

**Schriftenreihe des  
Sophie Drinker Instituts**

**Herausgegeben von Freia Hoffmann**

**Band 3**

**Thomas Beimel**

# **In der Ferne: ein leuchtender Körper**

Betrachtungen über Werke von  
Karol Szymanowski, Hans Werner Henze  
und Myriam Marbe

Bibliotheks- und Informationssystem  
der Universität Oldenburg  
2006



Umschlaggestaltung: Marta Daul  
Layout und Satz: Christin Heitmann, Anja Herold  
Verlag / Druck /  
Vertrieb: Bibliotheks- und Informationssystem  
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg  
(BIS) – Verlag –  
Postfach 25 41, 26015 Oldenburg  
Tel.: 0441/798 2261, Telefax: 0441/798 4040  
e-mail: verlag@bis.uni-oldenburg.de

ISBN 3-8142-0965-6

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b>	<b>7</b>
<b>I. Eros und Ornament</b> Analytische Betrachtungen zweier Lieder von Karol Szymanowski	<b>9</b>
<b>II. Der Reiz der Ferne</b> Eine Opernszene von Hans Werner Henze	<b>45</b>
<b>III. Geflügelte Erde</b> Spiritualität und Humor im Werk von Myriam Marbe	<b>65</b>
<b>IV. Notenanhang</b> Karol Szymanowski: Wünsche op. 24 Nr.1 Hans Werner Henze: <i>Elegy for Young Lovers</i> , 1. Akt, Szene X – <i>To-day's Weather</i>	<b>93</b>



## Einleitung

Die Vorgeschichte der in diesem Band versammelten Artikel ist von einem übergeordneten Interesse geprägt: Einspruch zu erheben gegen tradierte Geschlechtermodelle und ihre kulturellen Repräsentationen. Damit ist eine für mich bis heute gültige, schlichte Einsicht verbunden: dass die Emanzipation, also die Loslösung von geschlechtsspezifischen Rollenzuschreibungen, eine Notwendigkeit für alle Menschen ist, denn die erste und fundamentale Diskriminierung, die Zuschreibung eines Menschen nach seinem angeblich so zweifelsfreien biologischen Geschlecht, deformiert uns alle, unausweichlich.

Grundsätzliche Positionen sind für eine allgemeine Orientierung nützlich. Sie blieben aber steril, trafen sie nicht auf das erfrischend Ungeordnete des Lebens. Die folgenden Artikel sind Produkte einer gelebten Praxis als Musiker und Komponist. Auf dem Hintergrund des beschriebenen Interesses entzündeten sie sich an einer leidenschaftlichen Begeisterung für konkrete Kompositionen oder einem in Freundschaft geteilten Leben.

Die im Folgenden betrachteten Lieder von Karol Szymanowski und die Opernszene von Hans Werner Henze waren für mich aus verschiedenen Gründen wichtig. Zum einen ermöglichten sie mir, Traditionslinien zu erfinden, die für mich als Komponist relevant sind. Zum anderen waren die wesentlichen Aspekte der kompositorischen Techniken mit der außermusikalischen Thematik verbunden, der Darstellung einer fernen Liebe. Deswegen entzündete sich mein solidarisches Interesse. Jenseits einer Idee von einer geschlechtsspezifischen Ästhetik, deren (vermeintliche) Ergebnisse immer nur reaktionär sein können, schildern Szymanowski und Henze die Erfüllung erotischen Begehrens als eine Verletzung. Vielleicht spielte die eigene Lebenserfahrung, als Mann Menschen des gleichen Geschlechts zu lieben, für diese Darstellungsweisen eine entscheidende Rolle. Beide Komponisten etablieren aber keine irgendwie geartete „schwule Ästhetik“ – einen Begriff, den ich aufgrund seiner repressiven Qualität unbedingt ablehne –, sondern sie wählten eine symbolische Darstellung für das Befremdliche an der erotischen Attraktion, die sich bis in die kompositorische Satztechnik einschreibt. So entwickelten sie je eigene, für die Darstellung des Themas adäquate kompositorische Techniken: unter anderem eine spezifische Intervallbehandlung und flexible modale Strukturen. Der in der Musikgeschichte bis heute polemisch fortgeführte Diskurs um Tonalität versus Atonalität wird in ihrer Musik zurückgewiesen. Beide Komponisten widersetzen sich einer systematischen Festschreibung ihrer musikalischen Sprache. Ihr ästhetischer Wildwuchs kann deshalb nur in einer detaillierten Betrachtung als eine genaue und dechiffrierbare Klangrede, die von einer sehr persönlichen Sensibilität geprägt wird, dargestellt werden.

Unsystematisches gilt im gängigen gesellschaftlichen Diskurs als Schwäche. Aber nur mit einer zweifelnden und schwankenden Haltung lässt sich meiner Meinung nach eine akzeptable Beschreibung unserer Welterfahrung geben. Manchmal

braucht man lange, um zu einer Erkenntnis zu gelangen. Und so hat es über ein Jahrzehnt gedauert, bis ich die Zurückweisung ästhetischer Systeme als besondere Qualität, ja als Stärke der rumänischen Komponistin Myriam Marbe begreifen konnte. In ihren letzten Lebensjahren waren wir durch eine Freundschaft verbunden, die ein seltenes Geschenk ist und über alle Unterschiede der Generation, Herkunft und auch noch über den Tod hinaus trägt. Myriam Marbe war sich zweifelsohne dessen bewusst, dass sie als Frau wahrgenommen wurde. Sie selber hatte aber ein ambivalentes Verhältnis zur einer geschlechtsspezifischen Unterscheidung. Die Idee einer „weiblichen Ästhetik“ lehnte sie ab. Gleichwohl kann man bis heute Aussagen lesen, dass sie vornehmlich eine „intuitive Persönlichkeit“ gewesen sei, und ihre rumänischen Komponistenfreunde haben ihr oft vorgeworfen, dass sie sich nicht darum kümmere, ihre Musik als System zu beschreiben. Solche Aussagen greifen offenkundig auf klassische Rollenklischees zurück. Wer Myriam Marbe näher kannte und das Vergnügen hatte, mit ihr zu disputieren, wusste um ihre beständige ästhetische Reflexion, durch die sie eine profunde Einsicht in kreative Prozesse und deren Einbindung in das Leben eines Menschen erlangte. Darum lehnte sie die Definition von kategorischen ästhetischen Normen ab. Ihr Respekt vor der Relativität, vor der Begrenztheit des menschlichen Lebens, war zu groß. Als Komponist brauchte sie keine Verteidigung durch das Markenzeichen einer klar definierten musikalischen Sprache. In diesem Sinne war sie still. Und deswegen konnte sie sich mit Mut und Freiheit in ihrer Kunst den Grenzerfahrungen des menschlichen Lebens öffnen. Ihre Musik ist auch Ausdruck für die Suche nach einer ungebundenen Spiritualität, die frei von einer konfessionellen Bindung auf das Vakuum des modernen Lebens reagiert, das durch die Verdrängung unserer Verletzlichkeit entstand. Um diese erfahrbar zu machen, verbindet sie in ihrer Musik das Leidvolle unseres Lebens mit der Technik des Humors, die als distanzierende Kraft Unerträgliches darstellbar macht. Myriam Marbes Musik hat die ästhetische Autonomie in Frage gestellt und implizit aufgezeigt, dass wir uns nur in gegenseitigen Abhängigkeiten respektvoll äußern können. Die folgenden Artikel sind auch ein Plädoyer dafür, Musik als Ausdruck für ein Leben in unauflöslchen und vitalisierenden Widersprüchen wahrzunehmen, damit auch scheinbar Fernes nah und erfahrbar wird.

## Eros und Ornament

### Analytische Betrachtungen zweier Lieder von Karol Szymanowski

*Eros löst meine Glieder und stört mich auf,  
bittersüßes, entmachtendes Ungetier.*

*Sappho, Fragment LXV<sup>1</sup>*

Eros: Das körperliche Begehren ist eine der stärksten Kräfte, die dem Menschen zu eigen sind. Die sinnliche Liebe und die sich daraus ergebenden emotionalen Verflechtungen sind eines der beständigen Themen seiner Existenz. Die Natur der erotischen Erfahrung – ihre Flüchtigkeit – treibt den Menschen in die Kultur, hin zur sublimierenden Expression, in welcher dem Fliehenden eine Gestalt verliehen wird. Die erotische Kraft ist ihrem Wesen nach maß- und gesetzlos. Historisch geprägte kulturelle Normen versuchen, diese zu lenken und das erträglich zu machen, was als eine Zumutung erfahren wird: getrieben zu sein. Den Komponisten und den Autor dieser Studie verbindet eine gemeinsame erotische Tendenz: Menschen des eigenen Geschlechts zu lieben und zu begehren. Heute können wir offener darüber sprechen, was in anderen historischen Umständen mit einem gesellschaftlichen Tabu belegt war. Für Karol Szymanowski war die Erkenntnis, mit dem eigenen Begehren in Kontrast – und damit auch in Konflikt – zur gesellschaftlichen Norm zu existieren, sicher gravierender, als sie es heutzutage sein mag.

In den folgenden analytischen Betrachtungen geht es darum, die Metaphorik seiner Musik in Bezug auf das Thema des erotischen Begehrens, das in den jeweiligen Textvorlagen schon eine sprachliche Ausformung erfahren hat, darzustellen.

Kultur lebt von der medialen Übertragung des unmittelbaren Erlebens in dessen Äußerung. Um uns verständlich zu machen, müssen wir die Übertragung in Sprache, in ein Zeichensystem akzeptieren. Die Wahl der Mittel – der Masken –, durch welche die zunächst noch ungeformte und unbewusste Erfahrung ausgesprochen wird, steht uns frei. Die zwei Lieder von Karol Szymanowski – die Eingangslieder der Zyklen *Des Hafis Liebeslieder* op. 24<sup>2</sup> und *Lieder des verliebten Muez-*

---

<sup>1</sup> Zitiert nach Joachim Schickel, *Sappho – Strophen und Verse*, Frankfurt am Main 1978.

<sup>2</sup> Karol Szymanowski, *Des Hafis Liebeslieder op. 24 für Gesang und Klavier*, Nachdichtungen von Hans Bethge, Universal Edition, Wien 1913. Abdruck der Partitur von

zins op. 42<sup>3</sup> – wurden wegen ihrer besonderen metaphorischen Qualitäten in Bezug auf das Thema des sinnlichen Begehrens ausgewählt. In den Betrachtungen dieser Lieder wird versucht, spezifische Satzstrukturen und kompositorische Techniken offen zu legen und sie als Metaphern zu interpretieren, mit denen Qualitäten des Eros beschrieben werden.

## I

Karol Szymanowski  
*Liebeslieder des Hafis* op. 24

### *Wünsche*

*Ich wollt, ich wär ein morgenklarer See  
Und du die Sonne, die sich darin spiegelt.  
Ich wollt, ich wär ein Quell im Wiesengrunde  
Und du die Blume, die sich darin anlacht.  
Ich wollt, ich wär ein grüner Dorn am Busche  
Und du die Rose, die ihn rot umschimmert.  
Ich wollt, ich wär ein kleines Korn im Sande  
Und du der Vogel, der es schnell, schnell aufpickt!*

*Hafis in der Nachdichtung von Hans Bethge*

„Von meinem Hafis bin ich unheimlich ergriffen. Allah selber hat ihn mir gesandt. Ich meine, es sind ideale Texte“<sup>4</sup>, schreibt Karol Szymanowski am 12. Oktober 1911 an den Musikwissenschaftler Zdislaw Jachimecki. Szymanowski hatte die Texte in der österreichischen Nationalbibliothek für sich entdeckt. Der sinnliche und zum Ornament neigende Duktus der freien Übertragung von Hans Bethge begeisterte ihn. Seinem Freund Stefan Spiess, mit dem er zuvor Italien bereist hatte, berichtete er von der Vertonung dieser Verse: „Du ahnst nicht, mit welcher Befrie-

---

Szymanowskis Lied op. 24,1 im Anhang, mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition, Wien.

<sup>3</sup> Karol Szymanowski *Lieder des verliebten Muezzins op. 42 (Piesni Muezzina Szalonego)*, Sechs Lieder für hohe Stimme und Klavier, Text von Jaroslaw Iwaszkiewicz, Universal Edition, Wien 1922. Abdruck der Partitur von Szymanowskis Lied op. 42,1 im Anhang, mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition, Wien.

<sup>4</sup> Stanislaw Golachowski, *Karol Szymanowski*, Leipzig, 1982, S. 36.

digung ich daran arbeite.“<sup>5</sup> Im selben Jahr noch entsteht der Liederzyklus *Des Hafis Liebeslieder* op. 24, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavier nach Paraphrasen über Gedichte des Hafis von Hans Bethge. Es ist eines jener Werke der späten Wiener Zeit, in der sich Karol Szymanowski aus der dort vermittelten spätromantischen Tradition löst und eigene Wege geht.

Der sinnliche Ton der Gedichtübertragung sowie die sich andeutende metaphysische Überhöhung reizten ihn. Vielleicht griff er aber auch zu diesen Texten, weil sich durch das exotische Kolorit dieser Verse seine eigene – fremde und andersartige – Liebe beschreiben ließ. 1914, nach einer Nordafrika-Reise, die er wieder zusammen mit Stefan Spiess unternimmt und in welcher er zum ersten Mal direkte Klangeindrücke arabischer Musik gewinnt, vertont er fünf weitere Hafis-Übertragungen Hans Bethges, orchestriert drei der in op. 24 enthaltenen Lieder – darunter auch *Wünsche* – und fügt sie als Zyklus von Orchesterliedern unter gleichem Titel als op. 26 zusammen. In diesen Kompositionen wird der Personalstil Karol Szymanowskis schon deutlich:

- eine flexible modale Technik, die polyvalente Beziehungen und Ausdeutungen ermöglicht
- eine klang sinnliche Orientierung
- ein wohl auch am französischen Impressionismus geschulter Umgang mit einem sich ständig bewegenden, großzügig gestalteten Klangraum
- die Neigung zu einer ornamentalen Ausgestaltung der Melodie, bei der kleinste melodische Motive, die oft keine besonders prägnante Gestalt aufweisen, beständig variiert werden.

Dies alles lässt sich auch schon im Lied *Wünsche* wiederfinden. In dieser Komposition behalten die klassischen kontrapunktischen Techniken als allgemeine Grundlage der Satztechnik ihre Gültigkeit. Gleichwohl entwickeln sich die einzelnen Klangebenen – Gesangsstimme und die verschiedenen melodisch und kontrapunktisch konzipierten Stimmen des Klavierparts – mit je unterschiedlichen kompositorischen Verfahren. Die einzelnen Klangschichten, der Gesang und ein in der Regel dreistimmiger Klaviersatz, erhalten morphologisch sehr unterschiedliche Gestalten.

Selbstverständlich sind diese auf das Genaueste aufeinander bezogen und ihre Wechselwirkungen austariert. Dieses ist eine der grundlegenden Schwierigkeiten bei der Analyse: zu bestimmen, wann eine Klangschicht autonom wird und wann sie sich in einen konventionelleren Satz einordnet.

Das Ergebnis dieser Satztechnik ist ein beziehungsreiches Geflecht einzelner Stimmen, die wie eine Zeichnung charakteristische Strichführungen besitzt. In diesem Lied ist ein klares dramaturgisches Konzept erkennbar: Momente einer – illusionären – Gemeinsamkeit werden mit komplexeren Gleichzeitigkeiten kontrastiert. Ein sorgsam ausgehörter und sensibel abgetasteter Wechsel zwischen scheinbar

---

<sup>5</sup> Golachowski, *Karol Szymanowski*, S. 36.

simpler Aussage und bewusster Verdunkelung kann ebenfalls als dramaturgisches Mittel ausgemacht werden. Hierbei werden ungewöhnliche Wirkungen gerade mit überraschend einfachen Mitteln erzeugt. Trotz vieler Parallelen zum Impressionismus weist die Ecriture des Liedes grundlegende ästhetische Unterschiede auf. Die Satztechnik zielt auf die fast halluzinatorische Wirkung ineinander verschränkter musikalischer Arabesken ab.

Die harmonische Sprache ist weder in ein klassisches Dur-Moll-Konzept eingebunden, noch befindet sie sich im Bereich einer polyvalent gewordenen stark chromatischen spätromantischen Sprache. Vielmehr haben wir es mit artifiziellen und erstaunlich wandlungsfähigen Modi zu tun, deren Hauptcharakteristikum eine bewusste Mehrdeutigkeit ist.

Ich möchte mit einer detaillierten Beschreibung der Gesangsstimme beginnen. In den Takten 1 und 2 wird ein siebenstufiger Modus exponiert, der aus zwei identisch gebauten dreistufigen Teilmodi – auf *fis* und *d* basierend – und einer verbindenden Stufe *cis* besteht.



Gesang.  
*Spiew.*

1 Andante *dolcissimo*.

Ich wollt, – ich wär ein mor-gen-klä - rer

The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. It begins with a first-measure rest, followed by a half note G4, a dotted half note A4, and a half note B4. A slur covers the following notes: quarter note C#5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note D5, quarter note C#5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. The lyrics are placed below the notes.

See\_\_\_\_\_

The notation shows a treble clef with a key signature of two sharps. It features a half note G4, a dotted half note A4, and a half note B4. A horizontal line extends from the end of the B4 note.

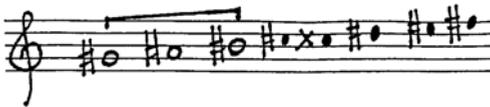
NB 1

Wollte man traditionellen Klischees folgen (Dur „männlich“ / Moll „weiblich“), so wäre der Charakter des Modus vielleicht als „androgyn“ zu beschreiben. In jedem Fall exponiert er die dem ganzen Lied zugrunde liegende Ambivalenz des Intervalls *d-fis*, welches nach den Dur-Moll-tonalen Kategorien nicht genau zuzuordnen ist (D-Dur/h-Moll). Aus Gründen, die später bei der Betrachtung des Klaviersatzes noch dargestellt werden, möchte ich dieses Intervall konstitutives bzw. Initialintervall nennen, da sich aus diesem Element fast das ganze Lied entwickelt. Ich möchte betonen, dass das zugrunde liegende Verhältnis einer großen Terz auch nach den traditionellen Kategorien der Dur-Moll-Harmonik ausgedeutet werden kann. Als mediantische Attraktion bezeichnet es die Ferne, die Fremdartigkeit – und tatsäch-

lich lebt die Musik dieses Liedes stark von dem Reiz einer betörenden und verlockenden Andersartigkeit. Die Melodie beginnt mit einem der ersten beiden wichtigen Motive, einer abwärts führenden kleinen Sexte von  $d^2$  zu  $fis^1$ . Der erste der beiden dreitönigen Teilmodi wird exponiert, und es folgt als Equilibrium eine aufwärts führende kleine Sexte. Die Melodie endet mittels einer traditionellen Kadenzformel auf dem Anfangston  $d^2$ .

In Takt 2 scheint die Quinte (und Oktave)  $fis^1-cis^2$  ( $fis^2$ ) den Ton  $fis$  als I. Stufe bestätigen zu wollen, aber auf dem Zielton – provoziert durch die von dem Geflecht der Klavierstimmen erzeugte Spannung – senkt und „kräuselt“ sich die Melodie in einer – im modalen Sinne – chromatischen Weise.

Im Lied wünscht sich das lyrische Ich in verschiedene metaphorische Situationen, in denen es auf ein imaginäres lyrisches Du trifft. Die erste melodische Phrase ist der ersten ichbezogenen Projektion zugeordnet, *Ich wollt, ich wär ein morgenklarer See*, die zweite hingegen evoziert das erste dem Du zugeordnete Bild, *Und du die Sonne, die sich darin spiegelt*. Die Musik reflektiert die erotische Anziehungskraft des (imaginären) Objekts des Begehrens. Bei dem Wort *Sonne* reagiert der Modus mittels einer chromatische Verengung und inneren Mutation hin zu einer exotischen und orientalisierenden Struktur.



## NB 2

Die Phrase schließt mit einer Wendung, die aufgrund der Hörerfahrungen als Halbabschluss verstanden werden könnte – folglich hätte die I. Stufe von  $fis$  konventionell quintaufsteigend auf  $cis$  gewechselt. Die Klavierstimmen liefern hierzu allerdings eine andere Lesart. Ebenso stünde dieser Auffassung die Einbindung des dreistufigen Teilmodus, diesmal von  $gis$  ausgehend, gegenüber. Die Takte 4 und 5 sind von einer starken Chromatik gekennzeichnet. Die Spitzentöne  $d^2-e^2-fis^2$  – und hier kündigt sich bereits die raffinierte motivische Arbeit des Satzes an – bringt ein vorher im Klavier exponiertes Motiv, das ich in der Folge Klaviermotiv nennen möchte und das morphologisch mit dem schon beschriebenen Teilmodus identisch ist.



### NB 3

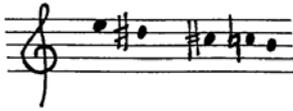
Klavier-Oberstimme Takt 1

a: konstitutives, bzw. Initialintervall: große Terz

b: komplementäres und motivisches Intervall: kleine Sexte

Dieser Eindruck wird bewusst verschleiert, da das *d* chromatisch aufwärts führend im Ambitus eines Tritonus erreicht wird; die Wirkung wäre deutlicher, wenn das *d* mittels eines identitätsstiftenden, ein tonales Zentrum konsolidierenden Intervalls einer reinen Konsonanz erreicht worden wäre.

Zu den Worten *Quell im Wiesengrunde*, einer weiteren Metapher für das lyrische Ich, erweitert sich die orientalisierende Struktur: ein chromatisches Mikrofeld wird angestrebt.



### NB 4

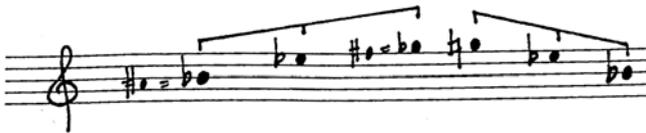
Die anschließenden Worte *und du die Blume* werden – kunstvoll einfach – diatonisch gestaltet, worauf sich anschließend die orientalisierende Struktur nochmals erweitert und die Phrase mit *cis* abschließt, welches als Quint zu *fis* verstanden werden könnte. In der Gestalt der Melodie bleibt das Klischee eines konventionellen Phrasenbaus mit klassischer Periodik aus Halbschluss / Ganzschluss erkenntlich. Aber schon die modale Ausgestaltung der Melodie und mehr noch die anderen, selbständiger laufenden Stimmen verschleiern diese Wirkung und schaffen ein mehrdeutiges Beziehungsgeflecht. Takt 6/7 bringt das nächste Ich-Bild, *Ich wollt, ich wär ein grüner Dorn*, wieder in einem diatonischen Gewand – quasi *fis*-Moll.



### NB 5

Die Melodie kontrapunktiert mit dem bewusst einfach gebauten, fünftönigen und konventionellen Modus die eher ungewöhnliche sprachliche Metapher. Am Schluss fällt die Melodie um einen Tritonus ab: ein kühnes Ende für die sonst schlicht gestaltete Phrase.

Der Anschluss ergibt eine raffinierte Ambivalenz: *ais*<sup>1</sup> als Schlusston der Phrase und *es*<sup>2</sup> und *fis*<sup>2</sup> als die ersten beiden der nächsten ergeben enharmonisch umgedeutet – und so ist es für den Hörer sehr leicht zu verstehen – einen es-Moll-Dreiklang. Diese Technik von Verschränkungen mittels deutlicher und bekannter Hörstrukturen setzt Szymanowski mehrfach in diesem Lied ein. Der anschließende chromatische Schritt vom *fis*<sup>2</sup> zum *g*<sup>2</sup> führt direkt zu einem Es-Dur-Akkord im letzten Achtel des achten Taktes.



#### NB 6

##### Dur-Moll Ambivalenz

Des Weiteren wird ein gebrochener Akkord exponiert, diesmal ein abwärts geführter Es-Dur-Akkord, *Du!*, eine überraschend einfache Wendung von aparter Wirkung. Interessanterweise ist das erreichte *g*<sup>2</sup> nicht nur der höchste Ton der Singstimme, sondern wurde als einziger Ton des chromatischen Totals bislang von der Singstimme nicht benutzt. Hierbei dürfte es sich sicher um eine bewusste Technik handeln. An den gebrochenen Es-Dur-Akkord schließt sich ein verminderter Akkord an. Die Melodie läuft in einer Arabeske aus, deren modale Struktur wieder stark chromatisch ist.

#### NB 7

Die letzte Phrase beginnt in noch unerwarteter – frischer – Einfachheit. *Ich wollt, ich wär ein kleines Korn im Sande* bringt einen aufwärts führenden A-Dur-Akkord mit einem bescheidenen Quintambitus – ein kohärentes musikalisches Abbild zum *kleinen Korn* des Textes. Der Reiz der Fremde, des Ungewohnten, findet dadurch

einen überraschenden Ausdruck: Der Spitzenton  $e^2$  des A-Dur-Dreiklangs wird eindeutig mit e-Moll harmonisiert, was umso auffälliger ist, da in der Vertikalen sonst kaum morphologische Dur- oder Moll-Akkorde in diesem Lied auftreten. Umso erregender ist die Umdeutung, welcher dieser Akkord durch die Fortführung erfährt. Der Ausgangston  $a$  ließe sich nun, da  $fis$  die Finalis der vorausgehenden Phrase ist, als III. Stufe verstehen. Hier wird wieder mit einer Terzbeziehung – diesmal aber mit einer kleinen Terz, also weniger fremd – gespielt. Die Gesangsstimme bringt hier zum ersten Mal innerhalb des Liedes einen „orientalisch“ geprägten Anderthalbtonschritt, wodurch sich folgender Modus ergibt:



NB 8

Takt 12 bringt eine Variante des ursprünglichen Klaviermotivs, deren Aufwärtsbewegung mit dem Bild des *Vogels* zusammengeht. Die Gesangsstimme schließt plötzlich mit dem Grundintervall einer abwärts fallenden großen Terz, die hier auch Textausdeutung ist: Der Vogel hat das Korn *schnell, schnell* aufgepickt. Die Lautmalerei wird verstärkt durch die Vorschlagsfigur des Klaviers und die Wiederholung, die wie ein Nachfassen wirken.

12

*(eilend)*

schnell, schnell auf pickt!

*pp* *pp leggero*

8

NB 9

Die Betrachtung des Klaviersatzes möchte ich von der Bassstimme aus beginnen, welche die großen Phrasen gliedert. Zunächst halbtaktig, dann schlagweise beschleunigend, bringt die Bassstimme eine stark chromatische, grundsätzlich aufwärts führende Linie, die zu einem chromatischen Feld tendiert.



## NB 10

In Takt 3 endet sie konventionell mit einem Quintfall, einer morphologischen Kadenz, die aufgrund der Hörgewohnheiten auch so wahrgenommen wird. Das Moment der Stabilität wird durch den Quartanschluss bestärkt. Von *gis* aus erklingt das Klaviermotiv der zwei Ganztonschritte in umgekehrter – abwärts führender – Richtung und gleitet somit zu *e* als neuem klanglichen Fundament. Die Klavierbegleitung wiederholt den Anfang, wobei jede Geste des delikate gewebten Netzes zunächst beibehalten wird. Allerdings haben die Intervalle hier eine andere Funktion. Die Oberstimme setzt nicht mit der identitätsstiftenden Oktave, sondern direkt mit der großen Terz ein.

