

Castasegna 25.09.2009

«Musik oder Geräusch? Hörstrategien aus 500 Jahren Musikgeschichte»

*Stefan Berg & Nicoleta Paraschivescu*

*Das Vortragskonzert erkundet theoretisch und erprobt praktisch, welche Strategien uns zur Orientierung in musikalischen Räumen zur Verfügung stehen. Die Kernidee dabei ist, einem nichtwissenschaftlichen Publikum einen Überblick über die wichtigsten musikästhetischen Entwicklungen der europäischen Neuzeit zu verschaffen und dies anhand exemplarischer Werke erleb- und nachvollziehbar zu machen.*

[◄ )) Mauricio Kagel (1931-2008): Rossignols Enrhumés (Ausschnitt) (aus Rrrrrr...)]

Ist das Musik? – Wenn ja, Was macht uns da so sicher?

Ist es Musik, weil es aus einem *Musikinstrument* herauskommt? Es ist eine Orgel – also wird es schon Musik sein. Aber: Ist auch ein Hammer oder ein Amboss ein Musikinstrument? – Nein? – Wie kann Richard Wagner dann in seiner Oper *Rheingold* Ambosse und Hämmer als Musikinstrumente verwenden? Wie weit kann man das treiben? – Der italienische Komponist Giorgio Battistelli hat ein Stück geschrieben («Experimentum Mundi») in dem normale Handwerker normale Handwerkertätigkeiten verrichten – mehr nicht. Handwerker hämmern, hobeln, schmiegeln auf einer Konzertbühne. Ist das Musik?

Oder ist das, was wir eben gehört haben, Musik, weil wir vermutet haben, dass Nicoleta Paraschivescu Musik machen wollte? Weil wir glauben, dass irgendeine *musikalische Intention* dahinter stand. – Was wäre aber, wenn uns die Organistin glaubhaft machen könnte, dass sie nur auf die Tasten gedrückt hätte, um die Pfeifen mit der Luft zu reinigen? Könnten solche Reinigungsklänge trotzdem Musik ergeben?

Oder ist es Musik, weil wir hier in einer Konzertatmosphäre, in einer *musikalischen Situation* beisammen sind? Was wäre gewesen, wenn wir diese Geräusche während der Besichtigung einer Fabrikhalle gehört hätten? Hätten wir die Klänge dann auch als Musik wahrgenommen? – Der amerikanische Komponist John Cage soll seine Freunde einmal zu einem ›Konzert‹ auf ein Schiff in einem Hafen

eingeladen haben. Sie versammelten sich, und als sie alle da waren, dann tat er nichts anderes als die Fenster der Kabine zu öffnen. Das Konzert bestand darin, dass die Freunde den Klängen des Hafens, dem Glucksen des Wassers, dem Brummen der Motoren, den Rufen der Arbeiter und dem Heulen der Schiffssirenen zuhören sollten. War das Musik?

Je länger man über diese Dinge nachdenkt, desto fragwürdiger wird die Grenze zwischen Musik und Geräusch. Sie können durchaus zu Recht sagen, das sei doch alles unnötig komplizierte Gedankenspielerei! Schließlich gelingt es uns in unsrem Alltag doch relativ leicht, zwischen ›Musik‹ und ›Geräusch‹ zu unterscheiden. – Und doch ist es bezeichnend, dass die genannten irritierend doppeldeutige Situationen überhaupt *möglich* sind: Es ist *möglich*, dass uns jemand eine klingende Falle stellt, es ist *möglich*, solche Experimente und Grenzgänge durchzuführen. Das müssen wir ernst nehmen.

Was ist das also für eine Kompetenz, mit der wir im Alltag Musik als ›Musik‹ identifizieren können? Meines Erachtens hängt dies mit etwas zusammen, was ich als musikalische Orientierungskompetenz bezeichnen möchte.

