

22 / NOV / 16



**FRANZÖSISCHE
MUSIK IM
ERSTEN
WELTKRIEG**

*Studentag 2016
mit Konzerten und Vorträgen*

*Bild Umschlag: Der französische Cellist Maurice Maréchal mit seinem
aus deutschen Munitionskisten gebauten Instrument (ca. 1916).
Quelle: Mission du centenaire de la Première Guerre mondiale*

FRANZÖSISCHE MUSIK IM ERSTEN WELTKRIEG

Studientag mit Konzerten und Vorträgen

Jeden Morgen, jeden Abend künden uns die Nachrichten von der Allgegenwart des Krieges in unserer Welt. Sollte es eine Flucht auch vor dieser Realität sein, wenn wir uns beruflich mit Musik beschäftigen? In der Vergangenheit standen Komponisten und Musiker oft genug vor der Frage, ob und wie sie auf Kriege reagieren: mit patriotischer Begeisterung, mit Klagegesängen, mit der Schilderung von Schrecken und Leid oder mit der Beschwörung einer besseren Welt des Friedens. Hintergrund des Studientages ist eine im Wintersemester 2016/17 stattfindende Vorlesung samt begleitendem Seminar an der MHL, die sich dem Thema Musik und Krieg von der Renaissance (Heinrich Isaac) bis in unsere Gegenwart (Videoclips des IS) widmet, in allen musikalischen Genres und Stilen. Der Eröffnungsvortrag wird in die Thematik insgesamt einführen und den Fokus schließlich auf den Ersten Weltkrieg richten, der sich vor 100 Jahren auf seinem traurigen Höhepunkt befand. Der Studientag konzentriert sich auf diesen Zeitraum, in dem Komponisten in bislang unbekanntem Maße in ihren Werken das Kriegsgeschehen thematisierten, insbesondere in Frankreich. Das international bekannte Violin-Klavier-Duo Judith Ingolfsson und Vladimir Stoupel hat mit Unterstützung der République française eine Konzert- und CD-Serie mit vorwiegend französischer Kammermusik aus der Zeit um den Ersten Weltkrieg erarbeitet, die es auf dem Studientag im Rahmen eines Gesprächskonzertes am Beispiel von selten gehörten Sonaten von Louis Vierne und Gabriel Fauré präsentieren wird. Die Studierenden aus dem Seminar werden Texte und Werke europäischer Komponisten in einer kreativen Collage zusammenstellen, die das breite Spektrum möglicher Stellungnahmen offenlegt. Das Abschlusskonzert bestreiten wiederum Studierende der MHL mit unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges entstandenen Werken von Debussy, Ravel und Strawinsky, der damals in der romanischen Schweiz lebte.

Der Studientag richtet sich an alle, die am Verhältnis von Musik und Zeitgeschehen interessiert sind. Er möchte sensibilisieren für künstlerische Spannungen und einen bewussten Umgang mit dem kulturellen Erbe.

PROGRAMM

15 Uhr / MHL / Kammermusiksaal

Eröffnung und Vortrag

„Hymnen und Elegien: Musik bezieht Stellung“

Prof. Dr. Christoph Flamm *Musikwissenschaft, Konzeption Studententag*

16 Uhr / MHL / Kammermusiksaal

Gesprächskonzert mit Judith Ingolfsson *Violine*

und **Vladimir Stoupel** *Klavier*

Gabriel Fauré (1845 – 1924)

Sonate pour violon et piano No. 2 op. 108 (1916/17)

Allegro non troppo

Andante

Allegro non troppo

Louis Vierne (1870 – 1937)

Sonate pour violon et piano op. 23 (1905/06)

Allegro risoluto

Andante sostenuto

Intermezzo: Quasi vivace

Largamente – Allegro agitato

17.30 Uhr / MHL / Kammermusiksaal

Komponisten im Ersten Weltkrieg – Collage

Jorma Marggraf, Bennet Ortmann, Aaron Schuirmann,

Lea Vogel und Julia Vötig *Seminar „Sounds of War: Musik und Krieg“*

Pause

19.30 Uhr / MHL / Kammermusiksaal

Abschlusskonzert

Grußwort

Prof. Rico Gubler *Präsident der MHL*

Claude Debussy (1862 – 1918)

En blanc et noir. Trois morceaux pour 2 pianos à 4 mains (1915)

Avec emportement

Lent: Sombre

Scherzando

Yoko Kuwahara und Kanae Ozawa *Klavier*

Claude Debussy (1862 – 1918)

Sonate pour violoncelle et piano (1915)

Prologue: Lent, sostenuto e molto risoluto

Sérénade: Modérément animé

Finale: Animé, léger et nerveux

Friederike Seeßelberg *Violoncello*

Stefanie Plankl *Klavier*

Igor Strawinsky (1882 – 1971)

Suite aus L'Histoire du Soldat für Klarinette,

Violine und Klavier (1917/18)

Marche du Soldat

Le violon du Soldat

Petit concert

Tango – Valse – Rag

Danse du Diable

Roman Gerber *Klarinette*

Elisabeth Horn *Violine*

Stefanie Mirwald *Akkordeon*

Pause

Ferruccio Busoni (1866 – 1924)
Elegie für Klarinette und Klavier BV 286 (1919/20)

Antonia Jaeger *Klarinette*

Viktor Soos *Klavier*

Maurice Ravel (1875 – 1937)
Trio pour piano, violon et violoncelle (1914)

Modéré

Pantoum: Assez vif

Passacaille: Très large

Final: Animé

Peony Trio:

Mutsumi Saiki *Klavier*

Shoko Murakami *Violine*

Yoon-Hye Chung *Violoncello*

SIX SONATES

POUR DIVERS INSTRUMENTS

Composées par

CLAUDE DEBUSSY

Musicien Français

La Troisième pour Violon et Piano

*Debussy, Titelblatt des Erstdrucks der Violinsonate,
 Paris 1917, mit dem Hinweis „Musicien français“.*

*Quelle: Indiana University School of Music,
 William and Gayle Cook Music Library*

DUO INGOLFSSON-STOUPEL

Judith Ingolfsson und **Vladimir Stoupel** sind beide Solisten mit starkem Profil, suchen leidenschaftlich nach neuen Wegen in der vertrauten Atmosphäre des Kammermusikabends und haben sich der Pflege des ungewöhnlichen Repertoires verschrieben. Ihre erste gemeinsame CD *En Hommage Simon Laks* wurde 2010 beim Label EDA veröffentlicht. Die zweite CD mit Werken von Strawinsky und Schostakowitsch ist im Oktober 2011 bei AUDITE erschienen. Sie wurde international stürmisch gefeiert und für den ICMA-Preis 2013 nominiert. Auch zahlreiche Rundfunkanstalten produzierten Aufnahmen mit dem Duo. Für ihr Projekt *Concert-Centenaire* – gewidmet Komponisten, deren Leben durch den Ersten Weltkrieg beeinflusst oder gar unterbrochen wurde – bekam das Duo von der französischen Regierung das offizielle Label „Centenaire“, mit dem die innovativsten, schöpferischsten und am besten strukturierten Projekte ausgezeichnet wurden. Ihre dreiteilige CD-Reihe *Concert-Centenaire* mit Werken von Albéric Magnard, Rudi Stephan, Louis Vierne und Gabriel Fauré wurde 2016 bei ACCENTUS MUSIC veröffentlicht.

Für die gebürtige Isländerin **Judith Ingolfsson** bedeutete 1998 der Gewinn der Goldmedaille beim Internationalen Violinwettbewerb von Indianapolis den endgültigen Durchbruch als international gefragte Solistin. Sie arbeitete mit Dirigenten wie Wolfgang Sawallisch, Raymond Leppard, Gilbert Varga, Jesús López-Cobos, Rico Saccani, Gerard Schwarz und Leonard Slatkin zusammen und trat u.a. mit Orchestern wie dem Philadelphia Orchestra, dem National Symphony Orchestra, dem Royal Chamber Orchestra von Tokio, dem Budapest Philharmonic Orchestra und dem Brandenburgischen Staatsorchester Frankfurt auf. Konzerte führten sie durch die gesamte USA und in viele weitere Länder wie Deutschland, die Tschechische Republik, Ungarn, Island, Puerto Rico, Panama, Macao, Russland und Japan. Sie spielte auf vielen berühmten Bühnen wie dem Konzerthaus Berlin, der Tokyo Opera City, dem Kennedy Center in Washington D.C. und der New Yorker Carnegie Hall. Als Achtjährige gab sie ihr Debüt als Solistin mit Orchester und studierte bereits ein paar Jahre später am Curtis Institute of Music in Philadelphia sowie am Cleveland Institute of Music mit Jascha Brodsky, David Cerone und Donald Weilerstein.

Vladimir Stoupel, heute ansässig in Berlin, emigrierte 1984 aus Moskau nach Paris, wo er rasch im Konzertleben Frankreichs Fuß fasste und auch die wichtigsten Musikzentren Europas und der USA bereiste. Als Konzertpianist spielte er mit

Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks oder dem Russischen Staatsorchester und arbeitete mit Dirigenten wie Christian Thielemann, Marek Janowski, Günter Neuhold und Michail Jurowski zusammen. Stoupel ist regelmäßiger Gast bei Festivals in Frankreich, Finnland, Deutschland, in Monte Carlo und New York; zudem hat er für Rundfunk und Fernsehen produziert (u.a. ARTE, Radio France, DLR Kultur). Unter seinen CD-Einspielungen befinden sich bemerkenswerte Raritäten: *Das Leben der Maschinen* (Antheil, Nancarrow, Mossolov) sowie viel beachtete und preisgekrönte Gesamtaufnahmen aller Sonaten Scriabins, aller Klavierwerke Schönbergs und aller Werke für Viola und Klavier (mit Thomas Selditz) von Henri Vieuxtemps. Seit einigen Jahren hat sich Stoupel auch als Dirigent einen Namen gemacht, wobei sein Schwerpunkt auf Werken des 20. und 21. Jahrhunderts liegt. Regelmäßig leitet er Kammeropern am Konzerthaus Berlin.

Als Duo nehmen die Künstler regelmäßig an den weltweit renommierten Konzertreihen und Festivals teil, wie beim Schleswig-Holstein Musik Festival, beim Festival *Voix Etouffées* in Paris, bei den Brandenburgischen Sommerkonzerten, beim *New Faces, New Music Festival* in Krakau, im Rahmen der Associazione Culturale *Maestro Rodolfo Lipizer* in Gorizia (Italien) im Konzerthaus Berlin, wie auch in Chemnitz, Stuttgart und Hamburg. In den Vereinigten Staaten ist das Duo u.a. in der National Gallery of Art (Washington D.C.), Barge Music Festival (New York), JCCGW Polinger Artists of Excellence Concert Series, Musik in Corrales (NM), Louis K. Thaler Concert Series (Ithaca College, NY), Indiana Historical Society (Indianapolis), Englewood Cultural Arts Center (Denver, CO) und Tuesday Musical Club Artist Series (San Antonio, TX) aufgetreten. Judith Ingolfsson und Vladimir Stoupel sind künstlerische Leiter des Festivals *Aigues-Vives en Musiques* in Südfrankreich, das sie im Jahre 2009 ins Leben gerufen haben.

ingolfsson-stoupel-duo.com

Debussy, *Berceuse héroïque*. Pour rendre hommage à sa Majesté le Roi Albert 1er de Belgique et à ses soldats, in: *King Albert's Book. A Tribute to the Belgian King and People from Representative Men and Women throughout the World*, London 1914.

Quelle: University of Toronto, John M. Kelly Library

POUR RENDRE HOMMAGE À SA MAJESTÉ LE ROI ALBERT 1^{er} DE BELGIQUE ET À SES SOLDATS.

BERCEUSE HÉROÏQUE
 BY
 CLAUDE DEBUSSY

Copyright by Durand et Cie in F.R.G., 1914.

!! Ein schwunvolles patriotisches Orchesterwerk !!

Sobald erschienen:

Felix Weingartner

Ouvertüre: „Aus ernster Zeit“
 für Orchester und Orgel (ad libitum)

U.-E. No. 5033 Part. M. 15. — U.-E. No. 5034 Stimmen M. 30. — Doublette à M. 200

Das gesamte Reprintmaterial wurde vom Komponisten und vom Verlage der Kriegsführung des Allgemeinen Deutschen und des Österreichischen Musikerverbandes gewidmet.