An dieser Stelle möchte ich betonen, dass die Oktave bei Szymanowski sowohl Identitätsbezüge schafft als auch zur Darstellung eines sich öffnenden Klangraumes genutzt wird. Insgesamt entsteht der Eindruck eines großzügigen Klangraumes, der sich permanent verändert und einen schwebenden Zustand beschreibt. Hierbei werden die Stimmen oft nicht konsequent gedoppelt und die Stimmführung dadurch gelegentlich verschleiert. In Takt 4 kann gerade wegen der stark tonalen Wirkung des begonnenen Taktes die Bassstimme frei auf der Septime *d* einsetzen, sie wird mühelos als abwärts geführter Ganzton gehört und verstanden. Von hieraus entfaltet sich ein *passus duriusculus* als chromatischer Durchgang von *d* nach *B*, der hier als Ausdruck eines süßen und willkommenen (eben weil nicht erlittenen, sondern nur imaginierten) Schmerzes verstanden werden kann. Anschließend fällt die Basslinie abrupt und sehr exponiert um einen Tritonus ab: ein Motiv, das als Stilmittel schon in der Gesangsstimme beobachtet werden konnte. *Und du, die Blume*: die Mittelstimmen, die sich über diese Worte entfalten – ihre Entwirrung wird später probiert –, bestätigen den narzisstischen Charakter des im Text ausgedrückten Wunsches durch die sich libidinös gebärdende Zeichnung der einzelnen Stimmen und die von ihnen ausgehende Wirkung einer momentanen Verwirrung. Szymanowski arbeitet hier sehr bewusst mit der rhetorischen Figur einer *dubitatio*, die als dramaturgisches Mittel eingesetzt wird. Das in den Mittelstimmen fast unmerklich eingeführte Tonzentrum *gis*, sowohl durch Oktaven gestärkt als auch durch die gleichzeitige Oktavierung der Melodiestimme geschwächt, wird in einem Dezimsprung von der Bassstimme aufgenommen, die aus der entstandenen Verwirrung mittels des ursprünglichen Klaviermotivs – wieder einmal abwärts führend – herausgleitet.

passus duriusculus

Tritonus

NB 11

Das Klaviermotiv wird, durch einen Halbtonanschluss und vorweg schlagende tiefere Oktaven zweimal fortgeführt:  $Dis-Cis-H_1 / Ais_1-Gis_1-Fis_1$ . Diese Wendung hat eine enorm suggestive Kraft und führt zu einer starken Ausdehnung des Klangraums: Das abschließende  $Fis_1$  wird zweimal nach oben oktaviert und in einen es verhüllenden Akkord eingebettet, sodass der fallende Tritonus  $Fis_1-C_1$  kaschiert wird. An diesem Beispiel ist die Arbeit mit einem sich ausdehnenden Klangraum hervorragend zu beobachten.

Hiermit wurde das nun folgende Hauptbild des narzisstischen Traums – interessanterweise bringt es die innerhalb der mitteleuropäischen wie auch der orientalischen Liebeslyrik sehr konventionelle Metapher einer Rose – vorbereitet.

Zu dieser Textzeile erhebt sich die Basslinie in einem umgekehrten *passus duriusculus*  $C_1-Des_1-D_1-Es_1$ . Der chromatische Durchgang kann als Ausdruck eines angenehmen und doch auch schmerzvoll begehrenden Sehnsens zugleich gedeutet werden. Die anschließende aufwärts führende kleine Terz nach  $Fis_1$  ist von betörend weicher Wirkung: Die Musik gleitet sanft in eine Kadenz.

Obwohl diese mit  $Fis-Gis-Cis$  quasi eine IV-V-I Kadenz bringt, ist die Wirkung ungeheuer suggestiv: Fast scheint man mit dem Wechsel nach  $Cis$  in eine andere, transparentere Welt gelangt zu sein.  $Cis$  wäre in einem konventionellen Dur-Moll-tonalen Rahmen vermutlich lediglich die Dominante gewesen. Hier ist es stattdessen Entspannung, Verheißung und der Zauber einer Verführung.

Der apart gearbeitete Klaviersatz, auf welchen ich später noch eingehen möchte, bestätigt das Moment von Illusion, einem Vexierbild für die eigenen intimen Wünsche, in dem durchaus narzisstische Tendenzen enthalten sind. Die Basslinie wird als große *suspensio* längere Zeit aufgegeben. Der darüber liegende Klaviersatz erzeugt die Vermutung, dass hier ein Orgelpunkt auf  $cis$  käme, der aber nicht erklingt, sondern nur gedacht ist und zugunsten einer größeren Leichtigkeit aufgegeben wurde. Das folgende  $Fis$  wird aufwärts schwebend – quasi erträumt – erreicht. Das für dieses Lied ebenfalls konstitutive  $d$  – beide Töne bilden zusammen das Initialintervall – erscheint als Fortführung dieser erträumten Linie als tiefster Ton der Akkorde in der zweiten Hälfte des zwölften Taktes, allerdings in der Mittellage. Im letzten Takt gibt es eine klassische I-V-I-Kadenzstruktur mit  $Fis-h-Fis$ , welche aber sowohl durch die Mixturakkorde als auch das hohe Register, in dem der Ton  $h$  erklingt, abgeschwächt wird. Parallel dazu erklingt in der Oberstimme eine chroma-

tisch abwärts führende melodische Kadenz  $h^2$ - $ais^2$ - $a^2$ , die zusammen mit der Vorschlagsnote  $gis^2$  wieder ein chromatisches Feld entstehen lässt.

Die Klavieroberstimme beginnt, nachdem die Bassstimme das Pedal  $fis$  eingeführt hat, mit dem Initialintervall – zu klein und zu wenig prägnant, um es ein Motiv zu nennen – einer abwärts fallenden großen Terz:  $fis^2$ - $d^2$ . Mit dem anschließenden komplementären Intervall einer kleinen Sexte wird der Ton  $fis$  sowohl als Oktave bestätigt als auch das erste Motiv der Singstimme vorweggenommen, wobei es vorher noch in der Mittelstimme des Klaviers wörtlich wiederholt wird. Die anschließende aufsteigende Figur ist eine elliptische Bildung; eine Vermutung, die durch die konsequente Motivarbeit in diesem Lied bestätigt wird (siehe Notenbeispiel 3).

Das zuerst angestimmte  $fis^2$  kann durchgehört werden. So ergibt sich das schon eingeführte Klaviermotiv zweier aufsteigender großer Sekunden, welches sowohl in den Klavierstimmen wie auch in der Gesangsstimme verarbeitet wird. Anschließend erhebt sich die Oberstimme des Klavierparts um eine kleine Sexte wieder zum Pedalton  $fis^3$ , welcher in der ersten Hälfte des ersten Taktes nun schon über zwei Oktaven ausgebreitet worden ist. In kurzer Zeit wird der Klangraum großzügig ausgebreitet.

Bezieht man die Imitation der Mittelstimme mit ein, wird konsequent ein ambivalentes Pedal  $fis$ - $d$  eingeführt. Die im ersten Takt etablierte klangliche Basis  $fis$ - $d$  ist so stark, dass die in der Oberstimme im zweiten Takt neu eingeführten Töne  $e^3$  und  $a^2$  trotz ihres Quintverhältnisses lediglich wie ein Farbwechsel wirken (die Mittelstimme unterstützt diese klangfarbliche Wirkung mit dem Echo einer anderen, ebenfalls „schwachen“ Quinte). Der Takt endet mit einer kapriziösen Geste, die die folgende Tendenz zu chromatischen Feldern vorwegnimmt wie auch die Gesangsstimme  $e^2$ - $cis^2$  in verschiedenen Oktaven und quasi heterophon verdoppelt.

NB 12

Takt 2 beginnt mit einer wörtlichen Wiederholung des ersten Taktes. Das ästhetische Prinzip der *unitas* wird gewahrt, damit eine reiche Variationstätigkeit – *varietas* – möglich wird und trotzdem ein geschlossener ästhetischer Gesamteindruck entsteht. Durch den Einfluss der Gesangsstimme, der „fremden“ Quint  $fis^1$ - $cis^2$  verändert sich auch die Fortführung der Klavierstimmen. Die Oberstimme greift die

zu Ende des ersten Taktes eingeführte chromatische Tendenz auf. Mit der Oktavierung des letzten *cis*<sup>2</sup> wird ein neues satztechnisches Mittel eingeführt, die Verschleierung des tatsächlichen Stimmverlaufs. Die einzelne Stimme gliedert sich in mehrere auf und wird in der Mitte der gekoppelten Oktaven anders fortgeführt. Hierdurch ergibt sich der Eindruck einer mit Leichtigkeit und Eleganz gezogenen, quasi improvisierten Arabeske. Für die Analyse mehr noch als für den Hörer – denn für diesen überwiegt der Eindruck eines neu entstandenen klanglichen Reichtums und einer sich zum kapriziösen Ornament neigenden Sinnlichkeit – ergeben sich zwei mögliche Stimmverläufe. Der eine wäre ein chromatisches Feld, der andere symmetrisch gebaut.



NB 13

Diese Arabesken entfalten sich unter der ersten von der Singstimme offerierten Metapher für das lyrische Du: die *Sonne*.

Die im Text *die sich darin spiegelt* evozierten Wasserreflexe werden in einem anmutigen Spiel in der Mitte des zweiten Taktes aufgegriffen. Wieder ist der Stimmverlauf ambivalent. Es gibt folgende Möglichkeiten der Deutung: eine erste diatonische Variante, die an die Gesangsstimme gekoppelt ist, eine zweite als chromatisches Feld von fünf Tönen. Zeitgleich entfaltet sich als klanglicher Rahmen die rhythmisch ruhiger gehaltene oktavierte Oberstimme. Sofern akzeptiert wird, dass der erste Ton *cisis*<sup>2</sup> durchklingend gedacht sein könnte, ergäbe sich eine chromatische Abwärtsbewegung im Ambitus einer großen Sekunde.

NB 14

In Takt 2 ergibt sich zusammen mit der Mittelstimme auf dem letzten Achtel zum ersten Mal ein verminderter Akkord, der in diesem Lied häufiger gebraucht wird. Dieser löst sich im dritten Takt ungewöhnlich auf: auf dem zweiten Sechzehntel,

nach klingend Gis-Dur und auf dem vierten Sechzehntel nach gis-Moll. Dieses Phänomen ist für das Lied ein stilbildendes Element. Szymanowski baut auf die Hörkonvention und lässt vertraute Akkorde entstehen, die aber keine funktionale Bedeutung bekommen, sondern lediglich flüchtige Klanggebilde sind.

In der den Takt abschließenden Kadenz fallen die entfaltenen Oberstimmen in einem homophonen Satz zusammen und werden als Akkord in impressionistischer Ecriture um einen Halbton aufwärts gerückt, während der Bass in Gegenbewegung einen Ganzton nach unten schreitet.

Dadurch ergibt sich eine klare harmonische Fortschreitung. Vom simplen gis-Moll-Akkord hin zu einer Mixtur von a-Moll mit *fis* als Basston, einem von den französischen Impressionisten vielfach benutzten Akkord, der aufgrund der Terzschichtung sehr transparent ist. Der anschließende Takt 4 bringt wieder eine Reprise des ersten Taktes.

Von Takt 3 nach 4 ergibt sich dadurch folgendes harmonisches Gerüst: Dreiklang – Vierklang (Mixtur) – ambivalentes Intervall.



NB 15

In Takt 4 wird der Anfangstakt eine große Sekunde tiefer auf dem Pedal *e* zitiert. Wieder beginnt die Oberstimme mit dem Initialintervall einer großen Terz, allerdings bringt sie erst die Terz zum Pedalton und dann deren Oktave: Die Intervallfunktionen sind also deutlich geändert. Sonst bleibt der Stimmsatz morphologisch erhalten. Die Mittelstimme imitiert und die Oberstimme bringt wieder das Klaviermotiv in elliptischer Gestalt. In der Fortspinnung löst sich die Oberstimme nach einer großen, stark chromatischen Abwärtsbewegung, in deren Verlauf die Gesangsstimme im letzten Viertel des vierten Taktes *colla parte* begleitet wird, in ein kompliziertes vierstimmiges Geflecht auf.

Zu Ende des vierten Taktes bringen die Mittelstimmen, die zunächst mit den Oberstimmen parallel laufen, harmonischen Reichtum. Über dem Pedal des Basses, der von *cis* nach *c* fortschreitet und mit dem sich Mixturklänge ergeben, entspannt sich ein Akkordband, das durch die Parallelführung an Debussy erinnert:

e-Moll-Quartsextakkord, dis-Moll-Quartsextakkord, übermäßiger Akkord auf *a* und Auflösung zum motivisch wichtigen Intervall einer kleinen Sexte (dem Komplementärintervall der großen Terz): *gis-e*. Auch dieses ist ein Stilelement des Liedes: Nach harmonisch komplexen Vorgängen folgt die Auflösung zu einem harmonisch

ambivalenten Intervall, welches aufgrund der geringeren klanglichen Dichte einen leichten und unbeschwerten Eindruck erzeugt, metrisch aber auf der schwersten Zeit – dem Taktbeginn – erscheint.



NB 16

In der zweiten Hälfte des fünften Taktes dominiert das in einer der Mittelstimmen fortgeführte *gis* wie ein Gravitationszentrum. Der Höreindruck wird aber von der Gesangsstimme, den Oktavdoppelungen, der klangfarblichen Erweiterung durch hinzutretende Stimmen wie auch dem abwärts geführten Tritonus der Bassstimme dominiert. Dennoch ist das quasi „geheime“ Zentrum des Stimmsatzes das Pedal *gis*<sup>1</sup>, das Szymanowski offenkundig versteckt, um eine schwebende, phantastische Atmosphäre zu schaffen. Darum wird die Stimmführung auch bewusst verborgen. Eine Mittelstimme beginnt fast unmerklich auf dem dritten Viertel des fünften Taktes. Sie geht *colla parte* mit der Gesangsstimme und erweitert diese klangfarblich. Hierfür wird sie vom zweiten Sechzehntel an oktaviert. Im weiteren Verlauf wird sie durch den Wegfall der oberen Oktave der Oberstimme zur real erklingenden Oberstimme. Die im letzten Viertel neu einsetzende Mittelstimme *e*<sup>1</sup>, die sich umgehend zum Intervall *e*<sup>1</sup>-*d*<sup>1</sup> verbreitert, ist nicht mehr als Stimme wahrnehmbar, sondern scheint ein Nukleus zu sein, der sich um das Gravitationszentrum *gis* herum ausbreitet, in der Absicht, den Fluss der Musik für einen Moment zu stauen.

Ferner entsteht im Takt 5 zwischen dem *g*<sup>2</sup> der Klavieroberstimme und dem *fis*<sup>2</sup> der Gesangsstimme eine kleine-Sekund-Reibung, die hier aber Ausdruck für eine Liebkosung, eine Annäherung ist und einen erotischen Charakter besitzt (*Und du die Blume*). Im sechsten Takt fällt die obere Oktave der Oberstimme, die mit der Gesangsstimme *colla parte* geht, aus. Die neue Oberstimme wird scheinbar mutwillig weitergeführt. Verbindet man sie aber mit den letzten beiden Achteln des vorhergehenden Taktes – aufgrund des langsamen Tempos des Liedes ist man beim Hören dazu geneigt, die Achtel gelegentlich als schwere Zeit wahrzunehmen – so ergibt sich die Dreiklangsbrechung *cis*<sup>2</sup>-*e*<sup>2</sup>-*a*<sup>2</sup>, eine melodische Linie, die chromatisch nach *ais*<sup>2</sup> erweitert wird. Der für einen Moment in dieser Stimme als I. Stufe wahrnehmbare Ton *a* wird somit als (variable) III. Stufe zu *fis* umgedeutet. Das *fis* lässt sich im Verlauf des sechsten Taktes als tonales Zentrum verstehen. Über dem Mixturklang *fis-a-cis-e* (welches auch die Hauptnoten der Gesangsstimme in Takt 6 und 7 sind) entspannt sich ein impressionistisches Spiel. So entsteht der Eindruck einer momentanen Ruhe wie auch – zusammen mit dem gegenläufigen Bass – derjenige eines gleitenden Klangraums. Zum Ende des Taktes hin ergibt sich durch den chromatischen Durchgang *dis* in der Mittelstimme – also mittels einer traditionellen kontrapunktischen Technik – ein H-Dur-Septnonakkord. Dieser wird aber, provo-

ziert durch eine sich von der Basslinie abspaltende neue Mittelstimme, die mit einem frei einsetzenden Tritonus *eis* beginnt, „falsch“ aufgelöst.

Im siebten Takt entspinnt sich ein fast barockes Verwirrspiel: Im zweiten Achtel erklingt eine Mixtur von h-Moll / D-Dur: Das  $d^1$  erweist sich aber als kontrapunktische Durchgangsnote. Der Akkord wird im nächsten Sechzehntel zu einer Mixtur von leerer Quint auf *h* und fis-Moll weitergeführt, die auf dem nächsten Sechzehntel zu einem Cis-Dur-Sekundakkord fortschreitet. Mit einfachen Mitteln entsteht hier ein Vexierbild, das mit großer Geschwindigkeit sich wandelnde Beziehungen ausbreitet. Obwohl hier eine eindeutig auch harmonisch konzipierte Stelle vorliegt, bleibt der Höreindruck von jenen komplizierten Möglichkeiten einer harmonischen Ausdeutung unberührt. Denn in der exponierten Oberstimme dominiert das Klaviermotiv zweier großer Sekunden, hier in absteigender Richtung, das eine Orientierung liefert. Im weiteren harmonischen Verlauf wird im dritten Viertel der Cis-Dur-Sekundakkord zu einer Mixtur von cis-Moll als Sixte-Ajoutée-Akkord und im letzten Viertel auf dem zweiten Sechzehntel zu einem großen Fis-Dur-Septakkord. Im nächsten Sechzehntel wird dieser wieder zu einer Mixtur weitergeführt, in deren Hintergrund eine pentatonische Struktur erkennbar ist. Zusammenfassend ergibt sich folgendes harmonisches Gerüst:



NB 17

Die Hauptnoten der Oberstimme des siebten Taktes  $cis^2-e^2-gis^2$ , also eines gebrochenen cis-Moll-Akkordes, führen das Spiel der Gesangsstimme des sechsten Taktes (gebrochener fis-Moll-Akkord  $cis^1-fis^1-a^1-cis^2$ ) fort. Der letzte Ton  $gis^2$  wird wieder als erster Ton des absteigenden Klaviermotivs umgedeutet. Diese motivischen Klammern, die ganz bewusst auf schon gewonnene Hörerfahrungen bauen, gebraucht Szymanowski innerhalb der entstehenden komplizierten Geflechte, um dem Hörer eine Orientierung zu geben. Wieder lässt sich ein Stimmsatz erkennen, der von einer typischen Kalligraphie gekennzeichnet ist: Einfache, gerichtete Linien werden von ornamentalen Arabesken umrankt.

Die beiden Oberstimmen des letzten Viertels des siebten und die ersten des achten Taktes bilden wieder ein kompliziertes Geflecht: einmal in schon gewohnter chromatischer Weise und dann als Ausschnitt einer Ganztonleiter, welches das Resultat einer konsequenten Erweiterung des Klaviermotivs ist.



NB 18

Der achte Takt erfährt zu Beginn eine enorme harmonische Verdichtung. Ein Mixturklang *dis-fis-a-his* (enharmonisch *c*), also großer dis-Moll-Septakkord wird von einem Fis-Dur-Sekundakkord (*e-fis-ais-cis*) abgelöst. Dieser wird unerwartet zu einem komplexen Klang weitergeführt, hinter dem sich wieder eine Terzschichtung verbergen könnte: *fis-a-c-es-ges*. Direkte dissonante Reibungen werden bis auf eine große Sekunde aber vermieden.

Im Folgenden löst sich der Satz in zwei eher unabhängig geführte Klangschichten auf: einen harmonisch konzipierten Klangkomplex in den Oberstimmen und einen mit Arpeggien figurierten Basslauf. Hierdurch entsteht der Eindruck eines sich aufbrechenden Klangraums. Die Bassfigur führt zunächst den Akkordkomplex der Unterstimmen weiter. Nach einer scheinbaren Sequenzierung löst sich die Bassstimme zu Beginn des neunten Taktes in eine melodios konzipierte Linie auf. Die Arpeggien beginnen neu mit einem Tritonus-dominierten Klang *D-As / H-f* und werden mittels eines verminderten Akkords zu einem einzigen Intervall, diesmal aber der kleinen Terz *fis-a* weitergeführt.

Im zehnten Takt entsteht so auf dem zweiten Sechzehntel ein ganz konventioneller D-Dur-Akkord. Das *d* ist aber wieder einmal nur kontrapunktische Durchgangsnote, sodass sich der Akkord im letzten Sechzehntel dieses Viertels in einen fis-Moll-Akkord verwandelt. Der Takt arbeitet also mit mehreren schon beschriebenen Stilmitteln:

- konventionelle Akkorde auf extrem leichten Takteilen
- harmonische Entwicklung von komplexer werdenden Klängen, die sich in ein ambivalentes Intervall auflösen
- eine Verschleierung des tatsächlichen Stimmverlaufs.

Betrachtet man die über den figurierten Bass fortschreitenden, harmonisch konzipierten Oberstimmen vom dritten Schlag des achten Taktes aus, ergibt sich folgender Verlauf: verminderter Akkord auf *fis*, Es-Dur, welches zusammen mit dem Ton *des* im Bass einen Es-Dur-Sekundakkord ergibt, einfaches Es-Dur, Schwächung zu einem Es-Dur-Quartsextakkord, eine verblüffende Vereinfachung zu einer leeren Oktave auf *b*, einem verminderten Akkord auf *f* (mit chromatischer Fortschreitung), der in dem Bassklang aufgeht, wobei die Mittelstimme die Figuration des Basses fortführt und so durch chromatische Fortführung *f-fis* in Takt 10 auf dem *fis* der Gesangsstimme endet, welche wieder *colla parte* von der Oberstimme begleitet wird.



NB 19

Im Verlauf des zehnten Taktes erfahren die nun wieder zusammen geführten Klangschichten eine komplexere kontrapunktische Auflösung. Die Oberstimme begleitet die Gesangsstimme mit ihrer typischen orientalisierenden Zeichnung *colla parte*. Sieht man von untergeordneten Mittelstimmen ab, die lediglich harmonische Füllstimmen sind, so bewegen sich die Mittelstimmen heterophon zueinander. Alle Oberstimmen entfalten sich in der zweiten Takthälfte auf dem über zwei Oktaven ausgebreiteten Pedalklang *gis*.

Takt 11 bringt im Klavier morphologisch exakt den ersten Takt, diesmal auf dem Pedal *cis*, das zum anfänglichen Pedal *fis* ein Quintverhältnis aufweist. Aber schon in der zweiten Hälfte löst sich die Zeichnung in Vorbereitung des Schlusses auf: Der Satz wird fragmentarischer, Pausen entstehen, die einzelnen Stimmen verlieren sich in einer Stille, von der eine hohe suggestive Kraft ausgeht.

Noch deutlicher wird dieser Aspekt in der späteren orchestrierten Version dieser Lieder, in der in den letzten drei Takten alle Stimmen fast ausschließlich nur noch von je einem Soloinstrument gespielt werden.

Die „schwache“ Quinte  $e^2-h^1$  wird nur noch stakkato gespielt, allerdings eindeutig nach e-Moll harmonisiert. Anschließend erfolgt eine harmonische Rückung über einen Fis-Dur-Sextakkord nach einem g-Moll-Quartsextakkord. Im Schriftbild taucht das *b* des g-Moll-Akkordes enharmonisch verwechselt als *ais* auf, um die sich in der zweiten Hälfte des Takt 11 zu Takt 12 hin ergebende melodische Linie der Oberstimme  $h^2-ais^2-fis^2$  zu unterstreichen. Damit wird auch das konstitutive Initialintervall einer großen Terz im Hör- und Schriftbild stark akzentuiert.

Im zwölften Takt fragmentarisieren sich die Klavierstimmen zunehmend, wobei sich die Intervalldominanzen ändern. In der Oberstimme taucht beispielsweise die kleine Terz  $fis^2-dis^2$  auf. Anschließend, nach der erwarteten elliptischen Fortführung des Klaviermotivs  $(fis^2)-gis^2-ais^2$  wird dieses Motiv durch einen Tritonus nach  $d^3$  aufwärts weitergeführt. Dieses provoziert ein zweimal wiederholtes neues Motiv *fis-h-eis*, welches dem aufwärts geführten Tritonus – hier als Ausdruck dafür, dass die emotionale Haltung des lyrischen Ichs nicht gerichtet ist – ein besonderes Gewicht gibt. Zum zweiten Mal ergibt sich in diesem Lied die klare dissonante Reibung einer kleinen Sekunde mit der Gesangsstimme  $fis^2-eis^2$ . Durch die *Ecriture* wird sie aber zu einer feinen, vorsichtig tastenden Liebkosung. So entsteht ein sehr lichtdurchflutetes, luftiges Geflecht, das sich in den harmonisch konzipierten und sich akkordisch gebärdenden Schlussakkord auflöst.

## II

Karol Szymanowski  
*Lieder des verliebten Muezzins* op. 42

*Allah, Allah, Akbar, Allah!*  
*Ich weiß, o ja, ich weiß,*  
*der dich erschuf ist Allah.*

*Ich will ihn anbeten,  
aber wärest du nicht mein,  
wie wär' ich, der arg verliebte Muezzin?  
Und meiner Gebete Drängen,  
das epor sich schwinget zu Allah,  
was will es denn mehr als sagen,  
daß ich dich liebe!  
Allah, Akbar, Allah.*

*Jaroslav Iwaszkiewicz  
(deutsch von R.St. Hoffmann)*

1918 schreibt Karol Szymanowski die *Lieder des verliebten Muezzins* op. 42 über Gedichte seines Cousins Jaroslav Iwaszkiewicz. Vier Jahre zuvor hatte er mit seinem Freund Stefan Spiess eine Reise unternommen, die ihn nach Nordafrika führte, wo er u. a. Algier, Constantine, Biskra und Tunis besuchte. Dort hatte er die Möglichkeit, einen direkten Klangeindruck von arabischer Musik zu gewinnen. In den folgenden Kriegsjahren zieht er sich in seine ursprüngliche Heimat nach Tymoszówka zurück. Die drei Jahre bis 1917, als sein dortiges Haus zerstört wird und die Familie nach Elisavetgrad zieht, sind nicht nur kompositorisch fruchtbare Jahre. Karol Szymanowski widmet sich neben anderen Interessenschwerpunkten intensiv der Geschichte und Kultur des Islam, des antiken römischen Reiches und des frühen Christentums. Eines der wichtigen kompositorischen Ergebnisse dieser Zeit ist seine dritte Sinfonie *Das Lied von der Nacht* nach Versen des persischen Mystikers Jalal ad-Din ar-Rumi.

