

# Gute Stücke?

## Auf der Suche nach Beurteilungskriterien

Elisabeth Haas

***Sollen wir an Bachs Inventionen denken und an Beethovens „Für Elise“? Oder an den Beatles-Song „Yesterday“? Sind gute Stücke solche, die ausnehmend gern am Instrument gespielt werden – so etwas wie Lieblingsstücke? Sind gut komponierte Stücke gemeint oder solche, die optimal ihre Funktion erfüllen?***

**Befragt nach guten** Stücken, wäre wohl kaum jemand um eine spontane Antwort verlegen. Ebenso ist anzunehmen, dass jeder Lehrende über einen Pool bevorzugter Kompositionen verfügt – Stücke, die sich schon wiederholt im Unterricht bewährt haben, oder solche, die der Lehrkraft selbst ans Herz gewachsen sind. Im Vergleich mehrerer Violin-, Klavier- oder Trompetenklassen untereinander wird sich jedoch zeigen, dass die SchülerInnen an jeweils unterschiedlicher Literatur lernen. Die Begründung der je getroffenen Auswahl wird aller Voraussicht nach stets anders ausfallen – und das aus guten Gründen.

Im Versuch zu bestimmen, was „Kunst“, was „Musik“ sei, werden sich die Begriffsgrenzen schon bald als brüchig herausstellen.<sup>1</sup> Nicht nur im 20. und 21. Jahrhundert fordert die zeitgleiche Ausbildung unterschiedlicher Ästhetiken den Hörern Flexibilität und Offenheit ab. Was als „schön“ zu gelten habe, ist stets aus seiner Geschichte heraus zu deuten. „Kunst“ und „Musik“ sind Begriffe, die verschiedene Bedeutungsvarianten in sich vereinen. Lassen sich angesichts dieser Vagheit überhaupt Kriterien „guter Stücke“ beschreiben?

Ein verbindlicher Kriterienkatalog wird unter solchen Voraussetzungen nicht zu erstellen sein. Allerdings sei hier an ausgewählten Stücken versucht, was im Großen nicht zu

leisten ist. Anhand dreier Kompositionen – „Hits“ der Unterrichtsliteratur – möchte ich auf Besonderheiten hinweisen, auf Facetten der jeweiligen Werkindividualität. Die Stücke sind zwar stilistisch verschieden, jedoch vergleichbarer Tradition und vergleichbarem Kunstdenken verpflichtet. Innerhalb dieses spezifischen historischen (wie auch sozialen und funktionellen) Kontextes werden sich in der Folge einige Qualitätskriterien ableiten lassen. Diese sind allerdings nicht beliebig übertragbar. Bestimmungen, ob es sich um gute oder schlechte Musik handelt, werden letztlich immer nur im Rahmen solcher Grenzen möglich sein. Denn was bei diesen Stücken auf deren Qualität verweist, mag bei anderer Musik keine Rolle spielen.<sup>2</sup>

### BÉLA BARTÓK

#### „Tanzlied“ aus den 44 Duos für zwei Violinen

Der kleine Tanz aus Máramaros ist das 32. der 44 Duos für zwei Violinen, die Béla Bartók auf Anregung des deutschen Musikpädagogen Erich Doflein schrieb. Erich und Elma Doflein, Herausgeber des *Geigenschulwerks*, waren in den späten 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts auf der Suche nach Musikstücken in neuer Tonsprache, spielbar

selbst für noch nicht allzu fortgeschrittene SchülerInnen. Bei Bartók stießen sie mit ihrer Anfrage auf offene Ohren, hatte dieser doch schon mehrfach Musik mit didaktischer Intention komponiert.

Die Violinduos entstanden 1931/32 und basieren weitgehend auf Volksliedern und -tänzen. Sie gründen in Bartóks musikethnologischem Interesse und verdanken sich dem Rückgriff auf nationale Musiktraditionen. Aus eben diesem Grund mag für SchülerInnen anderer Kulturkreise, denen dieses musiksprachliche Idiom fremd ist, ein unmittelbarer Zugang zu diesen Stücken erschwert sein. Beim *Tanzlied* liegt ein Anknüpfungspunkt jedoch in dessen vitalem Rhythmus: Die beständige Wiederholung zweier Rhythmusmodelle, einander zu fast durchgängiger Achtelbewegung ergänzend und dennoch synkopische Kraft durch Akzentsetzung (*sf*) entfaltend, lassen die Hörerin oder den Spieler geradezu in einen rhythmischen Taumel geraten.

Doch die Kraft des Rhythmus ist nur *ein* bemerkenswertes Element in diesem Stück. Bartók versteht es, gleichzeitig Zusammenhang zu stiften (indem er „bei der Idee bleibt“, um ein Wort Mozarts aufzugreifen<sup>3</sup>) und Abwechslung zu schaffen, sei es durch unterschiedliche Artikulation in der oberen Geigenstimme, sei es durch eine stets andere Begleitung bzw. Kontrapunktierung der

Béla Bartók: „Tanzlied“ aus den 44 Duos für zwei Violinen

© 1933 by Universal Edition A.G., Wien/UE 10452 A/B

dass die Freude an der Bewegung auch spieltechnisch umgesetzt werden kann, muss kaum betont werden. Dabei wird Instrumententypisches letztlich auch in musikalischen Sinn umgewandelt, wie die einleitenden Quinten zeigen.

## ROBERT SCHUMANN

\*.\* aus dem „Album für die Jugend“ op. 68

Die Nummer 21 aus Schumanns *Album für die Jugend* ist eines jener Stücke, in welchen ein konkreter Titelhinweis ausgespart bleibt; wofür die drei als Titel gesetzten Sterne stehen könnten, darüber schweigt selbst Clara Schumann.<sup>4</sup> Gemeinsam sind diesen Klavierstücken ein ruhiges Grundtempo und eine verhaltene Lautstärke. Am Gesang orientierte Melodiestructuren lassen an Lieder ohne Worte denken. In der Tat erinnert der Anfang der Nummer 21 an das Eingangsglied aus Schumanns Liederzyklus *Dichterliebe*, „Im wunderschönen Monat Mai“. Bernhard Appel dagegen sieht den Stückbeginn in einem Zusammenhang mit dem Terzett „Euch werde Lohn in bessern Welten“ aus Beethovens *Fidelio*.<sup>5</sup>

Beherrschendes Thema ist eine kantable Melodie, die mehrfach beinahe unverändert wiederkehrt. Sie spannt einen großen Bogen über die ersten vier Takte; dabei zeigt das aufstrebende Melodie-Motiv des Anfangs (a'-h'-c'') öffnenden Charakter, der zweite Melodieteil (T. 3/4) – im Wesentlichen fallend – führt zu melodischem Abschluss. In harmonischer Hinsicht erreicht man nach festgefügttem Anfang – die ersten beiden Takte ruhen, getragen von einer Kadenz (II-V-I), in sich – über einen Sekundakkord der II. Stufe die Dominante. Wollte man die ersten vier Takte im Sinn einer Periode deuten, wäre an dieser Stelle von einem Halbschluss zu sprechen; allerdings entzieht die weitere harmonische Entwicklung dieser Deutung jeglichen Sinn. Es ist insbesondere die Harmonik, die diesem Stück seinen Reiz und seine unverwechselbare Eigentümlichkeit gibt. Das lässt sich in Takt 3 bereits einem winzigen Detail entnehmen: Überraschend mag hier das Auflösungszeichen vor *f'* anmuten,<sup>6</sup> war doch bislang der Ton *f* noch nie zu *fis* erhöht worden. Dieser zweite Melodieteil trägt tatsächlich eine starke Tendenz zu einer Modulation nach G in sich; der Sekundakkord als Dur-Klang würde nach G-Dur führen. Dass Schumann

Melodiestimme. Harmonisch bewegt sich das Stück in zwei Sphären, D und A. Somit legitimiert sich der musikantische Anfang im Sinn einer „Stimm-Geste“ – die Quinte d'-a' – im Rückblick als harmonischer Keim.

Die Komposition ist im Ganzen gesehen auf kontinuierliche Steigerung hin angelegt: Nach zweistimmigem Beginn (beide Instrumente spielen den Doppelgriff d-a in identischer Lage) entwickelt sich der Satz zur Drei- und Vierstimmigkeit. Ein kanonartiger Abschnitt, gebildet aus dem synkopischen Rhythmus-Motiv, verflüssigt die in sich geschlossene viertaktige Melodie-Struktur, die mit Elementen des Öffnens und Schließens an die klassische Periode gemahnt. Reprisenartig wird die Tanzmelodie wieder aufgenommen, allerdings mit veränderter Gegenstimme: Statt Synkopenrhythmus ist nun eine Kette nachschlagender Achtel gesetzt –

dem „festen“ Zustand der Melodie wird durch eine drängende Begleitung gegengesteuert. Der Schlussabschnitt verdichtet sich zur Fünfstimmigkeit, ein weiteres Mal erscheint das Synkopenmotiv als rhythmischer Kanon. Im letzten Takt wird mit der halben Note a' die sich ständig steigernde rhythmische Bewegung vehement angehalten, um deren geballte Energie in der abschließenden Synkope zu entladen, in welcher – nach dynamischer Zurücknahme im Reprisen- und anschließenden Schluss-Teil – der kraftvolle Ton des Anfangs wiederkehrt.

Dem beschriebenen kompositorischen Beziehungsreichtum entspricht eine Ausdrucks- und Erlebnisintensität, der sich kaum jemand zu entziehen vermag: unbändige Bewegungsenergie sowie Freude am spielerischen Umgang mit Klang. Dass die gesamte Komposition auch geigentechnisch gut „liegt“,

Robert Schumann: \*\* aus dem „Album für die Jugend“ op. 68



dieser Möglichkeit hier so starke Bedeutung zumisst und ein Auflösungszeichen setzt, legitimiert sich aus dem Folgenden. An jeweils vergleichbarer Stelle wird eine für diese Komposition wesentliche Entwicklung in Gang gesetzt: Die Schlusswendungen werden stets in neuem Sinn harmonisiert (a-Moll in T. 6; E-Dur in T. 8). Fast traumwandlerisch gelangt man so in immer neue Klangsphären, das Vertraute kann unter jeweils anderem Blickwinkel wahrgenommen werden.<sup>7</sup> In der Reprise (T. 13 ff.) wird diese Tendenz noch verstärkt; der erste Melodieteil findet zu keinem Tonikaschluss mehr, C – nunmehr als dominanter Quintsextakkord – strebt zum Folgeklang F. Die Verbindung der beiden Melodieteile wird gleichzeitig durch ein neu eingeführtes (wenngleich aus Früherem ableitbares) chromatisches, rhythmisch prägnantes Dreiton-Motiv unterstrichen. Der vier-

taktige thematische Anfangsteil ist hier auf sechs Takte gedehnt, die eingefügten Takte lassen infolge ihrer kontrapunktischen Setzweise die Verlängerung in Dichte und Komprimierung umschlagen. Zwischen Anfangsteil und Reprise, beide in sich fest gefügt, verflüssigt sich der Satz. Ein aus den melodischen Strukturen des Themas gewonnenes Motiv, geprägt durch das Intervall der Sexte, wird mehrfach sequenziert. Die Sequenzen bleiben aber auf den Motivkopf beschränkt, der Ablauf ist an dieser Stelle gerafft (darin liegt auch einer der Gründe des nun drängenden Charakters). Die Raffung allerdings bereitet die Dehnung des nachfolgenden Teils vor – den Proportionen wird durch solche Methoden ihr rechtes Maß gegeben. Es ist in diesem Zusammenhang interessant, dass Schumann zunächst einen weitläufigen

Epilog vorgesehen hatte, gebildet aus viermaliger Wiederholung des ersten Melodieteils.<sup>8</sup> Dieses Nachspiel war sogar noch in der Stichvorlage vorhanden. Schumann könnte die Notwendigkeit eines solchen Epilogs aus der doch sehr starken Verkürzung des mittleren Abschnitts abgeleitet haben. Auffallend ist, dass der Melodieverlauf hier zwar geringfügige Abweichungen aufweist, die Schlüsse jedoch nicht wie auf vorhergehende Art in jeweils andere harmonische Sphären führen. Dieses zwar souverän komponierte, jedoch nicht vollständig den Verlauf der Komposition erfüllende Ende wurde von Schumann schließlich verworfen; wahrscheinlich wäre die Anfangsidee durch dieses Ende nachträglich relativiert worden.

## CAMILLE SAINT-SAËNS

„Der Schwan“ aus  
„Karneval der Tiere“

Saint-Saëns' zoologische Fantasie verdankt ihre Ausarbeitung einer Faschingsveranstaltung des Jahres 1886, welcher diese 14 kleinen Stücke zugeordnet waren. Nach einigen Aufführungen distanzierte sich der Komponist allerdings von dieser Komposition und verbot weitere öffentliche Darbietungen zu seinen Lebzeiten. Einzig *Der Schwan* – bereits im Folgejahr der Uraufführung publiziert – blieb von diesem Verdict ausgenommen. Die Beliebtheit dieses Stücks dauert bis heute ungebrochen fort; nicht nur Generationen von jüngeren und älteren CellistInnen erproben und erproben ihr Können an der weit strömenden Melodie, die sich über fließender Harmonik ausbreitet, sondern ebenso SpielerInnen anderer Instrumente, die auf eine stattliche Anzahl von Bearbeitungen zurückgreifen können. Wahrscheinlich ist das Studium bearbeiteter Versionen sogar Standard: Ursprünglich für zwei Klaviere und Violoncello solo geschrieben, wird die Komposition im Musikschulalltag vermutlich nur selten in ihrer Originalfassung zu hören sein. Dennoch sei hier zunächst vom Original ausgegangen. ...

... Lesen Sie weiter in Ausgabe 5/2011.