Bisherige Aufführungen

Wien, 8. November 1914. Philharmonisches Orchester.
 Darmstadt, 16. November 1914. Großherzogliche Hofkapelle.
 Graz, 7. Dezember 1914. Festaufführung des Stadttheaters.
 Brünn, 11. Dezember 1914. Festaufführung des Stadttheaters.
 Wiesbaden, 18. Dezember 1914. Hofkapelle.

In Vorbereitung in Metz, Reutlin, Chemnitz, Prag, Budapest etc.

Felix Weingartners Ouvertüre „Aus ernster Zeit“ hat bei allen bisherigen Aufführungen stürmischen Jubel empfangen. — Die kompositionelle, basierend wirkungsvolle Schöpfung eignet sich so beinahe zur Aufführung gerade in dieser Zeit erhöhten patriotischen Empfindens und zentraler Vaterlandsliebe.

Einige Stimmen der Presse über die bisherigen Aufführungen:

Neue Freie Presse (Dr. Julius Korngold) Wien: „Das Publikum herab, dem Komponisten hinauf stürmischen Erfolg.“

Neues Wiener Tagblatt (Max Kalbeck): „eine immense wirksame Zeit- und Gedenkwirkung für den Kriegserbau.“

Neues Wiener Journal (Dr. E. Bienenfeld): „Das glänzende Stück, in welchem ein echtes patriotisches Feuer glüht, wirkt im jetzigen Zeitpunkt faszinierend und kann seines Siegeszuges durch deutsche Lande sicher sein.“

Heussische Landeszeitung: „Der monumentale sich aufblühende, musikalische Schicksal des zentralen Patrioten zu achternachher Begeisterung hat zu stürmischen Huldigungen an den Komponisten hier.“

Grazer Tagespost (Dr. Otto Hödel): „Die Ouvertüre gehört zu den glänzendsten Leistungen, die zu schreiben waren.“

UNIVERSAL-EDITION A.-G., LEIPZIG-WIEN

Felix Weingartner, *Ouvertüre „Aus ernster Zeit“*, Verlagsanzeige der Universal-Edition in den Signalen für die musikalische Welt 73, 6. Januar 1915.

Quelle: Österreichische Nationalbibliothek, ANNO – Austrian Newspapers Online.
 Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften online

Claude Debussy: Noël des enfants qui n'ont plus de maisons

Paris 1915, Musik und Text vom Komponisten

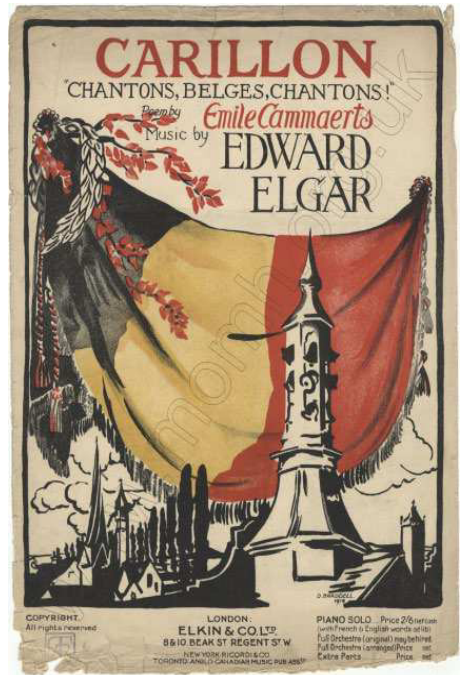
*Nous n'avons plus de maisons!
 Les ennemis ont tout pris,
 Jusqu'à notre petit lit!
 Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi.
 Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus-Christ!
 Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller!*

*Nous n'avons plus de maisons!
 Les ennemis ont tout pris,
 Jusqu'à notre petit lit!
 Bien sûr! papa est à la guerre,
 Pauvre maman est morte
 Avant d'avoir vu tout ça.
 Qu'est-ce que l'on va faire?
 Noël! petit Noël! n'allez pas chez eux,
 N'allez plus jamais chez eux,
 Punissez-les!*

*Vengez les enfants de France!
 Les petits Belges, les petits Serbes,
 Et les petits Polonais aussi!
 Si nous en oublions, pardonnez-nous.
 Noël! Noël! surtout, pas de joujoux,
 Tâchez de nous redonner le pain quotidien.*

*Nous n'avons plus de maisons!
 Les ennemis ont tout pris,
 Jusqu'à notre petit lit!
 Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi.
 Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus-Christ!
 Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller!
 Noël! écoutez-nous, nous n'avons plus de petits sabots:
 Mais donnez la victoire aux enfants de France!*

Edward Elgar, *Carillon* („Chantons, Belges, chantons!“), London 1914.
 Quelle: University of Rochester, Eastman School of Music, Sibley Music Library

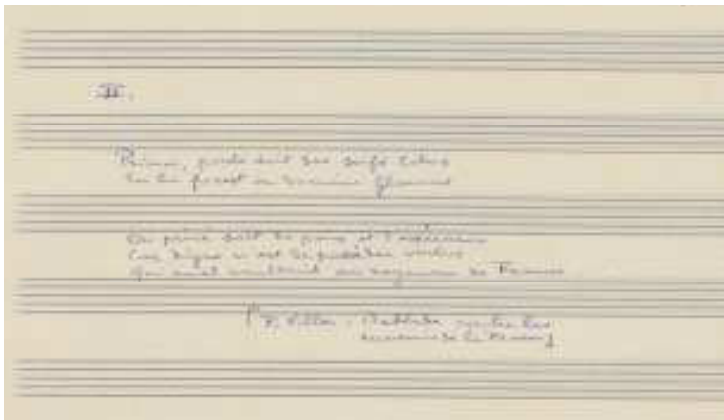


Filippo Tommaso Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo*, Mailand 1915.
 Auszüge aus dem Manifest du Futurisme von 1909 und anderen futuristischen Texten, mit dem Hinweis: „Tradotto (scopo propaganda) oggi 1915“ [„Übersetzt zum Zwecke der Propaganda heute 1915“].
 Quelle: Wikimedia Commons



Vladimir Rebikov, *Za svobodu Slavjan* [Für die Freiheit der Slawen]. Marsch für Klavier, Moskau/Leipzig ca. Ende 1912. Titelblatt mit den Bannern und Konterfeis der Herrscher der Länder des Balkanbundes: Serbiens Flagge mit König Petar I. Karađorđević, Bulgariens Flagge mit Zar Ferdinand I., die montenegrinische Flagge mit König Nikola I. Petrović Njegoš sowie die griechische Flagge mit König Georg I.

Quelle: University of Rochester, Eastman School of Music, Sibley Music Library



Debussy, *En blanc et noir*, Autograph (1915). Zitat aus François Villons *Ballade contre les ennemis de la France vor dem II. Satz*: „Prince, porté soit des serfs / En la forest où domine Glaucus / Ou privé soit de paix et d'espérance / Car digne n'est de posséder vertus / Qui mal voudroit au royaume de France“.

Quelle: Paris, Bibliothèque Nationale

Francesco Balilla Pratella,
Canto di Guerra, Bologna 1915.
Quelle: Biblioteca nazionale centrale
di Firenze



56113
Pagine di Guerra
quattro film musicali
per Pianoforte a quattro mani
di Alfredo Casella



- I. *NEL BELGIO*: sfilata di artiglieria pesante tedesca.
II. *IN FRANCIA*: davanti alle rovine della cattedrale di Reims.
III. *IN RUSSIA*: carica di cavalleria cosacca.
IV. *IN ALSAZIA*: croci di legno...

115929

G. RICORDI & C.
MILANO
VIA MONTENAPOLEONE, 10
PARIGI - SACRÉ-CŒUR
RUE DE LA VILLE-ROUYE, 10
LONDRA - 22, Abchurch Lane
BOSTON - 100, State Street
NEW YORK - 100, Broadway
F. BONGHIGNONE - EDITORE BRESCIA
PUBBLICITÀ PER LE CASE - ROMA - VIA CONDOTTI, 100

(Al netto Fr. 2,50)

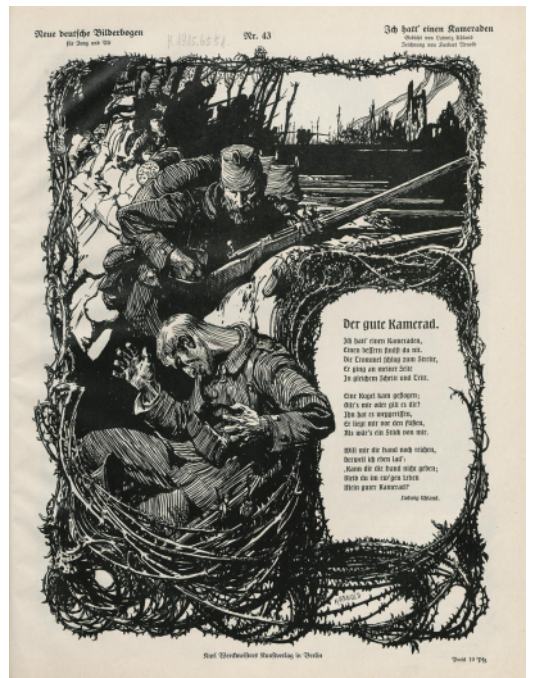
Alfredo Casella, *Pagine di guerra*. Quattro „films“ musicali, Mailand 1916 (I. Nel Belgio: sfilata di artiglieria pesante tedesca, II. In Francia: davanti alle rovine della cattedrale di Reims, III. In Russia: carica di cavalleria cosacca, IV. In Alsazia: croci di legno).

Quelle: Exemplar der University of Rochester, Eastman School of Music, Sibley Music Library



*Französisches Soldatenorchester der 11. Batterie,
45. Artillerieregiment, in Sainte-Barbe (1915).*

Quelle: Entendre la guerre, in: LM magazine



Der gute Kamerad, Liedblatt (1916).

*Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz*

HYMNEN UND ELEGIEN: MUSIK BEZIEHT STELLUNG – VORTRAG

Prof. Dr. Christoph Flamm

🎵 Claude Debussy
 Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon (1917)
 Christoph Flamm *Klavier*



»Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon« – mit diesem Vers von Baudelaire (Stefan George übersetzt ihn mit »In Nächten leuchtend von der Kohle glut«) überschrieb Claude Debussy im März 1917 seine letzte vollständige Komposition, ziemlich genau ein Jahr vor seinem Krebstod. Er schrieb dieses wenig bekannte Stück, das Sie gerade gehört haben, aus Dankbarkeit für Monsieur Tronquin: seinen Kohlenhändler. Im dritten Winter des Ersten Weltkrieges war Heizkohle in Paris ein knappes Gut geworden, die Kohlereviere in Flandern lagen abgeschnitten hinter den deutschen Linien. Ganz hatte Debussy seinen Humor in dieser Misere wohl nicht verloren, wie das ironische Baudelaire-Zitat zeigt; er entnahm den Vers einem Gedicht, das er 1888 bereits als Lied vertont hatte.

Weniger zum Schmunzeln geeignet sind dagegen die Briefe, in denen Debussy Herrn Tronquin bittet, statt Bargeld dieses Autograph als Bezahlung anzunehmen und weitere Heizkohle vorerst ganz unentgeltlich zu liefern. Im letzten Brief an Monsieur Tronquin vom 8. Mai 1917 heißt es:

Kann es sein, dass Sie keine Kohle mehr haben? Und nachdem wir die Kälte erlitten haben, werden wir an Hunger leiden müssen? Sie werden sicherlich verstehen, dass ich Ihnen nicht noch ein Autograph anbieten kann. Wenn ich damit fortfahre, werden Sie es mir übelnehmen!

Anderes als seine Musik hatte Debussy dem Kohlenhändler damals nicht mehr anzubieten. In dem Stück selbst klingen einige andere Klavierwerke an: die Etüde *Les tierces alternées* ebenso wie die Préludes *Canopes*, *Voiles* und besonders deutlich auch *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, das ja ebenfalls von einer Baudelaire-Gedichtzeile geschmückt wird – dieses Prélude war wohl der unmittelbare Bezugspunkt, und die anderen Reminiszenzen erklären sich als Versatzstücke für eine rasch hingeworfene Musik zu profanem Nutzen. Debussy hat hier ein paar eigene Stücke buchstäblich verheizt. Was in dieser melancholischen Musik mit der Vortragsanweisung »Langsam und verträumt« nicht anklingt, ist der Krieg an sich: weder Hymne noch Elegie geschweige denn Illustration. Im Gegenteil, Debussy war, wie er dem Musikkritiker Émile Vuillermoz im Januar 1916 schrieb, davon überzeugt, dass man in Zeiten des Krieges keine Kriegsmusik komponiert – und dass eigentlich überhaupt keine Kriegsmusik existiert. Auch Strawinsky gegenüber hatte er im Herbst 1915 geäußert, dass der Krieg das künstlerische Denken verhindere.