In den folgenden zwei Jahren findet seine kompositorische Tätigkeit – abgesehen von dem Liederzyklus op. 42 – eine Unterbrechung. Diese Zeit steht ganz im Zeichen der literarischen Tätigkeit. Er schreibt an seinem Romanfragment *Efebos*, das eine dezidiert homoerotische Thematik besitzt. Gemeinsam mit seinem Cousin Jaroslav Iwaszkiewicz arbeitet er an dem Libretto zur Oper *König Roger*. Nachdem Iwaszkiewicz einen Librettoentwurf geschaffen hat, treffen sich beide in Odessa. Szymanowski versucht, seinem Cousin die auf seinen Reisen nach Sizilien und Nordafrika gewonnenen Eindrücke zu vermitteln.

„Auf der Fahrt nach Odessa schrieb Iwaszkiewicz im Zug in seinen Taschenkalender sechs kleine Gedichte nieder, die den gemeinsamen Titel *Lieder des verliebten Muezzins* enthielten. Sie waren natürlich ein Echo der zuvor gehörten Erzählungen von Szymanowski. Diese Gedichte regten die schöpferische Phantasie des Komponisten stark an. Für einige Zeit vergaß er seinen Roman. Wieder in Elisavetgrad, schuf er innerhalb weni-

ger Tage die Musik zu den Gedichten seines Cousins, bemüht, in ihr die ganze Atmosphäre des Orients einzufangen.“<sup>6</sup>

Im Vergleich zum Liederzyklus op. 24 hat Karol Szymanowski in dem vom Sujet sehr ähnlichen Gesangszyklus *Lieder des verliebten Muezzins* op. 42 seine musikalische Sprache grundlegend geändert. Die verschlungenen Arabesken und komplexen Mehrdeutigkeiten innerhalb einer zur Chromatisierung neigenden modalen Klangsprache treten zugunsten ästhetischer Kategorien von Klarheit, Transparenz und einer deutlicheren, leichter durchhörbaren Zeichnung und Ecriture in den Hintergrund. Die melismatischen Gesangslinien von op. 42 scheinen den Rufen tatsächlicher Muezzins abgelauscht zu sein. Auch wird der reale Klangeindruck einer orientalischen Stadt, in welcher die Rufe der Muezzins durch den Wind verstreut und fragmentarisiert werden, nachgebildet.

Man wird Karol Szymanowski sicher eine hohe Identifikation mit der Figur des verliebten Muezzins unterstellen dürfen. Neben seiner starken Affinität zu den arabischen bzw. den orientalischen Kulturen im Allgemeinen ist das Moment einer nicht genau zu bestimmenden Liebe ausschlaggebend. Im Fall des Protagonisten – des „verliebten Muezzins“ – einer Liebe, die zwischen der menschlichen und transzendenten Ebene oszilliert: ein in der arabischen Welt allgemein verbreiteter Topos.

Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass für Karol Szymanowski aufgrund seiner homosexuellen Orientierung ein weiterer Aspekt hinzukommt. Innerhalb seiner Zeitumstände konnte sich diese Variante des erotischen Begehrens kaum auf direkte Weise äußern. Das Erlebnis, in diesen Gedichten eine Figur gefunden zu haben, durch die hindurch man sprechen kann, mag den Ausschlag dafür gegeben haben, die literarisch schwachen Texte als sprachliche Vorlage für diesen Liederzyklus zu wählen. Das musikalische Gesamtergebnis ist, vergleicht man es mit den üppigen und scheinbar vegetabilen Strukturen von op. 24, ungleich sphärischer, leichter und klarer. Obwohl sich dieser Wechsel auch durch den Einfluss des Sujets ergeben haben mag, ist er vor allem eine bewusste ästhetische Entscheidung. Der Kontrast zwischen den Liederzyklen op. 24 und op. 42 ist in den orchestrierten Varianten zum Teil noch signifikanter.

Die Texte des Zyklus *Lieder des verliebten Muezzins* stehen in einer Tradition von Liebeslyrik, die den Sprung wagt von der menschlichen hin zu einer transzendenten Ebene und so mehr ein Lebensgefühl, einen dauerhaften Zustand denn eine konkret erzählbare Situation schildert. Prototypen hierfür sind beispielsweise das Hohelied und ein nicht unbedeutender Teil der arabischen Liebeslyrik, in der das ungestillte Verlangen zum dauerhaften Zustand stilisiert wird. Exemplarisch für den gesamten Liederzyklus wird das Eingangslied, dessen Text oben abgedruckt ist, betrachtet.

Die Komposition beginnt, indem das Klavier zwei Takte lang sehr statisch einen Klangraum eröffnet. Hierbei wird ein einziger Ton – *e* – benutzt, der über vier

---

<sup>6</sup> Golachowski, *Szymanowski*, S. 51 f.

Oktaven von  $e$  bis  $e^4$  ausgebreitet wird: *ppp, delicatamente (con Ped.)*. Mit den vorschlagenden Oktaven der Oberstimmen wird der Klangraum vorsichtig abgetastet und gleichsam liebkosend in Schwingung versetzt. Es entsteht der Höreindruck, als materialisiere sich eine präexistente Klangwelt, ein imaginiertes klingliches Kontinuum.

Die Gesangsstimme, mit der die Betrachtung begonnen wird, fängt im zweiten Takt mit einer melodischen Keimzelle an, die im geringen Ambitus einer großen Terz einen symmetrisch gebauten chromatischen Modus exponiert. Hierbei möchte ich folgende Aspekte hervorheben: In diesem Lied ist nicht die große Terz konstitutiv, sondern die kleine Terz, die Töne  $e^2$  und  $cis^2$ , die auf betonte Zeiten fallen, sofern man akzeptiert, dass die Achtel aufgrund des langsamen Tempos und der Reizarmut des Beginns als betont gehört werden können.

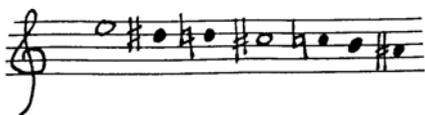
NB 20

Ferner ist diese Figur eine *katábasis*: Die Stimme verneigt sich. Zusammen mit der im nächsten Takt beginnenden Bewegung im Klaviersatz ergibt sich eine das ganze Lied bestimmende sanft gleitende Gegenbewegungen: eine sehnsuchtsvolle, zärtliche Annäherung, wobei der direkte Kontakt, ein Aufeinandertreffen bewusst vermieden wird. Diese Gegenbewegung ist zumeist verbunden mit einer verharrenden, immobilen Klangschicht. Man kann dieses als allegorische Darstellung werten, mittels derer das Thema des gesamten Liedes vorgestellt werden soll: eine Sehnsucht, die auch eine narzisstische Komponente besitzt.

Drei Takte hindurch wird dieses Motiv wiederholt. Die feinere Zeichnung der Melismatik wird durch die Haltenoten, die immer Ausdruck einer hochgespannten Emotionalität sind, equilibriert.

Der Schluss des vierten Taktes – der Text ist die originale Anrufung eines Muezzins, *allah hu akbar: Gott ist groß* – stellt eine Ellipse dar. Das Melisma wird ausgespart, und die Stimme macht einen Sprung um eine große Terz abwärts. Die-

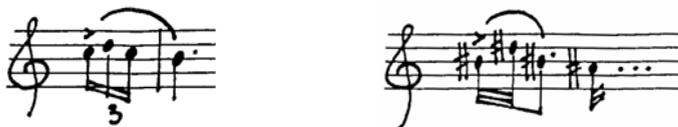
ses Intervall ist hier eindeutig nicht motivisch, denn vom Höreindruck her fehlt die auf der schweren Zeit gebrachte kleine Terz. Somit wirkt der Sprung wie eine melodische Modulation um einen Halbton abwärts. Dieses wird durch die anschließende Modulation des Klaviers, die sehr überraschend und mit einfachen Mitteln ausgeführt wird, bestätigt. Im fünften Takt, nochmals auf dem Wort *Allah* erfährt das Melisma und mit ihm der Klangraum der Gesangsstimme eine Erweiterung. Diese neue Variante bestätigt die Bedeutung der kleinen Terz durch einen „orientalisch“ gefärbten Anderthalbtonschritt aufwärts, wie auch einen abwärts gebrochenen verminderten Akkord. Die melodische Geste ist hierbei Ausdruck für einen fließenden, scheinbar unbegrenzten emotionalen Zustand. Bis zum ersten Viertel von Takt 7 exponiert die Gesangsstimme ein chromatisches Feld von  $e^2$  abwärts bis zum Tritonus  $ais^1$ :



NB 21

In Takt 7 erweitert die Melodie den Tonvorrat fast bis zum chromatischen Total. Der einzige noch ausgesparte Ton ist *gis* resp. *as*, welchen die Gesangsstimme erst im dritten Abschnitt des Liedes in Takt 17 gebraucht.

Der Auftakt zu Takt 6 bringt ein neues, diesmal rhythmisches Motiv, welches wieder mit der Verbindung eines Halbtons sequenziert wird. Gestisch wird dieses Motiv im Verlauf dieses Liedes so prägnant, dass es für seine Identität keinen Unterschied macht, ob ein Halbton- oder ein Ganztonschritt benutzt wird.



NB 22

Der in Takt 5 schon benutzte, gebrochene verminderte Akkord wird in Takt 9 in der Umkehrung gebracht. Die anschließende absinkende große Sekunde besitzt innerhalb dieses Liedes eine melodische Kadenzfunktion. Takt 7 bringt eine erweiterte *katábasis*. Mit dieser großen Geste wird die großzügige, zwei Takte umfassende *anábasis* des Klavierparts equilibriert.

In diesem Takt lassen sich eine Vielzahl unterschiedlicher Elemente entdecken:

- ein abwärts führender Halbton
- das schon bekannte rhythmische Motiv
- der gebrochene verminderte Akkord

- eine chromatische Abwärtsbewegung
- und schließlich die in diesem Lied konstitutive kleine Terz, die hier abwärts ausgeführt wird und der nicht eine so hohe strukturelle Bedeutung zukommt wie der großen Terz im ersten Lied von op. 24.

Interessanterweise ist der Gesamtambitus der melodischen Phrase vom Ende des fünften Takts bis zum Ende des siebten Takts, vernachlässigt man die durch das rhythmische Motiv bedingte Wechselnote, eine verminderte Oktave. Die Oktavvermeidung ist – und hier nehme ich die Betrachtung des Klavierparts schon vorweg – bereits eingeführt und ebenfalls ein Stilmittel dieses Liedes.

Takt 8 wird wieder durch die Rückung mittels eines Halbtons – diesmal nach  $c^1$  – erreicht. Der Ton wird sofort in der oberen Oktave wiederholt. Die Stimme schwingt sich eine kleine Terz (im Schriftbild ein Anderthalbtonschritt) hinauf. Der nun erreichte Ton  $dis^2$  wird einen Takt lang als zentraler Ton gebraucht. Beides, die Oktavwiederholung wie auch die zeitliche Ausdehnung eines Haltetons, wird als Stilmittel eingesetzt, um die Chromatik und den ständig in Bewegung gehaltenen gleitenden Klangraum auszugleichen und durch Momente von Ruhe auszubalancieren.

Die melismatische Melodie des achten Taktes ist über dieselbe melodische Keimzelle gebaut wie das anfängliche Melisma, allerdings mit  $dis^2$  und  $his^1$  als zentralen Tönen. Dieser Wechsel vermittelt den Eindruck, als hätte sich die Stimme zum anfänglichen Ton  $e$ , den man als durchklingend annehmen darf – tatsächlich wird er im Bassfundament des Taktes 8 unüberhörbar ausgebreitet – zurückgeseht, wäre aber aus einer Scheu heraus nur in dessen Nähe gerückt. Diese melodische Wendung erzeugt in diesem Zusammenhang einen großen erotischen Charme.

Das Melisma endet scheinbar mit der kadenzierenden großen Sekunde abwärts, wird aber im Takt 9 – wieder mit Halbtonanschluss – und diesmal mit einer verschärften Form des rhythmischen Motivs (NB 22) in emphatischer Weise ausgelehnt. Die Melodie schwingt sich zu Takt 10 hin wieder – nochmals mittels einer Halbtonrückung – zum eigentlichen Zentralton des Liedes  $e$  empor und wird nun tatsächlich mit der großen Sekunde abwärts kadenziert.

8

*allarg.*

Al - - - - lah Ich will ihn an -

*A tempo. Risvegliando.*

be - ten,

NB 23

Hiermit endet der erste Abschnitt des Liedes in der Melodie als Superposition oder Enjambement, denn das Klavier hat in Takt 10 schon mit Formteil B begonnen.

Der neue Teil bringt einen gestischen Kontrast. Die Melodie ist, abgesehen von einfachen Ligaturen, syllabisch vertont. Ihr Duktus ist ruhig und ihre Gestalt wird von leicht singbaren Intervallen geprägt, wobei fast vollständig auf reine Konsonanzen, die ein Tonzentrum konsolidieren könnten, verzichtet wird. Der Eindruck des Schwebenden wird also mittels einer ganz anders gearteten melodischen Gestalt beibehalten. Auffällig ist, dass gegen Ende dieses Abschnitts in den Takten 14 und 15 zweimal Quartan eingesetzt werden, die tatsächlich zur Konsolidierung eines Tonzentrums führen.

Die Melodie beginnt in Takt 11 mit einem fallenden Quintanschluss. Dadurch ist der Hörer geneigt, *g* als I. Stufe wahrzunehmen, was durch das langgestreckte Pedal des Basses bestätigt würde. Die Melodie vermeidet aber eine Bestätigung dieses Eindrucks. Hierfür ist die Morphologie des Modus entscheidend wie auch der prägnant exponierte Ambitus einer großen Septime, die eine ähnliche Wirkung hat wie die vorhin schon erwähnte verminderte Oktave.

The image contains two musical staves. The top staff shows a melodic fragment with two intervals labeled "übermäßige Quinte" and "übermäßige Quart". The bottom staff shows a full musical staff starting at measure 11, with lyrics "a - ber wä-rest du nicht mein,". The staff includes a 3/4 time signature change and a "riten." marking. The melody ends with a triplet of notes.

NB 24

Der Modus bringt einen Tritonus statt der IV. Stufe, eine übermäßige Quinte statt der V. Stufe. Wenn diese – der Ton *d* – am Schluss erscheint, ist die Wirkung bezogen auf die I. Stufe *G* schon verloren, die Melodie wirkt modulierend, was auch durch die Fortschreitung im Klavier bestätigt wird. Die Musik kommentiert damit in ihrer Struktur den Text *aber wärest du nicht mein*. Die Aussage wird durch die Verweigerung, eine Stabilität zu etablieren, negativ gefärbt und mit einem Zweifel versehen.

Takt 13 bringt den letzten Teil der Melodie mit indirektem Oktavanschluss *fis*<sup>2</sup>-*fis*<sup>1</sup>. In der Wiederholung haben sich die Intervalle aber zu lauter Halbtönen aneinandergeschmiegt: ein Effekt, der eine sensuelle Wirkung besitzt. In Takt 14 bringt die Gesangsstimme über dem im Klavier ausgebreiteten Pedal *h-fis* einen gebroche-

nen dis-Moll-Sextakkord. Daraus ergäbe sich als Mixtur ein gewöhnlicher H-Dur-Septakkord. Dass diese Stelle dennoch ganz anders wirkt, liegt an der Struktur des Klaviersatzes wie auch an der deutlichen Teilung in zwei Klangschichten: Gesang und Klavier. Der Zielton  $fis^2$  wird melismatisch weitergeführt, wieder in einem chromatischen, orientalisierenden Duktus mit Anderthalbtonschritt (resp. kleiner Terz)  $eis^2-d^2$  und anschließendem abwärts geführten h-Moll-Dreiklang. Dabei fallen die letzten beiden Töne in Takt 15 –  $h^1$  und  $fis^1$  – mit dem Pedalklang des Klaviers zusammen. Hiermit endet der zweite Abschnitt des Liedes.

Im dritten Abschnitt überlagern sich Klavier und Gesang in formaler Hinsicht: Das Klavier beginnt mit einer Reprise schon exponierten Materials, während der Gesang in einem neuen Duktus weitergeführt wird.

Die in Takt 17 wieder einsetzende Stimme bringt im Zentrum dieses Liedes eine große *suspensio* von meditativer Wirkung. Der Text *Und meiner Gebete Drängen, das emporschwingt zu Allah* wird kontrapunktiert und nicht lautmalerisch ausgedeutet, denn das hätte hier zu einer sentimentalen Verdoppelung geführt. Die Melodie wird ausschließlich von im langsamen Rhythmus vorgetragenen Wechselnoten bestimmt, wobei in den Takten 17 und 18 wieder wie zu Beginn ein symmetrischer Modus entsteht.



NB 25

Durch die klare Gestik der Melodiestimme werden *a* und *h* als Hauptnoten exponiert. Von daher kann man hier von einem Modus sprechen, obwohl dieser morphologisch auch ein chromatisches Feld ist. Die Takte 19 und 20 bringen – in anderer rhythmischer Gestalt – denselben Modus eine Quart höher transponiert. Allerdings löst sich die Melodie zu Beginn von Takt 20 sofort in die für den ersten Teil typischen Melismen auf. Dieses Melisma umfasst einen größeren Tonraum als das anfängliche: Der Ambitus ist ein Tritonus. Die Gestik ist durch die Auf- und Abwärtsbewegung fließender und kreisförmiger.



NB 26

Das Rahmenintervall verursacht eine Ambiguität: Obwohl der Ton  $e^2$  gedehnt ist, wird nicht er als zentraler Ton oder I. Stufe der Gesangsstimme wahrgenommen, sondern der Ton  $es^2$ , der durch die Quart  $b^1$  konsolidiert wird. Damit wäre das  $e$  wieder eine chromatische Ausweichung um einen Halbton bzw. eine tiefe II. Stufe. Selbst wenn man dieser Ausdeutung nicht folgt, besitzt diese Stelle durch die erwähnte Morphologie einen oszillierenden Charakter und eine irisierende Farbwirkung. Darunter bricht das Klavier in einer groß angelegten Gestik den Klangraum auf.

Auf dem Höhepunkt im Takt 21 erhebt sich die Stimme von der unteren Oktave des Zieltons  $e^2$  mit einem im Klavier gerade durchgeführten Motiv  $e$ - $f$ is- $g$ . Auf einer zweiten, untergeordneten Ebene ist die Tendenz einer Reihenbildung zu beobachten  $des^2$ - $es^2$ - $e^2/e^1$ - $f$ is<sup>1</sup>- $g^1$ .



NB 27

Nach der klar exponierten Stille moduliert die Stimme mittels eines Halbtons nach  $gis^1$  und konsolidiert diesen Ton durch die obere Oktave in Takt 22, während das Klavier eine Auflösung nach  $h$  anstrebt. Takt 22 und 23 bringen in der Gesangsstimme eine Überleitung zum abschließenden Teil, der diesmal auch im Gesang eine Reprise bekannten Materials ist.

Die Takte 22 und 23 bestehen trotz des klaren Oktavrahmens aus zwei Melodieteilen, einer *katábasis* im Umfang einer kleinen Sexte, die im Duktus an den zweiten, expressiv-melodischen Teil erinnert und einer fast wörtlichen, aber verkürzten Wiederholung der meditativen Formel des dritten Teils.

Auf einer sekundären Bedeutungsebene weist der Modus des melodischen Teils keinerlei Symmetrieneigung auf, sondern eine Tendenz zur Reihenbildung:



NB 28

Die Wechselnoten der meditativen Melodie kommentieren ebenfalls den Text *daß ich dich liebe*. Sie stehen für das Unentschlossene, Momente des Zögerns: eine Liebeserklärung mit Vorbehalten.

Die Melodie wird quasi heterophon in der Oberstimme des Klaviers eine kleine Terz tiefer und durch die melismatische Figur verbreitert imitiert.

Ab Takt 24 erfolgt eine Reprise der Anfangstakte, in welchen lediglich die Rhythmen und Häufigkeiten geändert sind. Die Struktur ist manchmal etwas gedehnt, dann wieder gestaut. Der erste Ton der Anrufung *Allah* wird länger gehalten als zu Beginn, was auf eine größere Emphase schließen lässt und auch den Eindruck der Distanz vermittelt. So entsteht eine perspektivische Wirkung. Ferner sind die einzelnen Glieder nicht mehr miteinander verbunden. Das Wort *akbar* steht für sich allein, so als hätte der Wind die anderen Worte dieser feststehenden Formel weggetragen. Die lautmalerische Übertragung einer über der Stadt erklingenden Stimme eines Muezzins verbindet sich hier mit dem inneren Erlebnis einer nicht auflösbaren Situation, eines offenen Schlusses: die Welt des Liebenden bleibt in der Schweben. Schließlich endet die ornamentale Melodie auf dem Ton  $h^1$ , der in dem vom Klavier exponierten Klang einer leeren Quinte  $e-h$  aufgeht, die sich ohne Bassfundament in den Höhen verliert.

Der Klavierpart beginnt mit der über zwei Takte sich erstreckenden Ausbreitung eines Klangraums, der nur von dem Ton  $e$  gebildet wird und dabei vier Oktaven umfasst, von  $e$  bis  $e^4$ . Das Register wie auch die Großzügigkeit der Geste evozieren zusammen mit dem rhythmischen Motiv eine sphärische Stimmung. Ab Takt 3 beginnen die unterschiedlichen Klavierstimmen die Grundgestik zu exponieren, die ein klingendes Symbol für die emotionale Situation des lyrischen Ichs ist: Gleitende Klangschichten schweben in gegenläufiger Bewegung aufeinander zu ohne sich zu treffen – bei gleichzeitiger Beibehaltung eines Pedalklangs. Das Thema der Sehnsucht wird als statischer und permanenter Zustand dargestellt.

Die Oberstimme des Klaviers beginnt, ausgehend vom höchsten Ton  $e^4$ , eine *anábasis* im Ambitus einer kleinen Terz, die hier deutlich als konstitutives Intervall exponiert wird. Die benutzten Töne, *e-dis-cis*, sind eine verkürzte Variante des Anfangsmodus der Gesangsstimme. Die *katábasis* der Mittelstimme wird auf einem Fundament der Bassstimmen exponiert, die zwischen A-Dur-Quartsextakkord und der kleinen Terz  $a-c$  alternieren. Ähnlich wie in op. 24 findet hier ein irisierendes Spiel mit Allusionen an einen Dur-Moll Wechsel statt. In der untersten Stimme, die sich im relativ hohen eingestrichenen Register bewegt, ist auch deutlich ein Quartwechsel zu hören:  $e-a$ . Auch dieses ist ein Stilmittel des Liedes, das bei der Betrachtung der Gesangsstimme schon erwähnt wurde: Zur Konsolidierung eines tonalen Zentrums wird neben der Oktave meistens nicht die Quinte, sondern die etwas schwächere Quarte gewählt.

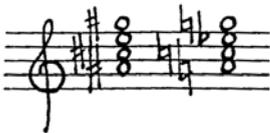
Das Feld von A-Dur/ a-Moll hat in Bezug auf das Tonzentrum  $e$  einen subdominantischen Charakter. Hier vertraut Szymanowski auf die Hörerfahrung des Spannungsabfalls. Der harmonische Wechsel könnte hier als Ausdruck einer Hin- und Herbewegung verstanden werden.

Die Mittelstimme beginnt explizit von *eis*<sup>2</sup> aus, also einer übermäßigen Oktave zum Basston, bzw. einer übermäßigen Prime zum zentralen Ton *e*, der gleichfalls der Anfangston der Oberstimme ist. Hier wird auch im Schriftbild die Alteration als Ausdruck der Sehnsucht dargestellt. Die explizite Oktavvermeidung als expressives Mittel ist anhand der Gesangsstimme ja schon beschrieben worden. Ich möchte darauf hinweisen, dass es sich hier nicht um Dissonanzen im konventionellen Sinne handelt, sondern um expressiv eingesetzte Intervalle – Auffassungskonsonanzen – von hoher Sinnlichkeit.

Als Antwort auf die Oberstimme erhebt sich die Mittelstimme chromatisch im Ambitus einer kleinen Terz und kadenziert melodisch mit der schon aus der Gesangsstimme bekannten Formel einer abfallenden großen Sekunde. Das Ergebnis ist eine Kreisfigur, die den fortwährenden Charakter des emotionalen Zustandes unterstreicht.

In Takt 5 bestätigt die Klavierstimme die melodische Modulation der Gesangsstimme. Durch eine enharmonische Umdeutung bringt das Klavier als Konklusion der zweifach wiederholten Bewegung strukturell einen Sixte-ajoutée-Akkord von C-Dur. Da er aber als Sextakkord erscheint, kann das Klangfundament *e* fortgeführt und auf tiefere Register ausgedehnt werden. Auf dieser klanglichen Basis erfolgt eine Kadenz der Oberstimmen, ein Akkordwechsel, der auf kürzestem Raum die Bewegung der Takte 3 und 4 repetiert: mit abwärts gleitenden Quinten in den Ober- und aufwärts geführten Tritoni in den Mittelstimmen, wobei sich die Oberstimmen um einen chromatischen Halbton und die Mittelstimmen um eine Quart bewegen.

Mittels Terzschichtung zusammengefasst ergeben sich folgende Akkorde:



NB 29

zwei verminderte Akkorde mit hinzugefügter kleiner Septime, die chromatisch abwärts gerückt werden. Wichtig ist zu betonen, dass die konkrete Morphologie – ein Hörbild zweier sich unabhängig voneinander bewegender Klangschichten wie auch die Bewegungsrichtungen – für die Perzeption entscheidender ist.

In Takt 6 wird der Klangraum zum ersten Mal in die tiefen Register erweitert, bis hin zum *E*<sub>1</sub>, das als mächtiges Pedal agiert. Im Zusammenhang mit dem Text, *Ich weiß, o ja, ich weiß, der dich erschuf ist Allah*, vermittelt es den Ausdruck von Gewissheit oder besser gesagt von Vergewisserung. Darüber gestalten die Oberstimmen eine *anábasis* von Mixturakkorden, die außer dem verbindenden ersten Mixturakkord allesamt „schwebende“ Quartsextakkorde sind:

Mixtur *d-h-e* / Es-Dur-Quartsextakkord / übermäßiger Akkord auf *f* als Quartsextakkord / A-Dur-Quartsextakkord mit dem Vorhalt einer übermäßigen

Sekunde zur großen Terz. Durch den Vorhalt des letzten Akkords ergibt sich in der Oberstimme wieder ein orientalisierender Anderthalbtonschritt.

Als weitere satztechnische Klammer möchte ich erwähnen, dass sich die unterste Mittelstimme als gebrochener verminderter Akkord bewegt (*b* resp. *ais-cis<sup>f</sup>-e<sup>f</sup>*), einem schon vorgestellten stilistischen Mittel der Gesangsstimme. Durch die Morphologie der Akkorde wird darüber hinaus noch einmal die Bedeutung der Quarte unterstrichen, die dann in diesem Lied benutzt wird, wenn tonale Zentren oder Akkorde zu definieren sind.

