

## Tanzende Erde, Volksmusik und Weiterbau

Zum Konzert des Duo Konvex, 15.3. 2023

Am Beginn steht die Sammlung. „Ferner erkannte ich, dass die irrtümlicherweise als Volkslieder bekannten ungarischen Weisen – die in Wirklichkeit mehr oder minder triviale volkstümliche Kunstlieder sind – wenig Interesse bieten, so dass ich mich im Jahre 1905 der Erforschung der bis dahin schlechtweg unbekannt ungarischen Bauernmusik zuwandte.“ Mit dieser Erkenntnis beginnt die Beschreibung einer folgenreichen Entdeckung: die Erkenntnis, dass es sich lohnen würde, den Schatz einer Musik zu heben, die bislang verschüttet war. Wer heute von sog. „Volksmusik“ redet, mag an eine „Hitparade der Volksmusik“ denken, die mit authentischer Volksmusik so viel zu tun hat wie ein Teddybär mit einem Grizzly. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts machten sich die ungarischen Komponisten **Béla Bartók**, dem wir die Erinnerung verdanken, und Zoltán Kodály in die Tiefen ihres Heimatlandes auf, um, „vom rein musikalischen Standpunkte ausgehend“, wie Bartók schrieb, das Material der Volksmusik zu sammeln. „Später jedoch gesellte sich die nicht minder wichtige wissenschaftliche Behandlung des Materials dazu“ - und man weitete die Forschungen auf die Sprachgebiete der Slowaken und Rumänen aus. Diese Funde und Studien am Material waren für die beiden Matadoren einer neuen ungarischen Musik deshalb so wichtig, weil sie sie dazu brachten, „die Möglichkeit einer vollständigen Emanzipation von der Alleinherrschaft des bisherigen dur- und moll-Systems“ zu erwägen. Die **Rumänischen Volkstänze** Sz 56 verdanken sich noch nicht der Weiterentwicklung in eigenen Kompositionen, sondern sind „nur“ Bearbeitungen bereits vorliegender Musikstücke – allerdings auf hohem Niveau.

Man fand die Tänze, die Bartók 1915 zu einer Suite vereinigte, im teilweise deutsch besiedelten, seinerzeit zu Ungarn gehörenden Siebenbürgen, weshalb sie in ihrer ersten in der Wiener Universal-Edition veröffentlichten Fassung noch als *Rumänische Volkstänze aus Ungarn* bezeichnet wurden, bevor sie nach der Annektierung dieses Landesteils durch Rumänien den – seit 1918 - politisch korrekten Titel erhielten. Gewidmet hat Bartók sie einem Freund: Ion Busitia, dem Direktor des griechisch-katholischen Gymnasiums in Belényes, der Stadt Beiusch im heutigen nordwestlichen Rumänien. Der Widmungsträger unterstützte die ethnologische Arbeit der Ungarn und dürfte sich über die Suite gefreut haben, die der Komponist zunächst in einer Klavierfassung vorlegte, bevor er sie 1917 für kleines Orchester bearbeitete. Spielt man sie, wie heute Abend, in einer Fassung für Schlagzeug und Flöte, so ist auch dies legitim, denn schon Bartóks Version ist eine Bearbeitung – und Volksmusik kann in den verschiedensten Klangbildern ertönen und doch immer authentisch sein.

Da die Bauern in Ungarn und Rumänien ihre Dorftänze meist zu Fünfer- oder Siebenerfolgen aufreichten, orientierte sich Bartók daran, ohne die sieben Tänze jedoch in der gewöhnlichen Reihenfolge erklingen zu lassen. Er hatte sie in vier verschiedenen Gegenden Siebenbürgens gefunden und verteilte die sieben Tänze auf sechs Sätze: beginnend mit dem Stabtanzen. Stellen wir uns einen jungen Mann vor, der komplizierte Schritte ausführt und, so Bartók, einen solchen Sprung ausführt, dass er der niedrigen Zimmerdecke einen Fußtritt versetzen kann. Es folgt ein „Brâul“, ein Rundtanz, den Bartók auf der Hirtenflöte vorgespielt