Unmittelbar nach Kriegsausbruch verfiel Debussy somit tatsächlich für viele Monate in eine Schaffenspause. Dann aber scheint es, als hätte gerade der Krieg eine katalysierende Wirkung auf sein Schaffen ausgeübt: Es entstehen nicht nur eine ganze Handvoll von Gelegenheitswerken mit explizitem Kriegsbezug, teilweise zu karitativen, teilweise zu propagandistischen Zwecken, sondern auch seine bedeutenden instrumentalen Spätwerke, die er stolz mit dem Vermerk »Musicien français« neben seinem Namen versah. Debussys Orientierung an der französischen Musik des 18. Jahrhunderts wurde nun konsequenter, die Entschlackung seines eigenen sensualistischen Idioms deutlicher. Es ereignete sich eine stilistische Klärung, teilweise durch die stärkere Fixierung auf vorromantische französische Traditionen, die von den deutschen Mustern des 19. Jahrhunderts möglichst unberührt sein sollten, teilweise durch ganz neue Impulse wie Stravinskis Ballette. Das heißt, der Erste Weltkrieg hatte auf Debussys Schaffen sowohl direkte als auch indirekte Auswirkungen, er rief sowohl äußerliche Reaktionen als auch tiefgreifende Konsequenzen hervor.

Was letztere, also die stilistischen Wandlungen insgesamt angeht, so kann der Erste Weltkrieg ja ohnehin nicht nur als Motor, sondern auch als exponiertester Ausdruck einer großen Zeitenwende verstanden werden. Insofern würde es den Rahmen dieser Ver-

anstellung vollends sprengen, die gewaltigen Umbrüche zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf musikästhetischer, allgemein kultureller und auf gesellschaftlicher Ebene zu behandeln. Beschränken wir uns heute also auf die konkreten Momente, in denen Musik den Krieg direkt thematisiert.

Hier gab es eine jahrhundertalte Tradition, die bis in die Renaissance zurückreicht und die ich Ihnen wenigstens punktuell vorstellen möchte. 1528 hat der für seine lautmalenden Programmchansons berühmte französische Komponist Claude Janequin ein Muster geschaffen, das in zahlreichen Neuauflagen über lange Zeit den Maßstab setzte: *La guerre*. Diese mehrstimmige Chanson erinnert an die Schlacht von Marignano 1515, als der französische König Franz I. über den Mailänder Herzog Sforza und dessen Schweizer Truppen siegte. Im zweiten Teil des Stückes wird das Schlachtgetümmel von den Vokalstimmen lautmalerisch dargestellt: Feldsignale der Trompeten und Trommeln, Kampflärm, dann die entscheidenden Kanonenschüsse und Salven der Pulverbüchsen, der Nahkampf des Fußvolks. Am Ende ertönt der Siegesjubel. Ausrufe in verschiedenen Landessprachen spiegeln die bunte Zusammensetzung der Heere. Die Chanson ist also geradezu eine klingende Chronik. Zugleich vermittelt Janequins Stück einen Eindruck davon, dass hier eben keine spätmittelalterlichen Ritterkämpfe mehr stattfanden, sondern neuzeitliche Massenheere mit entwickelter Militärtechnik aufeinanderprallten. Auch akustisch hatte sich das Gesicht des Krieges verändert!

♪ Claude Janequin

La guerre (1528; secunda pars)

Sowohl das repetitiv-mechanische, martialische Geschehen als auch das chaotische Durcheinander des Schlachtengetümmels sollten ihre besondere Faszination für Tonsetzer behalten. Tatsächlich konnten sie hier die gewöhnlichen ästhetischen Konventionen im Dienste der musikalischen Illustration verlassen, also sowohl in primitivistische Grobheit zurückfallen wie auch in geräuschhaftes Neuland vorstoßen. Beides diente an den Fürstenhöfen und in den aristokratischen Zirkeln von Renaissance und Barock der Delektion: Solche *Battaglien*, Schlachtenmusiken, sollten keine moralischen Lehren ziehen, sondern amüsieren.

Ein schönes Beispiel dafür ist die *Battalia* des Salzburger Kapellmeisters Heinrich Ignaz Franz Biber aus dem Jahr 1673. Zur Nachahmung der Schlachtengeräusche müssen die Geigen mit dem Holz auf die Saiten schlagen, Geschützfeuer wird durch angerissene Saiten wiedergegeben, und ein Stück Papier zwischen den Saiten der tiefen Streicher imitiert die Trommel. Das sind eigentlich Verfahren des 20. Jahrhunderts, irgendwo zwischen Bartók und Cage. Noch abenteuerlicher mutet das Quodlibet der Söldner in dieser *Battalia* an, bezeichnet als: »Die liederliche gseltschaft von allerley Humor«. Biber legt hier acht verschiedene Melodien in grauenhafter Unordnung übereinander und er-

klärt in der Partitur: »hic dissonant ubique, nam ebrii sic diversis cantilenis clamare solent«, also etwa: »hier stimmen sie überall nicht überein, denn die Betrunkenen pflegen derart verschiedene alte Lieder zu brüllen.«

♫ Heinrich Ignaz Franz Biber
Battalia, Liederliche Gesellschaft (1673)

Im 18. Jahrhundert waren es vorwiegend sogenannte Kleinmeister, die Schlachtenmusiken komponierten, wobei sich die programmmusikalische Detailverliebtheit immer mehr steigerte. In heute obskuren Militärsonaten für Klavier wurde beispielsweise das Lichten der Anker, das Spannen der Segel oder auch die Explosion von Pulverfässern nachgezeichnet. Unter dem Eindruck der französischen Revolution und der Napoleonischen Befreiungskriege gerieten heroische Kampfmusiken geradezu in Mode. Das überraschende Beispiel stammt von Beethoven: Mit dem Orchesterwerk *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria*, entstanden nur wenige Monate nach dem Ereignis, feierte er den größten Erfolg seines Lebens. Die Uraufführung am 8. Dezember 1813 in Wien war ein Spektakel, bei dem alle großen Komponisten der Stadt mitwirkten: Antonio Salieri war einer der beiden Dirigenten, Giacomo Meyerbeer und Ignaz Moscheles spielten im riesigen Orchester mit, das durch zahlreiches Schlagzeug unterstützt wurde. Beethoven lässt in räumlicher Verteilung die beiden Heere, das französische und das englische, zunächst mit Trommel und Trompetensignal separat Stellung beziehen, dann in einer dramatischen Eskalation aufeinanderprallen, wobei er in der Partitur gleichsam zufällig verteilte »Kanonensalven« auf großen Theatertrummeln exakt notiert, die genau die allmähliche Dominanz der einen und das Untergehen der anderen Partei wiedergeben. Damit wir beide Kontrahenten gut erkennen können, hat Beethoven die Heere mit *Rule, Britannia!* einerseits sowie dem französischen Lied *Marlbrough s'en va-t-en guerre* gekennzeichnet. Bei errungenem Sieg ist schließlich die Hymne *God Save the King* zu hören.

♫ Ludwig van Beethoven
Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria op. 83 (1813; Anfang)

So groß der Triumph dieses Werkes zu Beethovens Lebzeiten, so vernichtend die Urteile darüber in späterer Zeit: Anlassgebundenheit und das Übermaß der angewandten Theatereffekte ließen *Wellingtons Sieg* als Sinnbild einer veräußerlichten Musik erscheinen, die der Mystifizierung des Komponisten als des tiefsten und vergeistigsten deutschen Tonsetzers diametral entgegenstand. Aber es wirkte dennoch weiter. Nicht nur Beethovens Prinzip der aufeinanderprallenden Klangmassen, sondern auch die semantische Codierung mit Hymnen oder ähnlichen nationalen Erkennungsmelodien hat sich bis ins 20. Jahrhundert ungebrochen fortgesetzt. Tschaikowskys zum 70. Jubiläum des russischen Sieges über Napoleon entstandene *Ouverture 1812* operiert auf analoge

Weise mit weltlichen Hymnen, liturgischen Gesängen und imitierten Kanonnaden. Anlässlich des Kriegsausbruchs 1914 sahen viele Komponisten die geistreiche Verwendung von Nationalhymnen und -gesängen geradezu als patriotischer Pflicht.

Einer davon war Max Reger. Schon am 11. September 1914 teilte er seinem Verleger Simrock mit:

[...] ganz entre nous gesagt: ich arbeite jetzt an einer »Vaterländischen Ouverture«, an deren Schluss ich die folgenden Lieder zusammen bringe: »Nun danket alle Gott« »Deutschland, Deutschland über alles« »Die Wacht am Rhein« und »Ich hab mich ergeben«! Aber ich bitte um strengstes Silentium, sonst kommt mir irgend einer mir der Combinierung dieser 4 Lieder zuvor! Das ist nämlich ein kontrapunktisches »Wunder« sozusagen. Natürlich am Schlusse mächtiges Orchester!

Regers unmittelbares musikalisches Vorbild war Brahms' *Akademische Festouvertüre*, in der sogar dasselbe Studentenlied vorkommt. Noch vor Monatsende erhielt Simrock die fertige Partitur mit dem bezeichnenden Hinweis: »Ob wir auf der Widmung des Werkes drucken: Unserem ruhmreichen *oder siegreichen* deutschen Heere – das läßt sich ja endgültig noch definitiv machen kurz vor dem Erscheinen des Werkes.« Als bald darauf das Honorar eintrifft, hat Reger bereits eine neue Idee für seinen Verleger:

[...] ich werde jetzt ein Requiem großen Stils für Soli, Chor, Orchester und Orgel schreiben »Dem Andenken der im Kriege 1914/15 gefallenen deutschen Helden!« Das wird Ihnen doch sicherlich sympathisch sein; das muß ein ganz großes Ding werden! Nach diesem Requiem schreibe ich ein Te Deum ebenso großen Stils. (»Seiner Majestät dem deutschen Volke«!)

Man kann aus dieser Korrespondenz den Eindruck gewinnen, als sei Reger ein vorrangig an seiner eigenen Musik interessierter politischer Naivling, bei dem die gravierendsten Ereignisse seiner Gegenwart statt wirklicher Anteilnahme nur interessante kreative Impulse auslösten. Ob Triumph oder Tod: Reger hat immer eine gediegene Antwort parat, und zwar eine kontrapunktische.

♯ Max Reger

Vaterländische Ouvertüre op. 113 (1914, Ende)

Aber ganz so unpolitisch war Reger dann doch nicht. Im Oktober 1914 sieht er in einem Brief das Deutschtum von Bach, Goethe und Beethoven bedroht »von asiatischem Russengesindel, belgischen und französischen größtenwahnsinnigen Prahlhänsen und englischen elenden Krämerseelen«. (Brief an Lisbeth Straube, 12. Oktober 1914) Wenn schon kein politisches Profil, so war doch der zeittypische Hass auf andere Kulturen als die eigene vorhanden.

Anders als Reger entschied sich Richard Strauss bewusst gegen komponierte Kriegstribute, er blickte auf diese geradezu herab. Im Februar 1915 beklagte er die Flut entsprechender Machwerke von mittelmäßiger Qualität: Während er selbst »den großen Ereignissen gegenüber ehrfurchtsvoll stillschweige«, würden andere, »die «Konjunktur» nützend, unter dem Deckmantel des Patriotismus das dilettantischste Zeug lancieren.« Strauss bewahrte sich eine mitunter geradezu zynische Distanz zum Kriegsgeschehen. Als sein Librettist, der Dichter Hugo von Hofmannsthal, eingezogen wird, schreibt er dessen Gattin im August 1914 einen Brief, der nicht gerade vor Empathie strotzt:

Hugo hat die verdammte Pflicht, den Tod fürs Vaterland nicht zu sterben, bevor ich meinen III. Akt habe, der ihm, hoffe ich, noch mehr Ehre einbringen wird, als eine schöne Todesanzeige in der »Neuen Freien Presse«. Aber Scherz beiseite - es ist eine große herrliche Zeit und unsere beiden Völker haben sich wirklich großartig gehalten; man schämt sich nachträglich jedes bösen kritischen Wortes, das man je über dies brave, starke deutsche Volk gesagt hat. Man hat das erhebende Bewusstsein, dass dies Land und Volk erst am Anfang einer großen Entwicklung steht und die Hegemonie über Europa unbedingt bekommen muß und wird.

