonín (1841–1904) 36, 38, 39, 41, 42, 43, 59, 76/77
- Eichendorff, Joseph von** (1788–1857) 9
Ein Leben für den Zaren 16, 76/77
Eine Steppenskizze aus Mittelasien 18, 19, 76/77
 Erkel, Ferenc (1810–1893) 50, 55, 56, 76/77
Estancia 68, 76/77
Estrellita 73
Et Folkesagn 32, 76/77
- Falla, Manuel de** (1876–1946) 44, 46, 47, 76/77
- Fandango* 44, 76/77
Finlandia 33, 76/77
- Gade, Niels Wilhelm** (1817–1890) 26, 32, 76/77
 Gallen-Kallela, Akseli (1865–1931) 34
 Gershwin, George (1898–1937) 58, 63, 64, 65, 76/77
 Ginastera, Alberto (1916–1983) 66, 67, 68, 69, 70, 76/77
Gjendines Bådnlåt 28
 Glinka, Michail (1804–1857) 16, 17, 18, 20, 76/77
Godunow, Boris 22, 76/77
 Granados, Enrique (1867–1916) 44, 45, 76/77
Grande fantasia sur des airs polonais 54
 Grieg, Edvard (1843–1907) 26, 27, 28, 29, 76/77
- Halling** 29
 Hernández, José (1834–1886) 76/77
Hoe-Down 62
Homesick Blues 63
- Ibsen, Henrik** (1828–1906) 26, 76/77
I Got Plenty O' Nuttin 65
It Take a Long Pull To Get There 64
- Janáček, Leoš** (1854–1928) 43, 76/77
Jens Madsen und An-Sofi 31
- Kamarinskaya** 17
Karelia-Suite 33, 76/77
 Klaviersonate Nr. 1 (Ginastera) 70
 Kościuszkó, Tadeusz (1746–1817) 54
 Kurpiński, Karol (1785–1857) 50, 51, 54, 76/77
- Lemminkäinen** 34, 35
Lieder und Tänze des Todes 24
 Liszt, Franz (1811–1886) 50, 56, 57, 76/77
 Lönnrot, Elias (1802–1884) 34
 Lyrische Stücke 76/77
- Má vlast (Mein Vaterland)** 36, 76/77
 Mächtiges Häuflein 3, 16, 18, 19, 21, 24, 76/77
Masur 51
 Metternich, Fürst von (1773–1859) 7
Miss McLeod's Reel 62
 Moniuszko, Stanisław (1819–1872) 76/77
 Mosonyi, Mihály (1815–1870) 56, 76/77
 Mussorgski, Modest (1839–1881) 18, 21, 22, 23, 24, 25, 76/77
- Nielsen, Carl August** (1865–1931) 26, 31, 76/77
Nonetto 75, 76/77
Nussknacker-Suite 25
- Oh, Lawd, I'm on My Way!** 65
Oppsang for frihetsfolket i Norden 27
- Peer-Gynt-Suite** 26, 76/77
 Peter der Große (1672–1725) 16
 Piazzolla, Astor (1921–1992) 66, 71, 72, 76/77
24 Piezas Sudamericanas 72, 76/77
Polonaise es-Moll op. 26,2 53
 Ponce, Manuel María (1882–1948) 66, 73, 76/77
Porgy and Bess 64, 65, 76/77
 Puschkin, Alexander (1799–1837) 22, 76/77
- Remington, Frederic** (1861–1909) 61
 Repin, Ilja (1844–1930) 15, 17, 18, 76/77
Rheinlied 13
Ride Around Little Dogies 61
 Rimski-Korsakow, Nikolai (1844–1908) 18, 23, 76/77
Rodeo 61, 62, 76/77
 Rodrigo, Joaquín (1901–1999) 44, 49, 76/77
Rusalka 41, 76/77
Russische Ostern 76/77
- Sachs, Hans** (1494–1576) 12
Samba classico 74, 75, 76/77
Samuel Goldenberg und Schmuyle 21
Saturday Night Waltz 61, 62
Schöne Sawischna 22
 Schumann, Robert (1810–1856) 13
Sevillanas 48, 76/77
 Sibelius, Jean (1865–1957) 26, 33, 34, 35, 76/77
Siete canciones populares españolas 46, 76/77
Simple Gifts 60
Sinfonietta 43, 76/77
Sinfonie über zwei russische Themen 16
 Sinfonische Dichtung (Tondichtung) 15, 33, 36, 45, 76/77
Slawische Tänze 42, 76/77
 Smetana, Bedřich (1824–1884) 36, 37, 38, 40, 41, 43, 59, 76/77
Suite española 48, 76/77
- Thor** 26
 Tschaikowski, Pjotr Iljitsch (1840–1893) 24, 25
Tschechische Suite 36
- Ungarisches Volkslied Nr. 1** 57
- Ved Elverhøj** 32
 Villa-Lobos, Heitor (1887–1959) 66, 74, 75, 76/77
Voda a Pláč 39
- Wagner, Richard** (1813–1883) 12
Warszawianka 50
 Weber, Carl Maria von (1786–1826) 10, 11
 Wieniawski, Henryk (1835–1880) 50, 51, 76/77

