

Die Volksmusik erobert die Klassik

Die Romantiker haben besonders gerne Volksmusik für ihre Kompositionen verwendet. Doch färbten sie ihre Werke damit nur pittoresk ein. Der **Folklorismus** des 20. Jahrhunderts leitete die Musiksprache hingegen grundsätzlich von der Volksmusik ab. Von Giselher Schubert.

Der musikalische Folklorismus entstand zu Beginn des 20. Jahrhunderts einerseits aus der krisenhaften Entwicklung der deutsch-österreichischen Spätromantik, die mit der äußersten Anspannung und Übersteigerung der Ausdrucksmittel an ein Ende gelangt zu sein schien. Andererseits stimulierte die Auflösung der Donaumonarchie kulturelle Emanzipationsbestrebungen, welche rasch auf die Musik übergriffen. Die Idee einer einheitlichen, nach allgemein anerkannten Kompositionsvorschriften regulierten Musiksprache mit „klassischen“ Zügen, die möglichst überall verstanden werden konnte, verlor jedwede Verbindlichkeit. Bereits Impressionisten wie Debussy oder Ravel ließen sich kompositionstechnisch von der Volksmusik fremder Länder anregen, um den Einfluss deutscher Musik zu überwinden.

Der Anschluss an die Volksmusik eines Landes oder an nationale musikalische Ausdrucksformen konnte ganz unterschiedlich begründet werden und ausfallen. Leos Janáček etwa orientierte sich an der Sprechmelodie und am Rhythmus seiner tschechischen Mutter-

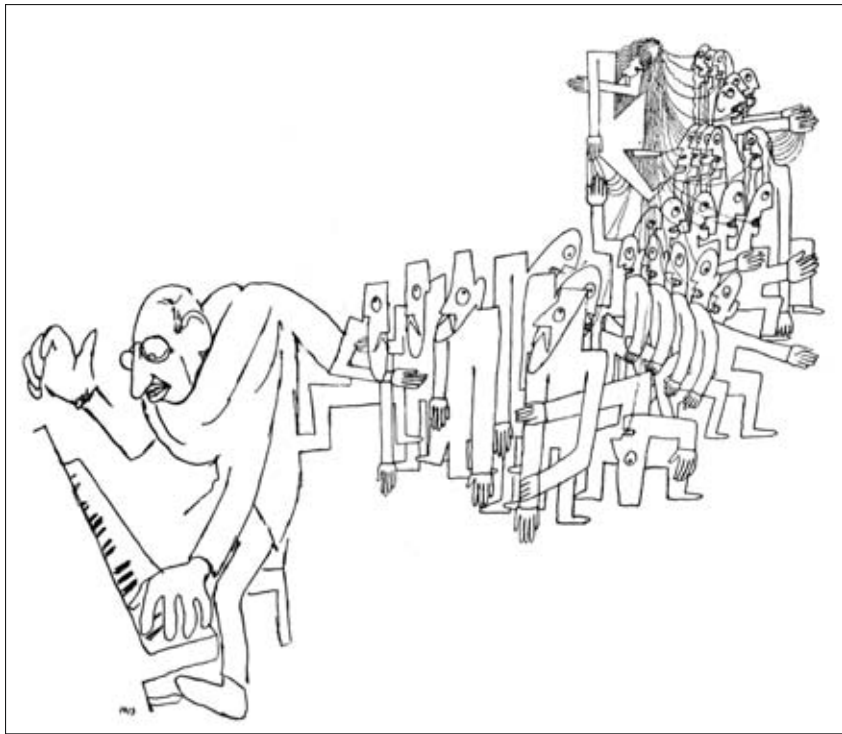
Leos Janáček ist nicht nur die Galionsfigur der tschechischen Musik, sondern auch ein Folklorist.



Foto: Naxos

Die wichtigsten Komponisten

Leos Janáček (1854 – 1928)
Manuel de Falla (1876 – 1946)
George Enescu (1881 – 1955)
Béla Bartók (1881 – 1945)
Zoltán Kodály (1882 – 1967)
Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959)
Jakov Gotovac (1895 – 1982)
Josip Slavensky (1896 – 1955)
Pancho Vladigerov (1899 – 1978)
Aram Chatschaturjan (1903 – 1975)



sprache und sammelte in Skizzenbüchern kurze „Sprechmotive“, mit denen er dann seine Kompositionen gestaltete. Er schrieb dazu: „Als ich die Oper Jenufa komponierte, beschäftigte ich mich intensiv mit dem Tonfall der Rede. – Verstohlen lauschte ich dem Gespräch vorbeigehender Menschen, las in ihrem Gesichtsausdruck, meine Augen verfolgten jede Regung; ich beobachtete die Umgebung der Sprechenden, ihre Gesellschaft, die Zeit und Umstände des Gesprächs – Licht, Dämmerung, Kälte und Wärme. Den Abglanz all dessen fand ich in den notierten Sprechmotiven. Ich halte mich an die Lebenswurzeln unseres Volkes, deswegen wachse ich – und werde auch nicht unterliegen.“