Orientierung ist die Leistung, sich in wechselnden Situationen zurechtzufinden. Im Alltag geschieht dies in der Regel unbewusst. Doch wie sehr wir auf gelingende Orientierung angewiesen sind, wird meist erst dann deutlich, wenn wir uns in einer Situation einmal nicht auf Anhieb zurechtfinden. Verlaufen wir uns beispielsweise auf einer Wanderung, suchen wir unwillkürlich nach markanten Punkten im Gelände. Befinden wir uns in der Nähe einer Brücke, so werden wir uns bemühen, die Brücke auf einer Wanderkarte wiederzufinden. Gelingt dies, können wir anhand der Brücke und mit Hilfe der Karte unsere eigene Position bestimmen und wieder den richtigen Weg einschlagen. Diese zwei Elemente, die Brücke und die Wanderkarte, sind entscheidend. Die Brücke ist ein konkreter *Bezugspunkt*, etwas, das wir in unserer unmittelbaren Umgebung wahrnehmen und identifizieren können. Die Wanderkarte wiederum ist eine *Ordnung*, die mögliche Bezugspunkte in abstrakter Form bewahrt: Brücken, Hütten, Gewässer usw. Solche Ordnungen kommen natürlich nicht nur in Form gedruckter Wanderkarten vor. Die meisten haben wir aufgrund unserer Erfahrungen im Kopf: als Wissen darum, wie die Dinge zusammenhängen, als eingeprägte Verhaltensmuster, als gesellschaftliche

Konventionen – all das, weshalb wir den sich laufend verändernden Situationen unseres Lebens gewachsen sind. Um uns zurechtzufinden, brauchen wir also immer diese beiden Elemente: einen konkreten Bezugspunkt und eine dazu passende Ordnung, die uns den Zusammenhang erschließt.

Auch Musik lässt sich als eine solche Situation beschreiben, in der man sich zurechtfinden muss. Auch in einem Klangraum begegnen markante *Bezugspunkte*, auf die der Hörer seine Aufmerksamkeit richtet: klangliche Strukturen, die besonders herausstechen. Und auch hier greifen wir auf uns vertraute Ordnungen zurück: Wir wissen, dass bestimmte Anordnungen von Tönen Melodien ergeben, wissen, dass bestimmte Phänomene ein Rhythmus sind, wissen, dass eine bestimmte Anordnung der Stimmen ›Fuge‹ genannt wird – all das sind musikalische Ordnungsmuster. Diese Muster entstehen, weil wir in unserer Musikkultur immer wieder ähnliche Strukturen wahrnehmen – dies nicht zuletzt auch deshalb, weil auch die Komponisten in ihrer Arbeit diese Ordnungen in Anspruch nehmen. So kommt es zu wiederkehrenden Erfahrungen, die in unseren Köpfen stabile Muster generieren. Fachleute können sie explizit und differenziert benennen, bei Laien ist es eher ein vages So-habe-ich-das-schon-einmal-gehört.

Um die Idee der musikalischen Orientierung zu verdeutlichen, machen wir nun einen ersten Hörversuch. Dabei geht es zunächst vor allem um das Identifizieren von Bezugspunkten. Nicoleta Paraschivescu wird für Sie ein *Capriccio* von Girolamo Frescobaldi spielen. Um sich dabei zu orientieren, tun sie gut daran, ihre Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Melodielinie zu lenken. [▶)) *Bassa fiamenga*]. Diese Tonfolge, *la Bassa fiamenga*, ist der Bezugspunkt, auf den sie nun achten müssen. Es handelt sich um ein damals bekanntes Volkslied, das Frescobaldi in diesem *Capriccio* – in diesem musikalischen Einfall – immer wieder variiert. Achten sie einmal darauf, wie oft und in wie vielen verschiedenen Gestalten es vorkommt.

[▶)) Girolamo Frescobaldi (1583-1643): *Capriccio sopra la bassa fiamenga*]

Nach diesem *Capriccio* nun gleich ein zweites Beispiel. Hier wird in bestimmter Weise deutlich, was ich mit musikalischen Ordnungen meine. Sie werden nun *La Volta* von William Byrd, einem bedeutenden Komponisten des elisabethanischen England hören. *La Volta*: das ist ein ausgelassener Tanz. Hier wird die Tänzerin von

ihrem Partner in die Luft geworfen. Diese Bewegungsdynamik der Tänzer und der entsprechende Rhythmus ist hier die Ordnung, die Ihnen beim Hören Orientierung verschafft. Sie werden immer wieder auffällige rhythmische Bezugspunkte hören, die sie an dieses Hochwerfen der Tänzerin und an die Dynamik dieses Tanzes erinnern.

[◄)) William Byrd (1543-1623): *La Volta*]

Diese Stücke dürften für Ihre musikalische Orientierung keine allzu große Herausforderung gewesen sein. Und es dürfte auch zweifelsfrei festgestanden haben, dass es sich um ›Musik‹ und nicht um ein ›Geräusch‹ handelte.