bekam. Erst nach diesem Tanz vereinigen sich die Paare zum Stampftanz, der von einem auf der Stelle trappelnden Paar getanzt wird. Der Kettentanz „Bubiumeana“ stammt aus Bucium, Bartók lernte das im 3/4-Takt schaukelnde Andante-Thema von einem geigenden Zigeuner. Dann folgt eine „Rumänische Polka“, ein „Zweifacher“, also ein Tanz, der ständig zwischen Zweier- und Dreiertakt wechselt. Abgeschlossen wird die Suite durch zwei schnelle Tänze, den „Măruntel“. Stellen wir uns zuletzt vor, wie durch Zuruf die Konstellation der Tanzenden jeweils wechselt. So gelangte die Volksmusik in den Konzertsaal.

Hat auch **Arthur Honegger** seinen **Danse de la chèvre** H. 39 einem wirklichen Tanz abgelauscht? Man darf es bezweifeln, obwohl es dem Komponisten wohl auch darum ging, zwischen Kunst und Natürlichkeit, Artifiziellem und dem zu vermitteln, was man im 19. Jahrhundert als „Volkston“ bezeichnete. *Danse de la chèvre*, das heißt: „Ziegentanz“. Der aus der französischen Schweiz stammende Komponist war 29 Jahre jung, als er das kurze Solostück für eine Theateraufführung schrieb. Auf der Bühne des Pariser Nouveau Théâtre konnten die Zuschauer am 2. Dezember 1921 ein Stück erleben, das heute völlig vergessen ist: *La Mauvaise Pensée (Der schlechte Gedanke)* eines gewissen Sascha Derek. Auf der Bühne stand eine Danseuse, die heute unbekannt wäre, hätte Honegger nicht das Stück als Begleitmusik für sie komponiert: in direkter Nachfolge von Claude Debussys *Syrinx*, einem Soloflötenstück von 1913. Honegger widmete die Noten dem Flötisten René Leroy, der 1918 am Pariser Konservatorium den ersten Preis in seinem Fach erhalten hatte. Trotz oder gerade: wegen seiner Kürze ist das Werk nicht strukturlos. Die beiden langsamen Außenteile im Vierviertel-Takt mit einem aufsteigenden, aus dem Tritonus (d.h.: dem „teuflischen“ Intervall) und zwei Quarten gebildeten Motiv umrahmen den Mittelteil, den schnelleren *Tanz des Ziegenbocks*. So gelang Honegger eine entzückende Studie über ein Motiv aus der Hirtenwelt, das er auch in den französischen Alpen hätte finden können.

Auch in das bekannteste Werk des brasilianischen Komponisten **Heitor Villa-Lobos** spielt Populäres hinein. Der zweite Teil der **Nr. 5** aus den **Bachianas brasileiras** ist ein Martelo, also ein brasilianischer Tanz. Wie kam der inzwischen 43jährige Komponist 1930 auf den Gedanken, eine neunteilige Reihe von Stücken zu schreiben, in denen sich die Musik Bachs und Brasiliens auf wundersame Weise begegnet? 1930 war er Direktor der *Academia brasileira de musica* geworden, nun lebte er wieder in seinem Heimatland. Schon in Paris hatte er die originalen Melodien seines Landes, die er im brasilianischen Urwald gesammelt hatte, in „brasilianischen Soiréen“ bekannt gemacht. Er hatte auch zusammen mit den *Choros* in Rio de Janeiro gespielt, um strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen Bachs und der Musik der Brasilianer festzustellen – für die Straßenmusiker war die Musik Bachs ganz natürlich. So ersann Villa-Lobos die Idee, in den *Bachianas brasileiras* etwas ganz Neues aus den vorgefundenen Elementen zu schaffen.