Diese „Sprechmotive“ griff Janáček in allen Werken auf, die volksverbunden wirken, ohne direkt Volksmusik zu ver-

wenden, mit der er gleichwohl gut vertraut war. Seine Werke stellen auf diese Weise geradezu die Lebenswelt seiner Heimat dar. Einem Komponisten wie Jean Sibelius lagen hingegen solche Neigungen denkbar fern. Wohl bezog er sich immer wieder in seinen Werken auf nationale finnische Mythen oder Gestalten aus der Nationalliteratur, aber an Volksmusik oder an den Tonfall der Landessprache hat er nicht angeschlossen. Vielmehr fühlten sich die Finnen als Nation spontan durch seine Musik repräsentiert, und diese Identifizierung mit seiner Musik verwandelte sie im Nachhinein zwar nicht in musikalische Folklore, aber doch in die repräsentative Musik einer ganzen Nation.

Strawinskys „Sacre du printemps“ endet mit einem rituellen Menschenopfer

Der frühe Strawinsky wiederum erwies sich weniger in Balletten wie „Der Feuervogel“ oder „Petruschka“, die lediglich russische Volkslieder zitieren, als Folklorist, als vielmehr in Werken wie „Le sacre du printemps“ oder „Les Noces“. In diesen beiden Arbeiten wählte er nicht nur Sujets aus dem Volksleben mit Volksliedziten – der „Sacre“ schildert eine archaische russische Frühlingsfeier, die mit einem Menschenopfer endet, „Les

Noces“ eine russische Bauernhochzeit –, sondern ließ sich vor allem auch kompositionstechnisch grundsätzlich von Volksmusik beeinflussen: in der Gestaltung der Werke mit unregelmäßig akzentuierten Rhythmen, in der Variierung kleinster motivischer Zellen, in der Grundierung musikalischer Abläufe mit hervortretenden Ostinati, in einer dissonanzenreichen Harmonik und in der schlagzeugartigen Behandlung des Orchesters. Das gibt diesen Werken einen archaischen Charakter – die Partituren entfesseln gewissermaßen wilde, kaum zu bändigende Klangfluten –, den dann der neoklassizistische Strawinsky seit den frühen 1920er Jahren herunterzuspielen versuchte und den er nicht mehr weiterentwickelte.

Béla Bartók wiederum, der namhafteste Folklorist des 20. Jahrhunderts, bear-

Die wichtigsten Stilkriterien

- Volksmusik als Substanz der eigenen Musiksprache
- Musikalisches Erfinden im Stile von Volksmusik
- Zitathafter Anschluss an Volksmusik in den Bereichen von Melodik und Rhythmik
- Orientierung an der Sprachmelodie, am Tonfall und Rhythmus einer Landessprache
- Ableitung fortschrittlicher Kompositionsmethoden aus Merkmalen der Volksmusik
- Sujets in Opern und Balletten aus dem Volksleben
- Aufgreifen nationaler Mythen oder Gestalten aus der Nationalliteratur
- Identifizierung der Komponisten mit dem „Volk“, dem sie sich zugehörig fühlen
- Streben nach einer in der Musik spürbaren kulturellen Emanzipation
- „Nobilitierung“ von Volksmusik und Popularisierung von Kunstmusik als komplementäre Vorgänge



Die Klänge, die Bartók dem Klavier entlockte, waren für seine Zeitgenossen nicht immer nur Wohlklang.

beitete zunächst Volkslieder, die er selbst in Ungarn, Rumänien oder der Slowakei gesammelt hatte, um dann eigene Themen und Melodien im Stile solcher Volksmusik zu erfinden. In Werken wie der „Tanzsuite“, den drei Klavierkonzerten, dem 2. Violinkonzert oder dem Konzert für Orchester kann dann zwischen Zitaten von Volksmelodien und eigenen Melodien nicht mehr sinnvoll unterschieden werden. In dieser Ausbildung einer Kunstmusik, die sich musiksprachlich unmittelbar aus der ungarischen Volksmusik herleitet, unterstützte ihn sein Freund Zoltán Kodály; Bartók charakterisierte Kodálys Anteil an diesem Prozess mit Worten, die vor allem auch für ihn selbst gelten: „In diesem Fall kann gesagt werden, dass der Komponist die Musiksprache der Bauern erlernt hat und sie so vollkommen beherrscht wie ein Dichter seine Muttersprache.“