Takt 7 wiederholt fast identisch den vorhergehenden Takt in derselben Oktave mit gleichzeitiger klangfarblicher Verdoppelung zwei Oktaven höher. Zwei kleine Änderungen in der Akkordstruktur fallen auf: Dem ersten Mixturklang wird ein *g* hinzugefügt, sodass sich insgesamt ein kleiner e-Moll-Sextakkord in der Gestalt eines Sekundakkordes ergibt, und der übermäßige Akkord auf *f* wird zu einem fis-Moll-Quartsextakkord gemildert. Takt 8 beantwortet die in den Höhen entschwundene Bewegung des vorhergehenden Taktes mit einem klar exponierten Bassfundament auf *e*. Darüber erhebt sich die auf- und abwärts führende Kaskade eines verminderten Septakkords: eine Anhäufung kleiner Terzen.

Es ist wichtig, diesen Umstand zu betonen. Diese Figur ist spätestens seit der Zeit der Wiener Klassik ein fester Bestandteil der Klavierliteratur und wird in der spätromantischen Literatur exzessiv als virtuoses Mittel benutzt. Hier überwiegt vor dem Zitat einer virtuellen Figur die Gestik wie auch die Komprimierung zur Essenz der kleinen Terzen: Virtuoses Klischee und Innovation fallen hier zusammen.

In Takt 9 kadenzieren die Oberstimmen – immer noch über dem Klangfundament *e* – in Parallelbewegung zur Gesangsstimme. Diesmal fallen alle Stimmen abwärts, was die kadenzierende Wirkung unterstreicht. Die Unterstimmen bringen wie schon in der kleinen Kadenz in Takt 5 Tritoni. Diesmal bewegen sie sich um eine kleine Terz. Das Intervallverhältnis der Oberstimmen ist große Terz – Tritonus, wodurch sich am Schluss zusammen mit den Mittelstimmen eine Mixtur aus zwei Tritoni ergibt. Die oberste Stimme geht dabei *colla parte* mit dem Gesang und unterstützt die melodische Kadenzformel einer abfallenden großen Sekunde.

In Takt 10 wechselt das Klavier zum zweiten Formteil. Das Klangfundament schwebt von *E<sub>1</sub>* (aus Takt 8) zu *G<sub>1</sub>* im Abstand einer kleinen Terz. Diesmal wird das Fundament mit einer Quinte gekoppelt, aber nicht um G-Dur zu etablieren, sondern um ein aus historischen Vorbildern übernommenes Muster zu zitieren. In Verbindung mit dem Rhythmus entsteht der Eindruck eines über einen Bordunklang ausgebreiteten Schreitanzes:



NB 30

Die Oberstimmen bewegen sich ebenfalls in diesem metrischen Schema in diminuierenden Rhythmen:

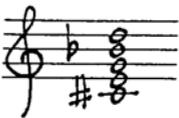


NB 31

Dabei schließt zum Ende des Taktes 12 die Oberstimme mit einer rhythmischen und die Unterstimme mit einer melodischen Kadenzformel. Auch im Gewand dieser historisierenden musikalischen Konvention wird die Grundgeste des Liedes beibehalten: gegenläufige Bewegung als Ausdruck der Sehnsucht bei gleichzeitig stabilem Klangfundament, das den statischen Aspekt des emotionalen Zustands betont.

Die Oberstimme, die im Verhältnis zur Gesangsstimme eine kleine Terz tiefer einsetzt, bewegt sich in den Takten 10 bis 12 in einem sehr einfachen Fünfton-Modus mit Dur-Charakter. Die Mittelstimme setzt ebenfalls im Verhältnis einer kleinen Terz zur Oberstimme ein und spielt lediglich mit einer Wechselnote. Dadurch antizipiert sie den im dritten Formteil erscheinenden Gestus der Gesangsstimme. Durch die Wechselnote wird der Modus der Oberstimme zu einem sechsstufigen Modus erweitert, wobei die neu hinzugekommene hohe VII. Stufe den Dur-Charakter unterstreicht.

Die zweite Oberstimme  $g^1$  ist eine klangliche Verdoppelung des Borduns, die dritte Oberstimme – auf  $e^1$  einsetzend – ist als farbliche Anreicherung eine Verdoppelung der Oberstimme in Sexten. Da sich nur auf den leichten Taktzeiten G-Dur-Akkorde ergeben, wirkt der sich ergebende Mixturklang als tonales Zentrum. Mittels Terzschichtung kann er so dargestellt werden:



NB 32

Dieser ist eine Mixtur aus g-Moll-Akkord in den Unterstimmen und vermindertem Akkord auf *cis* in den Oberstimmen. In Zusammenhang mit den G-Dur-Akkorden der leichten Taktzeiten ergibt sich wiederum ein irisierendes Spiel von Dur-Moll-Allusionen. Löst man den Akkord in eine Terzschichtung auf, entsteht ein konventioneller verminderter Akkord mit hinzugefügter Septime und None: ein bekanntes harmonisches Stilmittel spätrömantischer Musik – dort würde er wohl als verkürzter A-Dur-Septnonundezimakkord analysiert werden. Strukturell ist dieser ein Akkord aus drei kleinen und einer großen Terz.

In Takt 13 wechselt der Pedalklang nach *h*, diesmal – als Ausnahme – im Verhältnis einer großen Terz. Zum Ton *h* gibt es durch die Fortführung der Mittelstimme eine direkte und logische Verbindung. Diese Stimme alterniert wieder mit einer Wechselnote, dem Ton *his*. Hier wird also nochmals die Erhöhung der eigentlichen I. Stufe exponiert, so wie es die Mittelstimme in Takt 3 mit der Alteration  $e^2$ - $eis^2$  eingeführt hat.

Stilistisch wird in diesem zweiten Teil der Quintbordon weitergeführt, der satztechnisch aber durch den großen Ambitus zwischen Bass und Oberstimme weniger klangliches Gewicht besitzt. Darüber hinaus nähert sich die Ecriture der anfänglichen Schreibart. Die zweite Mittelstimme antizipiert die melismatische Figur der Oberstimme mit einer chromatischen Aufwärtsbewegung, die in der Oberstimme umgehend von einer chromatischen Abwärtsbewegung beantwortet wird und damit das anfängliche melismatische Motiv der Gesangsstimme, rhythmisch leicht verkürzt und in geringerem Ambitus, benutzt. Alle drei, Gesangs-, Ober- und zweite Mittelstimme, bewegen sich innerhalb einer großen Sekunde. Dabei entsteht zwischen Gesangs- und Oberstimme ein heterophones Spiel.

Die Bassstimme bringt mit ihren Vorschlägen ein Echo der rhythmischen Figur, die in den ersten beiden Takten in der Oberstimme erklang. Trotz der Beibehaltung eines stilistischen Gewandes rekapitulieren die Takte 13 und 14 alle Motive und charakteristischen Bewegungen der ersten vier Takte.

In Takt 14 wird die alternierende Mittelstimme *h-his* fortgeführt. Diesmal ist sie aber die Basis wechselnder Akkorde, die in ihrer Gestalt denen der Oberstimmen in den Takten 10 bis 12 ähneln.

Die Akkorde wechseln zwischen leerer Quinte *h-fis* und einem verminderten Septakkord auf *his*. Strukturell besteht der Akkord – wie die Kaskade in Takt 8 – aus drei übereinander geschichteten kleinen Terzen. Das letzte Viertel bringt einen dominantisch wirkenden Akkord auf *G* (wieder in einem Großterzverhältnis). Verwechselt man das  $gis^1$  enharmonisch (in der Schreibart wird damit übrigens *G* als I. Stufe eindeutig negiert!), ergibt sich ein klassischer G-Dur-Septnonakkord. Auch dieser ist strukturell ein weiterer Akkord, der von einer Terzschichtung aus einer großen und drei kleinen Terzen bestimmt wird:



NB 33

Hiermit schafft der Akkord eine klare Hörerwartung in Richtung auf einen C-Dur-Akkord hin, die Szymanowski aber nicht erfüllt: Die Klavierstimmen gehen zur leeren Quinte *h-fis*, die – falls ihr Klanggeschlecht bestimmt wäre – sowohl III. Stufe wie auch Medianten von G-Dur sein könnte. In jedem Fall lässt sich diese Auflösung, die die sehr persönliche Variante eines Trugschlusses ist, als Spannungsverlust empfinden. In suggestiver Weise vermittelt der harmonische Wechsel, unterstützt durch den dynamischen Wechsel zu *ppp*, wieder eine emotionale Haltung der Hingabe.

Im Takt 15 findet ein gestisch schwacher Wechsel vom Klangfundament *h* nach *e* hin statt: im Bass quartaufwärts, der durch die Verlängerung des *h* in der Oberstimme gleichsam in den Schatten gerückt wird.

Ab Takt 16 startet im Klavier schon eine Reprise, die aber überraschend noch zur Klimax des Liedes führen wird, während die Gesangsstimme einen dritten, gestisch sehr verschiedenen Teil bringt. Takt 16 ist in der Oberstimme eine Variante des Gesangs vom Auftakt zu Takt 6 bis Beginn des Takts 7.

5 *rit.*  
Al - lah! Ich weiß, o - ja, ich weiß,  
15 *p*

NB 34

Darunter erklingt die Klavierbegleitung der Takte 6 und 7 in einer Mischform der Akkorde: Mixtur *d-h-e*, Es-Dur-Quartsextakkord, *fis*-Moll-Quartsextakkord, A-Dur-Quartsextakkord. Der Vorhalt der obersten Stimme wird in Takt 17 aber melodisch weitergeführt, was einen halluzinatorischen Effekt erzeugt: Da er im letzten Achtel des Takts 16 mit der Oberstimme zu einer Oktave zusammengeführt wird, scheint

er diese – allerdings eine Oktave tiefer – weiterzuführen, während die von der Oberstimme abfallende Quart  $cis^3-gis^2$  so wirkt, als sei sie im Klangraum verloren.

Diese Art einer verschleierte Stimmführung erinnert deutlich an eines der Stilmittel aus op. 24 und unterstreicht damit, da es hier nur als Ausnahme gebraucht wird, die stark veränderten ästhetischen Paradigmen.

Nach Beendigung der melodischen Fortführung springt die Mittelstimme um einen Tritonus abwärts auf  $fis^1$  und wird durch den Wegfall der vorhergehenden Oberstimme zur klingenden höchsten Stimme. Sie zitiert anschließend die melismatisch figurierte Oberstimme aus Takt 13.

Die Unterstimmen begleiten mit alternierenden Akkorden, die durch ihre Wiederholung sowohl ein Loop der Kadenzformel aus Takt 9, als auch eine Erinnerung an die alternierenden Akkorde der Takte 10 bis 12 und 14 sind. Sie bringen einen verminderten Akkord auf  $fis$  als Quartsextakkord und einen As-Dur-Quartsextakkord. Dadurch stehen die äußeren Stimmen dieser Klangschicht wieder im Verhältnis einer kleinen Terz. In Takt 18 setzt die eigentliche Oberstimme frei in hohem Register ( $h^3$ ) mit einer Variante der Gesangsstimme aus Takt 7 ein:

weiß, der dich erschuf ist

NB 35

Des Weiteren leitet die Oberstimme in Takt 19 durch die chromatische Rückung  $cis^3-d^3$  zur Gesangsstimme hin. Die Unterstimmen bringen die schon bekannte Begleitung aus Takt 6 und 7 in einer neuen Variante: Mixturakkord  $d-h-e$ , verminderter Akkord auf  $e$  als Quartsextakkord,  $fis$ -Moll-Quartsextakkord und A-Dur-Quartsextakkord mit der schon bekannten Vorhaltsnote, deren Auflösung im nächsten Takt melodisch weitergeführt wird und – nachdem sie um eine Quint auf  $h^1$  abgefal-

len ist – die Gesangsstimme zeitlich versetzt eine kleine Terz tiefer heterophon imitiert. Morphologisch ist sie eine Transposition der melismatischen Figur aus Takt 17. Die Begleitung dieses Melismas wird wie in Takt 17 von zwei alternierenden Akkorden über dem Pedal *e* gebildet: einem verminderten Akkord auf *h* als Quartsextakkord und einem Des-Dur-Quartsextakkord.

Die Akkordtöne stehen zur Hauptnote der Gesangsstimme *d* in folgenden Verhältnissen:

- einer kleinen Terz *h* und *f* für den verminderten Akkord (plus Oktave *d*)
- einer kleinen Terz *f* und dem Tritonus *as* für den Des-Dur-Akkord.

Gleichzeitig verdoppelt dessen Grundton *des*, die Wechselnote *cis* der Gesangsstimme, woraus sich ein raffiniertes heterophones Spiel ergibt.

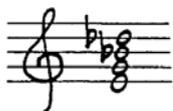
Fügt man alle Akkordtöne zu einem Mixturakkord zusammen, was aufgrund der Hörwirkung erlaubt sein könnte, ergäbe sich nach enharmonischer Verwechslung und Terzschichtung folgender Akkord:



Die Basslinie entwickelt sich über folgende Fortschreitung:  $E_1$ - $Fis_1$ - $C_1$ - $B$ . Der darin enthaltene auffällige Tritonus, der durch den tiefsten Ton des Stückes  $C_1$  und die massive Gestik des Vorschlages besonders akzentuiert wird, findet sich versteckt in den Strukturen der übrigen Klavierstimmen: im ersten Viertel des Taktes 20 in der Oberstimme, wenn man akzeptiert, dass die schweren Sechzehntel als Vorhalte aufgefasst werden können und sich so folgende melodische Linie ergäbe:  $g^1$ - $fis^1$ - $c^1$ . Anschließend ist der Tritonus das Rahmenintervall der nächsten Figur  $g^1$ - $c^2$ - $des^2$ . In der Fortführung von Mittel- und Oberstimme erscheint er schließlich auf dem letzten Viertel des Taktes als vertikales Intervall  $b^1$ - $e^{1+2}$ .

Schließlich kulminiert die Basslinie in den mit  $c$  vorgeschlagenen Akkord  $b$ - $e$ - $des^1$ , also Tönen, die in der melismatischen Figur der Takte 20 und 21 enthalten sind und den Tritonus  $b$ - $e$  einschließen.

Nimmt man zu diesem Akkord noch die abschließende Note  $g$  der neu aufgetauchten Klavierfigur hinzu, auf welcher der sich auftürmende Klang endet, so ergibt sich folgender Mixturakkord:



NB 38

Eine Schichtung von drei kleinen Terzen und damit auch ein konventioneller verminderter Septakkord, der enharmonisch verwechselt ( $ais$ - $cis$ - $e$ - $g$ ) dominantisch zu H-Dur führten. Und tatsächlich folgt die Auflösung, durch den massiven Vorschlag des Basses akzentuiert, nach  $h$  hin statt. Szymanowski bleibt aber durch das  $gis$  in der Gesangsstimme seinem ambivalenten harmonischen Stil treu. Ich möchte hierbei betonen, dass man Klavier und Gesang an dieser Stelle durchaus als zwei verschiedene Klangschichten wahrnehmen kann, da die Gestik der Überleitung, welche die Gesangsstimme ausführt, sehr stark ist und die Ecriture die Gesangsstimme so erscheinen lässt, als sei sie für einen Moment einsam geworden.

Die Auflösung nach  $h$  in Takt 22 ist aber nur eine scheinbare: In den Mittelstimmen erklingt die bekannte Akkordfolge aus den Takten 6 und 7 (diesmal in der Variante des Taktes 7), die normalerweise über dem Pedal  $e$  erklingt, das nun anschließend in Takt 23 nachgetragen wird: Beim Hören akzeptiert man diesen Ton aufgrund der in dieser Komposition erzeugten Hörgewohnheiten umgehend als neues tonales Zentrum.

Die Oberstimme bringt – ausgehend vom Ton  $h^2$  und wieder wie in Takt 16 – eine Variante der Gesangsstimme aus Takt 6. Dabei wird sie in den Klavierstimmen raffiniert in kleinen Terzen heterophon verdoppelt, wobei das letzte Achtel abermals eine typische Verwirrung der Stimmführung mit fast narkotisierender Wirkung erzeugt: Zunächst doppelt die Oberstimme des Klaviers den Gesang mit der oberen kleinen Terz. Auf dem letzten Achtel erklingt aber die untere kleine Terz – allerdings

nicht in der Ober-, sondern in der Mittelstimme. Dafür verdoppelt die Oberstimme diesen Ton in der höheren Oktave und fällt wieder wie in Takt 17 quintabwärts auf *gis*<sup>2</sup>. Dieses Spiel der verschleierte Stimmführung, das einen illusionären Eindruck erzeugen soll, wird in noch raffinierterer Weise in den Mittelstimmen erweitert. Dort werden sowohl die Gesangstimme wie auch die Oberstimme in Oktaven und unabhängig von der Stimmführung verdoppelt.

22

mehr ————— als

*pp dolciss.*

NB 39

Die Takte 24 bis zum Schluss sind eine echte Reprise und eine fast wörtliche Wiederholung der Takte 2 bis 5. Die Abweichungen sind daher umso signifikanter. Im Klavier beginnen die auffälligen Unterschiede in Takt 28. Der melodische Vorhalt des letzten Akkords fällt aus: Die Akkordkette scheint etwas „reiner“ geworden zu sein. Die Akkorde werden äußerst zart im *pp* arpeggiert, der Bordun löst sich in Stille auf, und die Akkordkette wird zur leeren Quinte *e-h* fortgeführt, die in dem Raum von *e*<sup>1</sup> bis *h*<sup>3</sup> erklingt.

Die Betrachtungen dieser beiden Lieder haben gezeigt, wie Karol Szymanowski flexible modale Techniken benutzt, um polyvalente Beziehungen zu schaffen. Die stilistischen Eigenheiten – ein großzügiger, sich ständig bewegender Klangraum und die Satztechnik der Melodie mit ihrer Neigung zur Arabeske, zum ornamentalen Geflecht – stehen in enger Verbindung zum außermusikalischen Thema dieser Komposition: der erotischen Attraktion.

In op. 24,1 wird darüber hinaus mit verschleierten Stimmführungen versucht, Atmosphären des Traums, der Illusion zu etablieren. Als wesentlicher Aspekt des stilistischen Wandels von op. 24,1 hin zu op. 42,1 wurde die Aufgabe der ehemals üppigen, vegetabilen Satzstruktur von op. 24 zugunsten eines transparenteren Stils

dargestellt. In op. 42,1 lässt sich ein besonderer Gebrauch von Intervallen erkennen, die einerseits als konstitutives Intervall (kleine Terz) ambivalente Beziehungen ermöglichen, andererseits (verminderte und übermäßige Oktave) eine sinnliche Wirkung erzeugen und – als klangliche Metaphern – das Thema der Erotik aufgreifen. Hierbei werden sie von der das Lied bestimmenden gegenläufigen Bewegung der Klangschichten unterstützt, welche den fortdauernden Charakter des geschilderten emotionalen Zustands – der Sehnsucht – repräsentieren soll.

## Der Reiz der Ferne

### Eine Opernszene von Hans Werner Henze

*Und herein in die Berge  
Mir die reizende Ferne schien.*

*Friedrich Hölderlin*<sup>7</sup>

1961 wird Hans Werner Henzes Oper *Elegy for Young Lovers* nach einem Libretto von Wystan H. Auden und Chester Kallman uraufgeführt<sup>8</sup>. Sie erzählt die Geschichte einer narzisstisch geprägten Eigenliebe, die bewusst den Tod anderer Menschen in Kauf nimmt. Der Dichter Gregor Meierhofer hat in einem Alpenhotel eine Gefolgschaft um sich versammelt, die ihn anbetet. Unter ihnen befindet sich die Witwe Hilda Mack, die ihrem vor vierzig Jahren abgestürzten Mann nachtrauert: Ihre Visionen beflügeln den Dichter. Ferner hat dieser auch seine Geliebte Elizabeth Zimmer mitgebracht. Im Verlauf der Handlung verliebt sie sich in den Sohn von Mittenhofers Arzt. Der Dichter ist bereit, auf die Liebe von Elisabeth zu verzichten, wenn ihm das Paar vom Berg Alpenblumen mitbringt. Auf dem Gipfel geraten die beiden in einen Schneesturm, aus dem sie nur noch der Bergführer retten könnte. Als dieser Mittenhofer fragt, ob sich dort Menschen befänden, verneint der Dichter – und billigt damit den Tod der beiden. Ihr Schicksal soll ihn zu einer Elegie inspirieren, die er zu seinem 60. Geburtstag dem andächtig lauschenden Publikum darzubieten gedenkt.

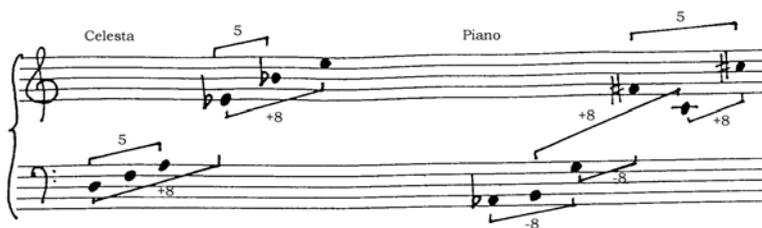
In der zehnten Szene des ersten Aktes *To-day's Weather* – einem Dialog zwischen Hilda und Elizabeth, der bis zur Klimax in Takt 867 betrachtet wird – erscheint die Ferne, durch den Berg symbolisiert, als Verlockung: ein mythischer und unerreichbarer Ort der Verheißung, ein Zentrum von attraktiver Kraft. Der Eros der Distanz, der Entfernung, welcher die gesamte Szene beherrscht, wird durch symbolträchtige Intervalle ausgedrückt, bestimmt aber auch die Satzstruktur der Komposition. Die nachfolgenden Ausführungen versuchen, diese kompositorischen Techniken und Strategien aufzuzeigen und den Charakteristiken einer Klangrede nachzugehen, die eindeutig in klassischen rhetorischen Traditionen steht.

---

<sup>7</sup> Aus Friedrich Hölderlins Ode *Heidelberg*, zit. nach: Friedrich Hölderlin, *Werke I*, Frankfurt am Main 1983, S. 94.

<sup>8</sup> Hans Werner Henze, *Elegy for Young Lovers*, Oper in drei Akten von Wystan H. Auden und Chester Kallman, B. Schott's Söhne, Mainz 1961.

Hilda      *How lovely you are! And so anxious. Why?*  
Elizabeth   *You must listen: Forty years you've been here.*  
Hilda      *Forty years? So you say; but I came only yesterday, and in tomorrow's whispering my long today renew.*  
Elizabeth   *You are too much alone.*  
Hilda      *You are too much alone: But o think not that some unknown tomorrow yet, my child, may bring less solitude for you.*  
Elizabeth   *Can I explain...*  
Hilda      *Can I explain there is a love far more dangerous than love? Flee here!*  
Elizabeth   *You must listen to me!*  
Hilda      *You must listen to me! The mountain beacons in the sun. Could you believe a torch so cold? Learn and believe –like death it looms between tomorrow and yesterday its white eternity. Go where the world is green and go today! I beg you, flee, my child!<sup>9</sup>*



NB 1

Nach einer verschwimmenden Einleitung, einem akustischen *sfumato* aus Klängen von Tomtom, Triangel und Tam-Tam wird die Szene von Celesta und Klavier mittels einer kaum durchhörbaren Klangwolke initiiert. Dabei ist das chromatische Total in zweimal sechs Töne aufgespalten. Auffällig ist die Neigung einerseits zu stabilisierenden Quinten und andererseits übermäßigen und verminderten Oktaven. Letztere bestimmen in besonderer Weise die gesamte Szene. Vorweggreifend möchte ich behaupten, dass diesen Intervallen, wie auch ihren enharmonischen Pendanten – kleiner None und großer Septime – ein definierbarer Symbolwert zukommt: Sie sind klingende Ferne.

Durch die Attraktion eines nicht näher zu bestimmenden Zentrums hat sich die einstmals stabilisierende und identitätsstiftende Oktave in Bewegung gesetzt und

<sup>9</sup> Abdruck des Libretto-Textes und der Partitur im Anhang mit freundlicher Genehmigung von Schott Musik International, Mainz.

provoziert somit eine Richtungslosigkeit. In eben diesem Sinne gebraucht Henze im Takt 845 auch das chromatische Total: Es ist nicht eine exponierte Reihe, sondern repräsentiert Beziehungslosigkeit und fehlende Orientierung.

Die Gesangsstimme setzt im Nachklang der „Klangwolke“ mit dem letzten Ton des Klaviers ein. In der Szene werden mehrfach Töne in dieser Art weitergereicht. Diese Technik wirkt hier allerdings nicht stabilisierend, sondern unterstreicht den assoziativen Charakter der Sprechsituation, der noch dadurch betont wird, dass Hilda erst im Nachklang, also mit einer deutlichen zeitlichen Verzögerung einsetzt. Zu den ersten Worten *How lovely you are* exponiert Hilda eine motivische Dreiton-Zelle – oder einen Dreiton-Modus, falls man akzeptiert, dass Modi so komprimiert sein können.

845  
Hilda

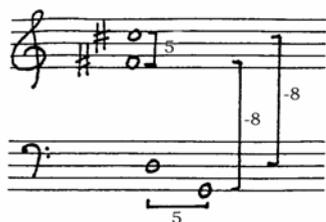
*p* *pp*

How love-ly you are! And so an-xious. Why? ...  
Wie rei-zend du bist! Doch voll Sor-gen. War-um?

NB 2

Charakteristisch ist hierbei der (fallende) Tritonus, Ausdruck für die ambivalente Haltung, die Indifferenz und den schwebenden Zustand, in dem sich die Protagonistin befindet.

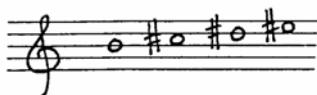
Im folgenden Takt 846 wird dieses Material erweitert. Zunächst mittels einer barocken Lehrbüchern folgenden *exclamatio*, einer kleinen Sexte aufwärts, die durch die anschließende *suspiratio* fortgeführt wird. Auffällig ist das anschließende *Why*. Rhythmisch abgesetzt exponiert die Stimme den unerwarteten Ton  $g^2$ . Das auch rhythmisch unverbundene Wort unterstreicht den assoziativen und ephemeren Charakter dieser Klangrede. Das deutlich exponierte Rahmenintervall ist  $gis^1-g^2$ : eine verminderte Oktave, deren Bedeutung durch die anschließende kleine None zwischen Violine 2 und Gesangsstimme  $fis^1-g^2$ , die auch als übermäßige Oktave verstanden werden kann, bestätigt wird. Die Streicher setzen sukzessive ein, Violine 1 und 2 mit der Quinte  $fis^1-cis^2$ , gefolgt von der im Violoncello horizontal ausgebreiteten Quinte *d-G*.



### NB 3

Die Basistöne  $G$  und  $fis^1$  wie auch  $d$  und  $cis^2$  stehen hier im Abstand einer großen Septime, die hier als verminderte Oktave verstanden werden kann. Dadurch ist ein klarer Rückbezug auf die charakteristischen Intervalle der initiiierenden Klangwolke von Takt 845 gegeben.