SACHVERZEICHNIS

- Altiplano** 70
 Andalusien 46, 47, 48
 Appalachen 59
 Arabeske(n) 45, 49, 76/77
 Archetypus 61
 Arpeggio 45, 49, 56
Bajan 76/77
 Balalaika 76/77
 Bandoneon 71, 76/77
 Batteria 75, 76/77
 Blues 58, 63, 76/77
 Böhmischer Bock 38, 76/77
 Bordun 15, 28
 Burschenschaft 8
Carnegie Hall 63
 Charleston 63
 Charakterstück 15, 52, 76/77
 Chocalhos 75
 Cowboy 61, 62, 68
 Csárdás 76/77
 Cuíca 75
Duett 39
 Dumka 42
Elfen 32
 Emphatische Sext 50
 Englischhorn 19, 25, 35, 49
 Estancia, Estanciero 66, 68
Fandango 44, 49, 76/77
 Fiddle, Fiddler 62, 76/77
 Folklore 17, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 58, 59, 63, 64, 66, 71, 75
 Furiant 36, 76/77
Gaicho 66, 68, 69, 76/77
 Gitano 45, 46
 Gitarre 44, 45, 46, 47, 48, 49, 61, 62, 69, 72, 73, 74, 75
Halling 29, 76/77
 Hambacher Fest 8
 Hardangerfiedel 29, 76/77
 Heiliges Römisches Reich (deutscher Nation) 12
 Hoe-Down 62
 homofon 40
Inka 70
Jazz 58, 59, 63, 64, 66, 71, 76/77
 Jota 46, 76/77
 Julirevolution 50
Karlsbader Beschlüsse 7, 8
 Kastagnetten 44
 Kirchentonarten 15, 17
 Klavierauszug 11, 55
 Kosaken 17, 76/77
Lassan 57
 Libretto 10, 22
Magyaren 55
 Märzrevolution 8
 Mazurka 51, 52, 76/77
 Meistersinger 12
 Milonga 72, 76/77
 Monarchie 8, 30, 55
Nationale Schule(n) 3, 6, 9, 14, 15, 76, 76/77
 Nationalismus 6, 7, 14
 Nationalstaat 6
 Nationenbildung 8
 Naturalismus 21
 Neudeutsche Schule 9, 56
Pampa 66, 68, 76/77
 Panier 26
 Panslawismus 42
 Paralleltonart 42
 Pastorale 38
 Pentatonik, pentatonisch 15, 17, 70
 Polka 38, 40, 76/77
 Polonaise 52, 53, 76/77
 Primas 57
Quäker 60
 Quintfall 15
Ragtime 76/77
 Rasgueado (Rasgado) 44, 49
 Realismus 21
 Reco-reco 75
 Restauration (Restitution) 7
 Rhapsodie 56
 Rodeo 62
Saeta 49, 76/77
 Samba 74, 75, 76/77
 Šárka 76/77
 Sequenz 11, 40, 74
 Sevillana 48, 76/77
 Shaker 60
 Siku 70, 76/77
 Solokonzert 49
 Spiritual 58, 64, 65, 76/77
 Sousedská 38, 76/77
 Stilisierung 70
Tango 66, 71, 76/77
 Taragot 76/77
 Teatro Colón 66
 Tin Pan Alley 63
 Topos, Topoi 9
 Trepak 24, 25, 26
 Trolle 32
 Tuonela 35
Volk 6
wälsch, welsch 12
 Weißer Adler 50, 54, 76/77
 Wiener Kongress 7, 8, 14, 76/77
 Worksong 64, 76/77
Zamba 67, 76/77
 Zigeuner 45, 57
 „Zigeunerkapelle“ 56, 57, 76/77
 Zimbal 55, 76/77