Bartók verstand den Folklorismus zugleich auch als eine Möglichkeit, zu einer nachdrücklich neuen, modernen, zeitgemäßen Musik zu finden, ohne darüber in Esoterik abzugleiten und ein breiteres Publikum abzustoßen, das sich freilich dann doch oft genug an der elementaren Ausdrucksgewalt dieser Musik störte: „Das Studium all dieser Bauernmusik war deshalb von entscheidender Bedeutung für mich, weil sie mich auf die Möglichkeit einer vollstän-

digen Emanzipation von der Alleinherrschaft des bisherigen Dur- und Moll-Systems brachte. Denn der weit aus überwiegende und gerade wertvollere Teil des gewonnenen Melodien-schatzes ist in den alten Kirchentonarten respektive in altgriechischen und gewissen noch primitiveren (namentlich pentatonischen) Tonarten gehalten und zeigt außerdem mannigfaltigste und freieste rhythmische Gebilde und

Taktwechsel ... Diese Behandlung der diatonischen Tonreihe führte zur Befreiung von der erstarrten Dur-Moll-Skala und, als letzte Konsequenz, zur vollkommen freien Verfügung über jeden einzelnen Ton unseres chromatischen Zwölftonsystems.“

Durch das intensive Studium der Volksmusik des Balkan fand Bartók demnach organisch zu Verfahren, die seine Musik fortschrittlich und neuartig wirken ließen. Und seine musikethnologischen Forschungen ließen ihn sogar jedweden bornierten Nationalismus überwinden; denn er konnte nachweisen, dass sich alle Volksmusik auf gewisse wenige Melodietypen zurückführen lasse, die sich in Volksmusik aller Länder finden.

Gelang es Janáček, dem frühen Strawinsky, Bartók oder Kodály einen Folklorismus zu entwickeln, der kompositionstechnisch dem artifiziellen fortschrittlichen Komponieren in Mit-

Stichworte

Motivische Zelle: Als Motiv wird die kleinste sinnvolle musikalische Einheit bezeichnet. Das kann ein Intervall, ein Rhythmus, eine bestimmte Folge von Klangfarben oder eine Harmoniefolge sein. Bei der Veränderung der Elemente eines Motivs durch Variation oder Permutation soll die Grundform des Motivs noch spürbar bleiben.

Ostinato: Bezeichnet die vielfache Wiederholung einer Tonfolge, eines Motivs oder eines Themas.

Dur-Moll-System: Im Dur-Moll-System wird der Tonvorrat von den sieben Tönen abgeleitet, welche die Dur- bzw. Moll-Tonleiter umfasst. Dabei unterscheiden sich Dur und Moll durch die unterschiedlichen Folgen von Ganz- und Halbtönen. Eine Tonleiter, bei der nur Halbtöne aufeinander folgen, nennt man chromatische Leiter. Sie umfasst zwölf Töne.

Kirchentonarten: Die alten Kirchentonarten des Mittelalters bis zur frühen Neuzeit, die sich von Tonleitern aus der griechischen Antike herleiten, unterscheiden sich vom Dur-Moll-System durch eine wiederum andere Anordnung der Ganz- und Halbtöne, der Lage der Haupttöne sowie der Leittöne, die zum Grundton der Leiter führen.

Diatonische Tonreihe, Pentatonik: Die diatonische Tonreihe umfasst alle sieben Töne einer Tonleiter ohne jedwede Erhöhung oder Erniedrigung der einzelnen Tonstufen, die Pentatonik als eines der ältesten Musiksysteme überhaupt hingegen nur fünf.

Chromatisches Zwölftonsystem: Das chromatische Zwölftonsystem umfasst alle zwölf Töne einer Tonleiter, die aus der diatonischen Tonreihe als „Umfärbung“ der sieben diatonischen Tonstufen gewonnen sind. Sie umfasst also einen größeren Tonvorrat als die Dur- bzw. Moll-Leiter, die „alten Kirchentonarten“ oder die Pentatonik.