In Takt 847 setzt Elizabeth mit einer musikalischen Geste ein, die einen somnambulen und indifferenten Charakter besitzt. Ihre persönliche Färbung erhält sie insbesondere durch die Reihung großer Sekunden, die keine eindeutige Richtung vorgeben. Ihr Einsatzton  $dis^2$  steht ebenfalls im Verhältnis einer großen Sekunde zum höchsten klingenden Ton  $cis^2$  der ersten Geigen. Bis zum Ende ihrer Phrase in Takt 849 exponiert sie einen Vierton-Modus aus lauter Ganztönen:



847

*ppp*

Elizabeth

You must li - - - sten: For - ty years \_\_\_\_\_ you've been here. \_\_\_\_\_  
 Bit - te hö - - - ren Sie: Vier - zig Jahr' \_\_\_\_\_ schon sind Sie hier. \_\_\_\_\_

### NB 4

Ihr deklamatorischer Gestus mit auffälligen Anklängen an eine *repercussio*, stellt sie als geistig abwesende bzw. ausschließlich in der Innenwelt ihrer Gedanken existente Person dar. Hierin unterscheidet sie sich im Wesentlichen nicht von Hilda: Die Szene beginnt als Agon zwischen „Gespenstern“.

Das Thema der Ferne bestimmt auch das Erscheinungsbild des Streichersatzes und wird durch den auffälligen Registerabstand zwischen Violinen und Violoncelli betont, der gegen die Regeln des klassischen Kontrapunktes verstößt, was Hans Werner Henze sicher sehr bewusst ist. Die Fortschreitung der Violinen zu Takt 848

hin ist – wie der Abschlusston von Hilda in Takt 846 – alogisch. In den folgenden zwei Takten vollführen die Violinen eine aufwärts strebende Geste: Violine 1 mit kleiner Sekunde, großer Sekunde, Violine 2 mit zwei großen Sekunden. Letztere fallen aber scheinbar unmotiviert um eine kleine None (übermäßige Oktave) ab und bereiten so die im nächsten Takt einsetzenden, expressiv gespannten Melodiebögen der Altquerflöte vor.

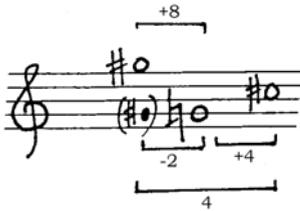
Die Violen setzten in Takt 848 quasi „versteckt“ mit den Tönen von Hildas *exclamatio* ein. Hierbei handelt es sich nicht um eine klar erkennbare und hörend nachvollziehbare Technik, sondern einer hermetischen im Sinne einer *Musica reservata*. Im Anschluss fallen sie um eine kleine None ab, ein Motiv, das im nächsten Takt von den zweiten Violinen imitiert wird.

Die beiden Violinen bringen im Taktwechsel 848/49 in sehr markanter Weise die schon eingeführten übermäßigen Oktaven in Parallelbewegung. Das Violoncello vollführt eine abwärts steigende Linie *d-G-Fis-D*. Durch den expliziten Oktavrahmen und die darin enthaltene IV. Stufe erweckt sie die Allusion an eine Tonika-Subdominante-Tonika-Verbindung Dur-Moll-tonaler Musik und besitzt eine kadenzierende Wirkung. Die Streicher enden aber in einem als Ferne deutbaren Klang.



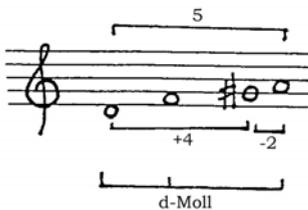
NB 5

Der Anschluss erfolgt über die Harfe, die mit dem Ton *Es* als kleine Sekunde zum *D* die Linie der Violoncelli fortführt. Die explizite Pause unterstreicht dabei wieder den assoziativen Charakter der Klangrede. Hildas die zweite Phrase eröffnender Ton *gis*<sup>2</sup> ist nur schwach an das Vorhergehende angebunden: eine Quart abwärts zum höchsten klingenden Ton. Akzeptiert man die Identität der Oktave, so könnte man in Hildas *Forty years* eine Variation des ursprünglichen Dreiton-Motivs erkennen, wobei der charakteristische Tritonus diesmal in umgekehrter Richtung erscheint.



NB 6

Hilda beginnt ihre zweite Phrase explizit mit einer übermäßigen Oktave. Im Anschluss wird die Stimme nicht mehr von durchgängigen Streichern gestützt, sondern liegt gleichsam nackt, ungeschützt. Die einzelnen Intervalle und musikalischen Gesten besitzen in diesem Kontext eine geringere Prägnanz. Die Gesangsstimme bildet die Sprachmelodie nach und wirkt so wie übersteigertes Sprechen. Bei den Worten ... *you say; but I came only...* findet sich eine Tendenz in Richtung auf den Anfangsmodus hin: In der Struktur und nicht als direktes Intervall erscheint wieder ein Tritonus, die Quarte ist aber in eine Quinte verwandelt, welche den Ton *d*<sup>1</sup> mit einem Anklang von I. Stufe ausstattet – ein raffiniertes Echo auf die erste melodische Linie der Violoncelli.



NB 7

Die Worte *yesterday* weisen mit ihrer aufwärts steigenden Intervallfolge – große Sexte, kleine Sexte – wieder in eine unbestimmbare Ferne. In der anschließenden Subphrase in den Takten 851/52 nähert sich Hilda durch den rezitativischen Charakter der Melodie dem Duktus von Elizabeth an. Der Schluss *my long today renew* hat eindeutig eine kadenzierende Wirkung, welche aber durch die abschließende aufsteigende Quinte *fis*<sup>1</sup>-*cis*<sup>1</sup> – ein von der Sprechsituation aus gesehenes unbewusstes Echo auf die Exposition der Violinen in Takt 846 – ins Irrationale weist. Die für eine Kadenz notwendige *katábasis* (Kadenz von *cadere*: fallen) wird hier in eine *anábasis* verwandelt. Diese Wendung wird dadurch verstärkt, dass die Violinen eine eindeutige Variation ihrer ersten Phrase bringen. In ihrer zweiten Phrase ist die Stimme von Hilda nur lose mit der instrumentalen Begleitung verbunden. Das Gehör orientiert sich, da die Instrumentalstimmen weitestgehend unverbunden sind

und kaum miteinander verschmelzen und der Satz eine große Transparenz aufweist, hauptsächlich an der Klangfarbe. Im Instrumentalsatz überwiegen Tritoni, verminderte Oktaven und Quarten. Für die Wahrnehmung ist der Parameter der Dauer, genauer gesagt der Flüchtigkeit von entscheidender Bedeutung. Auffällig sind die wenigen Ausnahmen: So verbindet das Vibraphon in Takt 850 die in der Gesangsstimme getrennten Töne  $cis^2$  und  $c^2$ .

850

Vibr. *pp*

Arpa *p*

Hilda

- ty years? So you say; \_\_\_\_\_ but I came on-ly ye-ster-day, \_\_\_\_\_  
 - zig Jahr? So sagt ihr; \_\_\_\_\_ doabin ich erst seit ge-stern hier, \_\_\_\_\_

## NB 8

Kurz darauf antizipiert die Harfe den Ton  $f^1$ . Weitere und noch flüchtigere Details sind: Takt 851 Marimbaphon  $fis^2$  *colla parte* mit Gesang, Takt 852 Vibraphon  $e^2$  *fast colla parte*.

Bedeutender als diese untergeordneten Beobachtungen ist die Feststellung, dass in den Takten 850 bis 852 eine Motivbildung bewusst vermieden wird: Die Klangrede soll spontan und improvisiert wirken. Zusammenhalt schafft vor allem die Altquerflöte. Ihre expressiven, übersteigerten Intervalle sind im Abschluss der ersten Phrase der Streicher schon vorbereitet. Sie initiiert ihr Spiel mit einer eindeutigen *hyperbolé*:  $e^1$ - $b^2$ - $h$ . Auffällig ist die abschließende verminderte Oktave über eine weitere Oktave hinweg. Der exaltierte Grundgestus wird in der melodischen Linie der Altquerflöte beibehalten. Die rhythmischen Komprimierungen unterstreichen den changierenden, kapriziösen Gestus in Hildas zweiter Phrase. Ähnlich wie in der Klangwolke in Takt 845 wird im Takt 859 sowie im Übergang Takt 850/51 das chromatische Total ausgebreitet, ohne dass eine Systematik, eine weiterreichende Intention erkennbar wäre außer eben dieser: eine explizite Orientierung und Richtung zu vermeiden.

In Takt 852 bis 854 bringen die Streicher eine verkürzte Variante ihres ersten Einsatzes. Hiermit beginnt ein Prozess einer beständigen Komprimierung. Sie setzen auf dem letzten Ton von Hildas zweiter Phrase ein, während Elizabeth gemeinsam mit ihnen beginnt, wieder wie beim ersten Einsatz vom Ton  $dis^2$  ausgehend.

Diesmal wirkt das melodische Fragment Elizabeths aber wie eine Fortführung von Hildas melodischer Linie, die ihrerseits ihren Abschlusston durchhält und gleichsam als Echo auf Elizabeths Einwurf mit den gerade vernommenen Worten *You are too much alone* antwortet. Dieses hat starke Auswirkungen auf die Perzeption der Protagonistinnen: Beide Personen wirken gegeneinander kaum abgegrenzt. Sie scheinen auf beinahe halluzinierende Weise miteinander verbunden zu sein. In den Takten 852/53 wird ein gemeinsamer Modus erkennbar.

852

Hilda  
my long to - day re - new. You are too much a -  
mein lan - ges Heu - - - - te neu. Du bist zu viel al -

Elizabeth  
You are too much a - lone. ...  
Sie sind zu viel al - lein. ...

#### NB 9

(vgl. mit den Notenbeispielen 2, 3 und 4)

Elizabeths aufwärts führender Halbton *You are too much alone* wirkt wie ein kanzenzierender melodischer Halbschluss, insbesondere auch durch die sich ergebende kontrapunktische Auflösung der großen Sekunde zwischen erster Violine und ihrer Stimme in eine kleine Terz.

Hilda repetiert die Phrase ausschließlich auf ihrem Zielton *cis*<sup>2</sup>. Dieses ist eine rhythmische Variante von Takt 848, in dem Elizabeth ebenfalls auf *cis*<sup>2</sup> als *repercussio* verweilt: Anscheinend hat sich das Unbewusste beider Charaktere geöffnet, um einer gemeinsamen Vision Platz zu machen.

Hildas anschließende Phrase erscheint wiederum nackt, wengleich die instrumentale Begleitung, auf der ihr Gesang gebettet wird, doch etwas üppiger ausgestaltet ist. Auch dieses ist ein Prozess, der sich bis zur Klimax der Szene noch beständig steigern wird. Hilda beginnt mit einer neuen Variante des Dreiton-Motivs, wie bei der zweiten Variante mit aufwärts geführtem Tritonus.



854

Hilda

- lone: But o think not that some unknown to - mor-row yet, - my child, -  
 - lein: A - ber denk nicht, daß die Zukunft, so un - be - kannt, - mein Kind, -

## NB 10

Anschließend wird wieder in freier Weise der Sprachduktus durch die Melodie der Gesangsstimme nachgebildet – diesmal allerdings noch irrationaler, exaltierter. Bis zum Ende dieser Phrase in Takt 856 werden auffällig oft, nämlich dreimal, verminderte Oktaven exponiert. Das einzige Intervall, das ebenso häufig auftritt, ist die in diesem Zusammenhang wenig prägnante kleine Sekunde. Deutlich wahrnehmbar ist in der Mitte der Phrase – nach einer hyperbolischen *katábasis*  $e^2-g^1-h$  mit anschließend akzentuiert wirkender Pause (*apokopé*) – der Tritonusanschluss  $h-f^1$ . Auf dem Zielton  $f^1$  wird die Anrede *my child* intoniert. Diese gleichsam ungerichtete Verbindung schwächt die Aussage: Hilda spricht anscheinend zu einem Phantom.

Die Altquerflöte begleitet diese Takte wiederum mit expressiven melodischen Fragmenten, die dieses Mal etwas weniger weit gespannt sind. Auffällig ist der jeweils große Registerabstand zwischen den einzelnen Einsätzen  $h-es^2 / a^2-fis^1$ . Der sprunghafte, assoziative Charakter der instrumentalen Melodie wird beibehalten. Weiterhin fällt auf, dass die beiden letzten der drei Einwürfe in unterschiedlichem Register mit der jeweils gleichen melodischen Formel kadenzieren:  $b^{1/2} - a^{1/2}$ . Sie gehen aber ins Leere, und bleiben ohne erkennbare Auswirkung und haben somit eine öffnende Funktion.

Bis auf den letzten Ton in Takt 855  $a^2$ , der mit Hildas  $a^1$  zusammenfällt – ein Zusammentreffen, das zu flüchtig ist, um bewusst wahrgenommen zu werden – ist dieses Mal die Altquerflöte noch weiter von der Gesangsstimme entfernt. Der Vibraphoneinsatz in Takt 854 ist von seiner Wirkung her interessant: *pp*, tremulierend, wie aus einem anderen Klangraum. Er schließt, ähnlich wie die Harfe in Takt 849, mit dem Ton *es* an die Streicher an, allerdings in einem anderen Register, weswegen die Verbindung hörend kaum nachzuvollziehen ist. Mit der abwärts führenden kleinen Sekunde  $es^1-d^1$  nimmt das Vibraphon die kadenzierende Formel der Altquerflöte vorweg, ist dabei aber gleichzeitig ein imitierendes Echo der zweiten Violinen (Takt 854  $c^1-h$ ). Während Hildas zweiter Phrase werden Vibraphon, Harfe und

Klavier in Takt 855 quasi einstimmig, aber in durchbrochenem Satz geführt. Man könnte dieses als Reflex auf die Auflösung der Personen begreifen: Auch die instrumentalen Stimmen verlassen ihren fest umrissenen Charakter. In ihrem Ambitus ist die musikalische Geste maßlos: Sie durchschreitet fast vier Oktaven, wobei zehn Töne des chromatischen Totals gestreift werden (der Ton *h* wird ausgelassen, der in derselben Zeit von Hilda deutlich exponiert wird, ebenso wie der Ton *b*, der zum Ende der Geste von der Altquerflöte gebracht wird).

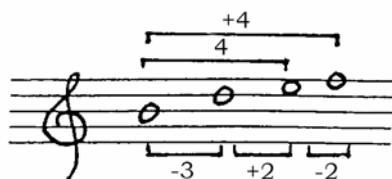
The image shows a musical score for three instruments: Vibra (Vibraphone), Arpa (Harp), and Phn. (Phonograph). The score is divided into measures 854 and 855. The Vibra part starts with a *pp* dynamic and features a chromatic line with a slur and a fermata. The Arpa part has a *p* dynamic and a chromatic line with a slur and a fermata. The Phn. part has a *ppp* dynamic and a chromatic line with a slur and a fermata. The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

## NB 11

In diesem ausufernden Bogen fallen zu Beginn die deutlichen Oktavvermeidungen auf: verminderte Oktave abwärts, Tritonus abwärts, große Septime abwärts. In der zweiten Septole ist in der Mitte ein morphologischer D-Dur-Dreiklang eingebettet. Das Spiel mit stark tradierten Dreiklängen wird im weiteren Verlauf der Szene deutlicher fortgesetzt. Dieser Akkord fände im Zielton der Harfe klingend  $d^3$  seine Bestätigung. Zwischenzeitlich wurde aber zum Ende der zweiten Septole die zweite Variante von Hildas Dreiton-Motiv exponiert, bei dem allerdings die äußeren Töne umgekehrt sind (vgl. Notenbeispiel 6). Dieser großen Geste folgt ein Akkord, der im Vergleich mit den flüchtigen, wie als Appogiaturen erscheinenden Akkorden von Takt 851 (dort erklingen maximal vier Töne von höchstens zwei Instrumenten gespielt) mit mehr klanglicher Substanz ausgestattet wird. Auch dieses ist ein Prozess, der sich bis zur Klimax der Szene fortsetzen wird. Morphologisch ist dieser Akkord vom tiefsten Ton aus gesehen folgende Überlagerung: Einzelton  $des^1$  – d-Moll-Sextakkord – E-Dur (in dieser Schichtung sind zwei verminderte Oktaven enthalten). Noch bleibt es aber bei einer unkonkreten, „traumhaften“ Beziehung zur Gesangsstimme.

Hildas vorletzter Ton  $h^1$  wird von den Violinen aufgegriffen, die diesmal eine von der Quinte  $e^1/h^1$  ausgehende sequenzierte Variante des ursprünglichen Streichersatzes bringen, diesmal auf sechs Schläge verkürzt. Die Violoncelli bringen –

ebenfalls transponierend – die Quinte  $c^1-f$ . Die Basistöne haben also wieder einen Abstand einer großen Septime verstanden als verminderter Oktave, diesmal mit Allusionen an einen großen C-Dur-Septakkord. Allerdings ist der ursprüngliche große Registerabstand aufgegeben worden. Der Anschluss der ersten Violinen ist leicht diminuiert. Statt mit kleiner Septime wird die Melodie mit einer großen Sexte weitergeführt. Danach folgt aber wie in den vorherigen Varianten kleine und große Sekunde. In Takt 857 werden die Intervallverhältnisse zwischen erster und zweiter Violine, vergleicht man sie mit den parallelen Takten 848 und 853, beibehalten: eine auffällige Parallelbewegung von großer None und übermäßigen Oktaven. Zu Ende ihrer Phrase fällt die zweite Violine aber nicht um eine None ab sondern kadenziiert wie in Takt 854 um einen Halbton abwärts. Hieraus könnte man folgern, dass die abfallende kleine None der ersten Variante in Takt 849 eine Art verunglückte Kadenz – ein Absturz – sei. Die Violen bleiben bei ihrer Formel *exclamatio* mit anschließender melodischer Kadenz. Die Violoncelli kadenzieren ebenfalls um einen Halbton abwärts,  $f-e$ , was einen bemerkenswerten Querstand zu Hildas Tönen  $e^2-f^2$  ergibt: kleine None und große Septime. Die sich in den Takten 856/57 überlappenden Einwüfe von Elizabeth und Hilda *Can I explain* bringen einen sich ständig verkürzenden Modus, der zum ersten Mal eine dezidierte Richtung aufweist.



NB 12

Im Anschluss bringt Hilda in Takt 858 wieder eine Variante des Dreiton-Motivs, bei dem das Rahmenintervall eine Quinte ist. Die Melodie wird mit großer Septime und einer emphatischen Geste, deren signifikantes Intervall  $a^2-b^1$  wiederum eine große Septime ist, fortgeführt. Anschließend – nach einer akzentuiert wirkenden Pause (nochmals mit der Wirkung einer *apokopé*) – folgt die *exclamatio*: *than love*.

Im klanglichen Hintergrund bringen Altquerflöte und Vibraphon eine Erinnerung an die anfängliche Quinte der Violinen  $fis^1-cis^2$ . Die Altquerflöte macht sich bei zunehmender rhythmischer Verdichtung selbstständig und crescendiert bis zum *forte*, hierin vom Vibraphon unterstützt. Für einen Moment erwacht Hilda und erkennt die Situation als reale Bedrohung. Die Worte *flee here* werden als einzige in dieser Szene gesprochen: Hilda fällt für einen Moment aus ihrer Rolle heraus.

Die Antwort auf diese Warnung ist eine noch komprimiertere, auf vier Schläge verkürzte Variante des ursprünglichen Streichersatzes, diesmal als Transposition von der Quinte  $f^1-c^2$  ausgehend. Hildas Ausbruch, ihrem Versuch, sich der suggestiven Kraft der Atmosphäre zu widersetzen, wird kein Raum gegeben: Die somnambule Stimmung setzt sich fort. Die Intervallverhältnisse der Streicher bleiben gewahrt, dabei bestätigt das kadenzierende Intervall der zweiten Violinen  $h^1-b^1$  Hildas Ton  $b^1$ .

Auf dem unteren Ton der Quinte der Violinen einsetzend –  $f^1$  – beginnt Elizabeth mit den ersten Worten der Szene *You must listen...* diesmal fortgeführt *...to me!* Wie zu Beginn exponiert sie wieder einen isolierten Ganzton, der hier ebenso richtungslos wirkt wie die gehäuften Ganztöne des Beginns. Hilda führt dieses – mit Ganzton übernehmend – fort, imitiert aber mit einem Halbton, versucht also eine Richtung zu geben: In der Anweisung heißt es explizit *mit steigender Eindringlichkeit*. Der sich daraus ergebende Modus entfaltet sich im Rahmen einer Quarte –, ist aber gleichzeitig eine Variante von Notenbeispiel 12.

4

+2 +2 -2

859 (spoken/gesprochen) (with increasing intensity) (mit steigender Eindringlichkeit)

Hilda

- - - be ? Flee here! Flich von hier! You must li - sten to me! Ach, so hör mich doch an!

Elizabeth

You must li - sten to me! Ach, so hö - ren Sie mich an!

NB 13

In dem Agon der „Gespenster“ gibt es keinen Streit, keine gegenteilige Meinung. Vielmehr nähern sich die beiden Protagonistinnen beständig einem Zentrum, das sie im Bann hält.

In den folgenden Takten lässt sich eine auffällige Tendenz zu einer Konsolidierung – hier mittels des Einsatzes von Quinten – beobachten. Hilda beginnt in Takt 860 mit dem Quintanschluss  $b^1-f^2$ , dessen Zielton rückwirkend das in Takt 859 von Elizabeth gesungene  $f^1$  als erste Stufe bestätigen könnte. Hilda führt mit der *suspi-ratio*  $f^2-e^2$  fort, die sofort in der Umkehrung auf der III. Stufe von  $f^1$  imitiert wird, also  $a^1-b^1$ . Die anschließenden Töne  $cis^1-d^1-fis^2$  wirken wie eine Ausweitung und bringen eine Allusion an eine Verbindung von F-Dur/D-Dur. Der anschließende Abschnitt *could you believe a torch so cold?* bringt von der IV. Stufe ausgehend die für einen vollständigen F-Dur-Modus fehlenden Töne  $d$  und  $c$ . Akzeptiert man  $cis^1$  als chromatischen Vorhalt zu  $d$  (VI. Stufe in F), was sich durch die Gestalt der Melodie rechtfertigen ließe, basierte die gesamte Passage auf einem F-Dur Modus, der zum Schluss nach  $c$  ausweicht. Obwohl der Zielton  $g^2$  in F-Dur enthalten wäre, ist die Quintverbindung  $c^2-g^2$  gestisch so stark, dass sie als eine melodische Ausweitung wahrgenommen wird.

#### NB 14

Die Wirkung einer Rückung wird durch die chromatische Hintergrundlinie der Spitzentöne unterstrichen:  $f^2$  *mountain* –  $fis^2$  *sun* –  $g^2$  *cold*. Hiermit ist das Zentrum der Attraktion enthüllt: Der Berg in der Sonne erscheint als Metapher für erotische Wünsche. Die durch die Hintergrundstruktur zusammengerückten Worte *sun* und *cold* bilden ein *oxymoron*. Somit wird auch auf der sprachlich-semantic Ebene die emotionale Situation, in der sich die beiden Protagonistinnen befinden, als intellektuell nicht fassbar charakterisiert.

In der instrumentalen Begleitung lässt sich Folgendes beobachten: Das Vibraphon beginnt *forte* mit einem abwärts führenden Tritonus über eine Oktave  $d^2-a$  und anschließender übermäßiger Oktave  $a^1$ : eine Erinnerung an die weit gespannte expressive Melodik der Altquerflöte. Auf dem Ton  $a^1$  beginnt aber in extremem dy-

namischen Kontrast – *sub. ppp* – ein F-Dur-Dreiklang, der rückwirkend die Betrachtungen über den Modus der Gesangsstimme in den Takten 859 bis 862 bestätigt.

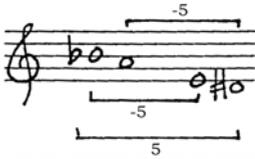
Eingehüllt wird die Präsentation des magischen Ortes von einer vier Oktaven durchmessenden Geste, die in ihrer Klangcharakteristik schon eingeführt ist: Ausbreitung des chromatischen Totals bei scheinbar nicht systematischer Verdoppelung einzelner Töne und eine durchsichtige und farbige Instrumentierung, hier in einer Variante von Harfe, Celesta und Altquerflöte. Auffällig ist die Häufung von Tritoni, die insgesamt sechs Mal auftauchen, ebenso wie – und das ist neu – von großen Sexten, die immerhin viermal exponiert werden. Im Anschluss in Takt 862 bringt die Altquerflöte als Appoggiatur Töne des F-Dur-Dreiklangs und weicht chromatisch und in direktem Querstand zum Vibraphon zu *fis*<sup>1</sup> aus. Der zum kompletten F-Dur-Dreiklang noch fehlende Ton *c* folgt wieder als flüchtige Appoggiatur mit direkter Ausweichung mittels einer abfallenden verminderten Oktave *c*<sup>2</sup>-*cis*<sup>1</sup>, die – wenn die enharmonische Verwechslung akzeptiert wird – kontrapunktisch zum Vibraphon zu einer großen Sexte aufgelöst wird. Der Zielton der verminderten Oktave *c*<sup>2</sup>-*cis*<sup>1</sup> wird durch die Gitarre verlängert. Ihr vorhergehender Einsatzton *b* (im Abstand einer großen Septime zum Vibraphon) bestätigt die Quinte *c-g* von Hilda und färbt sie in Richtung eines gewöhnlichen Septimakkords.

Der Takt 862 dient der Überleitung. Hilda schließt wie schon mehrfach mit abfallender vermindert Oktave (*g*<sup>2</sup>-*gis*<sup>1</sup>) an. Die anschließende kleine Sekunde *Learn and believe* wirkt im Zusammenhang mit dem Text reflektierend. Nach einer Pause, die wiederum als rhetorische Figur der *apokopé* das nun Folgende stärker akzentuieren soll, äußert Hilda den kehrseitigen Aspekt des Zentrums der Attraktion: *like death it looms*.

*Death* wird mit einem abfallenden Tritonus erreicht, der nach der kurzen Phase einer deutlichen Stabilisierung wieder überraschend wirkt. Der spektakuläre Charakter dieser Enthüllung wird durch das wieder auftauchende Tam-Tam, das die Szene zu Beginn eingeleitet hat, unterstrichen. Das Tam-Tam breitet sich über drei in Vibration gesetzte Instrumente seiner Art aus und wird in Takt 864 mittels anderer Instrumente zu einer „Klangwolke“ erweitert, welche symbolischer Repräsentant für die magische Wirkung der erotischen Attraktion ist.

Mit dem Wort *death* wird der uralte Topos der Verbindung *eros/thánatos* angesprochen: Leidenschaft ist an Vergänglichkeit gebunden und erscheint in dieser Kombination als Bedrohung.

In Takt 863 eröffnet Hilda zwar mit einer Variante des Dreiton-Motivs, dessen Rahmenintervall eine Quinte ist (vgl. Notenbeispiel 7), nimmt man aber den Auftakt hinzu, ergibt sich ein erweitertes Vierton-Motiv zweier ineinander verschachtelter Tritoni. Und genauso wird dieser Modus auch melodisch von der Singstimme exponiert.



NB 15

Takt 864 bringt einige Neuigkeiten: Hildas Melodie exponiert einen gebrochenen E-Dur-Dreiklang, der chromatisch zu  $c^2$  und anschließend mit dem Tritonus  $fis^2$  fortgeführt wird.