Vier Violoncelli und ein Sopran, das ist die Grundausrüstung der 5. Nummer, die aus einem 1938 komponierten Adagio mit freier Passacaglia (einer Bassmelodie) im Fünfvierteltakt und einem Tanz besteht. Die Sängerin singt ihre aus Vokalisen bestehende Ária, dann, im schnelleren Teil, ein Gedicht von Ruth Corêa, das von der berühmt-berüchtigten „Saudade“, der nostalgischen Melancholie und Sehnsucht erzählt:

„Am Abend bedeckt eine verträumte, hübsche Wolke, langsam und durchsichtig, den Weltraum mit Rosa. In der Unendlichkeit geht der Mond sanft auf und verschönert den Abend, wie ein freundliches Mädchen, das sich vorbereitet und den Abend träumerisch schön macht. Eine Seele, die schön sein will, schreit zum Himmel, zum Land, zur ganzen Natur. Die Vögel schweigen zu ihren Klagen, und das Meer spiegelt ihren [des Mondes] ganzen Reichtum wider. Das sanfte Licht des Mondes weckt nun die grausame *saudade*, die lacht und weint.“

Dem kontrastiert der schnelle, erst 1945 hinzugefügte Martelo, ein brasilianischer Tanz im schnellen Zweiertakt, in Form einer *embolada*. Wieder herrscht die *saudade*. Der Sopran erzählt in einem von Manoel Bandeira gedichteten Parlando von einem Vögelchen in den Cairi-Bergen von Ceará, das vom Geliebten berichten soll. Wir hören sechs Vögel zwitschern: „La! liá! liá! liá! liá! Liá!“ Tonmalerisch ist auch die Ausdeutung der Flöte und der Viola, die der Komponist in entsprechende Klangfarben des Cello-Ensembles gehüllt hat. Man hört: Auch Villa-Lobos baute weiter am Gebäude der (brasilianischen) Volksmusik.

Was ihm der Martelo, war **Lou Harrison** die Gamelanmusik. In seinem ersten **Concerto for Flute and Percussion** hat der Mann aus Portland/Oregon der indonesischen Musik eine Reverenz erwiesen. Harrisons Musik zeichnet u.a. die Betonung von Rhythmus, Melodie und Kontrapunkt gegenüber der Harmonie, die Vorliebe für just-intonation-Stimmungssysteme und die Integration von Einflüssen aus verschiedenen Weltmusiken aus. *Just-intonation-Stimmungssysteme?* Der Begriff bezeichnet die Stimmung von musikalischen Intervallen als ganzzahlige Verhältnisse (z. B. 3:2 oder 4:3) von Frequenzen. Ein auf diese Weise gestimmtes Intervall gilt als rein und wird als „reines Intervall“ bezeichnet. In seinem Flöten- und Schlagzeug-Konzert sind all diese Eigenheiten hörbar. Harrison komponierte es, 22 Jahre alt, während er am Mills College in Oakland/Kalifornien unterrichtete. Gegen Ende der 30er Jahre veranstaltete er dort Schlagzeugkonzerte mit John Cage und schrieb mehrere Werke mit dieser Besetzung, unter anderem ein spektakuläres Konzert für Violine und Schlagzeugorchester. Die „Weltmusik“ machte sich bei Harrison bemerkbar, als er die indonesische, schlagzeugbasierte Gamelan-Musik entdeckte; das *First Concerto* ist ohne diesen Einfluss nicht denkbar. *Ernsthaft, frisch und schnell - Langsam und ergreifend - Stark, schwungvoll und schnell*, so lauten die Titel der drei Sätze des kurzen Werks, dessen Herkunft aus den Tiefen der javanischen und balinesischen Volks- und Kunstmusik leicht zu bemerken ist.

Von hier zu **Ravi Shankar** ist es nicht weit. Shankar hat als *der* Sitar-Spieler Nord-Indiens Weltruhm erlangt. Es war vor allem sein Verdienst, dass die Musik seines Heimatlandes überall bekannt wurde. **L'Aube enchantée** (zu deutsch: *Die verzauberte Dämmerung*) ist eine Bearbeitung des Ragas *Todi*, doch was ist ein „Raga“? Ein Raga ist eine melodische Grundstruktur, der eine bestimmte Tonskala zugeordnet ist – so, wie wir es aus unseren alten Kirchentönen kennen, doch legen die Inder weniger Wert auf die Harmonie als auf die Abfolge der Töne. Abgesehen davon, dass die indische Musik mit wesentlich mehr Tonabständen als die westliche Musik arbeitet, enthält ein Raga zwei Haupttöne, auf ihnen beginnen und enden die Melodiefiguren, sie bestimmen auch den Ausdrucksgehalt des jeweiligen Raga. Der Raga *Todi* wird der