Wichtige Werke auf CD

Janáček, Jenůfa; Elisabeth Söderström, Wiesław Ochmann, Petr Dvorský, Lucia Popp u. a., Wiener Philharmoniker, Charles Mackerras; 2 CD Decca/Universal

De Falla, Der Dreispitz, Der Liebeszauber, El vida breve (Ausz.); Theresa Berganza, Orchestre de la Suisse Romande, Ernest Ansermet; CD Decca/Universal

Enescu, Orchestersuiten Nr. 1-3 u. a.; Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, Lawrence Foster; 2 CD Ampex

Bartók, Klavierwerke; Michel Beroff; 2 CD EMI

Bartók, Konzert für Orchester, Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta; Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan; CD EMI

Villa-Lobos, Choros Nr. 11 für Klavier und Orchester; Ralf Gothone, Finnish Radio Symphony Orchestra, Sakari Oramo; CD Ondine/Note 1

Vladigerov, Orchesterwerke; Rundfunk-Symphonieorchester Berlin, Horia Andreescu; CD CPO/JPC

Chatschaturjan, Sinfonie Nr. 2, Gayaneh (Ausz.); Royal Scottish Orchestra, Neeme Järvi; CD Chandos/Codæx

teleuropa nicht nur entsprach, sondern sogar an neuartiger Ausdruckskraft übertraf, ohne dem breiteren Publikum erhebliche Verständnisprobleme zu bereiten, so konnten viele Komponisten mit ihrer folkloristischen Musik nur nationale Aufmerksamkeit erzielen. Diese Komponisten besitzen wohl für die Musikgeschichte ihrer Länder überragende Bedeutung, ohne doch die überregionale Musikentwicklung grundsätzlich beeinflusst zu haben. Zu solchen Komponisten zählt etwa Heitor Villa-Lobos, der mit dem üppig-wuchernden, schier unaufhörlichen Musikstrom seiner Tonschöpfungen vor allem die brasilianische Kunstmusik geprägt hat.

Ähnlich verhält es sich mit Komponisten wie Pancho Vladigerov aus Bulgarien, Jakov Gotovac, Josip Slavensky und Stevan Hristi aus dem ehemaligen Jugoslawien, George Enescu aus Rumänien oder Aram Chatschaturjan aus Armenien. Sie alle haben als Folkloristen die Kunstmusik ihrer Länder geprägt und sogar auf ein Niveau gehoben, das internationalen Maßstäben standhalten konnte und zugleich durch den engen Anschluss an Volksmusik relativ leicht verständlich und auffassbar blieb. Sie schlossen in Opern und Balletten an Sujets aus dem Volksleben an, verarbeiteten in Tanzsuiten für die unterschiedlichsten Besetzungen Zitate aus der Volksmusik oder erfanden in Rhapso-

dien, Konzerten oder sogar sinfonischen Werken eigene Themen im Stile von Volksmusik. Auf diese Weise wurde Volksmusik gewissermaßen kunstvoll nobilitiert und umgekehrt die Kunstmusik popularisiert.

Charakteristischerweise konnte sich der Folklorismus in England, Frankreich, Deutschland, Österreich oder der Schweiz, in Nationen also, in denen die Kunstmusik traditionell zu den unverzichtbaren Institutionen des allgemeinen Kulturlebens zählte (und noch zählt), kaum als einflussreicher Kompositionsstil profilieren. Selbstverständlich haben sich führende Komponisten aus diesen Ländern stets auch mit Volksmusik auseinandergesetzt – Benjamin Britten legte zahlreiche Volksliedbearbeitungen vor, Darius Milhaud griff auf Volksmusik aus vielen Ländern zurück, die er bereist hatte, und auch Arnold Schönberg (Suite op. 29), Paul Hindemith (Bratschenkonzert „Der Schwannendreher“) oder Alban Berg (Violinkonzert) zitierten in Kammermusiken oder Konzerten Volkslieder – doch keiner von ihnen kann deshalb zu den Folkloristen gezählt werden.

Da ihre Musik ohnehin den Hauptstrom der musikalischen Entwicklung trug, bestand für sie keine Veranlassung, sich durch musikalischen Folklorismus besonders zu profilieren. Und vor allem fehlt ihnen durchaus nachdrücklichen

volksmusikalischen Neigungen das – letztlich politisch motivierte – Moment demonstrativer kultureller Emanzipation. Und nach der Katastrophe der Naziherrschaft fand sich in Deutschland aus naheliegenden Gründen kaum mehr ein namhafter Komponist, der sich noch mit Volksmusik auseinandersetzen wollte. So bietet denn auch ein deutscher Komponist wie Walter Zimmermann (geb. 1949) mit seiner „Lokalen Musik“ (mit Teilen wie „Ländler-Topographien“, „Leichte Tänze“, „Stille Tänze“) den fiktiven Folklorismus einer utopischen „Heimat“, die in dieser Welt nicht (mehr) zu finden ist. ■



Foto: Hindemith-Institut

Auch ein Komponist wie Béla Bartók muss hin und wieder in die Tasten greifen, um eine Klangvorstellung der Noten zu bekommen.