Und im Juni 1916 sieht Strauss gar im Krieg das Potential zu einer Komödie, die er Hofmannsthal vorschlägt: »Aus den Prachttypen, die in diesem Kriege sich herausgeschält haben: der Wucherer als Mäzen, der Spion, der Diplomat, Preuße und Österreicher gegeneinander und doch miteinander – ließe sich doch eine herrliche Komödie machen, und Sie haben dafür Talent: das beweist Ihr «Rosenkavalier».«

Man wird also lange suchen müssen, um ein wirkliches moralisches Bewusstsein unter den Tonsetzern zu finden. Aber das ist kein Wunder: Der militärische Konflikt wurde in künstlerischen Kreisen von Anfang an zugleich oder sogar vorwiegend als Kulturkampf verstanden, und zwar bei allen Kriegsparteien. In Deutschland unterzeichneten im September 1914 insgesamt 93 namhafte Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller einen öffentlichen »Aufruf an die Kulturwelt«, der im Wesentlichen die Kriegstaten der deutschen Armee im neutralen Belgien, darunter immerhin auch die Vernichtung von Kulturgütern wie der Universitätsbibliothek Löwen, relativierte und rechtfertigte. Im Oktober folgte eine Erklärung von über 3000 deutschen Hochschullehrern, welche den Krieg als Verteidigungskampf der deutschen Kultur wertete: »Unser Glaube ist, daß für die ganze Kultur Europas das Heil an dem Siege hängt, den der deutsche 'Militarismus' erkämpfen wird, die Manneszucht, die Treue, der Opfermut des einträchtigen freien deutschen Volkes.« Thomas Mann deutete die allgemeine Begeisterung der Künstler bei Kriegsausbruch, also auch seine eigene, rückblickend so: »Wie hätte der Künstler, der Soldat im Künstler, nicht Gott loben sollen für den Zusammenbruch einer Friedenswelt, die er so satt, so überaus satt hatte? Krieg! Es war eine Reinigung, Befreiung, was wir empfanden, und eine ungeheure Hoffnung!«

Niemand begrüßte den Krieg als reinigende Kraft lautstarker als die italienischen Futuristen. Filippo Tommaso Marinetti, ihr geistiger Kopf und Gründervater, hatte in seinem futuristischen Manifest schon 1909 pathetisch formuliert: »Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt –, den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes«. Wieviele Opfer die Säuberungsaktion des Weltkrieges fordern würde, auch unter den Futuristen selbst, konnte Marinetti sich da wohl noch nicht ausmalen. Aber es schien ihn auch nicht wirklich zu stören, denn selbst nach Kriegsende wurden die verbliebenen *futuristi* nicht müde, ihre Begeisterung für die entfesselte Militärtechnik und männliche Aggression in Texten, Bildern und Tönen in die Welt hinauszuschleudern, womit sie dem aufkommenden politischen Faschismus praktisch direkt die Bahn ebneten: Mussolini ließ sich gemäß der futuristischen Heroen-Ikonographie auf Fotos und Gemälden als Pilot inszenieren, mithin als moderner Übermensch, als technisierten Bezwingler des Erdballs. Es gehört zu den bitteren Erkenntnissen, dass genau dieser Fanatismus zu den bemerkenswertesten und innovativsten künstlerischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert geführt hat. Nicht so sehr bei dem futuristischen Hauptkomponisten Francesco Balilla Pratella, der tendenziell infantile Kriegstänze und Kriegsgesänge publizierte, in denen schon die Ganztonleiter als futuristisches Neuland gilt; sehr wohl aber bei Luigi Russolo, der das Geräusch als kompositorisches Material entdeckte und emanzipierte, indem er geräuscherzeugende Mechaniken in Holzkisten konstruierte und wie Orchesterinstrumente einsetzte. Allerdings ist auch bei Russolo von ethischen Erwägungen nirgends eine Spur: In seinem Traktat *L'arte del rumore* von 1916 widmet er ein Kapitel den Geräuschen des Krieges, in dem er fasziniert die Klänge von Geschützen, Schrapnellen und Explosionen beschreibt, ohne sich auch nur im Geringsten um das mit diesen Waffen verursachte Leid zu scheren. Es ist eine für uns erstaunliche Gleichgültigkeit gegenüber dem Menschlichen zugunsten einer Faszination für das Artistische, wie sie auf andere Weise auch bei Reger und Strauss aufscheint.

Es gab aber noch andere Wege als patriotische Hymnen und Triumphlieder, um als Komponist am Krieg teilzunehmen. Aus Sicht vieler war der Feind nicht nur auf den Schlachtfeldern zu schlagen, sondern auch in den Konzertsälen, Opernhäusern und schließlich sogar auf dem Notenpapier. Deutschland vereinte auf sich nun den geballten Hass jener europäischen Nationen, die von Beethoven über Schumann bis Wagner *no lens volens* permanent deutsche Musik als Maßstab oder Vorbild vor Augen gehabt hatten, und das waren so ziemlich alle. In der Gegenwart des Krieges sollte damit nun Schluss sein. Schon ab September 1914 verlangte eine Autorität wie Saint-Saëns den totalen Bann aller deutschen Musik. Selbst den Rákóczi-Marsch wollte er als inoffizielle ungarische Hymne aus Berlioz' *Damnation de Faust* streichen. Die Pariser Konzertvereinigungen hielten sich an solche Ideen mit unterschiedlicher Konsequenz. Klassiker wie Beethoven blieben oft weiterhin auf den Spielplänen. Die eigentliche Inkarnation der deutschen musikalischen Übergriffigkeit war Wagner, noch vor kurzem Idol ganzer Generationen von europäischen Musikern, nun Inbegriff kultureller Überfremdung. Frédéric

Masson, einer von Frankreichs angesehensten Historikern und Mitglied der Académie Française, monierte in der Zeitung *L'Echo de Paris* am 27. September 1915 die Notwendigkeit einer nationalpatriotischen Säuberung des Repertoires unter der Überschrift: »L'Art sans Patrie« [Die Kunst ohne Vaterland]. Seit den 1870er Jahren sei Wagner propagiert wurde, sogar von manchen Franzosen. Die Autoritäten hätten im Fall der *Götterdämmerung* verfügt, selbst die Pariser Aufführungstraditionen komplett zu ignorieren:

[...] das Publikum musste sich den Berliner Gepflogenheiten beugen. Beginn der Vorstellung um 6 Uhr, eine Stunde Pause für eine Mahlzeit, Fortsetzung der Vorstellung mit vollem Magen; das war etwas Anti-Französisches, Vulgäres und Grotteskes; etwas das nur erklärt werden kann durch Sauerkraut und Frankfurter Würstchen, die mit Bier besprengt und mit Zwetschgenkompott in Essig gewürzt sind. Dies erwies sich nun als Gipfel der Eleganz, und man wurde der Schönheit dieser Erfindung nicht müde. Wer auch immer protestieren wollte, wer Verständnis für unsere französischen Musiker erbat und in ihnen Esprit, Gefühl, Grazie und sogar Größe fand; wer zurückkehrte zu dem was unsere Väter erfreute und dafür die italienische Musik reklamierte, die ältere, welche delikat in allen Nuancen den romanischen Genius ausdrückte; wer nicht mit Gebetsgesten vor dem Gral und seinem Propheten niederkniete, wurde einfach von einem Gericht für lebensunwürdig erklärt [...] Und sobald man von der Unangemessenheit eines solchen Niederknien sprach, hörte man den Chor dieser Unbeständigen, die unbegleitete Lieder über das Thema sangen: Die Kunst hat kein Vaterland. Also gut! Hören Sie jetzt, dass sie ein Vaterland hat, die Kunst? Dass sie die erblühte Blume in der Seele eines Volkes ist? die Summe seines Strebens, die Synthese seiner Anschauungen, die Essenz selbst seiner Nationalität? Habt Ihr das gehört, Ihr Belgier, als Löwen brannte? Haben wir es gehört, wir Franzosen, als die Kirche von Saint-Remi in der Nacht wie eine gigantische Kerze entflammte? Wir wandten uns diesem Scheiterhaufen zu, wo die Kunst der Vorväter sich verzehrte, die Kunst unserer Nation, die Kunst, die das Bild von Frankreich selbst ist. Wir haben alles verstanden, das ganze große Mysterium der rivalisierenden und auf ewig verfeindeten Nationen. Nichts der Barbaren, nichts von ihrer Literatur, ihrer Wissenschaft, nichts von ihrer Kultur darf von nun an mehr unseren Geist beschmutzen, unsere Intelligenz und unser Herz. Frankreich muss Frankreich sein... Die Herren der Kunst ohne Vaterland mögen bitte gehen und Wagner in Deutschland hören: selber schuld, wenn sie auf dem Rückweg verunglücken. Man wird keinen Wagner mehr in Frankreich spielen.

Nicht alle Stimmen waren so verbittert und militant in Bezug auf die Frage nach deutscher Musik auf den französischen Spielplänen. Eine Unterscheidung zwischen der deutschen Musik der Vergangenheit und jener der Gegenwart war durchaus üblich, auch Qualität spielte eine gewisse Rolle. In der Zeitschrift *La Musique pendant la guerre*

las man im Januar 1916, dass es nicht darum gehe, alle ausländische Musik zu verbannen, sondern nur darum, der französischen Musik in Frankreich den vordersten Platz einzuräumen. Dieser habe bislang fremden Werken gebührt, die teilweise exzellent, aber auch mittelmäßig und sogar unglücklich waren. Die jungen Künstler Frankreichs würden nun dagegen aufbegehren: »Nach dem was sie uns schreiben, sind wir sicher, dass sie sogar verlangen werden, dass Wagner trotz seines Genies für einige Jahre schweigen soll, aber vor allem, dass die Strauss, die Weingartner, die Wolf-Ferrari, die Mahler, die Unter-Mahler und Consorten auf immer aus Frankreich verbannt werden.«

Sehr konkrete Formen nahm der Wunsch nach Entfernung des deutschen Repertoires im März 1916 an, als sich unter der Führung von Saint-Saëns, Charpentier, d'Indy und einigen anderen ein nationales Bündnis zur Verteidigung der französischen Musik bildete, wohlgerichtet im Inland: die *Ligue Nationale pour la défense de la musique française*. Ihre Ziele formulierten die Gründer der Liga in einem Brief, mit dem sie frankreichweit um Mitglieder warben. Es gehe um ein patriotisches und künstlerisches Werk, darum, »den Feind mit allen Mitteln zu jagen und aufzuspüren und für die Zukunft die Wiederkehr unseliger Infiltrationen zu verhindern.« Die Aufführung von deutsch-österreichischen Werken mitsamt ihren Interpreten solle für lange Zeit in Frankreich untersagt werden.

Nicht alle wollten diesen Boykott unterstützen. Maurice Ravel schickte der Liga eine sehr bemerkenswerte Absage am 7. Juni 1916, in der er zugleich seine Position als Patriot verteidigt. Aufgrund seiner geringen Körpergröße war Ravel zunächst nicht zum Militärdienst eingezogen worden, aber seinem beharrlichen Drängen gab man schließlich nach und setzte ihn als Kraftfahrer im Sanitätsdienst ein. Aktiv am Krieg beteiligt zu sein, erfüllte Ravel mit Stolz.