Gleichwohl wirkt die Melodie erstaunlich stabil – ein Umstand, der auf die beiden Quinten  $e^1-h^1-fis^2$  zurückzuführen ist. Hiermit wird die konsolidierende Tendenz der Takte 851 bis 61 fortgesetzt und augmentiert dargeboten. Das Wort des Zieltons *eternity*, das wiederum durch eine *hyperbolé* erreicht wird, erlangt dadurch den Charakter eines intuitiven Glaubensbekenntnisses.

In Takt 863/64 entwickelt sich der Instrumentalsatz auf drei verschiedenen Ebenen, die zunehmend zusammenfallen:

- expressive Gestik: Altquerflöte/Harfe/Klavier
- komprimierter Streichersatz
- Akkord als Echo auf die Klangwolke der Tam-Tams  
(erweiterte und variierte Idee der Akkorde Takte 851 und 855)

Die Altquerflöte bringt in Takt 863 einen gebrochenen E-Dur-Dreiklang und antizipiert damit Hildas Takt 864. Anschließend bringt sie die appoggierte Quarte  $g^1-d^1$ , die unmittelbar darauf eine Oktave tiefer als Nukleus des Gitarrenakkords erscheint. Es folgt ein mit  $h$  appogierter F-Dur-Quartsextakkord – eine Erinnerung an die Takte 859 ff. Die Altquerflöte endet mit der übermäßigen Oktave  $c^2-cis^3$ , dessen abschließender Ton sowohl in den Akkord der Klangwolke aufgeht, wie auch als obere Quinte den Abschlusston Hildas konsolidiert und damit die Wirkung der Stabilität – *eternity* – unterstreicht.

Das Vibraphon bringt in den Takten 863/64 einen gebrochenen Es-Dur-Dreiklang, allerdings in einer solchen Gestalt, dass sich kontrapunktisch keine direkten Dissonanzen zu dem E-Dur-Dreiklang der Altquerflöte ergeben. Schließlich springt das Vibraphon mit dem Intervall  $b-fis^2$  in den Akkord der Klangwolke und färbt gleichzeitig den Abschlusston Hildas, der ebenfalls  $fis^2$  ist. Die Gitarre bringt nach dem schon kurz erwähnten Akkord, der abgesehen vom G-Dur-Nukleus aus übereinander geschichteten Quartan gebildet wird – auch dieses ist neu in diesem Abschnitt und kann zur stabilisierenden Tendenz hinzugerechnet werden –, einen gebrochenen H-Dur-Dreiklang, an den sich zwei aufwärts geführte Tritoni anschließen. Der Zielton  $h^2$  integriert sich ebenfalls in den Akkord der Klangwolke und läuft mit der Oberstimme der Celesta und den ersten Violinen *colla parte*. Die Celesta tritt später, erst im Verlauf des Taktes 864, mit einer flüchtigen Appoggia-

tur (große Septime aufwärts, Tritonus abwärts, übermäßige Oktave aufwärts) hinzu und endet im Akkord der „Klangwolke“. Im Akkord der Celesta ist das *h* oktaviert enthalten. Nachdem die Oberstimme mit den ersten Violinen *colla parte* gegangen ist, ergibt sich ein Akkord, der aus zwei übereinander geschichteten Tritoni, deren Basistöne im Abstand einer großen Septime stehen, gebildet wird. In den Takten 863/64 vollführen Harfe und Klavier eine gemeinsame Geste, die als große abwärts gerichtete Appoggiatur aufgefasst werden kann und auf die Mitte von Hildas Phrase *yesterday* gerichtet ist. Wiederum wird – bis auf einen Ton – das chromatische Total ausgebreitet.

Die Streicher sind isoliert zu zweimal zwei Schlägen komprimiert. In der ersten Hälfte erklingen zum ersten Mal die Kontrabässe. Sie bringen mit *Cis<sub>1</sub>-C<sub>1</sub>* ein melodisches Fragment, das vermutlich den Violoncelli entlehnt ist. Mit diesem färben sie das *e<sup>1</sup>* Hildas und gehen mit den beiden letzten Tönen des Klaviers *colla parte*. Zusammengenommen mit dem Vibraphon ergibt sich auf dem Schlusston *C<sub>1</sub>* der Akkord *C<sub>1</sub>/b/e<sup>1</sup>*, der wie auf dem letzten Schlag in Takt 861 einen Anklang an einen C-Dur-Septimakkord besitzt. Anschließend beginnen die übrigen Streicher – unverbunden – mit einem auf die kadenzierende melodische Formel reduzierten Fragment, das auf dem ausgehaltenen Pedal einer großen Septime – *f<sup>1</sup>/e<sup>2</sup>* – erklingt. Erste Violinen und Violen gehen gegenläufig in explizit vermiedenen Oktaven und direkten Querständen: *h<sup>2</sup>-b<sup>2</sup>/b<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>*. Alle Töne gehen in dem Akkord der Klangwolke auf, wobei sie sich durch den Gebrauch künstlicher Flageolette in besonderer Weise klangfarblich integrieren.

In dem Echo der verlängerten Klangwolke – *forte crescendo* – bleibt einzig die Altquerflöte übrig. Diese springt weiterhin crescendierend um eine verminderte Septime, klanglich also eine große Sexte, über eine Oktave abwärts und führt die melodische Linie mit einer aufwärts gerichteten Quarte fort.

Hildas abschließende Phrase setzt unvermittelt nach dem Abbruch der Altquerflöte ein. Die als *apokopé* wirkende, abgebrochene Querflötenmelodie verstärkt die emphatische Wirkung der Aufforderung *Go*, die auf *b<sup>2</sup>*, dem höchsten Ton der Gesangsstimmen in dieser Szene, im *fortissimo* erklingt. Die Klimax der Szene in den Takten 865/67 bringt – und das ist eine interessante Ambiguität – sowohl eine logische Fortführung des schon eingeführten und entwickelten musikalischen Materials wie auch einen Bruch in der Szene: Hilda ist zum Schluss erwacht und erkennt die faszinierende Kraft, die in dieser Szene suggestiv dargestellt wurde, als reale Bedrohung für Elizabeth: *Go where the world is green and go today! I beg you, flee, my child!*

Eine solche grundsätzliche Änderung in der Haltung eine der Protagonistinnen hat konsequenterweise Auswirkungen auf das musikalische Material: Die Intervalle verändern sich. Auffällig ist in der ersten Hälfte der letzten Gesangsphrase vor der Klimax *Go where the world is green* eine Dominanz kleiner Septimen, deren Funktion eine ganz andere ist als die der vermiedenen Oktaven, nämlich einen veränderten, entschlosseneren Zustand von Hilda zu charakterisieren. *And go today I beg you* in den Takten 866/67 kann als Echo auf Takt 863 verstanden werden und ist

wieder eine Variante des Dreiton-Motivs. Diesmal hat sich die schon beobachtete Tendenz einer Stabilisierung und Konsolidierung der tonalen Bezüge – im modalen Sinne – durchgesetzt. Der Tritonus *e* kann aufgrund der melodischen Gestalt als chromatischer Durchgangston gewertet werden.

ancora più largo un poco string. molto mosso

865 Hilda

Go \_\_\_\_\_ where the world is green and go to - day! \_\_\_\_\_ I beg you, flee, \_\_\_\_\_ my child!...  
 geh! \_\_\_\_\_ geh... fort und lauf dort-hin wo Le - - - ben grünt! Flieh, \_\_\_\_\_ mein Kind!...

rit.

## NB 16

Im Gegensatz zu Takt 859, in dem die Aufforderung *Flee now!* – die einzigen gesprochenen Worte der Szene – aus dem Kontext herausgefallen sind, ist die jetzige Aufforderung *flee* in den melodischen Gestus eingebunden. Dieses ist ein weiteres Indiz dafür, dass sich hier eine bewusste Erkenntnis durchgesetzt hat. Hilda endet mit der direkten Anrede Elizabeths *my child* mit abfallender kleiner Septime, dem Intervall, das ihre Gesangsphrase strukturell dominiert.

Im Instrumentalsatz der Klimax bringt die Altquerflöte nach ihrem abspringenden Motiv eine Variante desselben und integriert sich anschließend in den abschließenden Akkord, der seit seiner bescheidenen Andeutung in Takt 851 zu orchestraler Größe angewachsen ist. Auch hierin unterscheiden sich die abschließenden Takte der Klimax vom Vorausgegangenen. Der bisherige kammermusikalische Satz wird mit einem größeren Instrumentarium erweitert. Mehrere Blasinstrumente treten hinzu: Englischhorn, Klarinette, Saxophon, Fagott, Horn, Trompete und Posaune. Dass diese Stelle sehr orchestral wirkt, liegt nicht nur an dem tatsächlichen Klangvolumen – das könnte bei allen in dieser Oper zur Verfügung stehenden Instrumenten noch wesentlich umfangreicher sein – sondern vor allem an dem Kontrast zu dem vorhergehenden instrumentalen Satz. Die Hinzunahme der neuen Instrumente schafft eine räumliche Wirkung – eine akustische Perspektivität.

Interessanterweise werden alle in der Klimax einsetzenden Akkorde von neu auftauchenden Schlaginstrumenten akzentuiert. Die in den Takten 865/66 zunächst noch alternierenden Klangeinheiten gliedern sich wie folgt: Nachschlagend zu Hilda Aufforderung *Go* intonieren die Bläser einen siebenstimmigen Akkord (Notenbeispiel 17 a).

## NB 17

In diesem Akkord fallen strukturell die Tritoni und die verminderten und übermäßigen Oktaven auf (im Schriftbild große Septime und kleine None). Interessanterweise ist der Akkord wieder um den Nukleus eines morphologischen Dur/Moll-Dreiklangs, in diesem Fall e-Moll-Quartsextakkord, gebaut.

Der in Takt 866 einsetzende Akkord arbeitet im Gegensatz zum ersten Akkord sowohl mit extremem Spaltregister – was auch durch die zeitlich verzögerten Oberstimmen deutlich ausgewiesen ist – als auch mit jeweils gemischter Streicher/Bläserinstrumentierung (Notenbeispiel 17 b). Der gesamte Akkord ist nun neunstimmig. Über einen Nukleus, der von einem es-Moll-Dreiklang gebildet wird, gruppiert sich ein Akkord mit Symmetrieneigung, in dem die Tritoni und übermäßigen Oktaven ein hervorstechendes Kennzeichen sind. (Als hermetische Technik ließe sich festhalten, dass die Grundtöne der Nuklei der ersten beiden Akkorde im Abstand einer übermäßigen Oktave stehen.) Die obersten Töne des zweiten Akkordes  $f^2$  und  $e^2$  (jeweils auch oktaviert) färben wieder die Töne der Gesangsstimme. Darüber hinaus arbeitet der Akkord auch mit einer Spaltdynamik. Der untere Teil setzt *p/ppp* ein, während der obere sich im crescendo *forte* entwickelt. Takt 867 bringt zum Abschluss die klangliche Klimax: einen zwölfstimmigen Akkord – innerhalb des temperierten Systems also die größtmögliche Anzahl chromatischer Töne – der vom dichtesten Klangvolumen dargeboten wird (Notenbeispiel 17 c).

Der Akkord setzt wiederum – auf das Wort *flee* – nachschlagend ein.

Morphologisch bietet der Akkord einige Eigentümlichkeiten, die durch die Orchestrierung unterstrichen werden. Das klangliche Fundament ist ein verminderter Akkord auf  $B_1$ , der von Kontrabässen, Violoncelli und Klavier gespielt wird. Darauf baut sich eine Mixtur aus F-Dur/f-Moll mit Septime auf, ausgeführt von Violoncelli, Harfe und dem Bläsersatz – im Satzbild aufwärts lesend – von Posaune bis Fagott. Im Diskant türmt sich ein großer G-Dur-Septakkord, der von Vibraphon und den Bläsern – Saxophon bis Altquersflöte – hinzugefügt wird. (Nachträglich scheint dieser Bestandteil die Allusionen an große Septakkorde, die von Beginn der Szene an im Streichersatz auftauchen, zu bestätigen.) Der Akkord ist nicht durchhörbar, seine Struktur erschließt sich lediglich aus dem Notenbild.

Abschließend leiten die Violinen im allgemeinen *decrescendo* des Akkords vom Schlussston Hildas ausgehend mit übermäßiger Oktave auf- und Tritonus über eine Oktave abwärts zum zweiten Teil der Szene über.

865 ancora più largo un poco string. molto mosso rit. . . . .

Fl. C. *sf* *p* *f* *p*

C.i. *sf* *p* *f* *p*

Clar. *sf* *p* *f* *p*

Sax. *sf* *p* *f* *p*

Fog. *sf* *p* *f* *p*

Cor. *senza sord.* *sf* *pp* *f* *p*

Tr. *senza sord.* *sf* *pp* *f* *p*

Trbne. *senza sord.* *sf* *pp* *f* *p*

I Metal blocks *sf*

II *Piello sosp.* *f* \*

III *Gran cassa* *ppp*

Vibr. *f*

Arpa *pp*

Pno. *f*

Viol. 1 *nat.* *f* *pp* *sf* *espr.*

Viol. 2 *nat.* *f* *pp* *sf* *espr.*

Vla. *f*

Vcl. *nat.* *p* *sf* *p*

Cb. *p* *sf* *p*

NB 18

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in der Betrachtung des ersten Teils dieser Szene die besondere Behandlung der verminderten und übermäßigen Oktaven (resp. große Septime und kleine None) aufgezeigt wurde. Im musikalischen Diskurs erhalten sie eine symbolische Bedeutung und werden zu Metaphern für das Grundthema der Szene: die Präsentation eines unerreichbaren Zentrums erotischer Attraktion. Die von Hans Werner Henze verwendeten modalen Techniken erlauben einen flexiblen Umgang mit dem musikalischen Material in Bezug auf die Anforderungen und Möglichkeiten der szenischen Situation. In der Oper *Elegy for Young Lovers* werden tradierte rhetorische Figuren für eine sinnstiftende Beziehung zwischen den musikalischen Erscheinungsformen – wie auch im Verhältnis von Text und Musik – gebraucht.

## Geflügelte Erde

### Spiritualität und Humor im Werk von Myriam Marbe

Das erste, was mir einfällt, wenn ich mich an sie erinnere, ist ihr Lachen. Ein Lachen wie geflügelte Erde. Ganz im Diesseits verankert, versuchte sie damit, in eine andere Welt zu fliegen.

Myriam Marbe wurde 1931 in Bukarest geboren. Ihr Vater Max Marbe, ein Rumäne mit sephardischer Abstammung und sozialistischen Überzeugungen, arbeitete als Bakteriologe. Ihre Mutter Angela Marbe, geborene Valter, eine griechischstämmige Rumänin mit deutschen Vorfahren, unterrichtete Klavier. Das einzige Kind, Myriam, wurde Komponistin. Vor vielen Jahren hatte ich das Radio eingeschaltet, als ihr Werk *Ritual für den Durst der Erde* gesendet wurde. Die Musik blieb mir im Gedächtnis. Dann, 1991, hörte ich in Berlin ihr Saxophonkonzert. Die Musik machte mich verrückt: Alle klanglichen Elemente, aus denen sich diese Musik zusammensetzt, waren mir vertraut, aber ich konnte die Musik nicht verstehen. Ich war fasziniert. Diese leidenschaftliche Äußerung schien mir eine Antwort zu geben auf Fragen, die ich noch nicht entdeckt hatte. Die Musik verfolgte mich, und ich hatte keine andere Wahl, als mich auf die Suche nach den richtigen Fragen zu begeben.

Im April 1993 bin ich zum ersten Mal in Bukarest. Myriam Marbe empfängt mich mit einer Mischung aus Überraschung und Skepsis. Sie nimmt sich sechs Wochen Zeit. Zunächst führt sie mich in ihre Lebensumstände ein: Was ist Bukarest? Was bedeutet es, dort aufgewachsen zu sein und zu leben? Dann erklärt sie mir sorgfältig ihre kompositorische Arbeit. Sie besteht darauf, dass ich sie nicht als isoliertes Phänomen betrachten kann. Sie präsentiert ihre Arbeit immer in einem größeren Zusammenhang und erklärt, welchen stimulierenden Einfluss ihre komponierenden Freunde hatten, welches Vorbild wann wichtig wurde und warum.

Nach der Reise begann ich, über ihre Musik zu arbeiten. Ich fand die ersten vernünftigen Fragen, mit denen sich diese Musik eröffnete. Die nächsten Jahre konnte ich meine Ideen gemeinsam mit Myriam Marbe besprechen. Ich glaubte, nun das Wesentliche verstanden zu haben. Dann kam der Schnitt: ein Schlaganfall am 25. Dezember 1997. Ein sonderbarer Tod, wie eine späte Geste der Versöhnung: Weihnachten und Chanukka fallen zusammen. Ein Tod wie ein Fest.

Später, mit dem nötigen zeitlichen Abstand, den jeder Mensch nach dem Tod eines Freundes braucht, um sich daran zu gewöhnen, dass man nicht mehr miteinander sprechen kann, tauchten hartnäckig einige Werke von Myriam Marbe immer wieder in meinen Gedanken auf. Kompositionen, die ich nicht mochte, die mich irritierten, die nicht zu meinem Bild von ihrer Musik passten. Einige fand ich sogar auf peinliche Art misslungen. Aber gerade diese führten mich – über Umwege –

zum vielleicht doch Wesentlichen ihrer Musik, zum Zentrum dessen, was mir fremd bleibt, was mich anzieht.

Ich gehe zum Anfang zurück. Das *Ritual für den Durst der Erde*. Myriam Marbes „Schlager“. Sie schreibt dieses Werk 1968, inmitten einer schweren künstlerischen Krise. In Rumänien, wie auch im europäischen Westen, bemüht man sich zu dieser Zeit, möglichst viele Eigenschaften der Musik genau zu strukturieren. Inmitten des rumänischen Serialismus bekommt Myriam Marbe Zweifel an dem Sinn dieser Tätigkeit. Sie fühlt sich unfähig, weiterhin eine Musik so zu denken. Als Ausweg schafft sie eine Komposition, deren Grundelemente Wörter sind, Wörter aus rumänischen Volksritualen: Regenzauber. Als Kinderspiele haben diese alten Szenarien überlebt. Myriam Marbe nimmt Textfragmente aus diesen Spielen und erfindet damit ein imaginäres Ritual. Es wird ihr erster großer Erfolg.

„Ich wollte ein Stück schreiben, wie ich sagte, mit einer musikalischen Dramaturgie. Dann, das hat man gefühlt, es gibt Höhepunkte, es gibt Kontraste, verschiedene Sachen, die einmal in der modernen Musik nicht mehr waren, wenn man Angst hatte, dass mit diesen Kontrasten oder Wiederholungen oder so, fallen wir wieder in etwas, was schon gesagt war. Ich hatte nicht Angst vor diesen Sachen. Gleichzeitig ist es auch ein Stück mit einer musikalischen Aktion. Warum heißt es ‚Ritual‘? Nicht nur, weil es mit Texten mit Beschwörungscharakter kommt. Was heißt ein Ritual? Ein Ritual heißt etwas, das man zusammen macht, nicht wahr? Für etwas, weil man an etwas glaubt. Das ist eine Kommunion, in welcher sehr verschiedene Leute dasselbe machen, um etwas zu erhalten. Ich glaube, dass diese Leute, die manchmal zusammen sind und wirklich glauben, dass wenn sie singen, reden oder ich weiß nicht was – es hat auf diese Leute, auf ihre Seele und alles eine sehr starke Wirkung. Die müssen sehr stark glauben an was sie machen. Und mein Ritual ist, wenn Sie wünschen, ein ästhetisches Ritual.

Es ist für sieben Leute geschrieben und noch einen Chor, der im Saal ist, die zusammenwirken. Aber sie haben auch die Möglichkeit, einige Bewegungen zu machen, oder sie haben kleines Schlagzeug in der Hand oder so. Und diese Leute, obwohl die Partitur sehr genau geschrieben ist, haben immer etwas Kleines, das man in der Aufführung von sich improvisieren oder etwas ganz kreativ bringen kann. Die Sänger, sie singen nicht ganz gemütlich im Dreiviertel-Takt, sie müssen immer aufmerksam sein auf das, was sie machen, auf was die anderen singen. Das gibt eine Spannung. Und ich meinte, so kann es, wenn Sie wünschen, ein ästhetisches Ritual werden.“<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Myriam Marbe, Live in einer Sendung des WDR 3, Köln, *Gespräche über Kompositionen – Myriam Marbe „Ritual für den Durst der Erde“*, Moderation Detlef Gojowy, WDR Schallarchiv, Nr. 50494681.

-6-

NB 1

Myriam Marbe, *Ritual für den Durst der Erde*<sup>11</sup> (1968), Autograph-Partitur

Die Musik von Myriam Marbe scheint in einen spirituellen Zusammenhang zu gehören. Das gilt auch für die rein instrumentalen Werke. Dadurch wirkt sie oft schon im ersten Moment faszinierend, und darum hat sie auch Erfolg gehabt. Myriam Marbe antwortete mit ihrer Musik auf ein gesellschaftliches Vakuum, das sowohl in ihrem Heimatland Rumänien existiert, als aber auch in Deutschland, den Niederlanden oder der Schweiz, wo ihre Werke in den letzten zwei Jahrzehnten regelmäßig gespielt wurden. Ihre Musik kommuniziert eine religiöse Dimension. Aber ist Myriam Marbe deswegen eine Komponistin spiritueller Musik?

Noch als sie lebte, war mir aufgefallen, dass es einen wesentlichen Widerspruch gab. Da war ihre Sehnsucht, die menschliche Existenz in einen Sinnzusam-

<sup>11</sup> © 1976 by Musikverlag Hans Gerig, Köln/Cologne excluding Rumania.  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Mit freundlicher Genehmigung.

menhang zu stellen. Aber ihr wacher Intellekt verhinderte eine Bindung an jegliche Konfession oder gar esoterische Idee. Im Gegenteil: Allen musikalischen Äußerungen, die auf plakative Weise eine spirituelle Musik imitierten, begegnete sie mit Widerwillen. Einige Male hat sie sich selber über ihr Verhältnis zur Religion geäußert.

„Ostern war ich einmal in einer Kirche in der Nähe von meinem Haus. Die orthodoxe Tradition sieht so aus: die Kirche bleibt geschlossen, bis der Priester um Mitternacht zum Klang der Glocke die Auferstehung Jesu ansagt. Ohne besonders religiös zu sein (im Sinne eines regelmäßigen Kirchenbesuchs) und nicht nur der orthodoxen Tradition verbunden, liebe und achte ich bestimmte Rituale, besonders das Osterritual.

Mich hat in diesem Fall besonders erstaunt, dass der Klang der einzigen Kirchenglocke nicht sehr laut war, etwas Nostalgisches an sich hatte, und ein kurzer Schlag der ‚Toaca‘<sup>12</sup> ihm – wie eine Vorschlagsnote – vorausging. Dieser Klangeffekt im nichtsynchronisierten Gesangsmurmeln wird im letzten Teil von ‚Jocus secundus‘ beschworen.“<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Toaca: mit einem Hammer geschlagenes Holzbrett, das in der orthodoxen Kirche als Glocke eingesetzt wird.

<sup>13</sup> Gisela Gronemeyer, „*Gut oder schlecht: aber das bin ich*“ Myriam Lucia Marbe im Gespräch mit Gisela Gronemeyer, in: Klangportraits 5, Hrsg. Gisela Gronemeyer, Berlin 1991, S. 43.

Handwritten musical score for "Jocus secundus" by Myriam Marbe. The score includes staves for strings (violin, viola, cello), woodwinds (flute, oboe), piano, and voice. It features dynamic markings like *sf*, *sfz*, *pp*, and *mf*, and performance instructions such as "quasi campane (pochissimo f) parfaitement synchronisé" and "sons partiellement préparés (plagés avec gonges et vis)". A circular stamp "MARBE M. CLASS" is visible in the top right.

quasi campane (pochissimo f)  
parfaitement synchronisé

sons partiellement préparés (plagés avec gonges et vis)

2) *imp.*

variations

2) répétitions aux rythmes variables, déterminent des décalages entre les deux mains.

si l'artiste n'a pas le temps de réaliser l'effet wood-campane, comme une appoggiature pour l'accord suivant ("quasi campane"), il conviendrait de le transférer au pianiste.

NB 2

Myriam Marbe, *Jocus secundus* (1969), Autograph-Partitur

Myriam Marbe kannte die musikalischen Vokabeln des Sakralen. Glocken gehören selbstverständlich in diesen Bereich. Aber diese Instrumente faszinierten sie weniger als Symbol, sondern mehr als Klang, der Assoziationen eröffnet. Glocken erinnerten sie daran, dass es religiöse Traditionen gibt, dass das menschliche Leben vielleicht doch mehr ist als die marginalisierte Existenz, auf die wir uns in der Re-

gel beschränken lassen. Aber sie führten Myriam Marbe nicht in die Kirche, und sie leiteten sie nicht zum Gebet.

Im Sommer 1996, im Jahr vor ihrem Tod, war sie sehr müde. Ihr Leben war zu anstrengend geworden: zu viele Probleme, zu viele Menschen, die verschwunden waren. Sie fühlte sich vom Leben abberufen. Den Sommer verbringt sie in einem kleinen Zimmer bei ihrer Tochter in Haarlem. Dort sitzt sie am geöffneten Fenster, erschnuppert die Gerüche aus den nachbarlichen Küchen und lauscht den akustischen Signalen der Umgebung.

Haarlem

16.08.96

es fällt, wahrscheinlich  
am Montag den  
19.08.96

Liebster,

Seit mehr als einer halben Stunde klingeln  
jetzt, am Abend, die Glocken, dies Mal:



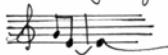
klar, anwesend, Anruf

Ich frage mich warum ich sie in Dur  
versteh. Mit der Nauri habe ich  
l'experience gemacht und sie hört sie auch  
so. Ich war sehr aufmerksam und  
glaubte auch ein Bz hören - und das konnte  
den Dur-Gefühl erklären:



War es ein Oberton? War es nur in  
meiner Imagination?