Tageszeit des Morgens zugeordnet. Die Sitar führt melodisch, doch können auch die Querflöte oder ein Streichinstrument als Soloinstrumente erscheinen. Der Raga *Miyan ki Todi* ist ein klassischer Hindustani-Raga, der dem Todi-Thaat, einem der 10 Typen der klassischen indischen Musik, seinen Namen gab. Der Todi ist v.a. von einer nachdenklichen, schwermütigen Stimmung durchdrungen, die durch einen festlichen Abschnitt in einem schnelleren Tempo gemildert wird. Ein Interpret kann der Komposition etwas Nachdenkliches oder etwas Festliches verleihen – ganz nach Stimmung. Todi ist aber auch eine allegorische Figur. Stellen wir uns eine sanfte, schöne Frau vor, die eine Vina (eine Langhalslaute oder eine Stabzither) in der Hand hält und, umgeben von Hirschen, in einem schönen Wald steht. Wie es im Sangita-Darpana heißt: „Mit einem schönen, aufrechten Körper wie ein weißer Lotus und zart wie ein schimmernder Tautropfen hält Todi die Vina und erfreut die Rehe tief im Wald mit Spaß und Freude. Ihr Körper ist mit Safran und Kampfer gesalbt“. Shankars Todi klingt eher fröhlich als meditativ – also durchaus passend zur schönen Inderin.

Schließlich noch ein Werk von **Ástor Piazzolla**, das zwischen der Volksmusik und der Kunstmusik spielerisch vermittelt: *Histoire du Tango*. Wer heute „Tango“ sagt, meint auch Piazzolla, den großen Reformator der Tango-Musik. Kurz gesagt: Es gibt einen Tango vor und einen nach Piazzolla. *Die Geschichte des Tango*, die 1985 nicht zufällig für Flöte und Gitarre komponiert wurde, erzählt, wie der Tango entstand und sich durch drei Generationen bis heute weiterentwickelte. Lassen wir Piazzolla selbst sein Stück beschreiben:

Der Tango um 1900 – *die Musik der Bordelle*. Der Tango wird im Jahre 1882 in Buenos Aires geboren. Die ersten Instrumente, die diese neue Musik spielen, sind Gitarre und Flöte, später kommen Klavier und Bandoneon hinzu. Der Tango ist eine anmutige, lebhaftige Musik; sie spiegelt die gute Laune und die Beredtheit der Französinen, Italienerinnen und Spanierinnen wider, die in den Bordellen von Buenos Aires leben und Polizisten, Matrosen und Gauner in ihre Fänge locken. Der Tango ist eine fröhliche Musik. Der Tango um 1930 – *die Musik der Cafés*. Nun kommen wir in eine neue Epoche des Tango. Jetzt tanzt man ihn nicht mehr wie 1900; man beschränkt sich darauf, ihn anzuhören. Der Tango wird musikalischer, ja auch romantischer. Er verändert sich auf radikale Weise: die Bewegungen werden langsamer, neue Harmonien kommen hinzu, und das Ganze bekommt einen stark melancholischen Zug. Ein Tango-Orchester setzt sich aus zwei Geigen, zwei Bandoneons, einem Klavier und einem Bass zusammen. Der Tango wird manchmal auch gesungen. Der Tango um 1960 – *die Musik der Night Clubs*. Während dieser Zeit, in der sich zahlreiche Einflüsse aus aller Welt mischen, entwickelt sich auch der Tango weiter. Brasilianer und Argentinier treffen sich in Buenos Aires; Bossa Nova und neuer Tango sind Teil eines „gemeinsamen Kampfes“. Jeden Abend füllen sich die Night Clubs mit Menschen, die den neuen Tango mit Ernst und Überzeugung anhören. Dabei findet eine Revolution, eine tiefe Veränderung bestimmter Formen des alten Tango statt. Konzert von heute – der Tango trifft sich heute in manchen Punkten mit der neueren Musik. Auf der Basis des alten Tango finden wir Reminiszenzen an Bartók, Strawinsky u. a. Dies ist der Tango von heute, der Tango von morgen...

Bartók und Piazzolla, wahre Volks- und Kunstmusik – sind eben untrennbar.

Frank Piontek, 3.3. 2023