Meine Herren, eine Zwangsrufe gestattet mit endlich, auf die zugesandte Notiz und die Statuten der Nationalen Liga für die Verteidigung der französischen Musik zu antworten. Bitte entschuldigen Sie, dass ich Ihnen nicht früher schreiben konnte: Meine diversen Versetzungen, mein abenteuerlicher Dienst haben mir bis jetzt kaum Zeit gelassen. Entschuldigen Sie auch, dass ich Ihren Statuten nicht beitreten kann. Die aufmerksame Lektüre derselben und Ihrer Notiz verbietet es mir. Selbstverständlich kann ich Ihre fixe Idee vom Triumph des Vaterlands nur loben, die mich selbst seit dem Beginn der Feindseligkeiten verfolgt. Daher begrüße ich voll und ganz das Handlungsbedürfnis, aus dem die Nationale Liga hervorging. Dieses Handlungsbedürfnis war in mir so lebhaft, dass ich aus dem Zivildienst gegangen bin, obwohl mich nichts dazu verpflichtete. [...] Aber ich glaube nicht, dass es zur Bewahrung unseres nationalen künstlerischen Erbes nötig ist, die öffentliche Aufführung deutscher und österreichischer zeitgenössischer Werke in Frankreich zu verbieten, die nicht gemeinfrei sind. [...] Es wäre sogar gefährlich für die französischen Komponisten, systematisch die Produktion ihrer ausländischen Kollegen zu ignorieren und so eine Art nationaler Clique zu formieren:

Unsere derzeit so reiche Tonkunst würde unweigerlich degenerieren und sich in schablonenhaften Formeln einschließen. Mich kümmert es wenig, dass zum Beispiel Monsieur Schönberg Österreicher ist. Er ist nicht weniger ein Musiker von hohem Wert, dessen sehr interessante Recherchen einen glücklichen Einfluss auf manche alliierten Komponisten gehabt haben, und sogar bei uns. Noch mehr bin ich froh, dass die Herren Bartók, Kodály und ihre Schüler Ungarn sind und dies in ihren Werken mit so viel Geschmack bekunden. In Deutschland sehen wir, abgesehen von Richard Strauss, kaum mehr als Komponisten zweiter Klasse, zu denen man leicht ein Äquivalent finden würde, ohne an unsere Grenzen zu stoßen. Aber es ist möglich, dass sich dort bald junge Künstler zeigen, deren Kenntnis hier interessant wäre. Andererseits glaube ich nicht, dass es notwendig ist, sämtliche französische Musik, was auch immer ihr Wert sei, in Frankreich dominieren zu lassen und im Ausland zu propagieren. Meine Herren, Sie sehen, wie meine Meinung in vielen Punkten von der Ihrigen abweicht, genug, um mir die Ehre, in Ihren Reihen zu erscheinen, nicht zu gestatten. Dennoch hoffe ich, mich weiterhin Franzose zu nennen und zu denen zu zählen, die das Gedächtnis bewahren wollen.

Ravels Brief ist ein beeindruckendes Dokument künstlerischer Freiheit im Angesicht politischer Fesseln. Sehr viele solcher Dokumente kennen wir leider nicht, denn der Kriegstaumel befeuerte vor allem den Chauvinismus, nicht das kosmopolitische Denken. Selbst Sergei Diaghilew, der weltweit erfolgreiche und international agierende Chef der Ballets russes, zu allen nur denkbaren Provokationen und Grenzüberschreitungen auf der Bühne bereit, war in Bezug auf das Nationale in der Kunst ein echter Kleingeist. Als er in Rom Prokofjew Auszüge aus einer neuen Ballettmusik vorspielen hörte, erhob er lautstarken Protest. Prokofjew hielt die Episode in seinem Tagebuch fest (18. Februar):

Was solle das denn sein: ich, ein russischer Komponist, mit einem russischen Sujet, und schreibe internationale Musik?! Das gehört sich nicht. Nach Diaghilews Meinung kann es eine internationale Musik nicht geben. [...] Diaghilew: »Nach Strawinsky ist in Russland nur noch ein einziger Komponist geblieben: Sie. Sonst ist da niemand mehr. [...] Bei euch in Petrograd können sie nichts Russisches schätzen, das ist ein Sumpf, aus dem man Sie unbedingt herausziehen muss, ansonsten wird er Sie verschlucken. Nun, dann lassen wir eben das Ballett so, dann passen wir Ihre unrussische Musik eben in eine besonders russische Inszenierung ein, in besonders russische Dekorationen und Kostüme... [...]« Eine nationale Musik zu schreiben, und keine internationale, war für mich eine völlige Neuheit, die mir sofort gefiel.

Dem Purgatorium in den Repertoirelisten, das in allen Ländern auf die ein oder andere Weise stattfand, gesellte sich aber noch eine direkte musikalische Waffe hinzu: parodistische Kompositionen, Propagandawerke, die nicht den Ruhm der eigenen Nation, son-

dern die Schmähung des Feindes mit musikalischen Mitteln zum Inhalt haben. Auf deutscher Seite ließe sich dafür beispielsweise die Ouvertüre *Aus ernster Zeit* von Felix Weingartner, dem berühmten Beethoven-Dirigenten, anführen, in der er ähnlich wie Reger kontrapunktisch mit Nationalhymnen operiert (Reger hatte also nicht ganz unrecht, wenn er befürchtete, ihm könne jemand mit der an sich abstrusen Idee zuvorkommen). Der besondere Clou bei Weingartner ist aber, dass er die Hymnen der Feinde musikalisch verzerrt. In seinen Erinnerungen schreibt er, welches Vergnügen es ihm bereitete, beispielsweise die russische Hymne in französischem Ganzttongewand zu bringen.

♪ Felix Weingartner

Aus ernster Zeit. Ouvertüre (1914, Ausschnitt)

Solch parodistischer Hass findet sich auch auf der anderen Seite. Geeint in ihrer Verachtung der deutschen Musik sahen sich Debussy und Strawinsky. Ihr freundschaftlicher Austausch ist emblematisch für die französisch-russische Annäherung auf kulturellem wie auch auf politischem Gebiet um die Jahrhundertwende. Beide waren zugleich gemäß Diaghilew überzeugt, jeweils eine zutiefst nationale Musik zu schreiben.

Mein lieber Strawinsky, Sie sind ein großer Künstler! Seien Sie mit all Ihrer Kraft ein großer russischer Künstler! Es ist so schön, seinem Land zu gehören, seiner Heimerde wie der einfachste Bauer verbunden zu sein! Und wenn der Ausländer seinen Fuß auf sie setzt, wie bitter sind dann die internationalistischen Witze! In diesen letzten Jahren, als ich gespürt habe, wie sich die deutsch-österreichischen Ausdünstungen auf die Kunst ausdehnten, hätte ich mir mehr Autorität gewünscht, um meine Beunruhigung hinauszuschreien, um vor der Gefahr zu warnen, der wir ohne Argwohn entgegenliefen. Wie konnten wir nicht erraten, dass diese Leute die Zerstörung unserer Kunst versuchten, so wie sie die Zerstörung unseres Landes vorbereitet hatten? Und vor allem dieser alte Rassenhass der nicht eher als mit dem letzten Deutschen enden wird. Wird es jemals einen letzten Deutschen geben? Ich bin nämlich überzeugt, dass sich die deutschen Soldaten untereinander fortpflanzen! (24. Oktober 1915)

In Strawinskys Korrespondenz finden sich ebenfalls deutschenfeindliche Aussagen, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übriglassen. Bei Kriegsausbruch bedauert er, nicht mitzukämpfen zu können:

Ich gehöre nicht zu den Glücklichen, die sich ohne umzusehen in den Kampf stürzen können; wie sehr ich sie beneide. Mein Hass auf die Deutschen wächst nicht täglich, sondern stündlich, und ich entbrenne immer mehr vor Neid, wenn ich sehe, dass unsere Freunde Ravel und [Maurice] Delage und [Florent] Schmitt alle im Kampf sind. Alle!

Die Entfernung von Wagner aus den Petersburger Operntheatern betrachtet er 1915 nur als ersten Schritt auf dem Weg einer geistigen Umerziehung:

Durch den Ausschluss von Wagner aus dem Repertoire (eine Maßnahme, die ich sehr begrüße) und den Austausch von 9/10 des Repertoires durch alle möglichen Kulturschaffenden (was ich überhaupt nicht begrüße) erreicht man doch nichts. Hier braucht man etwas anderes! Nach der Vernichtung der deutschen Armee muss man einen noch schwierigeren Krieg gegen die deutsche mentalité führen.

Bemerkenswert ist auch Strawinskys Reaktion auf den Sieg der russischen Streitkräfte über die osmanische Armee im anatolischen Erzurum im Februar 1916. Seiner Mutter schreibt er hierzu: »Tod den deutschen Dreckskerlen! Hurra dem russischen Volk und Heer anlässlich der Einnahme von Erzurum!!!« Dabei waren in Erzurum überhaupt keine deutschen Truppen im Einsatz! Es ist offensichtlich, dass sich gerade für die Komponisten Mitteleuropas der Erste Weltkrieg reduzierte auf den Kampf der französischen mit der deutschen Kultur, alles andere war nur Beiwerk. Als Leonid Bakst im Sommer 1915 Strawinsky bat, ebenfalls einen Beitrag für ein Buch zugunsten der belgischen Kriegswaisen beizusteuern, entschied sich dieser für eine antideutsche Parodie: ein kleines Klavierstück mit der Bezeichnung *Souvenir d'une marche boche*. Den Erinnerungen von Strawinskys Sohn Soulima zufolge soll er das Stück zwei Wochen später ad hoc improvisiert haben. Die tendenziell groteske Verwendung einfachster diatonischer Strukturen, die für Strawinskys Schweizer Jahre ohnehin charakteristisch war, gerät hier zu einer Karikatur, in der unter anderem das Finale aus Beethovens Fünfter verhackstückt wird.

♩ Igor Strawinsky

Souvenir d'une marche boche (1915)

Auch Debussy hat musikalische Zerrbilder des Deutschen geschaffen. Seine Suite *En blanc et noir* für 2 Klaviere, entstanden 1915, sollte zunächst *Caprices en blanc et noir* heißen und auf Goyas *Caprichos* anspielen, also auf dessen schockierend brutale Bilderfolge *Desastres de la guerra*. Das zweite Stück der Suite ist dem Andenken des im Krieg gefallenen Neffen seines Verlegers Durand gewidmet, Debussy stellt ihm ein Zitat aus François Villons »Ballade gegen die Feinde Frankreichs« voran. Die Grundidee ist erneut ein Kampf der Hymnen: Für das wilhelminische Preußen steht der Choral aller protestantischen Choräle »Ein feste Burg ist unser Gott«, der von einer marschartig-repetitiven dissonanten Begleitfigur gleichsam verzerrt wird, für die französische Nation stehen zarte Fragmente aus der *Marseillaise*. An seinen Verleger schrieb Debussy:

Sie werden sehen, was mit Luthers Hymne passieren kann, wenn sie sich unvorsichtigerweise in einer Caprice à la française verirrt hat. Gegen Ende läu-

tet ein bescheidenes Glockenspiel eine Proto-Marseillaise; bei aller Entschuldigung für diesen Anachronismus ist das wohl zulässig in einer Epoche, in der die Straßenpflaster und die Bäume der Wälder von diesem zahllosen Gesang erzittern.

Dass die Marseillaise in der Art eines Glockenspiels erklingt, ist eine Reverenz an die nordfranzösische und flandrische Tradition des Carillons auf Kirchtürmen. So hat auch Edwar Elgar 1914 als Beitrag zu einem zur Unterstützung Belgiens erschienenen Sammelband ebenfalls ein Stück namens *Carillon* komponiert. *En blanc et noir* ist also in mehrfachem Sinne eine »Schwarz- und-Weiß«-Zeichnung: zunächst ein vage an Goya angelehntes klingendes Kriegsbild, dann eine Anspielung auf die schwarzen und weißen Tasten der beiden Flügel, aber schließlich auch eine musikalische Gut- und Böse-Allegorie. Dessen sind sich heutige Interpreten und Hörer wohl selten bewusst.

Ein sehr ähnliches musikalisches Echo fanden die Kriegsdesaster im gleichen Jahr 1915 bei Alfredo Casella, dem späteren Haupt des italienischen Neoklassizismus, der fast zwei Jahrzehnte in Paris gelebt und studiert hatte und nun eine Phase der ästhetischen Des- und Neuorientierung durchlebte, gleichsam das atonale Intermezzo seiner Entwicklung. Casella war Eklektizist par excellence, der nicht nur alle Einflüsse der französischen Musik in sich aufgesogen hatte, sondern auch die Anregungen von Strawinsky, Mahler, Enesco und anderen. Wie Debussy versuchte er, die erdrückenden und akademisch versteiften deutschen Traditionen abzuschütteln; aber anders als Debussy musste Casella zugleich auch dessen französischen Ausweg überwinden, um zu einer erhofften neuen *italianità* vorzudringen. Casella bestritt als Pianist die italienische Erstaufführung von *En blanc et noir*. Ein direkter Reflex davon zeigt sich in seinen *Pagine di guerra. Quattro »films« musicali* für Klavier zu 4 Händen. Casella geht in mehrerer Hinsicht weiter als Debussy. Er konkretisiert die Grundidee vom musikalischen Kriegsbild zur musikalischen Kriegsberichterstattung analog zur filmischen Wochenschau, wie er in einer Fußnote ausdrücklich anmerkt: »Der Titel wurde gewählt, weil diese kurzen Impressionen von cinematographischen Eindrücken inspiriert wurden.« Die vom Film übernommene Ästhetik des Ausschnitthaften wird schon im ersten Stück, *Nel Belgio: Sfilata di artiglieria pesante tedesca*, weitgehend ausgereizt: Die deutsche Geschützkolonnie bricht unvermittelt als bruitistisches Inferno in Form eines chromatischen Bass-Ostinatos ein. Das ästhetisch so moderne Antlitz des Werkes, das auf futuristische Maschinenmusiken vorausweist, beruht strukturell mehr auf Strawinskys motorisch-dissonantem Baukastensystem des *Sacre* als auf Debussys Montagetechnik, in der Formgestaltung auf der filmischen Inspiration der vorüberziehenden Lärmquelle, im Sujet aber – und das war zweifellos die Keimzelle – auf der von Debussy vorgezeichneten antideutschen Kriegsthematik. Mehr von Debussy findet sich im zweiten Stück, *In Francia: Davanti alle rovine della cattedrale di Reims*. Hier entfaltet Casella erneut ein absteigendes Bass-Ostinato, das wie die diatonische Auflösung des vorausgegangenen Truppenlärms wirkt. Darüber erhebt sich ein Trauergesang in parallelgeführten Akkordbändern, die Debussy

praktisch zitieren. Auch hier versinkt die Musik am Ende im Pianissimo, um dann überraschend in einem kaum wahrnehmbaren Zwölftonakkord zu gefrieren. Die Ruinen, vor denen Casella 1915 steht, sind nicht nur das Werk deutscher Granaten: die völlige Zerstörung, der künstlerische Nihilismus dieser letzten Takte, betrifft auch die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts – es ist die zertrümmerte Landschaft der tradierten Kompositionsgrundlagen.

♫ Alfredo Casella

Pagine di guerra op. 32, Nr. 2: In Francia (1915, Ende)

Und damit sind wir beim letzten Element: den Elegien, die der Krieg hervorgebracht hat. Diese Tradition ist musikgeschichtlich weitaus jünger und vor allem dünner. Immerhin, schon Bibers *Battalia* endet mit einem Lamento der Verwundeten – aber das war eine Ausnahme. Die Klage war bislang vorwiegend religiösen, amourösen oder anderen literarischen Sujets vorbehalten gewesen, nicht aber der Kriegsthematik. Im Ersten Weltkrieg nun kommt es zur großen Desillusionierung auch in der Musik, die erstmals eine überquellende Trauer offenbart, über das konkrete menschliche Leid ebenso wie über den Zusammenbruch der ganzen europäischen Zivilisation, ja eines Weltengebäudes. Selbst zeitgenössische Liedblätter mit Soldatenliedern zeigen statt Heroisierung eher das Traumatische des Schützengrabensterbens. Debussy schreibt 1914 ein bereits im Titel paradoxes »heroisches Wiegenlied«, die *Berceuse héroïque*, in der zwar die belgische Hymne zuversichtlich anklingt, die aber insgesamt in Melancholie und Düsternis schwelgt und mehrdeutig endet. Sie war beim Publikum kein Erfolg. Ebenso erging es Casella mit seiner großen *Elegia eroica* für Orchester, die er im Herbst 1916 zum Andenken an die gefallenen Söhne Italiens schrieb. Es ist eine Schmerzensmusik von außergewöhnlich brutaler Härte im ersten trauermarschartigen Teil, gefolgt von stillem Leid im zweiten Teil und endend in einem zarten Wiegenlied: Sinnbild der Heimat, die ihren toten Sohn wie eine Mutter wiegt. Das italienische Publikum brach in Proteststürme aus: Diese Elegie war gleichsam Klang gewordener Defaitismus, man beschuldigte Casella musikalischen Vaterlandsverrates, sowohl wegen der expressionistischen Tonsprache als auch wegen der desolaten Botschaft. Sein Generationsgenosse Gian Francesco Malipiero, der zurückgezogen im Hinterland von Venedig lebte, schrieb zur gleichen Zeit alpträumartig düstere Stücke wie die »Totennacht« (*La notte di morti*). Und in Respighis einstündiger *Sinfonia drammatica* brach 1915 lautstark eine ganze Welt zusammen – auch sie fiel vor den Augen und Ohren des italienischen Publikums und der Kritik komplett durch. Die komponierenden Söhne Italiens hatten ausreichend feine Sensoren, um die tragischen Ereignisse des Kriegsgeschehens in adäquate Klänge umzusetzen. Aber offensichtlich war das Interesse an solcher ästhetischer Erkenntnis mehr als gering. Ravel ging mit den Widmungen seines *Tombeau de Couperin* einen anderen Weg, indem er sinngemäß die Lebensfreude der jung Gefallenen in Töne setzte. Erst in den 1920er

Jahren konnten inmitten des kompensatorischen Vergnügungsrausches, zu dem man sicherlich auch den Neoklassizismus rechnen darf, einzelne tendenziell den Krieg anklagende Werke wirklich ihre Wirkung entfalten, etwa Holsts *Ode to Death* oder Bergs *Wozzeck*. Auch Hans Eisler ließe sich nennen. Für die eigentliche Entwicklung einer Antikriegsmusik bedurfte es allerdings noch eines weiteren Weltkriegs. Wenn wir heute auf Youtube sehen, mit welchen offen propagandistischen Musiken die Kriege und Konflikte unserer eigenen Zeit untermalt und unterstützt werden, ganz egal von welcher Seite, dann können schon Zweifel an der Evolution der menschlichen Kultur kommen. Vielleicht ist es ein Schritt in die richtige Richtung, sich über die möglichen politischen Verflechtungen und Implikationen jener Werke im Klaren zu sein, die wir selbst als Ausübende oder Hörende erleben. Eine Verbannung in den Giftschränk wäre sicherlich das falsche Signal. Was wirklich nottut, ist Aufklärung und eine bewusste Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe. Möge dieser Studientag ein wenig dazu beitragen.

GESPRÄCHSKONZERT

Judith Ingolfsson *Violine* und Vladimir Stoupel *Klavier*

♪ Gabriel Fauré

Sonate pour violon et piano No. 2 op. 108 (1916/17)

♪ Louis Vierne

Sonate pour violon et piano op. 23 (1905/06)



KOMPONISTEN IM ERSTEN WELTKRIEG - COLLAGE

Seminar »Sounds of War: Musik und Krieg«

Volker Bethge, Eveline Hommelsheim, Jorma Marggraf, Bennet Ortmann, Aaron Schuir-
mann, Lea Vogel, Julia Vötig

Gäste: Yannick Debus, Maria Muntean

♪ Joseph Haydn (?)

The Last Post, militärisches Signal

Maria Muntean, Trompete

An das Deutsche Volk!

Seit der Reichsgründung ist es durch 43 Jahre Mein und Meiner Vorfahren heißes Bemühen gewesen, der Welt den Frieden zu erhalten und im Frieden unsere kraftvolle Entwicklung zu fördern. Aber die Gegner neiden uns den Erfolg unserer Arbeit.

Alle offenkundige und heimliche Feindschaft von Ost und West, von jenseits der See haben wir bisher ertragen im Bewußtsein unserer Verantwortung und Kraft. Nun aber will man uns demütigen. Man verlangt, daß wir mit verschränkten Armen zusehen, wie unsere Feinde sich zu tückischem Ueberfall rüsten, man will nicht dulden, daß wir in entschlossener Treue zu unserem Bundesgenossen stehen, der um sein Ansehen als Großmacht kämpft und mit dessen Erniedrigung auch unsere Macht und Ehre verloren ist.

*So muß denn das Schwert entscheiden. Mitten im Frieden überfällt uns der Feind. Darum auf! zu den Waffen! Jedes Schwanken, jedes Zögern wäre Ver-
rat am Vaterlande.*

Um Sein oder Nichtsein unseres Reiches handelt es sich, das unsere Väter sich neu gründeten. Um Sein oder Nichtsein deutscher Macht und deutschen Wesens.

Wir werden uns wehren bis zum letzten Hauch von Mann und Roß. Und wir werden diesen Kampf bestehen auch gegen eine Welt von Feinden. Noch nie ward Deutschland überwunden, wenn es einig war.

Vorwärts mit Gott, der mit uns sein wird, wie er mit den Vätern war!

Berlin, den 6. August 1914.

[Kaiser] Wilhelm [II].

BO: Mit dem Krieg stirbt zuerst nicht nur die Wahrheit – auch der Respekt vor der kulturellen Vielfalt der Feinde – gegen den Chauvinismus ist kein Kraut gewachsen: »Jetzt kommt die Abrechnung!« - »Jetzt werfen wir diese mediokren Kitschisten wieder in die Sklaverei und sie sollen den deutschen Geist verehren und den deutschen Gott anbeten lernen.« - Arnold Schönberg 1914 in einem Brief an Alma Mahler. Den physischen Kampf gegen die Franzosen sah er als Spiegel seines Kampfes gegen die künstlerischen Werte von Ravel, Georges Bizet und Igor Strawinsky.

♫ Hermann Gottschalk

Landsturmmanns Abschied op. 6 (ca. 1914)

Yannick Debus *Gesang*

Jorma Marggraf *Klavier*

BO: Im 3. Jahr des Krieges – die Schlacht um Verdun war im August des Vorjahres geschlagen – macht sich die Lübecker Oper mit ihrem Dirigenten Georg Göhler an die Westfront auf. Er schreibt in den »Vaterstädtischen Blättern« 1917:

EH: »Es soll schon am 1. Mai von Lübeck nach Köln sehr schön gewesen sein! Am 2ten um halb neun Uhr gings im Sonderwagen des fahrplanmäßigen Schnellzugs von Köln der Grenze zu. Dann im schönen Besdre-Tal über Brücken und durch Tunnel auf der Vormarschstraße vorwärts. Die ersten zerschossenen Bauten, wie das prächtig gelegene Schloss Dolhain, wecken die Erinnerungen an den August 1914. Auf Lüttich mit seinen schönen Maasbrücken und den Bergwerken rings auf den Höhen, auf Löwen, mit den zerschossenen Häuservierteln zu beiden Seiten des Bahnhofs folgt Brüssel. Im Schein der warmen Frühlingssonne eilt der Zug durch das fruchtbare belgische Land westwärts und viertel sechs ist Tournai erreicht.«

JV: »Während sich die anderen in Tournai heimisch machen, beginne ich meine Arbeit mit dem verstärkten Armeeorchester der 6. Armee. Das Theater ist das übliche kleine Provinztheater; in dem Orchesterraum drangvoll fürchterliche Enge. Das Orchester ist bunt. Neben dem ersten Hornisten, der der Münchner Hofoper angehört, neben einem Konzertmeister, der 1903 als Solobratscher bei den Prager Maifestspielen unter mir mitgespielt hat, sitzen andere, die tüchtige, pflichteifrige Soldaten, aber im Schlüssellesen und Pausenzählen nicht gleich große Helden sind. Aber alle bemühen sich, das Beste zu leisten, und nach ein paar gesegneten Arbeitstagen ist alles so weit, das am 4. abends als erste Vorstellung »Hoffmanns Erzählung«, am 5. »Figaro« sein kann. Das ganze Theater feldgrau, zu denen, die zur Zeit in Tournai ihren Standort haben, sind zahlreiche von der Front gekommen. Ein ganzer Tross von Wagen und Autos hält nach

der Vorstellung vor dem Theater. Nach kurzen Stunden der Erholung geht es wieder vor, wo jetzt die Schlachten so erbittert ausgefochten werden.«

EH: »Es ist ein seltsames Gefühl in Feindesland vor vielen hunderten von Kämpfern friedlich Musik zu machen. Und doch, nicht nur das Strömen der Offiziere und Mannschaften zu den Aufführungen, nicht nur der begeisterte Beifall am Schlusse der Akte, sondern vor allem der tief empfundene Dankesäußerung Einzelner, die gerade aus den schwersten Kämpfen kommen, bezeugen, wie die Kunst hier an ihrem Teile mithilft, die nötige Frische und Elastizität bei denen zu erhalten, die tiefe Entspannung nach Wochen; ungeheuerster Anstrengungen als eine tröstliche Wohltat empfinden.«

JV: »In Lille liegen unmittelbar neben dem Theater ganze Straßenzeilen in Ruinen, die 1914 durch die deutschen Geschosse entstanden sind. Den stärksten Eindruck bringen mitternächtliche Aufstiege auf das Dach des Theaters. In weitem Bogen zieht sich die Frontlinie um Lille. Und in dem ganzen Bogen gehen die weißen und roten Leuchtkegel in die Höhe und blitzen die Abschüsse der schweren Geschütze auf; ohne Unterbrechung trommeln die Geschütze und von den nahen Stellen der Front erklingt ganz deutlich das Geknatter der Maschinengewehre.

Dass die Front nur wenige Kilometer entfernt und der Kampf sehr ernst war, das verhinderte freilich, dass die Erlaubnis zu Gesangsvorträgen in Lazaretten erteilt wurde, die der Front noch näher lagen. Eine einzelnen Mitgliedern erteilte Erlaubnis wurde sogar – wie sich dann herausstellte, sehr begründeter Weise – zurückgezogen.

Die künstlerische Arbeit war überdies Störungen ausgesetzt, die im besetzten Gebiet, wo das Beschaffen eines Ersatzes unmöglich ist, sehr unangenehm waren und sogar die Reise einer Ordonnanz nach Lübeck nötig machten, um Kostüme und Material von »Tiefland« zu holen, das dann noch in dieser »ersatzreichen« Zeit seine Pflicht tun musste und tat. Innerhalb 12 Tagen 11 Vorstellungen (Hoffmanns Erzählungen, Fliegender Holländer, Figaros Hochzeit, Tiefland) unter den allerschweresten Umständen geben, das macht – fern von Heimat – noch unendlich viel mehr Mühe! Eine sehr wertvolle Stütze dieser Aufführungen war der vom September ab an die Königliche Hofoper nach Berlin verpflichtete Baritonist Armster, der zur Zeit als Unteroffizier in Lille steht und mit seiner herrlichen Stimme immer von neuem aller Freude erweckte.«

EH: »Gerade diese Einladung zu weiteren Tätigkeiten an der Front bewies, aber doch uns Allen zu unserer Freude, dass die Hindernisse, die uns viel Unruhe und Arbeit bereiteten, auf die Leistungen nicht eingewirkt hatten. Die Aufnahme bei den Zuhörern, wie bei der Kritik der Liller Kriegszeitung war die gleich warme und freudige wie in Tournai.

Ganz besonders am Tage der 300. Vorstellung im deutschen Theater zu Lille gingen die Wogen der Begeisterung hoch. Man kann sich die Freude der Theaterleitung der 6. Armee, die in den Händen des kunstsinnigen Herrn Hauptmanns Hintze ruht, wie des Direktors Steger in Aschaffenburg, vorstellen, wenn man bedenkt, dass in einem Theater,

das die Franzosen im Rohbau fertig gestellt hatten das dann die Deutschen vollends innen ausbauten, mit Dekoration usw. versahen und einweihten, dass in diesem Hause nun schon die 300. Vorstellung stattfand!

Nach der Vorstellung wurden photographische Aufnahmen auf der Bühne gemacht, und im Hotel Ronal, dem prächtigsten Großen Hauptquartier des Lübecker Theater, fand ein festliches Kriegsmahl statt.«

JV: »Das in dem prächtigen Theater von Lille, das bedeutend größer als das Lübecker ist, auch Lübecker Kunst einmal mit dazu beigetragen hat, den von der Front kommenden Kriegern Stunden künstlerischen Erquickung und Belebung zu bringen, das wird für alle an der Kunst-Fahrt Beteiligten die schönste und erhebendste Erinnerung an diese Tage bleiben!«

♪ Hermann Gottschalk

Am Abend vor der Schlacht!, Lübeck 1914

Yannick Debus *Gesang*

Jorma Marggraf *Klavier*

BO: Deutschland befindet sich im Krieg. Auch mit England. Die Situation ist aufwühlend. Der Druck in England steigt so sehr, dass sich das Königshaus von Sachsen Koburg Gotha zu Windsor umbenennt. – Für den Komponisten Gustav **von** Holst wird sein adeliger Name zum Problem. Obwohl in familiärer Tradition europäisch verankert, also durchaus nicht rein deutscher Abstammung, glaubte er das »von« aus seinem Namen tilgen zu müssen.

♪ Gustav Holst

The Planets op. 32, Nr. 1: Mars, the Bringer of War (arr.) (1914-16)

Jorma Marggraf *Klavier*

Bennet Ortmann *Viola*

Aaron Schuirmann *Kontrafagott*

Lea Vogel *Fagott*

Julia Vötig *Kontrabass*

JV: Und in Frankreich? Claude Debussy schreibt: »Seit sieben Monaten ist die Musik den Forderungen des Krieges unterworfen. Bald streng in ihre Depots gebannt, bald abgeordnet, zur Hilfestellung bei mildtätigen Organisationen in Dienst genommen, hat sie weniger unter ihrer Untätigkeit als unter ihrer Mobilmachung zu leiden gehabt. Das Publikum nahm übrigens dieses Opfer mit soviel bereitwilliger Zustimmung auf sich, dass es schwer fällt, den Grad an Heldenmut und an Schmerz genau abzuschätzen,

der bei diesem Verzicht mitspielt; es mag also verfrüht und vielleicht – leider – sogar zu dringlich sein, für so unaktuelle Probleme wie die der Musik eine Aufmerksamkeit zu erheischen, die von soviel ergreifenden Geschehnissen in Anspruch genommen ist.

Und doch wissen wir, dass die große Trösterin ihre unterbrochene herrliche Aufgabe bald wieder aufnehmen müssen. Sie wird, so glauben wir, aus dieser Feuerprobe sogar reiner, strahlender und stärker hervorgehen. Das Glück unserer Waffen muss seinen unmittelbaren Widerhall im nächsten Kapitel der Geschichte unserer Kunst finden; wir müssen endlich begreifen, dass der Sieg dem französischen Musikbewusstsein die notwendige Befreiung bringt.« (11.03.1915)

EH: »Seit man Paris von diesen lästigen Ausländern gesäubert hat, sei es durch Erschießen, sei es durch Ausweisung, ist es augenblicklich ein reizvoller Ort geworden.«

♪ Claude Debussy

Berceuse héroïque (arr.) (1914)

Jorma Marggraf *Klavier*

Bennet Ortmann *Viola*

Aaron Schuirmann *Kontrafagott*

Lea Vogel *Fagott*

Julia Vötig *Kontrabass*

EH: Mit dem Ausbruch des ersten Weltkriegs kehrt Alfredo Casella von Paris in seine italienische Heimat zurück. Er hatte sie bereits in jungen Jahren verlassen.

BO: »Eines dieser edlen und genialen Fieber erschüttert seit einigen Monaten die italienisch Musikwelt, in Form einer heftigen Reaktion gegen den deutschen Geist in der Musik. Früher wurden nur nach dem deutschen Maßstab geurteilt. [...] Heute dagegen erleben wir diese unglaubliche Tatsache, sehen also überall die Werke von Bach, Beethoven und Wagner boykottiert, gerade so als ob es sich nicht um Schöpfungen zum Ruhm der Menschheit handele, sondern um Lebensmittel Medikamente oder Hygieneprodukte. Und so sehen sich die diejenigen, die seit Jahren gegen das exzessive Übergewicht protestiert haben, das der deutschen Musik in den Programmen zugestanden wurde, nun gezwungen, jene Genies zu verteidigen. [...] Zu diesem ersten Übel unserer Tage gesellt sich ein anderes, das in Italien seit einigen Wochen leicht beunruhigende Fortschritte macht: der musikalische Chauvinismus. [...] Die Formen, welche dieser fragliche Chauvinismus annimmt, sind vielfältig und mehr oder weniger gewaltsam, aber alle lassen sich subsumieren unter dem Ausdruck eines grundsätzlichen Willens, dass eine nationale Musikalität kommen möge und eine echte, unbestreitbare italienische Schule.«

♪ Alfredo Casella

Pagine di guerra. Quattro »films« musicali, Nr. 1:

Nel Belgio: sfilata di artiglieria pesante tedesca (1915)

Jorma Marggraf und Christoph Flamm *Klavier*

JV: In Russland lebt zu dieser Zeit bereits seit zwei Generationen die Familie Medtner, die deutscher Abstammung ist. Die Familie ist für ihre streitbare Verehrung der deutschen Kultur (Philosophie, Literatur, Musik) des 18. und 19. Jahrhunderts bekannt und bei den Anhängern französischer und russischer Kultur sogar berüchtigt. Der Komponist Nikolai Medtner und sein Bruder Emil Medtner, ein polemischer Kulturkritiker verachten Strauss und Reger: Nikolai im Stillen, Emil mit vernichtenden Aufsätzen. Mit Kriegsausbruch wird Emil Medtner von Deutschland in die Schweiz ausgewiesen, so dass sich die Brüder erst viele Jahre später wiedersehen. Emil Medtner schreibt in einem Brief an seinen Bruder Nikolai und dessen spätere Frau Anna, 2. August 1914, einen Tag nach der Kriegserklärung von Deutschland an Russland:

EH: »Ihr wisst, dass für mich Russland und Deutschland zwei Vaterländer sind, die ich gleich liebe. Gerade deswegen erweist sich dieser im wahrsten Sinne des Wortes brutertötende Krieg als das furchtbarste Ereignis meines Lebens.«

JV: Nikolai Medtner in einem Brief an seinen Bruder Emil, Mitte November 1914:

BO: »Über mich möchte ich dir nur das Folgende in Erinnerung rufen. Erstens bin ich im Gegensatz zu dir niemals besonders kampfeslustig gewesen. Natürlich will ich mich dafür keineswegs loben, ich konstatiere es einfach. Und das heißt nicht, dass ich überhaupt keinen Kampf anerkenne, aber ich erkenne ihn nur auf der Basis von Ideen an und nur bis zu einer Grenze, wo der Einfluss aufhört und stattdessen das gewaltsame Hineinpressen beginnt, die Unterdrückung. Ein Beispiel ist meine kämpferische Einstellung zur deutschen Musik. [...] Überhaupt halte ich es für unmöglich, und vor allem für nicht zielführend im Namen dessen, woran ich glaube, zu irgendeiner Gewalt zu greifen - keine äußere Kraft, keine Mehrheit, keine Statistik kann mich um ein Haar von meinem Glauben abrücken, und daher existiert dies für mich nicht als Mittel im Kampf mit anderen Überzeugungen.

Jede äußere Kraft ist in einem solchen Fall immer eine böse Kraft, und das Böse verdirbt und entzweit die Menschen, vereinen aber kann sie nur das Gute und die Liebe, und daher ist das beste Mittel, jemanden von dem zu überzeugen, woran ich selbst glaube - das ist ihn mit meiner Liebe hierzu anzustecken, und niemals, seine Liebe zu etwas Anderem zu prügeln. [...]

Dann erinnere ich dich daran, dass ich niemals irgendetwas von Politik verstanden habe, und insbesondere nicht von ihrer Beziehung zur Kultur. Übrigens habe ich niemals Berlin mit seinem Kult des 'furchtbar erreicht' geliebt und verstanden, der sich

nicht nur mündlich, sondern auch auf der Bühne verbreitet hat, auf Denkmäler und vieles andere. So habe ich auch nie verstanden, welche Beziehung Berlin mit seinen 'furchtbaren Errungenschaften' zu Weimar mit Goethe und Schiller hat, zu Bonn mit Beethoven, zu Bayreuth mit Wagner, zum großen und heiligen Bach oder schließlich zum lieben Städtchen Pillnitz an der Elbe, das überhaupt keine Prätention auf irgendwelche Errungenschaften hat. Also, glaube mir, alles was ich geliebt habe, liebe ich auch jetzt, bis zu den Tränen liebe ich es, und liebe nur das nicht, was ich auch früher nicht geliebt habe. Die Ereignisse haben in mir nichts verändert, lässt man jene Erschütterung außer Acht, die sie in mir hervorgerufen habe und die mein kompositorisches Schaffen (hoffentlich nur vorübergehend) gelähmt hat.«

♪ **Nikolai Medtner**

Trauermarsch op. 31, Nr. 2 (1915)

Jorma Marggraf *Klavier*

JV: Italien ist zunächst neutral und befindet sich im Militärbündnis mit Deutschland und Österreich. Forderungen von den sogenannten Mittelmächten werden allerdings nicht eingehalten. Italien nimmt Verhandlungen mit England und Frankreich auf, mit der Hoffnung Ihr Gebiet erweitern zu können. Erst 1915 tritt Italien an der Seite der Entente-Mächte in den Ersten Weltkrieg ein. Ein sinnloses Unterfangen, wie alles in diesem Krieg.