Doch was geschieht, wenn wir die Grenzen unsere Musikkultur überschreiten? Schließlich gibt es in der historischen Tiefe und der geographischen Breite ein schier unüberschaubares Neben- und Nacheinander verschiedener Musikkulturen. Jede von ihnen präferiert andere Orientierungsstrategien. Am Hof eines Renaissancefürsten im Norditalien des 16. Jahrhunderts orientiert man sich musikalisch anders als in einem tibetanischen Dorf des 21. Jahrhunderts. In fremden Klangräumen funktionieren die gewohnten Hörstrategien nicht mehr: Unsere Aufmerksamkeit findet keinen Halt, wir können keine Bezugspunkte erkennen. Die uns vertrauten musikalischen Ordnungen können hier nicht weiterhelfen.

Damit lässt sich nun auch der Unterschied zwischen ›Musik‹ und ›Geräusch‹ erklären. Wir nennen etwas Hörbares in der Regel dann ›Musik‹, wenn wir sicher sind, dass wir hier bestimmte Orientierungsstrategien anwenden sollten – nämlich solche, die unsere Kultur für musikalische Situationen vorsieht. Von ›Geräuschen‹ hingegen sprechen wir immer dann, wenn wir die Anwendung musikalischer Strategien gar nicht erst in Betracht ziehen. Das Hörbare wird also nicht durch eine bestimmte akustische Qualität zur Musik, sondern durch unsere Herangehensweise, durch unsere spezifischen Orientierungsstrategien. Aber Vorsicht: Konfusionen sind nicht ausgeschlossen! Wenn wir uns in einem Konzert befinden und unsere musikalischen Orientierungsversuche vollständig scheitern, dann erklären wir das Gehörte bisweilen zum ›Geräusch‹. Und umgekehrt kann es auch geschehen, dass wir ein Geräusch zur ›Musik‹ umdeklarieren. Giorgio Battistellis Handwerker und John Cages Hafenkonzert wollen dies provozieren; und in der Tat ist es ja nicht ganz ausgeschlossen, dass wir im Kreischen der Säge eine Melodie oder im Knarren der Taue einen Rhythmus wahrnehmen.

Weil so viel von den musikalischen Orientierungsstrategien abhängt möchten wir nun exemplarisch die Entwicklung einer von ihnen verfolgen. Dafür haben wir uns für eine entschieden, die für die abendländisch-neuzeitliche Musik eine der wichtigsten ist.

Was ist das für eine Strategie? Ihr wesentliches Kennzeichen ist, dass sie die gehörten Klänge auf den Menschen, auf das menschliche Subjekt bezieht. Dies entspricht gewissermaßen ganz dem dominierenden Trend der europäischen Geistesgeschichte. In der Philosophie spricht man von einer neuzeitlichen Konzentration auf das einzelne menschliche Subjekt. Und entsprechend kann man auch fragen: Was ist die Beziehung der Musik zum Menschen: zum Komponisten, zum Interpreten, zum Hörer? So zu fragen, mag Ihnen ganz selbstverständlich erscheinen; es ist für uns so naheliegend, dass wir Mühe haben, es uns überhaupt anders vorzustellen. – Doch in Antike und Mittelalter war es z.B. viel naheliegender, zu fragen, wie sich die Musik in den Kosmos einfüge oder welche Zahlenverhältnisse die Musik regieren würden; der Bezug zum einzelnen Mensch war hier relativ uninteressant.

Aber nun konkret! Wie kann sich diese Konzentration auf das menschliche Subjekt in musikalischen Orientierungsstrategien niederschlagen? Sie hören nun eine Komposition, an der man den Kern des Konzepts nachvollziehen kann. Der Komponist heißt Johann Kuhnau und das Stück stammt aus einer Sammlung mit dem Titel *Biblische Historien* von 1700. Kuhnau vertont hier bekannte biblische Geschichten. Unsere spielt am Hof das israelitischen Königs Saul. Sie kennen diese Geschichte: Saul ist trübsinnig, melancholisch, dem Wahnsinn nahe – kurz: er ist psychisch krank. Der junge David, der so gut Psalter spielt, wird als Musiktherapeut an Sauls Hof geholt. Wir hören nur einen Ausschnitt: *La tristezza ed il furore del Rè*.

[☛)) Johann Kuhnau (1660-1722): *Der trübsinnige Saul* (aus den *Biblichen Historien*)]

Was wir gehört haben ist die Darstellung menschlichen Wahnsinns mit musikalischen Mitteln. Ich vermute, Sie konnten dies beim Hören nachvollziehen – also: ich vermute, Sie waren musikalisch orientiert. Aber wie funktioniert diese Orientierungsstrategie genau? Ihr Grundkonzept ist, *Musik als Darstellung menschlicher Emotionen bzw. Affekte* zu verstehen. Das heißt: Die Konzentration auf das Subjekt schlägt sich darin nieder, dass Musik konsequent auf den menschlichen

Gefühlshaushalt bezogen wird. Dies funktioniert nicht nur mit der Melancholie, und so erarbeitete man ein ganzes musikalisches Wörterbuch menschlicher Affektzustände. Sie haben eben markante musikalische Bezugspunkte gehört, die sich auf die Ordnung von Sauls Psyche beziehen ließen:

- zunächst die Tonart: g-Moll [♩)))] – finstere Gedanken
- [♩)))] – Verzweiflung
- [♩)))] – Schmerz
- [♩)))] – der Optimismus eines Verrückten
- [♩)))] – Depression

Man kann natürlich auch andere Affekte darstellen:

- [♩)))] – Jubel
- [♩)))] – Ausgelassenheit
- [♩)))] – Friedlichkeit
- [♩)))] – Freude

Ich gehe davon aus, dass die meisten von Ihnen diese Affekte auch ohne Erläuterung erkennen. Dies zeigt, dass auch uns heute dieses Wörterbuch noch weitgehend geläufig ist – nicht zuletzt, weil sich etwa auch populäre Musik der Gegenwart ganz ähnlicher Muster bedient.

Diese Grundidee, die Ordnungen des menschlichen Gefühlshaushaltes zur musikalischen Orientierung zu nutzen, bleibt für die nächsten Jahrhunderte im Kern stabil, entwickelte sich aber in ihren Details weiter. Bei Kuhnau ging es um die *Darstellung* der Affekte. Das Subjekt wurde hier *von Außen* betrachtet. Hier setzt die erste Veränderung an. Es wird immer mehr darauf geachtet, wer die Musik tatsächlich macht: der Komponist bzw. der Interpret. Es geht nun also auch um deren Affekte bzw. Gefühle. Aber Komponisten und Interpreten stellen ihre Gefühle nicht einfach dar, so als ob sie sich von Außen betrachteten – sie drücken sie direkt aus ihrem Inneren aus. Es geht nicht mehr nur um Darstellung, sondern um *Ausdruck*.

Wenn man nun also am menschlichen Ausdruck interessiert ist, wird unweigerlich auch die Sprache für die Musik interessant. Der Musiktheoretiker Johann Mattheson spricht entsprechend von der Musik als einer ›Klangrede‹; Musik wird als ›Sprache der Gefühle‹ verstanden. Dabei gingen die Musikästheten dieser Zeit davon aus, dass es – wie in der Wortsprache – auch in der Musik nationale

Sprachen geben müsse, weil sich die kühleren Charaktere des Nordens notwendig anders ausdrücken als die heißeren Charaktere des Südens. In der Tat gibt es in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gravierende Unterschiede etwa zwischen der französischen und der italienischen Musiksprache. So wie die französische Sprache muss die französische Musik eher fließend und weich gespielt werden, während die italienische Musik einer pointierteren Artikulation bedarf. Sie werden dies bei den folgenden Stücken bemerken. Vielleicht trägt es zu ihrer musikalischen Orientierung bei, wenn sie beim ersten Stück von Antonio Vivaldi an die italienische Sprache denken, und bei den beiden Stücken von Jean Philippe Rameaus an die französische Sprache.

[◀ ))) Antonio Vivaldi (1678-1741): *La Stravaganza* op. 4 Nr. 6 – Allegro]

[◀ ))) Jean-Philippe Rameau (1690-1761): *Air tendre pour la Rose* (aus der Oper *Les Indes Galantes*)]

Mit Rameau sind wir am Ende der Epoche des musikalischen Barock angelangt. Hier, am Übergang zur Klassik, macht die subjektbezogene musikalische Orientierungsstrategie, deren Faden wir verfolgen, eine größere Veränderung durch. Dies geschieht vor dem Hintergrund der geistesgeschichtlichen Gesamtentwicklung. Wir sind hier (gewissermaßen) im Herzen der Neuzeit, in der die Konzentration auf das einzelne menschliche Subjekt ihren Höhepunkt erreicht. In der Philosophie wird mit der Aufklärung die Vernunft des Einzelnen die zentrale Kategorie, und in der Politik wird mit der Französischen Revolution das gesellschaftliche Mitbestimmungsrecht des Einzelnen erstmals konsequent durchgesetzt. Gegenüber der starren Stabilität eines barocken Absolutismus gibt es nun ein wachsendes Bedürfnis nach Offenheit, Flexibilität, Transparenz, Einfachheit und Natürlichkeit. Und auch in der Musik sucht man das Klare, Ungeköstelte und Natürliche.

Das Stück, das Nicoleta Paraschivescu nun für Sie spielen wird, gehört in diesen Kontext. Es stammt von einem anonymen venezianischen Komponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es trägt den Titel *La tempesta di mare* – der Meeressturm.

[◀ ))) Anonimo do Venezia (18. Jahrhundert): *La Tempesta di Mare*]

Sie haben viele musikalische Bezugspunkte gehört, sich auf einen Sturm beziehen: das Rauschen, das Wirbeln und das Durcheinander des aufgewühlten Meeres. Die Idee, auch Naturereignisse musikalisch darzustellen, ist nicht neu. Interessant ist hier aber, dass der Komponist versuchte, das Chaos mit so einfachen musikalischen Mitteln wie möglich zu schildern. Effektiv ist es gleichwohl. Vielleicht ist ihnen aufgefallen, dass hier die Melodie klar von der Begleitung abgesetzt ist, wie Sie es auch von Haydn oder Mozart, kennen. [◀ ))) Beispiel: Melodie und Begleitung nacheinander]. Die Idee ist, die Musik nicht gekünstelt und unnötig kompliziert zu machen, sondern durchhörbar und transparent. Die musikalische Vernunft des Hörers soll das Stück durchdringen können. Die Subjekte, um die es hier nicht zuletzt geht, sind *Sie* als Hörer. Sie sollen sich beim Hören ihrer eigenen mündigen Vernunft, ihrer eigenen Orientierungskompetenz bedienen. Dabei spielen auch die Gefühle eine wichtige Rolle: Der Meeressturm wird nicht um der Natur willen geschildert: Man ging davon, dass eine Landschaft als Spiegel der menschlichen Seele fungiert. Aus diesem Grund stürzen die Romanhelden dieser Zeit auch immer wieder durch wilde Wälder und wüste Gebirge, wenn sie psychisch aus dem Lot geraten sind. Diese Musik will also nicht bloß ein stürmisches Meer darstellen, sondern stürmische menschliche Leidenschaften im Medium der Musik spiegeln.

Nun lassen sich nicht alle menschlichen Gefühle so leicht in ein musikalisches Bild bringen. Der Meeressturm produziert immerhin noch Geräusche, die sich musikalisch abmalen lassen. Aber was soll ein Komponist tun, wenn es um eine stille Gefängniszelle gehen soll? Wie soll man das musikalisch malen, wo es nichts zu hören gibt? Der Philosoph Jean-Jacques Rousseau findet eine Lösung: Er schlägt dem Musiker vor, dass er mit seiner Musik im Hörer die gleichen Empfindungen erwecken soll, wie eine stille Gefängniszelle. Es geht also darum beim Hörer die Atmosphäre eines Gefängnisses heraufzubeschwören. Dies eröffnet natürlich ganz neue Möglichkeiten: für den Komponisten, weil er nun auch Unhörbares musikalisch darstellen kann, neue Möglichkeiten für die Hörer, weil ihnen neue Freiheiten zur eigenen musikalischen Orientierung gelassen werden. Der Komponist entwirft eine Atmosphäre und vertraut darauf, dass Sie sich als mündige Subjekte in dieser Klangwelt zurechtfinden werden, indem Sie darauf achten, welche Bilder diese Musik in Ihnen heraufbeschwört. Das folgende Stück von Carl Philipp Emanuel Bach, dem berühmtesten der Bachsöhne, macht diese Tendenz hoffentlich

erfahrbar. Es schafft ein atmosphärisches Potential für Ihre eigenen Empfindungen – und er macht Ihnen keine plakativen Vorgaben. Orientieren Sie sich musikalisch, indem Sie auf Ihre eigenen Assoziationen und Imaginationen achten!

[◀ ))) Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788): Sonate a-Moll Wq 70 Nr. 4 – Adagio]

Ich weiß nicht, welche imaginierten Ordnungen, welche Bilder, Emotionen usw. Ihnen Orientierung in dieser Musik verschafft haben. In der Tat steht es Ihnen einigermaßen frei. Ihnen ist nur die Atmosphäre vorgegeben – was Sie mit Ihr anfangen, ist Ihnen überlassen.

Wir müssen nun einen großen Schritt machen und von der frühen Klassik direkt zur späten Romantik springen – nicht zuletzt deshalb, weil es faktisch unmöglich war, romantische Orgelmusik zu finden, die auf dieser kleinen Orgel hier in Castasegna gespielt werden kann. Der Grund dafür ist freilich symptomatisch: Die Tendenz, auf die ich eben hingewiesen habe, wird – vereinfacht gesagt – immer weiter verfolgt und ins Extrem gesteigert. Es wird nach immer neuen Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks und immer neuen Facetten musikalischer Atmosphäre gesucht – etwa indem intensiv mit neuen Klangfarben experimentiert wird. Dass die Orchester im Laufe der Romantik immer mehr Instrumente umfassen, hängt damit zusammen – und entsprechend wäre unsere kleine Orgel dem Repertoire dieser Zeit nicht mehr gewaschen.

Unweigerlich stößt eine solche Entwicklung an Grenzen. Eine solche ist die Grenze des tonalen Systems, also der im Abendland – grob gesagt – mit der Neuzeit entstandenen Art und Weise, die Töne in Tonarten, Tonleitern, Dreiklängen usw. zu organisieren. Dieses System – Sie alle kennen es in Gestalt des Quintenzirkels – ist keinesfalls naturgegeben, sondern eine Konvention, also etwas, zu dem es Alternativen gibt. So lange sich das Ausdrucksbedürfnis im Rahmen dieses Systems befriedigen lässt, ist es eine große Hilfe bei der musikalischen Orientierung. Doch sobald das Bedürfnis entsteht, viele tonartfremde bzw. viele dissonante Töne zu verwenden, droht dieses System auseinander zu brechen. Das System zeigt sich hier von seiner unflexiblen Seite. Die Komposition, die wir nun hören werden, dokumentiert diese Entwicklung – und sie dokumentiert die genannte Bedrohung:

Hier wird versucht, die Grenzen des tonalen Systems auszuloten, um weitere Ausdrucksmöglichkeiten zu generieren. Es ist das *Grablid* von Max Reger.

[◀ ))) Max Reger (1873-1916): *Grablid* op. 137, 7]

Sie haben beim Hören bemerkt, wie gewagt die Harmonik dieses Stückes ist. Und wenn Ihnen dies mitunter ein wenig ›falsch‹ vorkam, dann zeigt dies, dass Ihnen, denen das tonale System vom alltäglichen Hören ja sehr vertraut ist, die harmonische Orientierung nicht ganz so leicht gefallen sein mag.

Wie Sie wahrscheinlich wissen, hat sich das tonale System nicht halten können – jedenfalls nicht im Mainstream dessen, was man gemeinhin als E-Musik, also ernste Musik bezeichnet. Schönbergs Zwölftonmusik z.B. versucht, Musik ganz anders zu organisieren. Interessanterweise verliert zur selben Zeit auch die Orientierungsstrategie, deren Spur wir verfolgt haben, ihre beherrschende Stellung. Geistesgeschichtlich steht auch dies in einem größeren Kontext, den man in der Philosophie als ›Krise der Subjektivität‹ bezeichnet. Entsprechend gibt es heute alternative musikalische Orientierungsstrategien, die ganz andere Wege beschreiten. Vielleicht hören wir heute Nachmittag noch davon.

Abschließend möchten wir mit einem Stück von Mauricio Kagel eine Andeutung machen, wie es musikalisch weitergeht. Sie hören noch einmal eine Naturdarstellung: Nachtigallen – musikalische Vögel, die schon unzählige Male in der Musik zum Singen gebracht wurden. Aber: Wie sie hören werden sind diese Nachtigallen erkältet. Wir werden also mit einer ironischen Brechung des Genres konfrontiert. Vielleicht kommt Ihnen dieses Stück ja bekannt vor, und Sie können für sich nun etwas genauer beantworten, ob es Musik ist oder ein Geräusch...

[◀ ))) Mauricio Kagel (1931-2008): *Rosignols Enrhums* (aus Rrrrr...)]

18.09.2009; Dauer 25 Min. ohne Musik