Doch, ein anders Mal; sprachen sie zu  
mir so ein unendliches - schickendes - in - einer -  
anderen - Gedanken - und - Welt - Gefühl, daß  
ich ein ganz penetranter Moll hörte:  
nostalgisch (Eenesey?)  
eine Eröffnung für viel tieferen  
Gedanken und Intuitionen,



Brief von Myriam Marbe an den Autor, Haarlem, 16.08.96, Seite 1

Weiter unten schreibt sie:

„Warum habe ich diese Neigung zu Glocken? Ich muss darauf aufpassen, diese in meiner Musik zu beherrschen. Aber es verpflichtet mich nicht dazu zu verbergen, wie sehr ich sie liebe und dass ich bedaure, dass sie bis jetzt in dem gewöhnlichen symphonischen Inventar auf die Röhrenglocken beschränkt sind.“<sup>14</sup>

Il Camp.  
Sax. B.  
Vni I  
Vni II  
Vie  
Vic.  
Cb.

ben p

București 22 mai 1986

120

### NB 3

Myriam Marbe, *Saxophonkonzert* (1986), Druckausgabe Editura muzicala (1989)

Myriam Marbes Kompositionen sind Ausdruck einer gestörten Spiritualität. In ihrer Musik äußerte sie den Widerspruch, in dem sie gelebt hat. Sie stellte sich bewusst der existentiellen Dimension des menschlichen Lebens, den ewigen Fragen: Woher kommen wir? Wohin gehen wir? Was sollen wir hier? Aber sie fand keine gültigen Antworten. Vielmehr nahm sie religiöse Traditionen als Angebot, als Anregung. Einer ihrer Lieblingsautoren war der Religionshistoriker Mircea Eliade, ebenfalls ein Rumäne. Seine Abhandlungen über religiöse Archetypen und kulturübergreifende Mythen faszinierten sie. Sie versuchte, ihre Umwelt im Hinblick auf Überreste mythischer Vorstellungen und alter kultureller Überlieferungen zu „lesen“. Die Welt wurde ihr so zu einer Anhäufung von Zeichen, von Symbolen, die sich aber nicht mehr in ein einheitliches Denk- und Glaubensgebäude fügen lassen. Myriam

<sup>14</sup> Myriam Marbe in einem Brief an den Autor, Haarlem, 26.08.96, S. 4, teilw. Ü. d. A. (Im Original wechselt diese Textpassage zwischen mehreren Sprachen.)

Marbe lebte in einem modernen Zustand einer semantischen Krise. Ihre Lebenspraxis war nicht religiös, sondern vielmehr philosophisch und spekulativ. Ihre Gedanken, auch jene, die an die kompositorische Tätigkeit gebunden waren, kreisten um die Idee der Zeit.

„Ich erinnere mich daran, als ich sehr klein war, vier oder fünf Jahre vielleicht, in einem Alter, in dem man in aller Unschuld an Schutzengel und an das zukünftige Leben glaubt, hat mich der Gedanke an den Tod nicht erschreckt, weil ich die Hölle nicht allzu ernst nahm, sondern ich sah mich schon im Paradies, nachdem ich eines Tages meinen Aufenthalt auf dieser Erde beendet hätte. Aber auch im Paradies beunruhigte mich die Idee der Ewigkeit, gerade wenn ich abends im molligen Bett lag, klammerte ich mich fest an die Gitterstäbe und biß die Zähne zusammen, während ich dachte: Und das dauert, und das dauert noch länger, – und noch länger... und das hört niemals auf... wohin? Denn ich konnte dieses Problem, das mir über den Kopf wuchs, nur mit meiner Lebenserfahrung beurteilen und einordnen: die Zeit, die vergeht. Und erst viel später – vor allem durch die Philosophie des Maimonides – habe ich begriffen (oder glaubte ich zu begreifen), daß die Zeit, die an die Schöpfung, also an das Leben, geknüpft ist, nicht mehr existiert, wenn das Leben verschwindet: die Ewigkeit wäre ein Zustand und nicht ein fortwährender Prozeß.“<sup>15</sup>

Agnus Dei - Марбе

**REQUIEM**

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass  
Piano  
C.B.

NB 4

Myriam Marbe, *Requiem* (1990), Autograph-Partitur

<sup>15</sup> Myriam Marbe, *Unvermeidliche Zeit – Ein schöpferisches Bekenntnis*, in: MusikTexte 56, Köln 1994, S. 33.

Myriam Marbe hatte eine besondere Begabung für die Krise. Sie stellte sich mit Mut fundamentalen Zweifeln an der menschlichen Existenz. Sie scheute sich nicht davor, Brüche zu wagen, Widersprüchliches auszudrücken, auch in die Irre zu gehen und zu scheitern. Durch diese grundsätzliche Haltung gewinnt ihr Werk an Bestand. Ihre Zweifel übertrug sie auch auf ästhetische Positionen. Für sie gab es nichts, das der Mensch als absolut gültig behaupten kann. Auch nicht in der Kunst.

Zusammen mit ihren komponierenden Kollegen und Freunden arbeitete sie in den 60er und 70er Jahren an Möglichkeiten, aktuelle kompositorische Techniken und Ideen als System zu formulieren.

„Ja, aber das System war nicht der Zweck. Mich interessierte eher das Spannungsverhältnis zwischen einer sehr beherrschten Struktur und der Freiheit des Ausdrucks. Ich hatte 1963 ein Baby bekommen, es war ein schwieriges Jahr, und es fiel mir schwer, die Kraft zu finden, wieder zu komponieren. Das Werk, das mich wieder zur Musik zurückgebracht hat, war *Incantatio* für Klarinette. Ich wollte wissen, worauf ich in der Musik zählen kann, was ich kontrollieren kann. Gleichzeitig wollte ich erreichen, daß man die strenge Komposition nicht hört, sondern daß es klingt, als sei es spontan komponiert. Ich habe wie ein Berserker gearbeitet, um das zu schaffen, es war wie ein Wettbewerb mit mir selbst.“<sup>16</sup>

Myriam Marbe definierte kein kompositorisches System. Sie entwickelte keinen genau beschreibbaren und intellektuell nachvollziehbaren Stil, im Gegenteil. Sie war tief von der Relativität ästhetischer Regeln überzeugt. Und sie sah sich selber nicht als einen Menschen mit einer fest umrissenen, abgezielten Identität. Deswegen muss man bei einigen ihrer Äußerungen genau aufpassen, um zu verstehen, was sie damit meint.

„In den 70er Jahren hatte der Begriff *Sprache* für uns Komponisten eine sehr breite Bedeutung bekommen. (Tatsächlich können in unseren Tagen *mehrere Sprachen* gleichzeitig existieren, besonders, wenn sie schließlich zu einer *einzigsten Sprache* zusammengeführt werden.) Das Problem, das sich stellt, ist genau jenes, eine *syntaktische Verbindung zu finden, die alle grundlegenden, oft sogar sehr verschiedenen Elemente vereint*.“<sup>17</sup>

Zu Beginn der 70er Jahre nimmt Myriam Marbe die Musik des rumänischen Komponisten George Enescu zum Anlass, um über die Aufgaben des zeitgenössischen Komponisten nachzudenken. Was wie eine gewöhnliche postmoderne Idee klingt, ist bei ihr ganz anders gemeint.

Myriam Marbe benutzt – wie viele andere Komponisten dieser Zeit – akustisches Material aus verschiedenen kulturellen Zusammenhängen. Bei ihr wird diese

---

<sup>16</sup> Gronemeyer, Gut oder schlecht, S. 36.

<sup>17</sup> Myriam Marbe, *George Enesco, notre contemporain*, in: *Enesciana I*, Bukarest 1973, S. 161. Ü. d. A.

kompositorische Arbeit aber zu einem symbolischen Akt. Es geht ihr darum, Stimmen zusammenzuführen, sie in Solidarität zu verbinden.

Myriam Marbe versucht, in ihrer Musik eine menschliche Dimension zu etablieren. Für sie gibt es kein losgelöstes abstraktes Gedankenspiel, das sich selbst genügt. Ihr geht es um das Zusammentreffen von Menschen. Von Menschen, die miteinander kommunizieren. Entweder als Interpreten, die untereinander und mit ihrem Publikum in Kontakt treten, oder in der sublimierten Form, in der musikalisches Material als Repräsentant individueller kultureller Formen aufeinander trifft.

So verstand Myriam Marbe auch die Polyphonie. In ihrem Kontrapunktunterricht vermittelte sie die klassische Satztechnik nicht aus der Perspektive der gesetzten und zu befolgenden Regeln. Stattdessen versuchte sie, bei den Studenten die Aufmerksamkeit auf die Individualität der Stimmen zu lenken, die sie immer als Persönlichkeit ansah. Diese Auffassung spiegelt sich auch in ihren Kompositionen wider.

„Das hat schon bei der Sonate für zwei Bratschen angefangen, in der mich Polyphonie als ein Impuls, als Stimulans für zwei Interpreten gereizt hat. Nicht die Polyphonie von zwei geschriebenen Stimmen, sondern von zwei Persönlichkeiten, die aufeinander einwirken. Jeder Interpret bringt seine eigene Persönlichkeit ein, wenn er kreativ ist. [...] Ich glaube, das ist nur die Ausweitung dessen, was der Interpret sowieso macht.“<sup>18</sup>

Myriam Marbe wendete sich dem einzelnen Interpreten zu. Sie war davon überzeugt, dass ihre Musik nur wirken kann, wenn der Interpret seine Persönlichkeit mit ins Spiel bringt. In ihren Partituren spricht sie den Interpreten direkt an. In ihrem 1979 geschriebenen Stück *Les oiseaux artificiels – Die künstlichen Vögel* steht beispielsweise: „Lieben Sie in ihrer Interpretation das Zusammentreffen der Töne c. Lieben meint aber nicht, dass Sie laut spielen sollen. Danke!“<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Gronemeyer, Gut oder schlecht, S. 42.

<sup>19</sup> Myriam Marbe, *Les oiseaux artificiels*, 1978, Ms., S. 5, Ü. d. A.

Handwritten musical score for measures 6-10. The score includes staves for flute, violin, and piano. Annotations include "11 perc" above measure 7, "mmp" below measure 8, and "p" below measure 9. Handwritten notes at the bottom of the page provide performance instructions.

11 aimez, dans votre interprétation  
la rencontre des do (c) clarinette-viôlon.

("Aimer" ne veut pas dire  
"jouer fort", la remarque  
étant valable aussi pour  
les indications suivantes. Merci!)

NB 5

Myriam Marbe, *Les oiseaux artificiels* (1979), Autograph-Partitur

Myriam Marbe wendet sich in ihrer Musik radikal dem einzelnen Menschen, seiner Einzigartigkeit zu: Sie möchte so ihre Wertschätzung, ihre Sympathie ausdrücken. Diese Haltung mag naiv klingen. In jedem Fall hat sie etwas Verstörendes, gerade für ein Publikum aus der so genannten westlichen Welt, das sich an eine gewisse Coolness und Scheu vor unmittelbaren Äußerungen gewöhnt hat. Myriam Marbe schämte sich aber nicht eines direkten, ungehemmten Ausdrucks, wenn er ihr für die musikalische Rede notwendig schien. In ihrer ethischen Haltung war sie streng: Der einzelne Mensch muss Gewicht haben, er soll genug Raum erhalten, sich in Würde auszudrücken – auch in ihrer Musik. Darum hatte sie große Schwierigkeiten mit musikalischen Formen, die eine Einordnung in ein abstraktes Kollektiv, einen hierarchisch gegliederten Klangkörper, erfordern. Die Traditionen der symphonischen Musik blieben ihr fremd. Sie selbst schrieb nur in Ausnahmefällen für Orchester – und auch in diesen Werken versuchte sie, jedem einzelnen Spieler Raum und Gewicht zu geben.

Fl. picc. *non troppo f (mais un peu strident.)*

Cor. I *perd.*

Timp. *perdendosi*

I Xil. *mp (echo)*

Sax. B.

Vni I/P1 *IMP sur les sons donnés pochiss. più f*

Vni II *quasi f (poco in rilievo) sf*

Vlc. I\* *con sord. mf*

Vlc. I\*\* *con sord. mf*

Vni I/II *sans accent poco cresc. p*

Vle *ben p (pp) obsc. sempre p*

Vlc. *sempre p*

Cb. *p*

## NB 6

Myriam Marbe, *Saxophonkonzert* (1986), Druckausgabe Editura muzicala (1989)

1985, als sich in Rumänien noch niemand ein Ende der Diktatur vorstellen kann und auch der einfache Alltag kaum noch durchzustehen ist, schreibt sie eine Sonate für Querflöte und Viola. Sie nennt sie ausdrücklich *Sonata per due* – eine Sonate

für zwei. Zwei Menschen sollen sich treffen und Antworten suchen auf die Frage, wie man sich in einer ausweglosen Situation noch äußern kann.

Die einzelnen Sätze nennt sie *strigat* – Schrei / *bocet* – Klage / *glasuri* – Stimmen.

Myriam Marbe braucht Melodien, um sich musikalisch äußern zu können. Sie sind für sie zur Übermittlung kultureller und affektiver Inhalte unabdingbar. Zeit lebens war sie auf der Suche nach einer Synthese: in einer möglichst einfachen musikalischen Sprache komplexe Situationen darzustellen. Dabei hat sie ihre Musik oft in vielschichtiger Weise kulturell kodiert. Auf der Textebene sind die Kodierungen noch zu dechiffrieren, auf welche Modelle aber Motive und Melodien zurückgehen, bleibt bis auf die Fälle, in denen Myriam Marbe die Quellen angibt, meistens ein Geheimnis. Dieser Aspekt ist eine der großen Interpretationsschwierigkeiten ihrer Musik. Die Kompositionen sind offenkundig affektiv beladen, und der Interpret ist aufgefordert, dieses in seinem Spiel adäquat darzustellen. Manchmal bleibt aber nichts anderes übrig, als den Notentext als Angebot zu verstehen, die melodischen Floskeln entweder als Projektion einer emotionalen Semantik zu erfassen – oder sie lediglich als „leeres“ Requisit zu behandeln. In einigen Fällen hat Myriam Marbe diese Ambivalenz bewusst in Kauf genommen. In ihrem 1975/76 geschriebenen Werk *La Parabole du grenier I* für einen einzelnen Interpreten, der Klavier, Cembalo, Celesta und Glockenspiel erklingen lässt, taucht zum ersten Mal eine musikalische Geste auf: Klänge, meistens Sexten oder eine einzelne Note, die retardierend wiederholt werden. In einem persönlichen Gespräch über dieses Werk sagte mir Myriam Marbe, diese Geste sei für sie wie eine Gebetsformel. Eine kompositorische Idee, die sie obsessiv behandelte. Sie taucht in mehreren später geschriebenen Werken wie beispielsweise dem Cembalokonzert von 1978 wieder auf. Anscheinend ohne Zusammenhang, wie etwas, das in den musikalischen Diskurs hineinbricht: ein Enigma. Myriam Marbe war sich in diesem Fall bewusst, dass eine semantische Dechiffrierung unmöglich ist. Die Komposition spielt mit der Doppeldeutigkeit, die klangliche Geste einerseits mit fraglichen emotionalen und kulturellen Inhalten auszustatten oder sie lediglich als Objekt auszustellen.

6

NB 7a

Myriam Marbe, *La Parabole du grenier I* (1975), Druckausgabe Editura muzicala (1985)

1) Rarefiatî ritmul în mod progresiv fără a marca începutul fiecărui timp, efect:  
Rarefier le rythme progressivement, sans marquer le début de chaque temps, effet:

NB 7b

Myriam Marbe, *Cembalokonzert* (1978), Druckausgabe Editura muzicala 1985

Myriam Marbes Musik ist leidenschaftlich. In einer Gesellschaft, die zunehmend die Begrenztheit des menschlichen Lebens, seine Verletzlichkeit, Krankheit und Tod ausblendet, wendet die Komponistin sich dem Elementaren zu. Sie öffnet sich für die leidvollen Erfahrungen des Lebens. Ihre Musik ist von Pathos erfüllt.

Manchmal eröffnet der Umweg über eine andere künstlerische Ausdrucksform einen neuen und lebendigeren Zugang zu einer musikalischen Sprache. Im Dezember 1996 war ich mit Myriam Marbe in Madrid. Wir gingen ins Kino, um einen Film ihres Lieblingsregisseurs, des Griechen Theo Angelopoulos zu sehen: *Der Blick des Odysseus*. In dem Film, der in der Gegenwart spielt, brechen mythische Elemente ein. Zwei Tage lang stritten wir über den Film. Myriam Marbe verteidigte ihn hartnäckig. Mich störte aber das offenkundige Pathos, und ich hielt den Film für schlecht, weil er nach meiner damaligen Meinung misslungen war. 1998, wenige Monate nach dem Tod von Myriam Marbe, brachte Angelopoulos einen neuen Film heraus: *Ein Tag und eine Ewigkeit*. Sein Pathos vermittelte mir indirekt diesen Aspekt von Myriam Marbes Musik. Der Film handelt vom letzten Tag im Leben eines gescheiterten Schriftstellers. Morgen geht er ins Hospiz um zu sterben. Ein Tag bleibt ihm noch, ein einziger. Ein Tag der Melancholie, der Erinnerung. Der Film beginnt mit einer Rückblende. Der Schriftsteller ist noch ein kleines Kind. In der

alten Villa am Meer unterhält er sich am frühen Morgen mit seinem Freund über die Zeit, während man das sanfte Geräusch der sich am Ufer brechenden Wellen und den Morgengesang von Vögeln hört.

„Kommst du, Alexander? Wir gehen zur Insel.

Wohin?

Zur Insel. Wir tauchen dort, um uns die alte Stadt anzuschauen. Dann klettern wir auf die Klippen und rufen den Schiffen zu, die vorbeifahren.

Was weißt Du über die alte Stadt?

Großvater sagt, es war eine glückliche Stadt. Sie ist bei einem Erdbeben versunken und schläft auf dem Boden des Meeres – seit Jahrhunderten schon. Und manchmal, für einen kurzen Moment, kommt sie aus dem Wasser, wenn der Morgenstern Heimweh nach der Erde hat und anhält um vorbeizuschauen. Dann hält alles an und die Zeit hört auf.

Was ist die Zeit?

Großvater sagt, es ist ein Kind, das am Strand spielt.

Kommst Du?<sup>20</sup>

Der Film verliert sich aber nicht in einer reflexiven, gar von Selbstmitleid gekennzeichneten Haltung. Der letzte Tag des Schriftstellers, der letzte Tag vor der Ewigkeit, wird durchkreuzt. Ständig läuft ihm ein kleiner albanischer Straßenjunge über den Weg. Der Schriftsteller kann gar nicht anders, als sich dem kleinen Jungen zuzuwenden. Auch für den Jungen ist es ein letzter Tag: In der kommenden Nacht wird er sich Schleppern anvertrauen müssen, die ihn aus Griechenland wegbringen sollen, in eine vermeintlich bessere Welt. Zwei Menschen begegnen sich, beide gestehen sich ihre Angst ein. Der Film verwirklicht diese Geschichte mit einem Pathos, das im Leben einer modernen Gesellschaft kaum noch Platz findet – er wirkt fremd, verstörend.

Im Film stirbt eines der Straßenkinder. Seine Freunde möchten sich von ihm verabschieden. Es ist Nacht. Sie treffen sich in einer Bauruine, legen die paar Kleider und Habseligkeiten des verstorbenen Friends zusammen und zünden sie an.

„Hey, Selim. Zu schade, dass du heute Nacht nicht mit uns kommen kannst!

Hey, Selim. Ich habe Angst!

Hey, Selim. Das Meer ist so groß!

Wie ist es da, wo du hingehst, Selim?

Wie wird es wohl sein, wo wir hingehen?

Was wird sein, wenn es da Berge gibt und Schluchten, Polizisten, Soldaten...

---

<sup>20</sup> Theo Angelopoulos, *Mia Eoniotita ke mia Mera*, Griechenland 1998; 1999 auf VHS unter dem Titel „*Eternity and a Day*“ verlegt bei „*Artificial Eye Collection*“, London, Ü. d. A.

Aber wir gehen nicht zurück!

Jetzt schau ich aufs Meer hinaus, und da ist kein Ende.

Heute Nacht sah ich meine Mutter, sie stand am Tor, traurig. Es war Weihnachten. Schnee auf den Berghügeln, und die Glocken läuteten.

Wenn du nur zu uns sprechen könntest über diese Häfen!

Über Marseille... Neapel... und die große weite Welt!

Hey Selim! Sprich, sprich zu uns über die große, weite Welt!

Hey Selim, Selim, sprich zu uns.“

Das Pathos von Angelopoulos' Film ist den Ausdrucksformen von Myriam Marbe sehr verwandt. 1989 erhält die Komponistin die Nachricht, dass ihr Mann Aristide Poulopol im niederländischen Exil ermordet wurde. Sie reist zur Beerdigung aus. Zunächst bleibt sie in den Niederlanden, geht dann mit einem Stipendium nach Mannheim. In der Heimat überstürzen sich die Ereignisse. Bevor sie sich aber den Bildern der Revolution und der Massaker zuwenden kann, sucht sie einen Ausdruck für ihre persönliche Trauer. Sie schreibt ihr Requiem: In ihm versucht sie, möglichst viele Stimmen zusammenzuführen, damit die Klage in Vollständigkeit geführt wird: Texte des lateinischen Requiems verbindet sie mit Fragmenten des rumänisch-orthodoxen Auferstehungshymnus, des jüdischen Totengebets, Texten für die Initiation von Toten, wie sie in rumänischen Volksritualen verwendet werden, und dem altgriechischen Wort „Ania“, welches einen tiefen psychischen Schmerz meint.

Handwritten musical score for Requiem (1990) by Myriam Marbe. The score is for a vocal soloist (S) and a large ensemble. The vocal line is in G major and features lyrics: "Küi jo hi dat Ko-wän-tul.. A-ni-a A-ni-a". The ensemble includes Clarinet (cl), Flute (fl), Trumpet (trp), Horn (corno), Trombone (trbz), Trombone (trb), Tam-tam (tam), Viola (vrb), and Cello (cls). The score is marked with dynamics like "poco", "pp dolce", and "pizz f". Measure numbers 98, 99, and 100 are indicated.

## NB 8

Myriam Marbe, *Requiem* (1990), Autograph-Partitur

Myriam Marbe war sich dessen bewusst, dass die Verunsicherungen über den Sprachcharakter der Musik unausweichlich eine größere Ambivalenz, Unsicherheit aber auch Freiheit mit sich gebracht haben. Zeit ihres Lebens hat sie die Frage nach einer Vergewisserung, einer Rückbindung, *religio*, beschäftigt. Mit einem gewissen Neid betrachtete sie jene Kulturen, die im allgemeinen „primitiv“ genannt werden und die aufgrund ihrer Homogenität ein klares Wertesystem besitzen, das ihnen auch in ästhetischen Fragen eine Sicherheit vermittelt, die ein „moderner“ Mensch nicht mehr herstellen kann. In ihren Kompositionen versuchte sie die Unausweichlichkeit der Zeiterfahrung in einer musikalischen Sprache zu erfassen, von der sie zutiefst wusste, dass sie nur relativ und zweifelhaft sein kann.

„Der Philosoph Mircea Eliade spricht von den Völkern, die auf der Kulturstufe ihrer Stammesentwicklung geblieben sind: für den Bewohner einer im Ozean verlorenen Insel bedeutet das Fischen mit der Stange das Nachbilden der ursprünglichen Handlung eines Gotts, der ‚in illo tempore‘ diese Art, einen Fisch zu fangen, vorgegeben hatte. Indem er die Geste des Gotts nachbildet, glaubt der Fischer, mit dem Gott selbst eins zu werden.

Und ich füge hinzu: Er ist sich seiner Sache sicher, er hat keinerlei Zweifel, und das trägt zur Präzisierung seiner Handlung bei.

Aber wir sind von Problemen überhäuft, die um so größer sind, als es sich um die höchste Gabe handelt, die uns geschenkt worden ist: die der Kreativität. Entspricht dies dem Gefühl von Verantwortung, von Demut?

Was mich betrifft, ist es nicht leicht gewesen zu akzeptieren, daß ich zur Vollendung des schöpferischen Akts nur über eine Sprache verfüge, die durch den Raum und die Zeit bedingt und begrenzt ist, diese unvermeidliche Zeit.

Das erklärt auch in gewisser Weise meine Schwierigkeit, eine stilistische Entscheidung zu treffen (ich habe das bereits bekannt). Schließlich bin ich mit mir übereingekommen, daß die einzige Sprache, über die wir verfügen, die zeitliche ist, gebunden an unser menschliches Schicksal, und daß die Schönheit im schöpferischen Akt des Menschen gerade darin liegt, daß er mit seinen vergänglichen Mitteln sogar das Unausprechliche ausdrücken kann!<sup>21</sup>

Bis zu diesem Punkt meinte ich die Musik von Myriam Marbe verstanden zu haben. Trotzdem blieben mir einige Werke noch sehr fremd. Ihnen allen war eine Art des Humors eigen, die ich überhaupt nicht verstand. Beispielsweise *Dialogi – nicht nur ein Bilderbuch für Christian Morgenstern*. Es ist eines jener Werke von Myriam Marbe, die mich bis heute ärgern. 1989, als Myriam Marbe dieses Stück schreibt, bricht für sie die Welt zusammen. Ihr Ehemann, von dem sie schon länger getrennt lebt, wird in den Niederlanden ermordet. Ihr Aufenthalt im Westen dehnt sich aus; sie fühlt sich allein. Über Holland kommt sie nach Deutschland – später geht sie dann nach Wien. Dort sieht sie im Fernsehen die Bilder der sich überstürzenden Ereignisse in Rumänien. In dichter Folge schreibt sie Werke, von denen einige zu ihren besten gehören und andere, die – wie sie selber äußerte – misslungen sind. In so extremen Zeiten braucht man vielleicht einen forcierten Humor um zu überleben. Noch in Mannheim schreibt sie auf der Grundlage von Christian Morgensterns Lyrik die *Dialogi*. Die Komposition endet mit einer Passacaglia – *Gespräch einer Hausschnecke mit sich selbst*. Das Stück soll komisch sein, aber die Umsetzung des Themas ist plakativ, geradezu peinlich. Vielleicht weil sich Myriam Marbe zu stark mit der Protagonistin des Gedichts identifizierte. Wie die Hausschnecke in Morgensterns Gedicht weiß auch sie zu diesem Zeitpunkt nicht, wohin sie gehört und ob sie noch ein Haus besitzt, wenn sie nach Bukarest zurückgeht. Denn in ihrer Straße sind die Abrissbagger unterwegs, die in der Zeit des Ceausescu-Regimes schon ganze Stadtteile dem Erdboden gleichgemacht hatten.

---

<sup>21</sup> Marbe, Unvermeidliche Zeit, S. 33.

## VI PASSAGAGLIA (Gespräch einer Hausschnecke mit sich selbst)

*pp*  
*eguale, calmo* x 1 2

R  
 Soll i aus meim Hau-se raus? Soll i aus meim Hau-se mit raus?

cl  
 basso  
*quasi p, non leg.*

Piano  
*p espressivo*

3 4 5 6  
 Ei-nen Schritt raus? ... lie-ber mit raus? Hau-se-rit-raus-  
*(sempre non leg.)* *poco non leg.*

7 8 9 10  
 Hau-se raus Hau-se-rit-raus Hau-se-maus  
*ben p, ben leg.*  
*p (ma marcato)*  
*8vo non troppo legg.*

\* Falls ohne Sprecher, soll der Pianist den Text sagen!

NB 9

Myriam Marbe, *Dialogi* (1989), Autograph-Partitur (Beginn des VI. Satzes)

Keine lustige Situation. Vielleicht reicht die Kraft dann nur noch für einen faden Witz und nicht mehr für einen profunden Humor.

Noch mehr irritierte mich aber ihr Werk *Les oiseaux artificiels*, 1979 für Klarinette, Streichtrio und Cembalo geschrieben. Eigentlich eine sehr schöne, fast entrückte Musik. Aber dann gibt es da diesen ärgerlichen Beginn. Zunächst verkündet der Sprecher laut, das Stück habe keinen Beginn – eine absurde Behauptung. Dann gibt es immer wieder einzelne, unverbundene Versuche, eine Musik entstehen zu lassen: alle schrecklich plakativ. Und, als wäre das nicht schon genug, folgt auch noch ein Shakespeare-Zitat. Ist das alles vorbei, hat die eigentliche Musik schon unmerklich eingesetzt.

Ich fand diesen Beginn überflüssig. Myriam Marbe war sehr empört, als ich sie fragte, warum man ihn nicht einfach weglassen könne. Danach sprachen wir zunächst nicht mehr über dieses Werk. Später, im Sommer 1996, saß ich dann im Bus auf dem Weg nach Bukarest. Die Reise zog sich hin, aus dreißig Stunden wurden vierzig. Allein die Lektüre rettete mich: Pasolinis Roman *Petrolio*. In Bukarest schwenkte ich ihn mit Begeisterung. Pasolini war nämlich mein Lieblingsregisseur, den Myriam Marbe zwar auch schätzte, der ihr aber fremd blieb.

Pasolinis Roman ist sehr sonderbar. Er besteht aus lauter Anmerkungen, zu meist unverbundenen Prosastücken unterschiedlichster Länge. Er beginnt mit einer Vorbemerkung: einer Kette von lauter Punkten. Am Schluss eine Fußnote, dort liest man:

„Dieser Roman hat keinen Anfang.“<sup>22</sup>

Die offenkundige Parallele zu Myriam Marbes Werk *Les oiseaux artificiels* überraschte uns beide. Mir war klar, dass es in beiden Fällen um einen Humor geht, der mir fremd ist.

Und auch hier half mir das fremde Medium, Pasolinis Roman, die Intentionen von Myriam Marbe besser zu verstehen.

Auch in seinem Werk, wie in Myriam Marbes Musik und Angelopoulos' Filmen, bricht immer wieder und unerwartet eine mythische Bedeutungsebene ein. Der Kontrast zu den geschilderten Situationen erzeugt eine ambivalente Haltung: Mit Humor distanziert sich der Erzähler vom Beschriebenen. So schildert Pasolini in stenographischer Kürze eine phantastische Reise zeitgenössischer Argonauten.

„Abreise im Jet – Eine nicht enden wollende Morgenröte – Ein junger Gepäckträger mit einer fast militärischen Kappe auf dem Kopf – Die griechischen Zeitungen – Kleine Bergzüge aus weißen Steinspitzen, ohne Strand, am Meer, das durch den ‚Molteni‘ blau geworden ist – Erscheinung der Giganten – Ihre Sanftheit und das Riesenmaß ihres Glieds – Ihre Flucht zu den angesammelten Wolken auf dem Berg Dindymon – Aufwachen – Amerikanisches Frühstück (xxx xxx xxx, guter französischer ‚Champagner‘) – Landung in Teheran, mit Schnee – Spuren der in früheren Jahrhunderten hier vorbeigekommenen Helden für die erste kartographische Er-

---

<sup>22</sup> Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Berlin 1994, S. 17.

fassung der Welt – Erscheinung des Herakles – Seine Sanftheit, das Riesenmaß seines Glieds – Er bleibt in großer Entfernung stehen – Herakles setzt seinen Weg fort – Das Hilton von Teheran – Der Sohn König Umberto II., Vittorio Emanuele, in der Bar – Orpheus besingt den ersten Teil der Reise – Funktionsweise des Fernschreibers.“<sup>23</sup>

Auch in Myriam Marbes Werken tauchen oft unvermittelt Elemente der Antike auf, Fragmente delphischer Hymnen, die sich an der spezifischen Sinnlichkeit der musikalischen Darbietung wie auch an der von der Komponistin etablierten musikalischen Sprache brechen. So in ihrem 1985 geschriebenen Bläserquintett *Des-Cântec* und ganz explizit in dem im folgenden Jahr geschriebenen Werk *An die Sonne* für Mezzosopran und Bläserquintett. Die Sängerin, die auf Röhrenglocken schlagend zu einer kunstvollen Bühnenfigur wird, intoniert innerhalb der Marbe'schen Komposition Texte delphischer Hymnen, und sie wählt dafür ein bewusst archaisches Klanggewand – eine ambivalente Szene, getragen von innerem Pathos und einer mit Humor gebrochenen Inszenierung.

---

<sup>23</sup> Pasolini, *Petroleo*, S. 173.

MYRIAM MARBE "An die Sonne" -1-

Hell, klar, glänzend

Es wird gespielt nur wenn es keine Flecke gibt und die Stimme will nicht allein anfangen!

Stimm: *f* *subf sf* *p*  
 Opf: *f*  
 Fl: *p poco cresc.*  
 Ob: *p poco*  
 ClB: *p poco cresc.*

Stimm: *ped 1* *GP* *f*  
 Camp: *f*

Fl: *ped.* *(m)* *p* *poco (frull)* *and poco* *non troppo f*  
 Cl: *p* *ppp*

① *ped.* ② Schnell (Allegretto) *"poco meno leggiero" poco non leg*

⑤ *mf* *ppp* *pp*  
 Camp: *mf* *ppp*  
 Fl: *ppp*  
 Ob: *"pallante" mp* *decrease*  
 Cl: *mp*

ad Eb. *mezza voce, ma ben articolato*  
 9 *the-ti-bus o.* 10 *dam Ke-on* 11 *lo-tos a-re-mel-pen ha-* 12 *chi-an o-pa* 13

*Kleinzeug  
Schlägel  
(Cymbal, aber  
auch  
maracas, aber  
wood block)*

NB 10  
 Myriam Marbe, An die Sonne (1986), Autograph-Partitur

Die sowohl für Pasolini wie auch Marbe charakteristische distanzierte Präsentation mythischer Elemente und Themen findet sich in Myriam Marbes Werkkommentar zu ihrem 1994 geschriebenen Stück *Haykus* für Querflöte und Klavier wieder.

„Ich hatte Pan immer sehr lieb. Doch die Liebe, die man für einen Gott, ein Gedicht, eine Person, für jemanden verspürt, findet nicht immer einen direkten Eingang in die Musik, die man komponiert. Doch dieses Mal hat sich Pan selber hineingeschlichen. Nach einigen dramatischen, längeren, dichterem Werken brauchte ich etwas Transparentes; wollte ich in einem einfachen Licht komponieren und dachte an diese Haikus für Querflöte und Klavier. Plötzlich, überraschenderweise, sah ich, daß Pan selber dabei war.“<sup>24</sup>

Aber wie funktioniert dieser Humor? Im Zentrum von Pasolinis Roman *Petrolio* durchquert Carlos, die Hauptfigur, in einer scheinbar endlosen Traumsequenz die Peripherie Roms. Die Reise wird zu einem Gegenentwurf von Dantes *Göttlicher Komödie*: Immer tiefer läuft Carlos in die Hölle des kapitalistischen, durch den Konsum korrumpierten, modernen Italiens hinein. In der Mitte der Reise erblickt er eine Statue. Mit deutlichen Parallelen zu den Szenarien antiker Mysterienkulte ent- hüllt Pasolini darauf seine tiefste Absicht.

„Ich wiederhole es noch einmal: diese Inschrift ist nicht nur die Inschrift des Monuments, das in diesem Augenblick des ‚Mysterions‘ von Bedeutung und Interesse ist. Darüber hinaus bedeutet sie, daß sie: A) einen ‚mystischen‘ Akt vorhersieht oder symbolisch ankündigt, [...] es handelt sich dabei um einen auflösenden, vitalen, voll und ganz positiven und orgiastischen Akt: er wird die Ruhe des Lebens wiederherstellen und den Lauf der Geschichte wieder in Gang setzen; B) sich sogar als Motto des gesamten hier vorliegenden Werks [...] anbietet: doch sein Sinn ist in diesem Fall dem eben angedeuteten diametral entgegengesetzt: er verlacht nämlich, zersetzt, enttäuscht (ist aber nicht deshalb schon weniger heilig!)  
„ICH HABE DIESE STATUE AUFGESTELLT, UM ZU LACHEN“.<sup>25</sup>

Eine geheimnisvolle, rätselhafte Äußerung. Eben diese Verbindung von mythischer Konnotation, plötzlich einbrechendem Humor und pathetischer Ausdrucksweise sind der musikalischen Sprache von Myriam Marbe ebenfalls eigen.

---

<sup>24</sup> Myriam Marbe, Werkkommentar zu „Haykus“ in einem Programmheft für ein Konzert in der Hochschule für Musik im Rheinland, Wuppertal, 12.10.1994.

<sup>25</sup> Pasolini, *Petrolio*, S. 476.

Handwritten musical score for Flute (Fl.) and Piano (P.).

- Measures 1-5:** Flute part with notes and slurs. Piano accompaniment. Annotations: "1", "2", "3", "5", "poco ma leggiero, poco ironico", "sf", "begeistert", "spirituell, amüsend".
- Measures 6-7:** Flute part with notes and slurs. Piano accompaniment. Annotations: "6", "7", "wie eine Panflöte", "comme une flûte de Pan", "poco staccato", "rall. decresc.", "leggiere quasi stacc.", "schelmisch", "Bis die flöte".
- Measures 8-10:** Flute part with notes and slurs. Piano accompaniment. Annotations: "8", "9", "10", "f sub.", "staccatissimo", "piu dolce", "quasi tam-tam (sanft) (doux)".
- Measures 11-16:** Flute part with notes and slurs. Piano accompaniment. Annotations: "11", "12", "13", "14", "15", "16", "zart", "ahn. legato, avec tendresse", "mp", "p", "f", "poco", "basso", "(=5t)", "(=5t)".

NB 11  
 Myriam Marbe, *Haykus* (1993), Autograph-Partitur

„Man sagt, daß die Pubertät das ‚Fragealter‘ sei. Wahrscheinlich gibt es auch noch ein symmetrisches Alter am (hoffentlich noch nicht) Ende des Lebens. Ich glaube, daß zum Humor eine bestimmte Distanzierung sowie auch eine ‚gewisse Nachgiebigkeit‘ gehört. Auch wenn man in die tragischsten Probleme taucht, macht man es nicht mit Bleiketten an Händen und Füßen, sondern mit künstlerischem Pfiff – in der Kunst – oder mit Mut und Energie im Leben. Es ist vielleicht eine Art Klugheit ohne pedan-

tisch zu sein. Im Allgemeinen spricht man über Humor in der Musik, wenn es ein bißchen Theater dabei gibt, oder manche Texte, oder auch noch zitierte Lieder, in einem anderen Sinn als das Original. Aber das ist nicht alles. [...]

Und über den Humor bleibe ich bei meiner Meinung [...]: Er ist wie eine lange Nase. Einmal, daß man ihn hat, bleibt man damit!<sup>26</sup>

Es ist diese Eigenart des Humors, die sowohl Pasolini wie auch Myriam Marbe interessiert hat. Ein Humor, der als innere Kraft verstanden wird, mit der man sich aus einer als unerträglich empfunden Situationen entfernen kann. Ein Humor, der eine Distanz schafft und notwendig ist, damit ein leidenschaftlicher Ausdruck möglich wird.

„Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunterschaut: so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er mit der kleinen, wie der Humor tut, die unendliche ausmisset und verknüpft: so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist.“<sup>27</sup>

Was den Humor von Myriam Marbe und Pier Paolo Pasolini aber noch eigentümlicher macht, ist die Verbindung mit einer sakralen Ebene, wie sie Pasolini in seinem Roman anspricht und Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* anschaulich zu benennen versucht. Sowohl Pasolini wie auch Marbe wussten, dass so genannte „primitive“ Gesellschaften den Beginn eines Rituals mit komischen Aktionen überlagern. Der Anfang sollte verschleiert werden, denn der Übergang von der Ebene des Alltags zu einem heiligen Bereich galt als gefährlich. Myriam Marbe übertrug die Grundideen von Ritualen auf die Musik: In den Kompositionen soll das akustische Material immer stärker transzendiert werden. Der Zuhörer wird zum Zeugen und – sofern er dafür offen ist – auch zum Teilnehmer dieses Prozesses. Auch für Myriam Marbe ist der Beginn eines Werks immer ein kritischer Moment. Relikte dieses mythischen Denkens sind in ihrer Poetik fest verankert. Trotzdem blieb sie ein zweifelnder Mensch. Myriam Marbe schrieb eine gebrochene Musik, ambivalent und offen. Sie erfand kein kompositorisches System, sie definierte keinen klar umrissenen Personalstil. Und sie scheute sich davor, sich selbst als geschlossenes System zu verstehen. Sie blieb offen, auch für die anderen Menschen, ihre jeweilige Umgebung, offen für Irritationen und Krisen. Das war ihre besondere Stärke und Begabung.

2003 fiel mir bei einem längeren Aufenthalt in Mittelamerika ein Buch des kolumbianischen Psychologen und Kulturkritikers Luis Carlos Restrepo in die Hände: *El derecho a la ternura – Das Recht auf Zärtlichkeit*. Ein radikales Buch, trotz

---

<sup>26</sup> Myriam Marbe in einem unveröffentlichten Brief an den Autor, Bukarest 7.7.95, S. 2, Ü. d. A.

<sup>27</sup> Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik, VII. und VIII. Programm*, in: Jean Paul, Werke, hrsg. von Norbert Miller, München 1963, Band 5, S. 126.

des naiv anmutenden Titels. In ihm formuliert der Autor eine fundamentale Kritik an der Kultur der westlichen Welt. Er überträgt die Sphäre des Privaten auf das gesellschaftliche System und definiert ein Recht auf Zärtlichkeit, das nicht nur im direkten zwischenmenschlichen Kontakt gelten soll, sondern auch zwischen gesellschaftlichen Systemen. Dem stellt er die Kultur des Kriegers gegenüber, die er in der europäischen Kultur verwirklicht sieht, einer Kultur, die auch Lateinamerika entscheidend geprägt hat.

„Es lässt sich feststellen, dass [...] in unseren alltäglichen Ausdrücken eine Kriegsideologie existiert, die sich durch die angesehenen Werte der westlichen Kultur artikuliert und sich mit Nachdruck einem Diskurs über die Zärtlichkeit widersetzt. Dem Wunsch nach Freiheit fügen wir zum Beispiel eine gewalttätige Verteidigung der Autonomie hinzu, die wir dahin gehend verstehen, nicht von anderen abzuhängen, um unsere eigenen Möglichkeiten des Wachstums nicht einzuschränken. Der Krieger, der in jedem Moment an sein Überleben denkt, hat als Modell das autarke Wesen, das sich selbst genügt.“<sup>28</sup>

Myriam Marbe kannte diese Gedanken nicht. Und doch übertrug sie die Forderungen, die Restrepo formuliert hat, auf die Tätigkeit des Komponisten. Sie hat die Idee des autarken Schöpfers nie akzeptiert. Ihre scheinbare Schwäche, kein kompositorisches System zu bilden, keinen einheitlichen Stil zu formulieren, beruhte nicht nur auf Skepsis, sondern auch auf einer tiefen menschlichen Einsicht: dass wir auch in einem kreativen Beruf nur in einem Netz gegenseitiger Abhängigkeiten leben und uns entwickeln können. Das historisch tradierte Bild des Komponisten, des Autors genialer Schöpfungen, der nur in der Isolation kreativ sein kann, lehnte sie ab: Ihre kompositorische Tätigkeit entwickelte sich in lebendigen und gegenseitigen Abhängigkeiten. Sie hat ihr eigenes Werk immer wieder hinterfragt, Zweifel nicht beiseite geschoben und sich mit Mut den Krisen ihres Lebens und ihrer Kunst gestellt. Auch wenn sie versuchte, in ihrer Musik eine existentielle Lebensdimension zu artikulieren, blieb sie in der Welt: mit all ihren Zweifeln und mit ihrem Lachen.

„Die Zärtlichkeit ist das Produkt, wenn wir uns als Bruch, als Fragmentiertes akzeptiert haben. Nur ein in sich aufgebrochenes Subjekt und eine infrage gestellte Autonomie erlauben es, dass Logiken der Abhängigkeit und Sensibilität entstehen, die unentbehrlich sind, um uns ohne den Eifer der Eroberung in eine zwischenmenschliche Welt einzugliedern.“<sup>29</sup>

Diese Haltung, die Luis Carlos Restrepo formuliert, hat Myriam Marbe versucht zu leben: auf der Suche nach der Wahrheit des krisenhaften Moments und nach den Grenzen unserer Existenz.

---

<sup>28</sup> Luis Carlos Restrepo, *El derecho a la ternura*, Barcelona 1997, S. 31, Ü. d. A.

<sup>29</sup> Restrepo, *El derecho*, S. 86, Ü. d. A.

„Ich befinde mich nur auf einem Weg zum Absoluten, das ich mit Worten nicht benennen kann, aber das ich verehere. Und ich gehe diesen Weg so weit ich es mit den Mitteln meiner Sprache, meiner Musik vermag. Ich will die Tür offen halten.“<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Gronemeyer, Gut oder schlecht, S. 60.

310 311 *meno f semplice* 312 313

*Mezzo Soprano*  
*Campana*  
*Stimme*  
*voix*

Was sagst du? Grenz nicht mein Herz an

*cl*  
*senza sord, ma morbido*  
*come un eco*  
*di III ben p*

*poco agitato*

314 315 316

deins - im-mer färbt dein Blut mei-ne Wan-gen rot. Wir

*IMP de pizz très discrète sur le violon tenu comme une guitare*  
*Wie eine Gitarre*  
*senza sord*  
*gehalten. Diskrete*  
*IMP auf verschiedenen ben p*  
*pizz.*  
*poco pizz*  
*p.d.a*  
*avec finesse*  
*pend.*

*IMP. senza sord.*  
*sehr fein, sehr laut.*

*come un eco di 110*

*pizz* *Campana* *più calmo* 317 318 319 320 321

wol-len uns Ver-söh-nen die Nacht, Wenn wir uns her-zen ster-ben wir nicht

*(S) (S)*

NB 12  
 Myriam Marbe, *Sym-Phonia* (1996), Autograph-Partitur

# Notenanhang

## X. To-day's weather

## X. Die Wetterlage

Lo stesso tempo  $\frac{4}{4}$

I 3 Tamtom

II 2 Trgl.

III 3 Tamtam

845

Cel. *pp*

846

Pno. *pp*

Ped.

Hilda

*p* *pp*

How love-ly you are! And so an-xious. Why? —  
Wie rei-zend du bist! Doch voll Sor-gen. War-um?

Viol. 1 Solo, con sord. *pp*

Viol. 2 Solo, con sord. *pp*

849

Arpa *p*

847 848

Elizabeth

*pp*

You must li - - - sten: For - ty years you've been here. —  
Bit - te hö - - - ren Sie: Vier - zig Jahr' schon sind Sie hier. —

Viol. 1

Viol. 2

Vla. Solo, con sord. *pp*

Vcl. Solo, con sord. *pp*

Hilda *mf* For - Vier -

850

Fl. c.a. *mf*

Cel. *pp*

Marimb. *pp*

Vibr. *pp*

Arpa *nat. f*

Hilda *f*

851

*pp*

- ty years? So you say; \_\_\_\_\_ but I come on-ly ye-ster-day, \_\_\_\_\_  
 - zig Jahr? So sagt ihr; \_\_\_\_\_ dohbin ich erst seit ge-ster-n hier \_\_\_\_\_

and in to-mor-row's whispering  
 doch macht, ich fühl's, das Morgen mir

852

Fl. c.a. *p*

Vibr. *pp*

Arpa *pp*

Hilda *pp*

Elizabeth *pp*

853

my long to-day re-new. \_\_\_\_\_ You are too much a-lone. \_\_\_\_\_  
 mein lan-ges Heu - - - - - fe neu. \_\_\_\_\_ Du bist zu viel al-

You are too much a-lone. \_\_\_\_\_  
 Sie sind zu viel al-lein. \_\_\_\_\_

Viol. 1 *pp*

Viol. 2 *pp*

Via. *pp*

Vcl. *pp*

Fl. c. a. 855

Cel.

Vibr.

Arpa

Pho.

Hilda

- lone: But o think not that some unknown to mor-row yet, my child, may bring less so- li-  
 -lein: A - ber denk nicht, daß die Zukunft, so un-be-kannt, mein Kind, dir deine Ein-sam-keit

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vcl.

Fl. c. a. 856

Vibr.

Hilda

-lude for you. Can I ex-plain there is a love for more dan-ge-rous than love?  
 be - lebt. Kamst du ver-stehn, daß ei-ne Lie-be lebt, un-glück-se-li-ger noch als die Lie-

Elizabeth

Can I ex-plain...  
 Kön-nen Sie ver-stehn...

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vcl.



## Meno mosso (quasi Largo)

molto rit. - - -

863 864

Fl. ca. *mp pesante*

III 1 2 *pp* Tamtam *mf* *msf*

Cel. *f*

Vibr. *mf*

Chit. *nat.* *espr.* *note reali*

Arpa *mf pesante*

Pho. *mf* *f*

Meno mosso (quasi Largo)

Hilda *pesante*

death it looms be-tween to-mor-row and ye-ter-day its white e-ter-ni-ty.  
 wie der Tod zwischen dem Morgen und Ge-stern! So weiß und end-los!

molto rit. - - -

Viol. 1 *senza sord.* *armonici (note reali)* *Tutti* *f possibile*

Viol. 2 *senza sord.* *armonico (nota reale)* *Tutti* *f possibile*

Vla. *senza sord.* *armonici (note reali)* *Tutti* *f possibile*

Vcl. *senza sord.* *armonico (nota reale)* *Tutti* *f possibile*

Cb. *Tutti* *f*

865 ancora più largo un poco string. molto mosso

rit. - - - 143

866 867

Fl. c.a.  
C. i.  
Clar.  
Sax.  
Fag.

Cor.  
Tr.  
Trbne.  
I

senza sord.  
Metal-blocks

III

Gran cassa

Piatto sosp.

Vibr.

Arpa

Pno.

ancora più largo un poco string. molto mosso

Hilida

Go \_\_\_\_\_ where the world is green and go to - day! I beg you, flee, \_\_\_\_\_ my child! -  
 Geh! \_\_\_\_\_ Geh... fort und lauf dort-hin wo Le - - - ben grünt! Flieh, \_\_\_\_\_ mein Kind! -

Viol. 1  
Viol. 2  
Via.  
Vcl.  
Cb.

nat.  
espr.

# WÜNSCHE. ŻYCZENIA.

Aufführungsrecht vorbehalten.  
Droits d'exécution réservés.

Karol Szymanowski, Op. 24. Nr. 1.

**Gesang.**  
*Spiew.*

*Andante dolcissimo.*

*pp*

Ich wollt, — ich wär ein mor - gen - kla - rer  
Za - cza - - ruj mnie w je - zio - ra jas - ne

*dolce leggiero*

**Piano.**

*pp* *poco rit.*

2

See — und du, die Son - - ne, die sich da - rin — spie - gelt.  
głęb — I bładź mi stoń - - cem i - gra - ją - cym z fo - tą.

*p* *cresc.* *mf espr.*

*p* *poco cresc.* *mf espr.* *dimin.* *rit.* *pp rall.*

4

Ich wollt, ich wär ein Quell — im Wie - sen - grun - de und du die Blu - me, die sich dar in —  
Za - cza - ruj mnie w bi - ja - ce z ja - ru — źró - dło I bładź u - śmie - chem kwiatu dla mej

*(a tempo)*

*p* *poco rit.* *cresc.* *mf* *pp dim. e riten.*

*f - offet.*

(dolciss.) (affetuoso) *p cresc.* *cresc.*

an - lacht. Ich wollt, ich wär ein grü - ner Dorn am Bu - sche  
to - ni. Za - cza - ruj mnie wzie - lo - ny cierń ga - łqz - ki

8 (dolce passion.) *f*

und du, und du die Ro - se, die ihn rot  
I bpdź, i bpdź mi blas - kiem pur - pu - ro -

(poco meno) *f* *f*

rollen.

10 *Tempo I. (poco scherz.)* *pp*

um - schim - mert. Ich wollt, ich wär ein klei - nes korn im  
- wym ró - ży. Za - cza - ruj mnie w zla - ren - ko po - sród

(leggero) *riten. e calando* *8*

*riten.*

12 *mp* (eitelnd)

San - de und du der Vo - gel, der es schnell, schnell auf pickt!  
pia - sku I bpdź tym ptasz - kiem co je tuż tuż zdzio - bie!

*mp atm. poco rit.* *pp* *pp* *leggero* *8*

I.

Karol Szymanowski, Op. 42. I.

Moderato assai.

*pp*

Canto.

Al - - -  
Al - - -  
Al - - -

Piano.

*ppp delicatamente (con Ped.)*

3

lah. Al - - lah, Ak - - bar,  
lah. Al - - lah, Akh - - bar,  
lah. Al - - lah, Ak - - bar,

5

*rit.*

*ritard.*

Al - lah! Ja\_ wiem, ja\_ do - brze wiem, ze\_ cie-bie stwo - rzył  
Al - lah! Je\_ sais o\_ oui je\_ sais qu' Al-lah te crè-  
Al - lah! Ich\_ weiß, o\_ ja, ich\_ weiß, der dich erschuf ist

allarg.

8

Al - lah bym je - go -  
a, et - je - la -  
Al lah Ich will ihn an -

*ppp* *dolciss.*

ten. *ten.* \* *ten.*

(*colla parte*)

## 10 A tempo. Risvegliando.

riten.

chwa - lil, bo - czyż nie ma - jac cie - bie -  
do - re; si tu n'è - tais pas à moi -  
be - ten, a - ber wä - rest du nicht mein,

*espressivo*

*p* *avviv.* *cresc.* *dim. e riten.*

Ossia. *3*

Mu - ez - zi - nem sza - lo

13

## Più tranquillo.

— byl - bym Sza - lo - nym Mu - ez - zi -  
— se - rais - je, serais - je, le fou qui chan -  
— wie wär' ich der arg ver - lieb - te Mu - ez -

*pp* *dolciss.* *pp grazioso* *allarg.*

15

- nym?

Tempo I.

- nem?  
zin?

Ho czyż-bym wy - sy - lał  
Et mes lon-gues et chou - des pri -  
Und mei-ner Ge - be - te

*ppp* *p*

18

wnie - bo glos — wy - chwa-la-ja - cy Al -  
è - res qui — s'en - vo-lent vers Al -  
Brän - gen, das — em - por sichschwinget zu  
avivando e cresc.

8.....

20

la - ha, nie myśląc że  
lah, Al - lah, n'est - ce  
Al - lah, was will es denn

*f* *pp*

*con passione cresc.*

*riten.* *p* *ppp*  
*allargando molto*

22

dzwięk je - go zbu - dzi cie - biel  
 (czar) je - go zbu - dzi cie - biel  
 pas pour di - re, que je t'ai - me!  
 mehr als sa-ge, daß ich dich lie - be!

*pp dolciss.*

*rallent.*

24 **Tempo I.**

Al - - - - lah,  
 Al - - - - lah,  
 Al - - - - lah,  
 8. ....

26

*a piacere* *allarg.* *ppp*  
 Ak - bar, Al - - - lah.  
 Ak - bar, Al - - - lah.  
 Ak - bar, Al - - - lah.  
 8. ....

*allarg.* *pp* *ppp*