♪ **Gian Francesco Malipiero**

Poemi Asolani, Nr. 1: La notte di morti (arr.) (1916)

Jorma Marggraf *Klavier*

Bennet Ortmann *Viola*

Aaron Schuirmann *Kontrafagott*

Lea Vogel *Fagott*

Julia Vötig *Kontrabass*

♪ **Pietro Mascagni**

Sunt lacrymae rerum! (1914)

Aaron Schuirmann *Klavier*

EH: Auf dem Balkan beschäftigt der erste Weltkrieg auch den ungarischen Komponisten Béla Bartók.

BO: »Ich schäme mich außerordentlich, dass ich die Antwort auf Ihren schönen Brief von Januar so lange verzögerte. Inzwischen kam auch Ihre geschlossene Postkarte an.

– Der Grund des Zögerns ist die durch den Krieg verursachte zeitweilige Deprimiertheit, die bei mir mit einem gewissen Gehenlassen wechselt. Das 'Ceterum censeo' aller meiner Grübeleien ist aber das, dass mir alles gleich ist, wenn wir nur mit Rumänien in Freundschaft bleiben, es würde mich ungeheuer schmerzen, wenn mein liebes Siebenbürgen verwüstet würde, womit auch die Aussichten der Beendigung oder vielmehr Fortsetzung meiner Arbeit ungemein beeinträchtigt wären. Ich kann aber leider auch mit dieser meiner Stellungnahme nicht viel Gutes erwarten, die Zukunft ist sehr trüb!«
(20.05.1915)

♪ Nadia Boulanger

Vers la vie nouvelle (1918)

Jorma Marggraf *Klavier*

PROBENPHASE







ARRANGEMENTS



Jorma Marggraf und Aaron Schuirmann

Berceuse héroïque

Modéré (sans lenteur) ♩ = 72

Score for the first system of 'Berceuse héroïque'. The tempo is 'Modéré (sans lenteur)' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The key signature has five flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 2/2. The instruments are Fagott, Kontrafagott, Viola, Kontrabass, and Klavier. The Fagott and Kontrafagott parts play a melodic line with a *pp* dynamic and the instruction 'grave et soutenu'. The Viola and Kontrabass parts are mostly silent, with *pp* dynamics indicated at the end of the system. The Klavier part is also silent.

Modéré (sans lenteur) ♩ = 72

Score for the second system of 'Berceuse héroïque', starting at measure 6. The tempo and key signature remain the same. The instruments are Fg., Kfg., Vla., Kb., and Klav. The Fg. and Kfg. parts continue with their melodic lines, with *pp* dynamics. The Vla. part has a melodic line with a *pp* dynamic. The Kb. part has a melodic line with a *ppp* dynamic. The Klav. part is silent.

11 $\text{♩} = 80$

Musical score for measures 11-17. The score is in 2/4 time with a tempo of 80 beats per minute. The key signature has four flats. The instruments are Fagott (Fg.), Kontrabaß (Kfg.), Viola (Vla.), Kontrabaß (Kb.), and Klavier (Klav.). The Fagott part is mostly rests. The Kontrabaß (Kfg.) part has a steady eighth-note accompaniment. The Viola part is mostly rests. The Kontrabaß (Kb.) part has a steady eighth-note accompaniment. The Klavier part features a complex texture with chords and moving lines, marked *pp* and *p expressif*.

18

Musical score for measures 18-24. The score continues in 2/4 time with a tempo of 80 beats per minute. The key signature has four flats. The instruments are Fagott (Fg.), Kontrabaß (Kfg.), Viola (Vla.), Kontrabaß (Kb.), and Klavier (Klav.). The Fagott part has a steady eighth-note accompaniment. The Kontrabaß (Kfg.) part has a steady eighth-note accompaniment. The Viola part has a triplet of eighth notes marked *p* and a triplet of eighth notes. The Kontrabaß (Kb.) part has a steady eighth-note accompaniment, marked *pizz.* and *ppp*. The Klavier part features a complex texture with chords and moving lines, marked *ppp*.

En animant et en augmentant
peu à peu

23

Fg. *p poco a poco cresc.*

Kfg. *p poco a poco cresc.*

Vla. *pp* ³ *écho* *mp poco a poco cresc.* arco

Kb. *mp poco a poco cresc.*

Klav. *En animant et en augmentant
peu à peu*

29

Fg.

Kfg.

Vla.

Kb.

Klav. *mp poco a poco cresc.*

34

The musical score consists of five staves: Fg. (First Violin), Kfg. (Second Violin), Vla. (Viola), Kb. (Cello), and Klav. (Piano). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 5/4. The score begins at measure 34. The Fg. staff has a long melodic line starting with a fermata, marked *mf* and *f*. The Kfg. staff has a similar melodic line, also marked *mf* and *f*. The Vla. staff has a melodic line with a fermata, marked *mf* and *f*. The Kb. staff has a melodic line with a fermata, marked *mf* and *f*. The Klav. staff has a complex accompaniment with chords and moving lines, marked *mf* and *f*. The score ends at measure 37.

Fg.

Kfg.

Vla.

Kb.

Klav.

mf

f

Mars

38 **Allegro**

Fg. *p*

Kfg. *p*

Vla.

Kb. (col legno) *p sempre marcato*

Allegro

Klav.

43

Fg.

Kfg.

Vla. *mf*

Kb.

Klav.

48

Fg. *cresc.* *f dim.*

Kfg. *f dim.*

Vla. *cresc.* *f dim.*

Kb. *f dim.*

Klav. *f*

53

Fg. *p sempre marcato*

Kfg. *p sempre marcato*

Vla. *mp* *mf*

Kb. *mp* *mf*

Klav.

58

Musical score for measures 58-62. The score is for five instruments: Flute (Fg.), Clarinets (Kfg.), Viola (Vla.), Contrabass (Kb.), and Piano (Klav.).

- Measures 58-61:** Flute (Fg.) plays a melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, Bb2, C3, D3, E3. Clarinets (Kfg.) play a triplet of eighth notes in the bass clef. Viola (Vla.) and Contrabass (Kb.) play a similar melodic line. Dynamics include *mp* and *poco a poco cresc.*
- Measure 62:** Flute (Fg.) plays a half note G2. Clarinets (Kfg.) play a triplet of eighth notes. Viola (Vla.) and Contrabass (Kb.) play a half note G2. Piano (Klav.) plays a triplet of eighth notes in the bass clef. Dynamics include *mp* and *cresc.*

63

Musical score for measures 63-67. The score is for five instruments: Flute (Fg.), Clarinets (Kfg.), Viola (Vla.), Contrabass (Kb.), and Piano (Klav.).

- Measures 63-65:** Flute (Fg.) plays a melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, Bb2, C3, D3. Clarinets (Kfg.) play a triplet of eighth notes in the bass clef. Viola (Vla.) and Contrabass (Kb.) play a similar melodic line. Dynamics include *mf* and *f*.
- Measure 66:** Flute (Fg.) plays a half note G2. Clarinets (Kfg.) play a triplet of eighth notes. Viola (Vla.) and Contrabass (Kb.) play a half note G2. Piano (Klav.) plays a triplet of eighth notes in the bass clef. Dynamics include *f*.
- Measure 67:** Flute (Fg.) plays a half note G2. Clarinets (Kfg.) play a triplet of eighth notes. Viola (Vla.) and Contrabass (Kb.) play a half note G2. Piano (Klav.) plays a triplet of eighth notes in the bass clef. Dynamics include *f*.

67

Fg.

Kfg.

Vla.

Kb.

Klav.

71

Fg.

Kfg.

Vla.

Kb.

Klav.

f

risoluto

74

74

Fg.

Kfg.

Vla.

Kb.

Klav.

ff cresc.

ff cresc.

ff cresc.

ff ff cresc.

Detailed description: This system contains measures 74, 75, and 76. The Fagott (Fg.) part has a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes. The Kontrabaß (Kfg.) part has a triplet of eighth notes. The Viola (Vla.) part has a melodic line starting with a quarter rest. The Kontrabaß (Kb.) part has a triplet of eighth notes. The Klavier (Klav.) part has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. Dynamics include *ff cresc.* and *ff ff cresc.*

77

77

Fg.

Kfg.

Vla.

Kb.

Klav.

fff

fff

fff

fff

Detailed description: This system contains measures 77, 78, 79, and 80. Measures 77-79 are marked with a 3/4 time signature, and measure 80 is marked with a 4/4 time signature. The Fagott (Fg.) part has a triplet of eighth notes. The Kontrabaß (Kfg.) part has a triplet of eighth notes. The Viola (Vla.) part has a triplet of eighth notes. The Kontrabaß (Kb.) part has a triplet of eighth notes. The Klavier (Klav.) part has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. Dynamics include *fff*.

Notte dei morti

10

81

Musical score for measures 81-85. The score is for five instruments: Flute (Fg.), Clarinet (Kfg.), Viola (Vla.), Cello (Kb.), and Piano (Klav.). The time signatures are 4/4, 5/4, 6/4, 4/4, and 5/4. The piano part (Klav.) is marked *pp* and includes the instruction *come una sorda vibrazione*. The piano part features sustained chords in the right hand and rhythmic patterns in the left hand.

86

Musical score for measures 86-88. The score is for five instruments: Flute (Fg.), Clarinet (Kfg.), Viola (Vla.), Cello (Kb.), and Piano (Klav.). The time signatures are 5/4, 5/4, and 5/4. The piano part (Klav.) is marked *pp*. The flute part (Fg.) has a melodic line starting in measure 87, marked *p*. The cello part (Kb.) has a rhythmic pattern in measure 86, marked *pp*.

89

Fg.

Kfg.

Vla.

Kb.

Klav.

sf 6 *p*

sf 6 *p*

92

Fg.

Kfg.

Vla.

Kb.

Klav.

mp

sf > p

95

Flg. *al niente* *p* L^3

Kfg. *pp*

Vla. *p*

Kb. *al niente* *p*

Klav.

Detailed description: This system covers measures 95 to 98. The Flute (Flg.) starts with a melodic line in measure 95, marked with a breath mark (b) and a slur. It then fades to *al niente* in measure 96 and reappears in measure 97 with a triplet of eighth notes, marked *p*. The Clarinet in F (Kfg.) has a few notes in measure 95 and rests thereafter, with a *pp* dynamic in measure 98. The Violin (Vla.) plays a melodic line in measure 95, marked *p*, and continues in measure 97. The Cello (Kb.) has a melodic line in measure 95, marked *al niente*, and reappears in measure 97 with a *p* dynamic. The Piano (Klav.) features a complex accompaniment with many sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand, marked *p*.

99

Flg. *p*

Kfg. *p*

Vla. *p*

Kb. *p*

Klav. *p*

Detailed description: This system covers measures 99 to 102. The Flute (Flg.) has a melodic line in measure 99, marked *p*, and continues in measure 100. The Clarinet in F (Kfg.) has a melodic line in measure 99, marked *p*, and continues in measure 100. The Violin (Vla.) has a melodic line in measure 99, marked *p*, and continues in measure 100. The Cello (Kb.) has a melodic line in measure 99, marked *p*, and continues in measure 100. The Piano (Klav.) features a complex accompaniment with many sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand, marked *p*.

104

The musical score consists of five staves: Fg. (Flute), Kfg. (Klarinetten), Vla. (Viola), Kb. (Kontrabaß), and Klav. (Klavier). The piece is in 6/8 time, which changes to 3/4 time at measure 105. The key signature has two sharps (F# and C#). The Fg. part has rests in measures 104 and 105, followed by notes in measures 106 and 107. The Kfg. part features triplet eighth-note patterns in measures 105, 106, and 107. The Vla. part has rests in measures 104 and 105, followed by notes in measures 106 and 107. The Kb. part has rests in measures 104 and 105, followed by notes in measures 106 and 107. The Klav. part provides harmonic accompaniment with chords and single notes across all measures. Dynamic markings include *p*, *pp*, *ppp*, and *morendo*. Articulation marks like accents (>) and breath marks (v) are present. The instruction "sul tasto" is written for the Vla. and Kb. parts in measure 107.

Fg.

Kfg.

Vla.

Kb.

Klav.

p < *pp* < *ppp* *morendo*

p < *pp* < *ppp* *ppp* sul tasto

p *pp* *ppp*

p *pp* *ppp*



**musik
hochschule
lübeck**