QUELLENVERZEICHNIS

Bilder

akg-images (Archiv für Kunst und Geschichte): 6, 7, 8, 9, 12 (2x), 15, 19, 20, 22, 23, 24 (Rainer Ehrht), 26 (oben rechts), 26 (unten), 27, 28, 29, 30 (links), 31, 33, 34 (2x), 35 (oben), 36, 37, 38 (unten), 39, 40, 41, 45 (oben), 46 (rechts), 49, 50, 54 (rechts), 56 (2x), 58 (4x), 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 73; **APA-PictureDesk:** 10, 51, 70, 71, 72 (unten), 74; **Archiv:** 35 (unten), 44 (links), 45 (unten), 55, 75; **wikipedia:** 13, 16, 17, 18, 25 (Rick Dikeman), 26 (oben Mitte), 30 (rechts), 32, 38 (oben), 43, 44 (rechts), 46 (links), 48, 52 (2x), 54 (links), 67 (Annemarie Heinrich), 69, 72 (oben)

Musik (Notenausschnitte)

S. 5 Anton Bruckner: 4. Sinfonie (Hornstimme, Ausschnitt); **S. 11** Carl Maria von Weber: *Der Freischütz* (Ausschnitt); **S. 13** Robert Schumann: *Rheinlied* (Ausschnitt); **S. 16** Michail Glinka: *Sinfonie über zwei russische Volkslieder (erstes Thema)*; **S. 17** Michail Glinka: *Kamarinskaya* (Ausschnitt); **S. 19** Alexander Borodin: *Eine Steppenskizze aus Mittelasien* (Ausschnitt); **S. 20** Mili Balakirew: *Auf der Wolga* (Ausschnitt); **S. 21** Modest Mussorgski: *Samuel Goldenberg und Schmuyle* (Ausschnitt); **S. 22** Modest Mussorgski: *Boris Godunow* (Ausschnitt), Modest Mussorgski: *Schöne Sawischna* (Ausschnitt); **S. 23** Modest Mussorgski: *Chowantschina* (Ausschnitt); **S. 24** Modest Mussorgski: *Trepak* (aus *Lieder und Tänze des Todes*, Ausschnitt); **S. 25** Pjotr Iljitsch Tschaikowski: *Trepak* (aus *Nussknacker-Suite*, Ausschnitt); **S. 27** Edvard Grieg: *Oppsang for frihetsfolket i Norden* (Refrain); **S. 28** Gjendines *Bådnåt* (Volksliedmelodie), Edvard Grieg: *Gjendines Bådnåt* (Klavierstück, Takt 9–13); **S. 29** Edvard Grieg: *Halling* (Ausschnitt); **S. 30** *Der er et yndigt land* (*Es liegt ein lieblich Land*, Hymnenmelodie); **S. 31** Carl Nielsen: *Jens Madsen und An-Sofi*; **S. 32** Niels Gade: *Ved Elverhøj* aus *Et Folkesagn* (Ausschnitt); **S. 33** Jean Sibelius: *Finlandia* (Ausschnitt) © Edition Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; **S. 35** Jean Sibelius: *Der Schwan von Tuonela* (Ausschnitt) © Edition Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; **S. 37** Bedřich Smetana: *Aus Böhmens Hain und Flur* (Ausschnitt); **S. 38** Antonín Dvořák: *Tschechische Suite* (Ausschnitt); **S. 39** Antonín Dvořák: *Voda a Pláč* (*Wasser und Weinen*, Ausschnitt); **S. 40** Bedřich Smetana: *Chor der Landleute* aus *Die verkaufte Braut* (Ausschnitt); **S. 41** Antonín Dvořák: *Rusalka* (Ausschnitt); **S. 42** Antonín Dvořák: *Slawischer Tanz Nr. 2* (Ausschnitt); **S. 43** Leoš Janáček: *Sinfonietta*, 4. Satz (Thema und Partiturausschnitt); **S. 44** Luigi Boccherini: *Fandango* (Ausschnitt); **S. 45** Enrique Granados: *CanCIÓN arabe* für Klavier (Ausschnitt); **S. 46/47** Manuel de Falla: *Siete canciones populares españolas: Jota* (Ausschnitt); **S. 48** Isaac Albéniz: *Sevilanas* (Ausschnitt); **S. 49** Joaquín Rodrigo: *Concierto de Aranjuez* (Ausschnitt) © Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz; **S. 50** Karol Kurpiński: *Warszawianka*; **S. 51** Karol Kurpiński: *Masur* (Ausschnitt), Henryk Wieniawski: *Kujawiak* (Ausschnitt); **S. 53** Frédéric Chopin: *Polonaise es-Moll op. 26,2* (Schluss); **S. 54** Frédéric Chopin: *Grande fantasia sur des airs polonais* (nach einem Thema von Karol Kurpiński, Ausschnitt); **S. 55** Ferenc Erkel: *Szep örömköny ragyogása* aus der Oper *Bánk Bán*; **S. 57** Franz Liszt: *Ungarisches Volkslied Nr. 1* (Lassan); **S. 59** Aaron Copland: *Appalachian Spring* (Ausschnitt) © Boosey & Hawkes.Bote & Bock, Berlin; **S. 60** *Simple Gifts* (Trad., Refrain), Aaron Copland: *Appalachian Spring* (Ausschnitt) © Boosey & Hawkes.Bote & Bock, Berlin; **S. 61** *Ride Around Little Dogies* (Trad.), Aaron Copland: *Rodeo* (Ausschnitt) © Boosey & Hawkes.Bote & Bock, Berlin; **S. 62** Aaron Copland: *Hoe-Down* (Ausschnitt) © Boosey & Hawkes.Bote & Bock, Berlin; **S. 63** George Gershwin: *An American in Paris* (Ausschnitt); **S. 64** George Gershwin: *It Take a Long Pull To Get There* (Refrain) © 1935 by Gershwin Music Publ.Corp./Chappell & Co.Inc.; Warner/Chappell International Music Ltd.; für D/A/CH: Chappell & Co. GmbH & Co. KG, Hamburg; **S. 65** George Gershwin: *I Got Plenty O' Nuttin* (Refrain), *Oh, Lawd, I'm on My Way!* © 1935 by Gershwin Music Publ.Corp./Chappell & Co.Inc.; Warner/Chappell International Music Ltd.; für D/A/CH: Chappell & Co. GmbH & Co. KG, Hamburg; **S. 67** Alberto Ginastera: *Danza de la moza donosa* für Klavier (Ausschnitt) © Editions Durand SA, Paris, G. Ricordi Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin; **S. 69** Alberto Ginastera: *Danza del viejo boyero* für Klavier (Ausschnitt) © Editions Durand SA, Paris, G. Ricordi Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin; **S. 70** Alberto Ginastera: Klaviersonate Nr. 1 (Beginn) © Boosey & Hawkes.Bote & Bock, Berlin; **S. 71** Astor Piazzolla: *Adiós Nonino* (Ausschnitt) © Universelles Editions/Neue Welt Musikverlag GmbH, Hamburg; **S. 72** Jorge Cardoso: *Milonga* für Gitarre (Ausschnitt) © Edition Wilhelm Hansen bei Bosworth Music GmbH, Berlin; **S. 73** Manuel María Ponce: *Estrellita* (Ausschnitt); **S. 74** Heitor Villa-Lobos: *Samba classico* (Ausschnitt) © Editions Durand SA, Paris, G. Ricordi Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin; **S. 75** Heitor Villa-Lobos: *A pobrezinha sertaneja* für Klavier (Beginn) © Irmaos Vitale SA/Peermusic (Germany) GmbH, Hamburg, Heitor Villa-Lobos: *Nonetto* (Ausschnitt) © G. Ricordi Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin