



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Verwirklichung der ästhetischen Positionen aus der
Schrift Jean Cocteaus ‚Le coq et l’arlequin‘ in der Musik
von Germaine Tailleferre “

Verfasserin:

Magdalena Ritter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Französisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Inhaltsverzeichnis

<u>1. Einleitung</u>	6
<u>2. Die <i>Groupe des Six</i></u>	9
2.1. Entstehungsgeschichte der <i>Groupe des Six</i>	9
2.2. Gemeinschaftswerke	12
2.3. Die Auflösung der <i>Groupe des Six</i>	13
<u>3. Musikkritische Positionen in Frankreich um 1900</u>	14
3.1. Richard Wagner und seine Rezeption in Frankreich	15
3.2. Claude Debussy und der Beginn des Impressionismus	17
<u>4. <i>Le coq et l'arlequin</i></u>	20
4.1. Der Klang Debussys	21
4.2. Der Klang Wagners	23
4.3. Die Rhythmik Debussys	24
4.4. Das Gesamtkunstwerk	26
4.4.1. Das Gesamtkunstwerk bei Wagner	26
4.4.2. Das Gesamtkunstwerk bei Debussy	27
4.5. Die Betitelungen	28
4.6. Der Genie-Begriff	29
4.7. Der Eklektizismus	31
4.8. Die Länge der Werke Wagners	32
4.9. Die Melodik	32
<u>5. Entwurf einer neuen französischen Musik</u>	34
5.1. Die Alltagsmusik/die Ähnlichkeitsmusik	34
5.2. Populäre Musik als Inspiration	36
5.3. Das Schlichte in der Musik	38
5.4. Die Melodik	40
5.5. Die Instrumentierung	40

<u>6. Kompositionstechniken und Musikkonzepte Erik Saties</u>	42
6.1. Musikkonzepte Erik Saties	42
6.1.1. La Musique d'Ameublement	42
6.1.2. La Mécanique démolie	44
6.1.3. Das Vergnügen in der Musik	45
6.2. Kompositionstechniken Erik Saties	46
6.2.1. Die Baukastentechnik	46
6.2.2. Die Reihung	47
6.2.3. Die Melodik	47
6.2.4. Die Rhythmik	48
<u>7. Werkanalyse von ausgewählten Kompositionen Germaine Tailleferres</u>	49
7.1. Jeux de plein air	49
7.2. Album des 6	52
7.2.1. Pastorale	52
7.3. Les Mariées de la tour Eiffel	56
7.3.1. Valse des dépêches	58
7.3.2. Quadrille	59
7.4. Sonate pour violon et piano	62
7.5. Le Marchand d'oiseaux	63
<u>8. Tailleferres Kompositionsstil</u>	68
<u>9. Anhang</u>	71
9.1. Résumé	91
9.2. Abstract in deutscher Sprache	99
9.3. Quellenverzeichnis	100
9.4. Curriculum Vitae	106

Für Leopoldine Rabl, in Liebe

1. Einleitung

Jean Cocteaus Talent künstlerische Tendenzen und Begabungen rechtzeitig zu erkennen und zu vermitteln, ließ in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Gruppenbildungen und Gemeinschaftsproduktionen von Kunstschaffenden entstehen, die sowohl in die Geschichte der Musik als auch in die des Theaters und der Literatur eingegangen sind. Der Motor seines Engagements ist der Wille Gewohnheiten zu durchbrechen und die Kunst vom Aufdringlichen zu befreien.

Bevor sich das *enfant terrible* der Pariser Gesellschaft ab den 1930-er Jahren immer intensiver der Umsetzung seiner eigenen Filme widmete, galt sein Interesse den literarisch-musikalischen Aktivitäten in Frankreich. Cocteaus Fähigkeiten als Musiker waren beschränkt¹, sein Einfluss auf das Geschehen in der französischen Musik ist aber unbestritten. Er verfasste 1918 ein Konzept für eine neue Musik in der Aphorismensammlung „*Le coq et l'arlequin*“ und stellte darin neu formulierte ästhetische Positionen vor. Immer wieder verwies er in dieser Schrift auf Erik Satie, dessen kompositorische *simplicité* und ironische Grundhaltung als vorbildhaft angepriesen wurden. Damit vertrat Cocteau auch die Einstellung jener jungen Komponisten, die sich um ihn und unter dem Patronat von Satie gebildet hatten. Sie wurden *Le Groupe des Six* genannt. Die Idee einer neuen französischen Musik war Inspiration dieser Gruppierung um Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Louis Durey, George Auric und Germaine Tailleferre. Jean Cocteau nahm die Rolle des Wortführers und Theoretikers an und Satie wurde das musikalische Leitbild. Es entstanden Kollektivprojekte von den sechs Komponisten (*Album des Six*, 1921) und auch mit Jean Cocteau (*Les Mariés de la tour Eiffel*, 1921). Trotz des gemeinsamen Bestrebens die französische Musikwelt zu verändern, zeigen sich bei einem Vergleich der unterschiedlichen Kompositionswerke auch Differenzen in den einzelnen ästhetischen Positionen der jeweiligen Komponisten.

Das Thema der vorliegenden Arbeit dokumentiert die Verbindungslinien zwischen Jean Cocteau und dem einzigen weiblichen Mitglied der Komponistengruppe, Germaine Tailleferre. Die Wahl fiel auf Tailleferre, weil sie sowohl in der Literatur über die *Six* nur marginal erwähnt wird, als auch in der Gruppe selbst im Hintergrund stand. Obwohl sie sich in bekannten Künstlerkreisen bewegte (sie war bekannt mit

¹Er versuchte sich in den legendären Nachbars wie dem *Boef sur le toit* als Jazzmusiker.

Picasso, befreundet mit Charlie Chaplin und traf regelmäßig Artur Rubinstein und Igor Stravinsky), ihre Konzerte positive Kritiken bekamen und sie als zeitgenössische Komponistin anerkannt wurde, standen ihre Werke nur selten im Konzertprogramm und ihre Arbeiten wurden nur zum Teil veröffentlicht. Ein Grund dafür ist wahrscheinlich ihr schüchterner Charakter, den auch Saite schon kommentierte:

«Sie mag nicht, wenn man sie daran erinnert, dass sie einen ersten Preis für Harmonielehre gewonnen hat. Das zeigt nur eine Seite ihrer großen Bescheidenheit»²

Ein anderer Grund ist auch die Tatsache, dass Tailleferre als Frau keine leichte Ausgangssituation vorfand, um sich als Komponistin erfolgreich zu etablieren. Auch heute noch sind die Ansichten über Tailleferres Kunstfertigkeit zweigeteilt. So meint Theo Hirsbrunner, dass *„Tailleferre von ihrem kompositorischen Niveau her vom geringen Interesse ist“³*, wo hingegen Danielle Roster folgender Ansicht ist:

„Nicht, dass man Germaine Tailleferre kompositorisches Unvermögen oder Dilettantismus vorwerfen würde – wäre dies der Fall, könnte man mittels Werkanalysen der Komponistin und ihrem Schaffen gerecht werden. Tailleferres wird nicht kritisiert, sondern ignoriert.“⁴

Ignoriert wurde sie jedoch keinesfalls von Erik Satie, der in ihr seine *„musikalische Tochter“⁵* sah und sie anfangs förderte.

Ob nun also Germaine Tailleferre wirklich Saties musikalisches Ebenbild war und somit Cocteauss Idee von Musikästhetik umsetzte, soll mit dieser Arbeit untersucht werden. Ausgangsmaterial ist Cocteauss Manifest *Le coq et l'arlequin* und einige Kompositionen, die Tailleferre zwischen 1917 und 1923 geschaffen hat. Der Zeitraum ist durch den Wirkungsakt der *Groupe des Six* und Tailleferres Schaffenszeit in Paris begrenzt.⁶

Cocteauss *Le coq et l'arlequin* beinhaltet eine durchmischte Anhäufung von Aphorismen, Forderungen, Musik- und Kunstverständnissen und Provokationen. Er thematisiert Wagner und die Romantik, spricht sich gegen den Impressionismus und Debussy aus und fordert eine neue französische Musik für jedermann. Seine Schrift hat allerdings nur literarische Ansprüche. So beschreibt er seine grundlegenden und

²Volta, *Erik Satie*, S. 270

³Hirsbrunner, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, S. 96

⁴Roster, S. 215

⁵Volta, *Erik Satie*, S. 52

⁶Im Jahr 1925 heiratete Tailleferre den amerikanischen Karikaturisten Ralph Barton und zog nach New York.

theoretischen Positionen, ohne aber Strukturen zu verdeutlichen, nach denen man eine Musikanalyse durchführen kann. Um eine Verbindungslinie mit dem Werk Tailleferres dokumentieren zu können, ist die kompositorisch konkretisierte Umsetzung Cocteaus Ansätze notwendig. Die einzige Referenz auf die sich Cocteau bezieht ist Erik Satie. Er soll auch der Kristallisationspunkt für Tailleferres Kompositionsstil und Cocteaus ästhetischen Positionen sein.

Meine Forschungsfrage lautet:

Inwieweit ist eine gemeinsame ästhetische Verbindungslinie zwischen Cocteaus *Le coq et l'arlequin* und der Musik Germaine Tailleferres ausfindig zu machen?

Im ersten Teil meiner Arbeit behandle ich die Geschichte der *Groupe des Six*, um einen näheren Einblick in die Dynamik der Gruppe und den Einfluss innerhalb dieser verständlicher zu machen. Das weitläufigere musikalische Umfeld der Komponisten soll im zweiten Kapitel beleuchtet werden. Dabei möchte ich auf die französische Tradition der Wagner-Kritik hinweisen und vorläufig die wichtigsten zentralen Kritikpunkte an Wagner und Debussy, sowohl von Cocteau, als auch von der historischen Musikkritik, aufwerfen. Im darauffolgenden Abschnitt arbeite ich die musikästhetischen Positionen Cocteaus bis zur Vollständigkeit aus. Dabei dienen seine in *Le coq et l'arlequin* formulierten Ansichten als Grundlage.

Im zweiten Teil meiner Arbeit stelle ich die wichtigsten Kompositionstechniken und musikalischen Konzepte Erik Saties vor. Dadurch möchte ich Muster ausfindig machen, nach deren Merkmale die Musik Tailleferre analysiert werden kann.⁷

Im letzten Teil meiner Arbeit soll die Werkanalyse von ausgesuchten Kompositionen Tailleferres stattfinden und mit der Musik Saties auf Gemeinsamkeiten untersucht werden. Folgende Werke werden analysiert:

⁷ siehe Ehrler, *Klaviermusik von Poulenc, Honegger und Milhaud*, S. 5

1.) 1917 - ***Jeux de plein air***.

Das Stück wurde noch vor der Entstehung der *Six* komponiert. Als Satie es hörte, bezeichnete er Tailleferre als seine musikalische Tochter. Auch Cocteau fand für diese Klaviermusik lobende Worte: „*Es ist ein Urlaubs-Stück*.“⁸

2.) 1919 - ***Pastorale*** aus dem *Album des six*.

Es handelt sich hierbei um das einzige Gemeinschaftswerk, bei dem alle sechs Mitglieder involviert waren.

3.) 1921 – ***Les Mariés de le la tour Eiffel***

Für dieses Ballett arbeiteten fünf der sechs Komponisten ein zweites und letztes Mal zusammen. Durey leistete zwar keinen Beitrag mehr, dafür war Cocteau beteiligt.

4.) 1921 - ***Sonate pour piano et violon***

Dieses Werk entstand, als die *Six* noch als Gruppe existierten. Eine Analyse ist aufschlussreich, da sich mit diesem Werk geläufige Kompositionstechniken Tailleferres zeigen lassen.

5.) 1923 – ***Le Marchand d'oiseaux***

Es war dies Tailleferres erster öffentlicher Kompositionsauftrag und die erste selbstständige Komposition nach dem Ende der *Six*.

2. Die *Groupe des Six*

2.1. Entstehungsgeschichte der *Groupe des Six*

Ab 1917 wandelt sich die Musikwelt Frankreichs. Trotz fehlender Organisation und finanzieller Mittel am *Conservatoire* in Paris, steht die musikalische Entwicklung nicht still und die Zeichen der Avantgarde sind bald spürbar.⁹ In dieser Zeit befreunden sich die Studenten Auric, Honegger, Tailleferre und Milhaud, vier der sechs Mitglieder. Mittelpunkt dieses Kreises soll Erik Satie werden, dessen kompositorische Prinzipien von allen bewundert wurden. Durch Veranstaltungsreihen im Saal Huygens und später im Théâtre du Vieux-Colombier treffen die Musiker regelmäßig aufeinander. Auch Louis Durey und Francis Poulenc stoßen nun zu diesem Freundeskreis. Die Künstler, die an diesen Konzerten passiv oder aktiv teilnehmen,

⁸Shapiro, S. 5

⁹Anders-Malvetti, S. 40

sind nicht festgelegt und somit besteht ein reges Kommen und Gehen vieler anderer Komponisten.¹⁰ Aus diesem Personenkreis und durch die gemeinsame Bewunderung für Satie entstehen zwischen Mai 1917 und November 1918 die *Nouveaux Jeunes*. Diese Gruppe veranstaltet gemeinsam eine Folge von Konzerten und experimentiert mit der Musik. Jean Cocteau verhilft ihnen durch seine Kontakte zu mehr Bekanntheit und ermöglicht ihnen, sich in den Pariser Salons der gehobeneren Gesellschaft zu etablieren. So machen die Mitglieder auch Bekanntschaft mit Picasso, Stravinsky oder Ravel.¹¹

Cocteau verfolgt die Entfaltung der jungen und talentierten Komponisten mit Enthusiasmus mit und wird zum Wortführer dieser *musique d'avantgarde*. In seiner Schrift *Le coq et l'arlequin*, die er Georges Auric widmet, bildet er durch die Verkündung neuer Direktive die literarische Basis für die herbeigesehnte Veränderung in der Musik. Da Cocteau mit seinem Kunstverständnis die Ideen der Musiker vertritt, gleichzeitig aber auch den Zeitgeist der Franzosen treffsicher formuliert, vollzieht er die entscheidende Tat zum entgeltigen Erfolg der Gruppe.

Durch das Management Jean Cocteaus, die Hilfe Saties, der in Paris schon zu einer Größe in der Künstlerszene aufgestiegen ist, den vielen Avantgarde-Konzerten und der erregten öffentlichen Aufmerksamkeit, werden die Komponisten zur *Groupe des Six* zusammengefasst. Die Stunde Null wird auf den 16. Jänner 1920¹² datiert und basiert auf einen Artikel von dem Journalisten Henri Collet mit dem Titel „*Un livre de Rimski et un livre de Cocteau. Les cinq Russes, les six Français et Erik Satie*“¹³. Er bezieht sich mit *les cinq Russes* auf jene Komponisten, die die Musik Russlands vom deutschen Einfluss befreit haben¹⁴, und teilt den *six Français* dieselbe Rolle in Frankreich zu¹⁵. Dabei ist eine bereits vorhandene Grundhaltung zum musikalischen Nationalismus und eine neue Identitätssuche nach dem Krieg sichtbar¹⁶.

¹⁰Duhme-Hildebrand, S. 22

¹¹Duhme-Hildebrand, S. 30

¹²MGG, Cocteau, S. 1307

¹³Roy, S. 5

¹⁴Mili Balakirew, Alexander Borodin, César Cui, Modest Mussorgski und Nikolai Rimski-Korsakow, die gemeinsam die Gruppe der Fünf bildeten

¹⁵MGG, Frankreich, S 774

¹⁶Shapiro, S.6

Wobei nach Duhme der patriotische Impetus bei den sechs Franzosen nicht sonderlich wesentlich war und deshalb eine Parallelsetzung zu den russischen Fünf auch grundsätzlich nicht möglich (siehe Duhme- Hildebrand, S. 43)

Trotz der medialen Vereinheitlichung der Komponisten¹⁷, wird in den meisten jüngeren Publikationen immer wieder betont, dass zwar durch gleiche Vorbilder und gemeinsame Konzertveranstaltungen das Bild von Zusammengehörigkeit durchaus plausibel erscheint, die Musiker aber tatsächlich hauptsächlich durch die Freundschaft vereint waren.

Die eher willkürliche Homogenisierung der Sechs löste unter den Mitgliedern wechselnde Meinungen hervor. Warum ausgerechnet diese sechs Komponisten die Gruppe formieren sollten, ist seit Anbeginn ungeklärt. Georges Auric meinte dazu:

“Henri Collet came and he wrote an article. He called us Les Six, but that’s his find: We had never thought of calling ourselves the Six or the Seven or the Five. When you have labels, it is very hard to take them off. We were not the ones who wanted to keep them, but it was the press, the articles – the public was calling us that, and there was nothing to do against it.”¹⁸

So lehnten die Six auch immer wieder die vermeintliche Gemeinschaftsästhetik ab und betonten die jeweilige Individualität in der Kompositionswahl:

«... tout en poursuivant une tendance générale semblable, chacun de nous cherche sa personnalité dans un autre sens différent »¹⁹

Honnegger an Collet

«...Il faut renoncer à une politique d’agression et cela en vertu de ce que le maître Poulenc appelle notre unité varié. Chacun de nous libre. Toi, tu aimes Ravel, Arthur aime Schmitt, j’ aime Magnard, Francis aime Roussel, Tailleferre tous le monde et Auric personne ! Tant mieux si nous admirations divergent. Raison de plus pour être unis!»²⁰

Milhaud an Durey

Die öffentlichen Kommentare zu der *Groupe des Six* reichten in die verschiedensten Richtungen. Kritiker waren sich nicht einig, ob die Gruppenbildung erzwungen wurde und ob sie als Künstlereinheit zu akzeptieren sei. Viele Ansichten darüber verfälschten das Bild über die Six. Versuche die Gruppe zu charakterisieren waren klischeehaft oder zu allgemein.²¹ Manche Musikkritiker sprachen sogar jede Gemeinsamkeit ab:

¹⁷Klassifizierungen und Schlagwörter in der Kunst kamen sowohl bei den Rezipienten als auch bei den Zeitungen gut an

¹⁸Duhme-Hildebrand, S. 35

¹⁹Roy, S. 8

²⁰Anders-Malvetti, S. 45

²¹ Duhme-Hildebrand, S. 30

„Il n’y pas de musique des Six, il n’y pas d’esthétique des Six, il n’y que six jeunes musiciens indépendants, qui n’ont ni la même doctrine ni le même idéal»²²

Dennoch wussten die Mitglieder um die gesteigerte Aufmerksamkeit, die sie seit der Formierung der *Six* in der Öffentlichkeit genossen, Bescheid. Sie nutzten dieses Interesse, um ihren Bekanntheitsgrad auszuweiten und ihre eigenen Karrieren zu lancieren. Auch Jean Cocteau profitierte von dieser Konstellation und konnte daraus große Erfolge erzielen, denn Gruppenbildungen waren Teil der „Marktstrategie“ der modernen Musik.²³ Einige Autoren betonen sogar die *„Notwendigkeit der Gruppenbildung für das gemeinsame Suchen nach neuen zeitgemäßen musikalischen Ausdrucksmitteln“*²⁴ und sehen mit größerem zeitlichen Abstand neben allen Differenzen auch Gemeinsamkeiten.

2.2. Gemeinschaftswerke:

Das erste Gemeinschaftswerk ist ein kleines Album mit sechs Klavierstücken aus dem Jahr 1921. Das sogenannte *Album des Six* ist eine Sammlung von teilweise bereits existierenden Kompositionen der einzelnen Mitglieder²⁵.

Noch im selben Jahr folgte die zweite und letzte Kollektivproduktion. Diesmal war zwar Cocteau beteiligt, doch die Gruppe musste bereits auf die Mitarbeit von Durey verzichten. Die Gründe dafür sind je nach Autor unterschiedlich. Man kann davon ausgehen, dass schon damals der kompositionstechnische Reifeprozess des ältesten *Six*-Mitgliedes ihn in eine andere Richtung geführt hatte und deshalb kein Interesse bestand, an einer Gemeinschaftsproduktion teilzunehmen. Auch seine Freundschaft zu Satie wurde durch Meinungsverschiedenheiten sehr strapaziert.²⁶

Das Tanztheaterstück *Les Mariées de la Tour Eiffel*, bei dem Cocteau den Text verfasste, entstand ebenfalls 1921.

²²Bäcker, S. 60, Zitat von Vuillermoz

²³Hirsbrunner, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, S. 94

Zusammenarbeit unter Künstlern war in der Avantgarde durchaus eine gängige Möglichkeit. So arbeitete das Universalgenie Cocteau als Maler, Filmregisseur, Theaterschreiber, Jazzmusiker, Schriftsteller und Ästhetiker mit mehreren Kollegen zusammen.

²⁴Anders-Malvetti, S. 1

²⁵*Musik der Geschichte und Gegenwart*, Cocteau, S. 1308

²⁶Raffl, S. 156

2.3. Die Auflösung der *Groupe des Six*:

Nach den gemeinsamen Produktionen folgten Schaffensperioden, in denen sich die Mitglieder anderen Inspirationsquellen widmeten. Milhauds und Honeggers Neigung zum Impressionismus verursachte einen Bruch mit Cocteau. Poulenc komponierte immer öfter geistliche Werke und Durey zog sich vollkommen aus Paris zurück.²⁷ Nach und nach entfernten sich die Komponisten vom provokanten Bild, das sie von sich in den ersten Jahren gegeben hatten²⁸ und wollten ihre Fähigkeiten außerhalb ihres Umfeldes erproben. Schließlich löste sich die Gruppe auf. Einen Grund dafür sieht Duhme-Hildebrand an der fehlenden gemeinsamen Ästhetik: Da die Komponisten jede Entfaltung nach den individuellen Überzeugungen tolerierten und keiner gemeinsamen Schule angehörten, konnte das Phänomen der *Six* keinen Bestand haben.²⁹ Im Jahr 1923 meinte Satie zum Ende der *Groupe des Six* :

*„A propos des Six – dont on a plusieurs fois annoncé la chute, la chute mortelle – je dois reconnaître que, comme groupe, ils n´existent plus. En somme, il n´y a plus de Groupe des Six. Mais...il y a six musiciens – tout simplement : six musiciens de talent, indépendantes, et dont l´existence individuelle est incontestable, quoi qu´on dise ou fasse. «*³⁰

Erik Satie, *Les feuilles libres*, n° 33, septembre 1923

Trotz dieser unterstützenden Worte und der anfänglich tiefen Freundschaft mit den Komponisten, zogen sich die meisten ehemaligen *Six*-Mitglieder von ihm zurück. Nur Milhaud blieb als einziger mit ihm bis zu seinem Lebensende befreundet. Auch mit Cocteau hatte der Komponist eine Auseinandersetzung. Bei ihrem letzten gemeinsamen Projekt, *la belle excentrique*, kam es zu einem großen Streit und die Freundschaft fand schließlich ein jähes Ende.³¹

Am 11. Dezember 1929, zur Feier des zehnjährigen Jubiläums der Gruppe, hielt Cocteau eine Rede, in der er seine Funktion innerhalb der Gruppe korrigierte und euphorisch die Werke Stravinskys lobte, den er in *Le coq et l´arlequin* zuvor noch heftig kritisiert hatte:

²⁷ Anders-Malvetti, S. 43

²⁸ Anders-Malvetti., S. 43

²⁹ Dume-Hildebrand, S. 51

³⁰ Roy, S. 34

³¹ Volta, S. 57

*„Man wollte aus mir einen Wortführer machen. Man wollte ein Manifest verlesen, während ich, ohne eine Minute zu verlieren, die undankbarste der Aufgaben übernahm, denn sie nötigte mich, gegen meinen eigenen Geschmack anzukämpfen, und verlangte von mir, bis sich die neue Ordnung etabliert haben würde, mich jener Atmosphäre der Erhabenheit zu enthalten, ohne die ich nicht leben kann. [...] Aber die ästhetische Erwiderung auf mein Verlangen war in Wahrheit L'histoire du Soldat von Stravinsky, und die wirkliche Schönheit, die verborgene Schönheit, die reine, unberührte Schönheit der Groupe des Six bleibt sehr viel mehr eine Äußerung des Herzens als eine Äußerung des Intellekts...“*³²

3. Musikkritische Positionen in Frankreich um 1900

Cocteau respektierte die musikalische Vergangenheit und hatte nicht die Absicht sie in seinem Entwurf für eine neue französische Musik zu negieren. Trivialmusik existierte seit jeher und ist traditioneller Gegenstand der französischen Musikgeschichte. Ein Rückgriff auf die Unterhaltungsmusik war Teil seines Konzepts und im Sinne des gewünschten musikalischen Wandels. Cocteaus Ansprüche waren so mit denen der allgemeinen künstlerischen Aufbruchsstimmung gut vereinbar.³³ Er wollte Gattungsschranken aufheben, interdisziplinäre Verschränkungen vorantreiben und dabei immer einen selbstironischen Zug beibehalten.³⁴ Trotz seiner harten antiromantischen und –impressionistischen Kritik erkannte er Debussys und Wagners Talent an:

*«Naturellement Wagner, c' est très bien, Debussy, c' est très bien ; on ne parle que des choses très bien. Il est inutile de dire que Saint-Saëns, Bruneau, Charpentier, c' est très mal.»*³⁵

*«Même quand tu blâmes, ne t' occupe que de la première qualité.»*³⁶

Aber trotz dieser Anerkennung bleiben die Romantik und der Impressionismus, und folgerichtig auch deren Hauptvertreter Wagner und Debussy, die Schwerpunkte seiner musikkritischen Schriften.

³²Volta. S. 77

³³Wie beispielsweise den Dadaismus.
siehe Hirnsbrunner, S. 90

³⁴Musik der Geschichte und Gegenwart, Cocteau, S. 1307

³⁵Le coq et l'arlequin, S. 53

³⁶Le coq et l'arlequin, S. 19

3.1. Richard Wagner und seine Rezeption in Frankreich

Das Musikverständnis in Frankreich um die Jahrhundertwende, kann man nur in Hinblick auf die Anti-Romantik verstehen. Mitte des 19. Jahrhunderts verursachte Richard Wagner einen nachhaltigen Umbruch in der französischen Musik. Paris war geprägt von der opéra comique und von Komponisten wie Rameau. In der Musik drückte man mit Ordnung und Präzision etwas Ursprüngliches aus. Als Wagner mit seinen Werken die Zuhörer in ihren Musikgewohnheiten irritierte, erntete er anfangs Missverständnis, Verachtung und Kritik von allen Seiten. Er komponierte hauptsächlich Ensemblestücke, Chöre und Symphonien für ein Publikum, für das ein Konzertbesuch eher ein gesellschaftliches als musikalischer Ereignis war, und das sich am Liebsten von virtuosen Solokonzerten oder seichten Operetten beeindrucken ließ³⁷. Wagners Durchbruch wollte hartnäckig aufgehalten werden. Seine Kritiker warfen ihm vor, dass seine Musik zu wenig Melodie hätte und seine rauschhaften Klangwirrungen Lärm seien.³⁸

Wagner fand erst im Rahmen seines zweiten Paris-Aufenthalts 1860 mit der Aufführung des Tannhäuser, der als „Pariser Tannhäuser-Skandal“ in die Geschichte einging, seine fanatischen Anhänger.³⁹ Die Werke des Komponisten wurden nun immer häufiger gespielt. Seit diesem Moment ist Frankreich von zwei radikalen Positionen geprägt: *Anti-Wagnérisme* und *Wagnérisme*, französische und deutsche Musik.

Der traditionsreiche Zwiespalt zwischen Deutschland und Frankreich war deutlicher als je zuvor und Wagner polarisierte mit Aussagen wie:

„Nun ist der Franzose aber auch nicht eigentlich musikalisch und alle Musik ist aus dem Ausland zu ihm gekommen: Seit jeher hat sich der französische Musikstil nur durch den Kontakt mit italienischer und deutscher Musik entwickelt und ist eigentlich nichts anderes als der Schnittpunkt zwischen dieser beide Stile“⁴⁰

Brief an Mathilde Wesendonk 1860

„Die bis heute ständig wachsende Verwahrlosung, die [...] entstanden ist, ist unglaublich...“⁴¹

³⁷Burger, S. 47

³⁸Eckardt-Bäcker, S. 130

³⁹Unter anderem war Charles Baudelaire, der sich auch gegen Nietzsches Kritik an Wagner aussprach, ein wagnerianischer Verfechter
siehe: *Musik der Geschichte und Gegenwart*, Wagner, S. 297

⁴⁰Burger, S. 41

⁴¹Burger, S. 42

Das Wagner-Problem, wie es auch genannt wurde, ist nicht zufällig entstanden. Nach dem Scheitern der Franzosen im Deutsch-Französischen Krieg, machte sich im Land Pessimismus breit und die Gesinnung war sehr national. Journalisten und Intellektuelle der damaligen Zeit bezeichneten die Nation als innerlich und äußerlich krankhaft.⁴² Musikkritiker und Intellektuelle wählten diese Bezeichnung auch für Wagners Musik. („Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit? [...] Er hat die Musik krank gemacht!“⁴³) Ihm bleibt das Bild des kranken Musikgenies noch bis heute.

Nach dem Krieg motivierte die übertriebene Heimatverliebtheit die Franzosen aber auch dazu, ihre eigenen Quellen zu erforschen und es entwickelte sich jene Tendenz, die sich auf das Musikverständnis von Satie und den *Six* nachhaltig auswirkte. Man wandte sich nach der *belle époque* von allem Überladenen, Sublimen und Unerreichbaren in der Kunst und in der Musik ab und sehnte sich nach einer puren Ästhetik. Cocteau schloss sich dieser Meinung an, und sprach sich für eine Absage an die „*metaphysische Würde der Musik Wagners*“⁴⁴ aus. Mit dieser Kritik stand er also ganz in der Tradition Frankreichs, die in Deutschland seinen historischen Erbfeind sah.

Schon Nietzsche schrieb 1888 in seinem Werk *Der Fall Wagners* über den Komponisten als „*unhöflichstes Genie der Welt*“⁴⁵, das mit seinen nervreizenden Klanggeschwülsten „*die Musik krank gemacht hat*“⁴⁶. Diese Streitschrift Nietzsches wirkte ausschlaggebend auf Cocteau. Sie kritisiert Wagner mit eindringlicher Abneigung und hat einen persönlich-biographisch motivierten Hintergrund. Cocteau bezieht sich in *Le coq et l'arlequin* - nicht ganz kritiklos⁴⁷ - auf Nietzsche und fordert seine Leser sogar auf, ihn zu lesen. Aber auch Zeitgenossen wie Debussy und Saint-Saëns, die anfänglich beide – wie auch Nietzsche - überzeugte Wagner-Anhänger waren, sprechen sich gegen die Romantik und für eine nationale Musik aus.

Die Anhänger des Anti-wagnérisme wollten den deutschen Einfluss auf die französische Musik unwiderruflich unterbinden. Man war auf der Suche nach einer neuen Musik, wobei man nicht nach einer grundlegend neuen Form strebte, sondern jene Musik wieder aktivieren wollte, die vor der Romantik die Konzertsäle füllte. Man

⁴²Eckart-Bäcker, S. 102

⁴³Nietzsche, *Der Fall Wagners*, S. 21

⁴⁴Anders-Malvetti, S. 71

⁴⁵Nietzsche, *Der Fall Wagners*, S. 12

⁴⁶Nietzsche, *Der Fall Wagners*, S. 18

⁴⁷So meinte Cocteau. „Es ist bedauerlich, dass er [Nietzsche] Wagner ein Kunstwerk gegenüberstellt, das Wagners Werk auf künstlerischen Gebiet unterlegen ist“ (Hahn und Harlekin, S. 18).

förderte institutionell Instrumentalmusik, wie Orchester-Suiten oder Symphonien, junger Komponisten und auch die Umsetzung des *chant populaire* in der französischen Kunstmusik.⁴⁸

Cocteau verlangte eine „*französische Musik Frankreichs*“.⁴⁹ Er schloss sich der in Frankreich herrschenden Meinung an, dass Wagner niemals der selbsternannte Heiler der Kunstmusik sei, und, dass alle Komponisten vor ihm keineswegs nur Vorläufer waren, die ihm den Weg geebnet hatten. Die Gegner der Romantik sahen sich aufgrund von Wagners eigenst provozierten Messias-Status beflügelt, sich mit ihrer eigenen musikalischen Vergangenheit auseinander zu setzen, um sich ihrer eigenen musikgeschichtlichen Bedeutung wieder besinnen zu können. Man unternimmt also ein *retour au passé*, das aus der Opposition zu Wagner entstanden ist.⁵⁰ Des Weiteren verlangte Cocteau die Umsetzung von Ideen, die auch schon die französische Klassik im 17. Jahrhundert prägten: Einfachheit und Gesundheit, wobei sich das „Klassische“ darin nicht erschöpfen soll.⁵¹ Man strebte nach einem Gleichgewicht zwischen Vernunft und Gefühl.⁵² und versuchte die oft als krankhaft beschriebene Musik durch Leichtigkeit, Vergnüglichkeit und Bekanntes zu heilen.

3.2. Claude Debussy und der Beginn des Impressionismus

Wie bereits erwähnt war Claude Debussy in seinen jungen Jahren ein Wagner-Anhänger. Seine neuartigen Harmonieabfolgen weckten in seinen Studienjahren sein Interesse.⁵³ So besuchte der Komponist schon 1887 die Aufführung *Lohengrin* in Paris und traf Wagner auch persönlich in Bayreuth in den Jahren 1888 und 1889⁵⁴. Doch seine Begeisterung sollte nicht von Dauer sein. So schrieb er rückblickend auf seine Bayreuth-Besuche:

⁴⁸So verarbeitete Bizet, der wiederum für Nietzsche das positive Gegenprogramm zu Wagner bildet, in seinem Werk *Carmen* viele Volkslieder aus dem Mittelmeer-Raum

⁴⁹Hahn und Harlekin, S. 26

⁵⁰Eckart-Bäcker, S: 197

Dieses *retour au passé* betraf nicht nur das Schaffen neuer Werke im klassischen Stil, sondern auch die Rekonstruktion und Wiederbelebung alter Instrumente und die wissenschaftlich aufgearbeitete Beiträge zur Musikgeschichte.

⁵¹Bäcker, S. 48

⁵²Anders-Malvetti, S. 73

⁵³Heldt, S. 31

⁵⁴Holloway, S. 19

„After several years of passionate pilgrimage to Bayreuth, I began to entertain doubts as to the Wagnerian formulae; or rather, it seemed to me that it could serve only the particular case of Wagner's genius.“⁵⁵

Seine Einstellung zu Wagner änderte sich schließlich so sehr, dass Debussy, der auch als Musikjournalist tätig war, einer der mächtigsten Wagner-Kritiker wurde. Er wollte eine Musik schaffen, die fern vom „Übersinnlichen und Phantastischen, Körperlosen, Nebelhaften und Unsinnlichen“⁵⁶ war. Er lehnte den Intellektualismus in Wagners Musik ab, um für eine Verbindung zwischen den Sinnen und den Geist zu kämpfen.⁵⁷ Debussy kritisierte, wie auch Cocteau, die Bewegungslosigkeit in der romantischen Kunst. Jedoch kritisierte Cocteau weiter, dass die impressionistische Musik weder Ideen noch Gegenstände darstellt, sondern die augenblicklichen Sinneswahrnehmungen, das „fließende Leben der Dinge“ aufnimmt.⁵⁸

Saint-Saëns, zu diesem Zeitpunkt ebenfalls Wagner-Gegner, strebte nach jenen Veränderungen in der Musik, die von der Romantik wegführten und den Impressionismus einleiteten. Er forderte eine Einheit von Melodie und Harmonie: „Die schönen Melodien, die schönen Harmonien, beide sind die Frucht der Inspiration“.⁵⁹ Die musikgeschichtliche Frage, ob der Impressionismus der älteren oder der Neuen Musik, also dem 19. oder dem 20. Jahrhundert, angehört, wird mit unterschiedlichen Ansichten beantwortet. Cocteau rechnet den Impressionismus, als Nachklang des Deutschen und Russischen, der Endstufe der Romantik zu.⁶⁰

In seiner feindlichen Haltung gegenüber Wagner teilte Debussy viele Ansatzpunkte mit Cocteau. So plädierte er in seiner „Schmähschrift gegen Wagner“ ebenfalls für eine Rückverpflichtung an die traditionelle Musik Frankreichs.⁶¹ Ein weiteres musikalisches Einverständnis zwischen Cocteau, Satie, le Groupe des Six und Debussy war die Ansicht, dass Musik gefallen soll. „Le rôle de la musique française

⁵⁵Holloway, S. 19

⁵⁶Musik der Geschichte und Gegenwart, Band 8, S. 471

⁵⁷Eckart-Bäcker, S. 217

⁵⁸Eckart-Bäcker, S. 218

⁵⁹Hasenauer, S. 130

⁶⁰Musik der Geschichte und Gegenwart, Impressionismus, S. 533

⁶¹Möller, S. 81

An dieser Stelle muss hinzugefügt werden, dass der Impressionismus in die Musikgeschichte eingegangen ist, als ein Stil, dessen entscheidende Impulse weder aus Deutschland, noch aus Österreich, sondern aus Frankreich ausgingen. Der weit über die französischen Grenzen hinausreichende Erfolg des Impressionismus, lässt ihn zu einer der wirkungsmächtigsten Strömungen des beginnenden 20. Jahrhunderts werden. Somit hat Debussy seine Vorstellung von einer französischen Musik nachhaltiger umsetzen können, als Satie.

c' est de plaire“ meinte Debussy.⁶² «Je fais de la musique parce que ça m' amuse» sagte Germaine Tailleferre⁶³ Beide Komponisten erfüllten somit das Gebot der Heiterkeit, wobei die Umsetzung in den jeweiligen Stilen unterschiedliche Formen annahm. Diese Absicht des Gefallen-Wollens stellt eine nicht zu unterschätzende Wichtigkeit dar.

Trotz der heftigen Kritik an Wagner, die bis zum Lebensende Debussys nicht an Schärfe einbüßte, lässt sich ein gewisser Einfluss des Romantikers auf das Schaffen des französischen Musikers nicht abstreiten:

„...while there are obvious traces in his early works of Debussy's early enthusiasm for Wagner, the music of his maturity complements his later hostile attitude in its complete purgation of all Wagnerian traits. Debussy has been taken, especially by his compatriots, as pre-eminently the Anti-Wagnerian composer, restoring lucidity, moderation, and restraint after the long centuries of foreign sway in which Wagner was the latest and cruellest tyrant. An attitude so disinterested as Koechlin's has been rare. 'It is not absurd' he wrote 'to think that Wagnerian influence on Claude Debussy was fruitful. It is a fact, that true geniuses, and particularly French ones, use foreign influences in order to broaden their own natures.' “⁶⁴

Das Bewusstsein um den Einfluss, den Wagners Musik auf Debussy hatte, ist wichtig, da es auch einen gewissen Einfluss der Romantik auf den Impressionismus erklärt. Beide Stile sind geprägt von der Natur, dem Exotischen, der Vergangenheit und dem Grenzen Sprengenden, wobei die romantische Melancholie von der impressionistischen Nostalgie⁶⁵ ersetzt wird.⁶⁶

Die Romantik bündelt alle Stile der Musik aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie übernahm die Melodieführung und die Rhythmik aus der Klassik, experimentierte mit diesen Parametern aber in einer gewagten Art und Weise.⁶⁷ So blieb Wagner zwar in der Tonalität, modifizierte aber seine Harmonien durch Chromatik, Enharmonik, Sequenztechnik und Alteration.⁶⁸ Sein Werk kann als Fundament für die Moderne Musik betrachtet werden.

⁶²Bäcker, S. 129

⁶³Dhume-Hildebrand, S. 125

⁶⁴Holloway, S. 7

⁶⁵Zur Zeit des Impressionismus spiegelte sich der Fortschritt bereits im Leben der Menschen wider. Man genoss die erworbene Freizeit, und die technischen Errungenschaften, sehnte sich aber auch gleichzeitig nach der Natur, nach Geborgenheit und Ruhe. So wird dieses Zurücksehnen nach der Einfachheit in der Nostalgie des Impressionismus ausgedrückt(siehe Hasenauer, S. 131)

⁶⁶Hasenauer, S. 131

⁶⁷Hasenauer, S. 131

⁶⁸Hasenauer, S. 132

Der Impressionismus hingegen übertraf die klanglichen Erneuerungen, ging noch weiter und durchbrach die klassische Tonalität, ohne ihre Tonsprache ganz aufzugeben.⁶⁹ Gemein ist beiden Stilen die Tendenz, „das Streben, das Unbestimmte aus seinen Tiefenregionen herauszuheben und in der künstlerischen Darstellung einströmen zu lassen“.⁷⁰ Dabei schuf Debussy kein neues Tonsystem, sondern ließ sich von fremdländischen Skalen beeinflussen, die zuvor in Europa nicht zu hören waren. Bei der Weltausstellung in Paris 1889 lernte er das javanische Tonsystem kennen und machte sich dieses zueigen. Es handelte sich um die Pentatonik, die von diesem Zeitpunkt an das Schaffen Debussys nachhaltig inspirierte. Des Weiteren wurden Dissonanzen als „Farbe“ und nicht als Spannung verwendet. Man befreite sie daher vom Auflösungszwang. Die Melodie war die „Zeichnung“ dazu, die meist ohne große Intervallsprünge, einer Melodiewelle glich und sich thematisch nicht entwickelte.⁷¹

Die Erkenntnis der Ähnlichkeiten und der Unterschiede der beiden Musikstile ist in dieser Arbeit insofern wichtig, da Cocteaus Kritik terminologisch und inhaltlich auf bestimmte Ideen beider Richtungen anwendbar sein kann. Konsens und Divergierendes wird im nächsten Kapitel noch deutlicher herausgearbeitet.

4. *Le Coq et l'arlequin*

Jean Cocteaus Schrift ist wohl durchdacht nicht „über“ die Musik, sondern „um die Musik herum“ geschrieben, (*autour de la musique*) denn von allen Künsten, ist es auch nur die Musik, „die um euch herumgeht.“⁷²

Jean Cocteau beschreibt in seinem Vorwort, das er Georges Auric widmete, *le coq* – den Hahn – und *l'arlequin* – den Harlekin. Der *coq* ist die Umschreibung für den gallischen Hahn, der *durch und durch bunt ist*⁷³. Er symbolisiert Frankreich und vertritt das Aufrichtige und Ehrliche. Im Gegensatz zum *coq* steht der *arlequin*, der

⁶⁹Hasenauer, S. 132

⁷⁰*Musik der Geschichte und Gegenwart*, Impressionismus, S. 531

⁷¹*Brockhaus Musiklexikon*, S. 580

⁷²*Hahn und Harlekin*, S. 15

⁷³*Hahn und Harlekin*, S. 5

Harlekin und Gaukler. Dieser trägt eine Maske und ein *schillerndes Kostüm*⁷⁴, ein zusammengeflicktes Gewand. Dieses Kostüm, das den Eklektizismus in der Romantik symbolisiert, soll abgelegt werden und somit von der Fremdbeherrschung befreien. Der Konflikt zwischen dem Hahn und dem Harlekin, also dem Neuen (Satie) und dem Alten (Wagner und Debussy), ist das Zentrum, um das sich Cocteauss gesamte Schrift dreht. Er schließt das Vorwort mit folgenden Ausruf ab: „*Vive le Coq! A bas l'Arlequin!*»

In Cocteauss Sammlung sind Gedanken zu den charakteristischen Merkmalen von Wagners und Debussys Musik zu finden. Einige dieser radikalen Absagen an die Romantik und den Impressionismus sollen nun näher erläutert und die wichtigsten Kritikpunkte darlegt werden.

4.1. Der Klang Debussys:

«*Assez de nuages, de vagues, d' aquariums, d' ondines et de parfums la nuit.*»⁷⁵

«*L' impressionniste redoutait le plan nu, le vide, le silence. Le silence n' est pas nécessairement un trou ; il faut employer le silence et non un bouche-trou de murmures.*»⁷⁶

«*Rien n' anémie plus que de se laisser flotter longuement dans un bain tiède. Assez de musiques où on se laisse flotter longuement.*»⁷⁷

«*Un poète a toujours trop de mots dans son vocabulaire, un peintre trop de couleurs sur sa palette, un musicien trop de notes sur son clavier.*»⁷⁸

«*La vérité est trop nue; elle n' excite pas les hommes.*»⁷⁹

⁷⁴Hahn und Harlekin, .S. 5

⁷⁵Le coq et l'arlequin, S. 32, dt.:„Schluss mir den Wolken, den Wellen, den Aquarien, den Udinen und den nächtlichen Düften“(Hahn und Harlekin, .S. 28).

⁷⁶Le coq et l'arlequin, S. 31, dt.:„Der Impressionismus fürchtet die nackte Fläche, die Leere, die Stille. Die Stille braucht nicht unbedingt eine Lücke zu sein; es gilt die Stille anzuwenden und keinen Lückenbüsser aus Gemurmeln“(Hahn und Harlekin, S. 28).

⁷⁷Le coq et l'arlequin, S. 32, dt.:„Nichts macht blutartermer, als sich lange in einem lauen Bad treiben zu lassen. Schluss mit der Musik, in der man sich lange treiben lässt“(Hahn und Harlekin, S. 27).

⁷⁸Le coq et l'arlequin, S. 18, dt.:„Ein Dichter hat immer zu viele Wörter in seinem Wortschatz, ein Maler zu viele Farben auf seiner Palette, ein Musiker zu viele Töne auf seiner Klaviatur“(Hahn und Harlekin, .S. 15).

⁷⁹Le coq et l'arlequin, S. 15, dt.:„Die Wahrheit ist allzu nackt; sie reizt die Leute nicht“(Hahn und Harlekin, .S. 12).

«L' impressionnisme est un contre-coup de Wagner. Les derniers roucoulements de l' orage.»⁸⁰

Wie bereits erwähnt wandte sich Debussy von den klassischen Kadenzformen ab und teilte den einzelnen Akkorden eine vom Gesamtgebilde unabhängige Funktion zu. Dadurch befreite er sich von der zuvor herrschenden Auflösungspflicht und konnte mit uneingeschränkten Harmoniefolgen arbeiten. Er verwendete nicht länger nur Dur- und Molldreiklänge, sondern auch Quart- und Quintakkorde, um dem Klang keine vorgeprägte Charakteristik zu geben. Diese subversiven Klangfolgen und -Kombinationen konnten auch übereinandergeschichtet werden und wurden oft von einem Orgelpunkt begleitet. Der Komponist kombinierte Akkorde miteinander und verzichtete auf Leittöne und typische europäische Tonleitern.⁸¹

Cocteau beschreibt diese Technik sehr bildhaft als ungenau und unbestimmt. Man schwimme zu sehr in diesem Klang, weil man den Unterschied zwischen schwarz und weiß nicht klar genug bestimmen kann. Man wird in einen Schwebestand versetzt, wobei der eigentliche Nutzen der Musik nicht zur Geltung kommt. Musik sei dazu da, um *auf ihr gehen und tanzen zu können*. Der Impressionismus verschleiert mit zu vielen Tönen und zu vielen Klangwolken die Wahrheit, die in Cocteaus Augen nackt ist und keine Hüllen trägt.⁸² Debussy fürchte zu sehr diese Nacktheit und die Stille, die zwischen den Akkorden erklingt und so spannungsgeladen sein kann. Der Spannung beraubt ist auch die Harmonik, da sowohl Klänge, als auch Intervalle in dieselbe Richtung geführt werden.⁸³

Cocteau beschreibt Debussys Musik als klimastiftend (*«Debussy intronise le climat Debussy une fois pour toutes.»⁸⁴*). Dieses Klima provoziert bei den Zuhörern einen stimmungshaften Gefühlszustand, gegen dem man sich nicht wehren kann. In diesem Klima kann man sich die Musik nur mit dem „Gesicht in den Händen“ anhören:

⁸⁰ *Le coq et l'arlequin*, S. 52, dt.: „Der Impressionismus ist eine Nachwirkung Wagners. Das letzte Gurren des Gewitters“ (*Hahn und Harlekin*, S. 44).

⁸¹ *Musik der Geschichte und Gegenwart*, Impressionismus, S. 531

⁸² Anders-Malvetti, S. 78

⁸³ Anders-Malvetti, S. 78

⁸⁴ *Le coq et l'arlequin*, S. 30

«Pelléas, c´ est encore de la musique à écouter la figure dans les mains. Toute musique à écouter dans les mains est suspecte. Wagner, c´est le type de la musique qui s´ écoute dans les mains.»⁸⁵

4.2. Der Klang Wagners

«L´ émotion qui résulte d´ une œuvre d´ art de compte vraiment que si elle n´ est pas obtenue par un chantage sentimental.»⁸⁶

«Il faut que le musicien guérisse la musique de ses enlacements, de ses ruses, de ses tours de cartes, qu´ il l´ oblige le plus possible à rester en face de l´ auditeur.»⁸⁷

«Wagner, Stravinsky et même Debussy, sont de belles pieuvres. Qui s´ approche d´ eux a du mal pour se dépêtrer de leurs tentacules.»⁸⁸

«On ne peut pas se perdre dans le brouillard Debussy comme dans la brume Wagner, mais on y attrape du mal.»⁸⁹

«Stravinsky nous empoigne par d´ autres moyens que Wagner; il nous fait pas de passes; il ne nous plonge pas dans la pénombre; [...] Wagner nous cuisine à la longue; Stravinsky ne nous laisse pas le temps de dire ´ouf!´; mais l´ un et l´ autre agissent sur nos nerfs. Ce sont des musiques d´ entrailles; des pieuvres qu´ il faut fuir ou qui vous mangent. [...] Ne serait-ce pas de la musique qui s´ écoute dans les mains?»⁹⁰

Die Klangschwelgerei, die Cocteau bei Debussy beschreibt, ist gleichzusetzen mit jener, die er auch an Wagners Musik kritisiert. Auch Wagner versetzt mit Hilfe von „Tintenfischarmen“ den Zuhörer in eine emotionale Stimmung, der man sich nicht entziehen kann. Auch in Bezug auf Wagner spricht Cocteau von einer nebelhaften Musik, die die Wahrheit verdeckt. Das Thema der romantischen Musik ist oft die

⁸⁵ *Le coq et l´arlequin*, S. 53, dt.: „Pelléas ist noch Musik, die man sich, das Gesicht in den Händen, anhört. Jede Musik, die man sich in den Händen anhört, ist verdächtig. Wagner vertritt den Typ der Musik, die man sich in den Händen anhört“ (*Hahn und Harlekin*, S. 46).

⁸⁶ *Le coq et l´arlequin*, S. 14, dt.: „Die Ergriffenheit, die von einem Kunstwerk herrührt, ist nur dann wesentlich, wenn sie nicht durch Gefühlserpressung erreicht worden ist“ (*Hahn und Harlekin*, S. 12).

⁸⁷ *Le coq et l´arlequin*, S. 18, dt.: „Der Musiker muss die Musik von ihren Verstrickungen, Listen und Kartentricks heilen; er muss sie möglichst dazu zwingen, dem Zuhörer immer ihr Gesicht zu zeigen“ (*Hahn und Harlekin*, S. 15).

⁸⁸ *Le coq et l´arlequin*, S. 30, dt.: „Wagner, Stravinsky, ja sogar Debussy sind schöne Tintenfische. Wer ihnen zu nahe kommt, hat Schwierigkeiten, sich aus ihren Fangarmen zu befreien“ (*Hahn und Harlekin*, S. 26).

⁸⁹ *Le coq et l´arlequin*, S. 53, dt.: „Man kann sich im Dunst Debussy nicht so verlaufen wie im Nebel Wagners, aber trotzdem wird man darin verschnupft“ (*Hahn und Harlekin*, S. 46).

⁹⁰ *Le coq et l´arlequin*, S. 55, dt.: „Stravinski fesselt uns durch andere Mittel als Wagner; er magnetisiert uns nicht; er wirft uns nicht ins Zwielicht; [...] Wagner macht uns auf die Dauer weich; Stravinsky lässt uns nicht einmal Zeit, um ´Uff´ zu sagen, aber der eine wie der andere geht uns auf die Nerven. Bei beiden handelt es sich um Gefühlsmusik; sie sind Tintenfische, vor denen man fliehen muss, wenn man nicht aufgefressen werden will. [...] Soll das nicht Musik sein, die man sich in den Händen anhört?“ (*Hahn und Harlekin*, S. 46 – 48).

unendliche Sehnsucht nach etwas Unerreichbarem.⁹¹ Dieses Verlangen nach etwas Undefiniertem wurde häufig durch die langsam fortschreitende Chromatik ausgedrückt. Cocteau möchte diese Gefühlsästhetik durch eine Formalästhetik ersetzen.⁹² Er sieht in diesem Ungreifbaren eine Täuschung, der das Publikum ausgeliefert ist, ohne sich dessen bewusst zu sein. Wagner hypnotisiere und wirke wie eine Droge. So bezeichnet er ihn auch als Magier (*„Wagner encore – c’ est un magicien“*⁹³), dessen Zauberstab seine Musik mit ihren rezeptionspsychologischen Vorgängen ist.⁹⁴

Besonders bezüglich der Haltung gegenüber Wagners Klang gibt es Einigkeit zwischen Cocteau und Nietzsche. In *Der Fall Wagners* wird Wagner ebenfalls als Zauberer beschrieben:

*„...Ah dieser alter Zauberer! was hat er uns alles vorgemacht! Das Erste, was seine Kunst uns anbietet ist ein Vergrößerungsglas: man sieht hinein, man traut seinen Augen nicht – Alles wird groß, selbst Wagner wird groß!“*⁹⁵

Nach Nietzsche habe Wagner mit den drei großen Notwendigkeiten seiner Zeit die Erschöpften Frankreichs verführt: mit dem Brutalen, dem Künstlichen und dem Unschuldigen.⁹⁶ Diese Charakteristika verwendet er auch um seine Musik zu beschreiben. Seine Werke seien nervenreizend, hypnotisch und tyrannisch zugleich. Nicht nur der Klang unterliegt keiner assoziationslosen und freien Wahrnehmung, auch die unendliche Melodie Wagners macht jede Naivität und Leichtigkeit zunichte. Sie macht es unmöglich mitzusingen, oder mitzutanzten. Da sie unendlich ist, erhält sie ebenfalls die Sehnsucht aufrecht und täuscht über die Wahrheit hinweg.

4.3. Die Rhythmik Debussys

*«Debussy a joué en français, mais il a mis la pédale russe.»*⁹⁷

*«L’ école impressionniste substitue le soleil à la lumière et la sonorité au rythme.»*⁹⁸

⁹¹ Anders-Malvetti, S. 71

⁹² Anders-Malvetti, S. 73

⁹³ *Le coq et l’arlequin*, S. 18

⁹⁴ Möller, S. 79

⁹⁵ Nietzsche, *Der Fall Wagners*, S. 16

⁹⁶ Nietzsche, *Der Fall Wagners*, S. 23

⁹⁷ *Le coq et l’arlequin*, S. 52, dt.: „Debussy hat französisch gespielt und dabei aufs russische Pedal getreten“ (*Hahn und Harlekin*, S. 44).

«Or, il déblaie, il dégage, il dépouille le rythme. Est-ce de nouveau la musique sur qui, disait Nietzsche, 'l'esprit danse', après la musique 'dans quoi l'esprit nage'.»⁹⁹

Hier beschreibt Cocteau einen seiner kritischsten Standpunkte. Er meint, dass der Rhythmus von der Harmonie in den Hintergrund gedrängt wurde und durch die Pedaltechnik noch mehr verschleiert wird. Durch gezielte Verwendung des Pedals, kann man in der Klaviermusik Klänge und Farben bestimmen.¹⁰⁰ Diese besagte Technik verwischt den Rhythmus und wurde vor allem von den russischen Romantikern verwendet. Man bedient das rechte Pedal. Dieses Pedal wird als Sostenuato-Pedal eingesetzt und dämpft alle Saiten, die nicht angeschlagen wurden ab.¹⁰¹ Es bleiben nur die eben klingenden Töne oder Akkorde ungedämpft. Das Pedal wird also nicht mehr bei jedem Harmoniewechsel eingesetzt, um den schwebenden Klang zu dämpfen. Akkorde klingen ungedämpft ineinander.

Der Klang muss nach Cocteau im Hintergrund bleiben, um den Rhythmus in seiner Funktion zu unterstützen. Dieser hat die Aufgabe das Werk zu gliedern. Des Weiteren sind viele Werke Debussys in einem Tempo Rubato (das auch im Notentext der Romantik oft angegeben ist) geschrieben. Die fehlende Taktbetonung und die rubatoreiche Rhythmik bezeichnet Cocteau als dekadent.¹⁰² Er kritisierte aber keineswegs die russische Musik, sondern hegt seine Abneigung gegen die franco-russische. Debussy habe diese Pedaltechnik zu oft angewandt, den Rhythmus damit ins Unklare verdrängt und ihn so seiner Funktion beraubt.

In der Verworrenheit aus Klang, Rhythmik und Melodik und durch die fehlenden Akzentuierungen kann der Zuhörer keinen Grundrhythmus mehr erkennen. Er verliert sich in der Musik und bleibt in ihr gefangen.

Cocteau weiß zwar um Debussys Anti-Wagner-Haltung Bescheid, hält ihm aber vor, dass der eine fremde Einfluss (der russische) den anderen (den deutschen) ersetze habe.

⁹⁸*Le coq et l'arlequin*, S. 52, dt.: „Die impressionistische Schule ersetzt das Licht durch die Sonne, den Rhythmus durch den Wohlklang“ (*Hahn und Harlekin*, S. 44).

⁹⁹*Le coq et l'arlequin*, S. 31, dt.: „Er [Satie] deckt jedoch den Rhythmus auf, befreit und entblößt ihn. Handelt es sich erneut um die Musik, auf der, wie Nietzsche sagte, „der Geist tanzt, nach jener Musik, in der der Geist schwimmt“?“ (*Hahn und Harlekin*, S. 27).

¹⁰⁰ Anders-Malvetti, S. 98

¹⁰¹http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570542&catNum=570542&filetype>About%20this%20Recording&language=German, am 15. 06.2009

¹⁰²Ehrler, S. 12

«Debussy a dévié, parce que de l'embûche allemande, il est tombé dans le piège russe. De nouveau, la pédale fond le rythme...»¹⁰³

4.4. Das Gesamtkunstwerk

«Une œuvre d'art doit satisfaire toutes les muses.»¹⁰⁴

«Un handicap de pittoresque dispose mal envers les musiciens et l'exotisme principalement.»¹⁰⁵

Mit dieser Aussage spricht Cocteau von der Vereinheitlichung der Künste, die unter der größtmöglichen Kontrolle des Künstlers stattfinden soll.¹⁰⁶ Damit besteht eine Affinität zu Wagners Ablehnung von den absoluten Künsten.

Im Gegensatz zu Wagners Idee des Gesamtkunstwerks, hatte Cocteau aber kein Konzept. Er arbeitete weder theoretisch, noch praktisch nach dieser Idee. Er war musikalischer Amateur, der sich auch die Fachterminologie nicht zu Eigen machte. Die Kriterien, an die er sich hauptsächlich in seiner Schrift hielt, sind aus außermusikalischen Domänen herangezogen worden.¹⁰⁷ (Literatur, Architektur, Malerei,...) Die Programmatik war also seine persönliche Vorstellung. Cocteau war ein so vielseitig talentierter Künstler, dass er sich in verschiedenen Disziplinen austobte und den Namen „touche-à-tout“¹⁰⁸ zugewiesen bekam. Sein interdisziplinäres Zusammenarbeiten mit unterschiedlichen Künstlern und seine fehlende handwerkliche Kompetenz ließ auch nur programmatische Musik zu.

4.4.1. Das Gesamtkunstwerk bei Wagner

Der Begriff Gesamtkunstwerk assoziiert man hauptsächlich mit Richard Wagner. Für Wagner hatte das Modell des antiken Dramas die Integration der Künste von Tanz, Ton und Poesie vollendet.¹⁰⁹ Durch die Auflösung dieses Modells, ist auch der

¹⁰³ *Le coq et l'arlequin*, S. 28, dt.: „Debussy ist vom rechten Weg abgekommen, weil er vom deutschen Hinterhalt in die russische Falle lief. Von neuem löst das Pedal den Rhythmus auf...“ (*Hahn und Harlekin*, S. 23).

¹⁰⁴ *Le coq et l'arlequin*, S. 11, dt.: „Ein Kunstwerk muss alle Musen zufrieden stellen“ (*Hahn und Harlekin*, S. 9).

¹⁰⁵ *Le coq et l'arlequin*, S. 18, dt.: „Ein Handikap des Malerischen leistet den Musikern und dem Exotismus hauptsächlich schlechte Dienste“ (*Hahn und Harlekin*, S. 15).

¹⁰⁶ Möller, S. 28

¹⁰⁷ Raffl, S. 34

¹⁰⁸ *Musik der Geschichte und Gegenwart*, Cocteau, S. 1311

¹⁰⁹ *Musik der Geschichte und Gegenwart*, Gesamtkunstwerk, S. 1284

Mensch geteilt. Nur durch die allumfassende Wiedervereinigung der Künste durch den Künstler, könne sowohl Werk, als auch Mensch wieder frei sein und nur ein allgemeines Kunstwerk kann allgemein verständlich sein.¹¹⁰ Wagner war es sehr wichtig, von seinem Publikum künstlerisch verstanden zu werden. Dabei hat die Musik Vorrang vor allen anderen Künsten, denn sie ist es, die von allen Menschen, gleich welcher Bildung, verstanden werden kann,¹¹¹ da sie die Gefühle am direktesten anspricht. Das Konzept des Gesamtkunstwerks war aber eher theoretischer Natur und muss von seiner Dramaturgie getrennt gesehen werden.¹¹²

Das Zusammenführen der Künste ist eine Idee, die in vielen Bewegungen der Avantgarde aufgegriffen wurde und ist bis heute aktuell.

4.4.2. Das Gesamtkunstwerk bei Debussy

Das wagnerianische Konzept des Gesamtkunstwerks hatte in Frankreich großes Interesse gefunden, und auch im Impressionismus setzte man sich mit der *fusion des arts* auseinander. Die *fusion des arts* war Gegenstand einiger Artikel der damaligen Zeit, wurde aber nur theoretisch ausgearbeitet. Auch sie beinhaltete das Verschmelzen mit anderen Disziplinen, wobei sie nicht mit dem wagnerianischen Konzept in Verbindung gebracht werden kann. Wagners Idee sei nach Debussy eine Utopie, in der das Werk nur dann verständlich sei, wenn die Einheit bis ins äußerste eingehalten wird.¹¹³

Im Gegensatz dazu ist die *fusion des arts* bei den Impressionisten durch ein wechselseitiges Durchdringen, inneren Bewegungen und ständigen Transformationen im unterschiedlichen Ausmaß geprägt,¹¹⁴ um so das Kunstwerk lebendig zu machen. Das „zum Leben zurückfinden“ und die Besinnung auf die eigene Person spielt bei der Schaffung unter der *fusion des arts* eine tragende Rolle.¹¹⁵

¹¹⁰Färber, S.115

¹¹¹Färber, S.114

¹¹²Färber, S.114

¹¹³Eckart-Bäcker, S.214

¹¹⁴Eckart-Bäcker, S.214

¹¹⁵Eckart-Bäcker, S.214

Der wechselseitige Kontakt zwischen den Künsten hatte die Funktion den Rahmen der Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb einer Disziplin zu erweitern. Die Überlappung in ein anderes Medium hatte den Zweck der Uneingeschränktheit eines Mediums, ohne, dass man dessen Autonomie aufgeben muss.¹¹⁶

4.5. Die Betitelungen

Cocteaus Standpunkt zu Debussys programmatischen Titeln, die er für seine Kompositionen wählte, ist ebenfalls feindlich. Obwohl man Debussys Musik wegen ihrer eigenständigen kompositionstechnischen Strenge nicht als programmabhängig bezeichnen kann¹¹⁷, wird nach Cocteau der Zuhörer dennoch erpresst. Die Erpressung durch den Klang wird durch die assoziativen Überschriften verschärft. Der Zuhörer ist nicht nur durch die Musik gelenkt, sondern auch durch die Worte.¹¹⁸ Übliche Titeln und Begriffe, die in der impressionistischen Musik verwendet werden sind beispielsweise: Wolken, Wasser, Düfte, Diese Art der Inspiration und Intuition lassen nach Cocteau jene irrationale Momente entstehen, gegen die er sich so vehement wehrt.¹¹⁹

Im 19. Jahrhundert begannen Komponisten Inspirationsquellen für Betitelungen außermusikalisch zu suchen, um so die Musik mit einem stärkeren assoziativen Inhalt zu verbinden. In der darauffolgenden Zeit wurde die Musik im Hintergrund der Kenntnis um diese Worte verstanden.¹²⁰ Somit verhinderte man jedoch das naive Verstandenwerden der Musik. Sowohl Cocteau, als auch Satie wollen wieder den voraussetzungslosen und „*lebendigen Kontakt*“¹²¹ zur Musik herstellen.

Satie setzte vor allem für seine späteren Kompositionen Überschriften bewusst ein. Auch diese geben neben Spielanweisungen auch Assoziationen von Situationen und Bildern vor, aber mit dem Unterschied, dass seine Titel weitaus ironischer sind.

Die Idee dahinter war, dass sowohl Spiel- und Hörweise, als auch grundlegendere Gewohnheiten durchbrochen werden sollen. Verstörend wirken seine Spielanweisungen oder Kommentare im Notentext, wenn es zum Beispiel heißt:

¹¹⁶Scherer, S. 127

¹¹⁷Wehmeyer, S. 105

¹¹⁸Möller, S. 69

¹¹⁹Ehler, S. 18

¹²⁰Wehmeyer, S. 103

¹²¹Wehmeyer, S. 103

„Comme un rossignol qui aurait mal au dents“. ¹²² Seine Titel regen zum Lachen an und durchstoßen so den hypnotisierten Zustand. Der Gedanke, der den Betitelungen Debussys zugrunde liegt, nämlich eine Assoziation hervorzurufen, wird auf diese Weise abgelehnt.

Ein Beispiel zu Saties Humor zeigt die Betitelung seines Werkes *Trois morceaux en forme de poire*. Dieses Werk beinhaltet entgegen seinem Titel nicht drei, sondern sieben Stücke. Es war Saties Antwort auf die Kritiker, die meinten, dass seine Stücke zu formlos seien.

Zusätzlich wollte er sich über Debussys Vorliebe für 12 Stücke mokieren.

«Les musiciens impressionnistes coupèrent la poire en douze et donnèrent à chacun des douze morceaux un titre de poème. Alors, Satie composa douze poèmes et intitula le tout: 'Morceaux en forme de poire'.» ¹²³

«On se demande souvent pourquoi Satie affuble ses plus belles œuvres de titres bouffons qui déroutent le public le moins hostile. Outre que ses titres protègent son œuvre des personnes en proie au sublime et autorisent à rire ceux qui n'en ressentent pas la valeur, ils s'expliquent par l'abus debussyste des titres précieux.» ¹²⁴

Nach Cocteau sind Debussys Betitelungen hingegen sehr manieriert, unnatürlich und geziert und Wagners Texte lächerlich übertrieben. So erklärt Cocteau:

«Le public est choqué par le charmant ridicule des titres et des notations de Satie, mais il respecte le formidable ridicule du livret de Parsifal.» ¹²⁵

4.6. Der Genie-Begriff

«Satie contre Satie. – Le culte de Satie est difficile, parce qu'un des charmes de Satie, c'est justement le peu de prise qu'il offre à la déification.» ¹²⁶

¹²² *Musik der Geschichte und Gegenwart*, Satie, S. 1005

¹²³ *Le coq et l'arlequin*, S. 27, dt.: „Die impressionistischen Musiker schnitten die Birne in zwölf Teile und gaben jedem den Titel einer Gedichtes. Satie komponierte zwölf Gedichte und betitelte das Ganze: MORCEAUX EN FORME DE POIRE“ (*Hahn und Harlekin*, S. 22).

¹²⁴ *Le coq et l'arlequin*, S. 26, dt.: „Man überlegt sich oft, warum Satie seine schönsten Werke in die Vermummung komischer Titel steckt, die sogar das weniger feindlich gesinnte Publikum aus der Fassung bringen. Abgesehen davon, dass diese Titel sein Werk gegen den „Sublimen“ verfallenen Personen schützt und diejenigen zum Lachen berechtigt, die seinen Wert nachempfinden, lassen sie sich durch den debussystischen Missbrauch gesuchter Titel erklären“ (*Hahn und Harlekin*, S. 22).

¹²⁵ *Le coq et l'arlequin*, S. 21, dt.: „Das Publikum ist schockiert über das Charming-Lächerliche der Titel und Bezeichnungen Saties, aber es respektiert das Enorm-Lächerliche des Parsifal-Librettos“ (*Hahn und Harlekin*, S. 22).

¹²⁶ *Le coq et l'arlequin*, S. 26, dt.: „Satie gegen Satie – Der Satie-Kult ist schwierig, denn einer der Reize Saties besteht eben darin, dass er der Vergöttlichung so wenige Anhaltspunkte gibt“ (*Hahn und Harlekin*, S. 22).

Sowohl in der impressionistischen, als auch in der romantischen Musik gibt es jene bereits beschriebenen Faktoren, die der Musik eine Unnahbarkeit, sogar eine religiöse Bedeutung verleihen. Viele Gefühlszustände, in die der Zuhörer versetzt wird, widersetzen sich einer rationalen Kontrolle.¹²⁷ Cocteau fordert eine systematische Kontrolle und will somit den Impressionismus und die Romantik überwinden. Er möchte mit seinem Entwurf einer neuen Musik das Nicht-Verstehen der Musik durchbrechen. Er kritisiert das unantastbare Göttliche und die starre Ernsthaftigkeit, die durch die irrationalen Assoziationen und den rauschhaften Zustand entsteht. Jenen erhabenen Status der Musik gilt es auch nicht anzuzweifeln und eben dieser prägt den Genie-Begriff, den Wagner pflegte, und die Übermenschlichkeit, die ihm angehaftet wurde. Der wesentliche Unterschied zwischen Wagner und Cocteau bezüglich der Auffassung vom Zweck der Musik ist jener, dass Wagner sein Schaffen als wegweisend betrachtete; nicht nur innerhalb der musikalischen Geschichte, sondern auch innerhalb des Weltbildes.¹²⁸ (siehe Kapitel Gesamtkunstwerk) Er wollte durch die Kunst die Menschen zum Guten bekehren, sah sich als Erlöser der Welt und Vermittler der einzig wahren Erkenntnis. Die Umsetzung dieses Vorhabens basiert auf der Idee des Gesamtkunstwerks. Die Musik ist in dieser Aufgabe Mittel zum Zweck. Folglich nahm er diese auch sehr ernst.¹²⁹

„Thatsächlich hat er [Wagner] sein ganzes Leben einen Satz wiederholt: dass seine Musik nicht nur Musik bedeute! Sondern mehr! Sondern unendlich viel mehr! `Nicht nur Musik` - so redet kein Musiker. Nochmals gesagt, Wagner konnte nicht aus dem Ganzen schaffen, er hatte keine Wahl, er musste Stückwerke machen, „Motive“, Gebärden, Formeln, Verdoppelungen und Verhundertfachungen, er blieb Rhetor als Musiker – er musste grundsätzlich das „es bedeutet“ in den Vordergrund bringen.“¹³⁰

Für Cocteau hingegen ist nicht die Ernsthaftigkeit, sondern die Heiterkeit ein Gebot. Kompositionen sollen heiter und flüchtig sein. Der Aspekt des vorraussetzungslosen Verstehens als Ausgangspunkt wird in Wagners Musik in keiner Weise beachtet. Cocteau betont, dass man Vorwissen benötigt, um die Musik Wagners zu begreifen, und, dass Debussys diffusen Ausschweifungen das Amateurhafte fehlt.¹³¹ Musik soll nicht länger außerhalb des täglichen Lebens auftauchen und nur durch Vergeistigung begreiflich gemacht werden, sondern sich an die simplen Gewohnheiten der

¹²⁷ Ehrler, S. 18

¹²⁸ Färber, S. 39

¹²⁹ Färber, S. 40

¹³⁰ Nietzsche, *Der Fall Wagners*, S. 35

¹³¹ *Musik der Geschichte und Gegenwart*, Cocteau, S. 1307

Menschen anpassen. Das Göttliche der Romantik und das Verfeinerte des Impressionismus müssen durch schelmische, surreale und banale Elemente bekämpft werden. Um die erwünschte Klarheit und Einheit jedoch aufrecht zu erhalten, muss dabei eine gewisse Scharfsinnigkeit eine tragende Rolle spielen, die aber die übertriebene Geistesschärfe durch gegebenen Verstand ablösen soll.¹³²

4.7. Der Eklektizismus

«Tout 'Vive Un Tel!' comporte un: 'A bas Un Tel!' Il faut avoir le courage de cet 'A bas Un Tel!' sous peine d'éclectisme. »¹³³

«L'éclectisme, c'est la mort de l'amour et de l'injustice. Or en art, la justice, c'est une certaine injustice. »¹³⁴

«Le public allemand a un estomac solide. Il y entasse des nourritures hétérogènes qu'il absorbe respectueusement et qu'il ne digère pas.»¹³⁵

In der Romantik passierte die Aufhebung und Auflösung der Grenzen zwischen den epochalen Stilen. Sie beinhaltet jeden und gleichzeitig keinen Stil. Die Idee der Grenzüberschreitung und Grenzverwischung spiegelte sich auch in der Idee des Gesamtkunstwerks wieder.¹³⁶ Auch die *Six* und Cocteau kanonisieren ganz in der Tradition Frankreichs die Überschreitung und Vermischung der Stile. Interdisziplin soll die Komponisten dazu anregen, Neues zu schaffen. Die Verschränkungen passieren aber immer mit albernen und selbstironischen Zügen.¹³⁷ Cocteau meint, dass Wagners übertriebener Stilpluralismus zu ernst und ein Zeichen des Überladenen sei, das seinem schlichten Ideal widerspricht. Aus dieser Überfülle entsteht eine Langeweile, da der Zuhörer sich im Durcheinander der Stile verliert. Auch Nietzsche kritisierte bereits, dass Wagner alle Stile preisgab: „*Er hat das Sprachvermögen der Musik ins Unermessliche vermehrt.*“¹³⁸

¹³²Bäcker, S. 163

¹³³*Le coq et l'arlequin*, S. 15, dt.: „Jedes ‚Er lebel!‘ enthält ein ‚Nieder mit ihm!‘. Man muss den Mut zu diesem ‚Nieder mit ihm!‘ bei der Strafe des Eklektizismus haben“ (*Hahn und Harlekin*, S. 13).

¹³⁴*Le coq et l'arlequin*, S. 16, dt.: „Der Eklektizismus ist der Tod der Liebe und der Ungerechtigkeit. In der Kunst ist jedoch Gerechtigkeit eine gewisse Ungerechtigkeit“ (*Hahn und Harlekin*, S. 13).

¹³⁵*Le coq et l'arlequin*, S. 23, dt.: „Das deutsche Publikum hat einen guten Magen. Es häuft darin ein kunterbuntes Allerlei an, das es ehrerbietig aufnimmt, ohne es zu verdauen“ (*Hahn und Harlekin*, S. 19).

¹³⁶*Musik der Geschichte und Gegenwart*, Gesamtkunstwerk, S. 1283

¹³⁷*Musik der Geschichte und Gegenwart*, Cocteau, S. 1314

¹³⁸Nietzsche, *Der Fall Wagners*, S. 30

4.8. Die Länge der Werke Wagners

«Il y a des œuvres longues qui sont courtes. L'œuvre de Wagner est une œuvre longue qui est longue, une œuvre en étendue, parce que l'ennui semble à ce vieux dieu une drogue utile pour obtenir l'hébétement des fidèles. Il en est ainsi des magnétiseurs qui hypnotisent en public. La bonne passe qui endort est généralement très courte et très simple, mais ils l'accompagnent de vingt passes postiches qui frappent la foule. Le foule est séduite par le mensonge; elle est déçue par la vérité trop simple, trop nue, trop peu inconvenante.»¹³⁹

«Petite œuvre. – IL Y A DES ŒUVRES DONT TOUTE L'IMPOSTANCE EST EN PROFONDEUR - PEU IMPORTE LEUR ORIFICE.»¹⁴⁰
«Wagner nous cuisine à la longue.»¹⁴¹

Auch gegen die Länge von Wagners Werken hegt Cocteau Einwände. Sie sei ein Grund mehr, warum seine Musik die Nerven überstrapaziere. Die Dauer wird in solch einem Ausmaß in die Länge gezogen, dass der hypnotisierende Effekt verschärft wird, oder aber die Zuhörer gelangweilt sind und passiv werden. Jede mögliche Regung der Menschen wird durch die schleppende Langatmigkeit der Werke verhindert. Auch eine Handlung in der Musik ist nicht mehr nachzuvollziehen. Eine präzise und radikale Kürze der Werke soll die vernebelnde Länge ersetzen und dem Zuhörer eine Orientierung ermöglichen. Diese Forderung nach knapperen Werken entspricht dem Konzept der Einfachheit und Transparenz.

4.9. Die Melodik

«En musique la ligne c'est la mélodie. Le retour au dessin entraînera nécessairement un retour à la mélodie.»¹⁴²

«L'opposition que fait Erik Satie consiste en un retour à la simplicité. C'est, du reste, la seule opposition possible à une époque de raffinement extrême.»¹⁴³

¹³⁹Le coq et l'arlequin, S. 22, dt.: „Es gibt lange Werke, die kurz sind. Wagners Werk ist ein langes Werk, das lang ist, ein ausgedehntes Werk, denn die Langeweile erschien dem alten Gott als nützliches Rauschgift um sich der Stumpfsinnigkeit seiner Getreuen zu versichern. Es verhält sich ebenso wie mit Magnetisuren, die öffentlich hypnotisieren. Die richtige Geste, die einschläfert, ist im allgemeinen sehr kurz und schlicht, aber sie wird von einem Dutzend falscher Gesten begleitet, und diese verblüffen die Masse. Die Masse wird durch die Lüge gepackt; sie ist enttäuscht über die allzu schlichte, allzu nackte schickliche Wahrheit“ (Hahn und Harlekin, S. 19).

¹⁴⁰Le coq et l'arlequin, S. 29, dt.: „Kleine Werke. – Es gibt Werke, deren ganze Bedeutung in der Tiefe liegt – einerlei wo sie münden“ (Hahn und Harlekin, S. 26).

¹⁴¹Le coq et l'arlequin, S. 54, dt.: „Wagner macht uns auf die Dauer weich“ (Hahn und Harlekin, S. 46).

¹⁴²Le coq et l'arlequin, S. 29, dt.: „In der Musik ist die Melodie die Linie. Die Rückkehr zur Zeichnung wird eine Rückkehr zur Melodie bedingen“ (Hahn und Harlekin, S. 26).

«Satie parle d'Ingres; Debussy transpose Claude Monet à la russe.»¹⁴⁴

Wagner prägte den Begriff der unendlichen Melodie, die einerseits eine ununterbrochene Melodie bezeichnen soll, und andererseits auch für die „zeitlose Unendlichkeit“ seiner Musik steht und für immer gültig ist.¹⁴⁵ Schon unter Wagners frühen Gegnern waren seine unsingbaren und unstrukturierten Melodien Gegenstand der Kritik. Cocteau lehnt sich gegen die romantischen Melodien auf, die keiner Kontrolle und Begrenzung unterliegen.¹⁴⁶ Im Gegensatz zu der Klassik, in der die strukturierte Melodie in sich geschlossen und klar phrasiert ist, ist die Melodie Wagners eine niemals endende. Die Chromatik, als Basis seiner Melodien, strebt nach Tonalität, um sich in ihr aufzulösen. Der Zuhörer entwickelt somit das (unerfüllte) Verlangen nach einer diatonischen Melodieführung.¹⁴⁷

Wie alle anderen Parameter in der Musik Debussys pflegt auch die Melodie das charakteristische, impressionistische Verfließen. Sie folgt keiner klaren Dur/Moll-Harmonik, sondern bewegt sich abwechselnd und unauffällig zwischen Diatonik, Chromatik und unbestimmbaren tonalen Zentren. Auch Debussy wird als Meister der unendlichen Melodie bezeichnet.¹⁴⁸

Obwohl Cocteau in seiner Schrift keine konkrete Position zur unendlichen Melodie bezieht, besteht aufgrund seiner Gedankenmuster die Annahme, dass er sich der Meinung Nietzsches anschließt. Dieser schreibt in seiner Streitschrift „Der Fall Wagner“ über die unendliche Melodie:

„Nichts ist compromitierender als ein Gedanke! Sondern der Zustand vor dem Gedanken, das Gedräng der noch nicht geborenen Gedanken, das Versprechen zukünftiger Gedanken, die Welt, wie sie war, bevor Gott sie schuf, - eine Recrudescenz des Chaos . . . das Chaos ahnen . . . In der Sprache des Meisters geredet: Unendlichkeit, aber ohne Melodie.“¹⁴⁹

Des Weiteren schreibt er in „Nietzsche contra Wagner“:

¹⁴³ *Le coq et l'arlequin*, S. 39, dt.: „Erik Saties Opposition besteht in der Rückkehr zum Schlichten. Das ist übrigens die einzig mögliche Opposition in einer äußerst raffinierten Epoche“ (*Hahn und Harlekin*, S. 32).

¹⁴⁴ *Le coq et l'arlequin*, S. 28, dt.: „Satie spricht von Ingres; Debussy überträgt Claude Monet ins Russische“ (*Hahn und Harlekin*, S. 23).

¹⁴⁵ *Brockhaus Musiklexikon*, Band 22, S. 578

¹⁴⁶ Möller, S. 138

¹⁴⁷ Möller, S. 140

¹⁴⁸ *Musik der Geschichte und Gegenwart*, Impressionismus, S. 532

¹⁴⁹ Nietzsche, S. 24

„Richard Wagner wollte eine andere Art von Bewegung – er warf die physiologische Voraussetzung der bisherigen Musik um. Schwimmen, Schweben – nicht mehr Gehen, Tanzen ... Vielleicht ist damit das Entscheidende gesagt. Die „unendliche Melodie“ will eben alle Zeit- und Kraft-Ebenmäßigkeiten brechen...“¹⁵⁰

5. Entwurf einer Neuen Französischen Musik

5.1. Die Alltagsmusik - Die Ähnlichkeitsmusik

«Il nous faut une musique sur la terre, UNE MUSIQUE DE TOUS LES JOURS.»¹⁵¹

«Il y a une maison, une lampe, une soupe, du feu, du vin, des pipes, derrière toute œuvre importante de chez nous.»¹⁵²

«Je travaille à ma table de bois, sur ma chaise de bois, avec mon porte-plume de bois, ce qui ne m'empêche pas d'être responsable, dans une certaine mesure, du cours des astres.»¹⁵³

«Ni de la musique dans quoi on nage, ni de la musique sur quoi on danse: DE LA MUSIQUE SUR LAQUELLE ON MARCHE.»¹⁵⁴

«Je veux qu'on me bâtisse une musique où j'habite comme dans une maison.»¹⁵⁵

«La ressemblance est une force objective qui résiste à toutes les transmutations subjectives. Ne pas confondre la ressemblance à l'analogie.»¹⁵⁶

«LA RÉALITÉ SEULE MOTIVE L'ŒUVRE D'ART IMPORTANTE.»¹⁵⁷

«Un artiste original ne peut pas copier. Il n'a donc qu'à copier pour être original.»¹⁵⁸

¹⁵⁰ Möller, S. 90

¹⁵¹ *Le coq et l'arlequin*, S. 32, dt.: „Wir brauchen eine Musik, die fest auf Erden steht, eine Alltagsmusik“ (*Hahn und Harlekin*, S. 28).

¹⁵² *Le coq et l'arlequin*, S. 12, dt.: „Es gibt ein Haus, eine Lampe, eine Suppe, Feuer, Wein, Pfeifen hinter jedem unserer bedeutenden Werke“ (*Hahn und Harlekin*, S. 9).

¹⁵³ *Le coq et l'arlequin*, S. 19, dt.: „Ich arbeite an meinem Tisch aus Holz, auf meinem Stuhl aus Holz, mit meinem Federhalter aus Holz, was mich nicht daran hindert, bis zu einem gewissen Grad für die Sternbahnen verantwortlich zu sein“ (*Hahn und Harlekin*, S. 16).

¹⁵⁴ *Le coq et l'arlequin*, S. 31, dt.: „Es handelt sich weder um Musik, in der man schwimmt, noch um Musik, auf der man tanzt: sondern Musik auf der man geht“ (*Hahn und Harlekin*, S. 27).

¹⁵⁵ *Le coq et l'arlequin*, S. 32, dt.: „Ich will, dass man eine Musik für mich erbaut, in der ich wie in einem Haus wohnen kann“ (*Hahn und Harlekin*, S. 28).

¹⁵⁶ *Le coq et l'arlequin*, S. 50, dt.: „Ähnlichkeit ist eine objektive Kraft, die allen subjektiven Verwandlungen widersteht. Ähnlichkeit nicht mit Übereinstimmung verwechseln“ (*Hahn und Harlekin*, S. 42).

¹⁵⁷ *Le coq et l'arlequin*, S. 50, dt.: „Nur die Realität motiviert ein bedeutendes Kunstwerk“ (*Hahn und Harlekin*, S. 42).

«NE FAITES PAS DE L'ART APRÈS L'ART.»¹⁵⁹

«La musique est le seul art dont la foule admette qu'il ne représente pas quelque chose. Et pourtant, la belle musique est la musique ressemblante.»¹⁶⁰

«Toute bonne musique est ressemblante. La bonne musique émeut par cette ressemblance mystérieuse avec les objets et les sentiments qui l'ont motivée.»¹⁶¹

«La ressemblance, en musique, ne consiste pas en une représentation, mais en une puissance de vérité masquée.»¹⁶²

Nach Cocteau muss Musik Bezug auf das Leben nehmen. Seiner Meinung nach kann sie vor allem dann verstanden werden, wenn man sie mit Bekanntem verbindet. Er sieht in der Musik eine Ähnlichkeit mit simplen Gegenständen wie einem Stuhl, einer Lampe, einem Tisch, die hinter jedem bedeutenden Kunstwerk stecken. Die Gegenstände oder die Gefühle werden aber nicht kopiert, sondern dienen als unmittelbarer Teil der Wirklichkeit in der Musik.¹⁶³ Nach Cocteau bekommt Musik einen festen Stellenwert im Alltag. Sie dient als Fundament, auf dem man *ein Haus bauen kann* und bezeichnet sie als lebenswichtiges Brot. Musik soll durch Orientierung an Gebrauchsgegenständen wieder zum Leben erweckt werden.¹⁶⁴ Damit wird jene Musik überwunden, die durch die Anlehnung an das Elitäre und Übermenschliche mystifiziert wurde, und eine Funktion übernommen hat, die dem normalen Menschen keinen Nutzen bringen kann. Musik soll nun wieder so nützlich gemacht werden wie ein Tisch.

Das Seelenleben, das in der Romantik und im Impressionismus einen hohen Stellenwert hatte, steht in Cocteaus Musikästhetik im Hintergrund: «*Le rossignol chante mal.*»¹⁶⁵ („Die Nachtigall singt schlecht!“), meint er in *Le coq et l'arlequin* und

¹⁵⁸ *Le coq et l'arlequin*, S. 50, dt.: „Ein origineller Künstler ist zum Kopieren unfähig. Also genügt es, dass er etwas zu kopieren versucht, um originell zu werden“ (*Hahn und Harlekin*, S. 42).

¹⁵⁹ *Le coq et l'arlequin*, S. 51, dt.: „Keine Kunst nach Kunst machen“ (*Hahn und Harlekin*, S. 43).

¹⁶⁰ *Le coq et l'arlequin*, S. 51, dt.: „Die Musik ist die einzige Kunst, bei der die Menge anerkennt, dass sie nichts darstellt. Und dennoch ist gute Musik Ähnlichkeitsmusik“ (*Hahn und Harlekin*, S. 43).

¹⁶¹ *Le coq et l'arlequin*, S. 51, dt.: „Alle gute Musik besitzt Ähnlichkeit. Die gute Musik ergreift durch jene geheimnisvolle Ähnlichkeit mit Gegenständen und Gefühlen, die sie motiviert haben“ (*Hahn und Harlekin*, S. 43).

¹⁶² *Le coq et l'arlequin*, S. 51, dt.: „Die Ähnlichkeit in der Musik besteht nicht nur aus einer naturgetreuen Darstellung, sondern beruht auf einer Kraft einer naturgetreuen Verkleidung“ (*Hahn und Harlekin*, S. 43).

¹⁶³ Raffl, S. 38

¹⁶⁴ Schwald, S. 23

¹⁶⁵ *Le coq et l'arlequin*, S. 12

deutet darauf hin, dass der Vogel der Nacht, der im 19. Jahrhundert viele Lieder und Gedichte inspiriert hatte, verpönt ist.¹⁶⁶

5.2. Populäre Musik als Inspiration

«Nous avons tous un épiderme sensible aux tziganes et aux marches militaires.»¹⁶⁷

«LE CAFÉ-CONCERT EST SOUVENT PUR; LE THÉÂTRE TOUJOURS CORROMPU.»¹⁶⁸

Wagner und andere Komponisten der Romantik hatten die Kluft zwischen der Trivial- und der artifiziellen Musik mehr und mehr geprägt. Zwar hatten die Romantik und die Unterhaltungsmusik das Stimmungsgeladene und -übertragende als ursprüngliches Element gleich, aber dennoch vermittelten die Romantiker ihren subjektiven Ausdruck mit viel mehr Nachhaltigkeit und Aufdringlichkeit als die Musiker der Kabaretts. Sie wollten durch Musik ihren „*Ausdruck von Reflexen der Seele auf Erlebtes*“¹⁶⁹ vermitteln. Satie wandte sich davon ab und komponierte mit der Intention, eine selbstlose und unpersönliche Musik zu schaffen.

Nach dem Deutsch-Französischen Krieg fand die Trivialmusik eine große Zuhörerschaft. Die heiteren und patriotischen Künste begeisterten das Volk so sehr, dass sich die Anzahl der *café-concert* verdreifachte.¹⁷⁰ Cocteau war sich dieses Phänomens bewusst. In seinem Bekenntnis zur ursprünglichen Alltagskunst wandte er sich der Musik der Café-Concert, der Kabaretts, des Zirkus und der Zigeunermusik zu. Regelmäßig traf er an solchen Veranstaltungsorten die Six und auch Satie, der selbst lange Zeit sein Geld als Café-Concert-Pianist verdient hatte. Cocteau fand dort jene traditionelle populäre Musik, die er als Antrieb für das französische Musikschaffen einsetzen wollte.

«Au milieu des perturbations du goût français et de l'exotisme, le café-concert reste assez intact malgré l'influence anglo-américaine. On y conserve une certaine tradition qui, pour être crapuleuse, n'en est pas moins

¹⁶⁶Hirnsbrunner, *Stravinsky in Paris*, S. 110

¹⁶⁷*Le coq et l'arlequin*, S. 17, dt.: „Wir haben alle eine Schwäche für Zigeuner und Militärmärsche“ (*Hahn und Harlekin*, S. 14).

¹⁶⁸*Le coq et l'arlequin*, S. 33, dt.: „Das Kabarett ist oft unverdorben; das Theater ist immer korrupt“ (*Hahn und Harlekin*, S. 28).

¹⁶⁹*Musik der Geschichte und Gegenwart*, Romantik, S. 495

¹⁷⁰Eckart-Bäcker, S. 179

*de race. C' est sans doute là qu'un jeune musicien pourrait reprendre le fil perdu dans le labyrinthe germano-slave.»*¹⁷¹

Die Musik des Jazz, des Jahrmarkts und des Tanzes soll Quelle neuer Inspiration werden und im Zusammenspiel mit der Kunstmusik Akzente setzen. Auch hier gilt, dass nicht das Kopieren Motivation sei, sondern das Experimentieren – einerseits, weil das Plagiat kein bedeutendes Kunstwerk sein kann, und andererseits, weil hier wiederum der Nationalstolz so ausgeprägt war, dass man sich der amerikanischen Musik nicht allzu sehr assimilieren wollte.¹⁷²

Der Tanz ist geprägt durch eine klare Schrittfolge, die rhythmisch verdeutlicht wird. Dieser rhythmusstiftender Faktor der Tanzmusik soll in der Kunstmusik übernommen werden. Da nach Cocteaus Meinung die Musik des Impressionismus sich ohne klare rhythmische Bezugspunkte in ihrem verworrenen Fluss verliert, muss ein klarer Rhythmus in der Komposition Ausgangspunkt für ein aktives Zuhören sein.¹⁷³ Die Tanzmusik soll mit ihrer akzentuierten Rhythmik die Tendenz des Impressionismus zum Schwelgerischen bremsen.

*«Ce qui balaye la musique impressionniste c'est, par exemple, une certaine danse américaine qui j'ai vue au Casino de Paris.»*¹⁷⁴

Trotz Cocteaus Anlehnung an Popularmusik und seiner Ablehnung einer zu akademischen artifiziellen Musik, will er nicht auf den Kunstanspruch eines Werkes verzichten. Seine Zuwendung an die U-Musik ist mit der Absicht begründet, sie in die ernste Musik zu integrieren¹⁷⁵ und deren Kraft, Klarheit, Gesundheit und Jugendlichkeit zu nutzen, um Musik jedem Publikum verständlich zu machen.

¹⁷¹ *Le coq et l'arlequin*, S. 33, dt.: „Inmitten der französischen Geschmacksumwälzungen und des Exotismus bleibt das Kabarett trotz des anglo-amerikanischen Einflusses ziemlich intakt. Man bewahrt sich dort eine gewisse Tradition, die, auch wenn sie tingeltangelt, Rasse hat. Dort könnte der junge Musiker den im germano-slawischen Labyrinth verlorenen Faden wieder aufnehmen“ (*Hahn und Harlekin*, S. 28).

¹⁷² Anders-Malvetti, S. 77

¹⁷³ Möller, S. 66

¹⁷⁴ *Le coq et l'arlequin*, S. 21, dt.: „Was zum Beispiel die impressionistische Musik wegfegt, ist ein bestimmter amerikanischer Tanz, den ich im Casino de Paris gesehen habe“ (*Hahn und Harlekin*, S. 18).

¹⁷⁵ Anders-Malvetti, S. 90

5.3. Das Schlichte in der Musik

«Satie enseigne la plus grande audace à notre époque: être simple. N'a-t-il pas donné la preuve qu'il pourrait raffiner plus que personne?»¹⁷⁶

«Le public veut comprendre d'abord, sentir ensuite.»¹⁷⁷

«Une phrase du public: 'Je ne vois pas ce que cela représente.'»¹⁷⁸
«Un jour que je regardais le guignol Anatole aux Champs-Élysées, un chien entre en scène, une tête de chien grosse à elle seule comme deux personnages. 'Regarde le monstre', dit une mère. 'Ce n'est pas un monstre, c'est un chien', dit le petit garçon.»¹⁷⁹

«En art, toute valeur qui se prouve est vulgaire.»¹⁸⁰

«La musique n'est pas toujours gondole, coursier, corde raide. Elle est aussi quelquefois chaise.»¹⁸¹

«Satie se privait volontairement pour 'trailler en plein bois', demeurer simple, net, lumineux.»¹⁸²

«Chaque nouvelle œuvre de Satie est un exemple de renoncement.»¹⁸³

«Écouter avec toute sa peau c'est la façon des biches craintives; je préfère écouter de toutes mes oreilles.»¹⁸⁴

Cocteau wehrt sich gegen alles Überladene in der Musik. Oberstes Gebot sei von nun an, alle Parameter zu vereinfachen, sei es nun der Klang, die Form, die Rhythmik, die Tonalitäten, die Länge, die Besetzung, usw. Eine gedankliche Einheit soll Ausgangspunkt des musikalischen Schaffens sein und *simplicité* wird

¹⁷⁶ *Le coq et l'arlequin*, S. 30, dt.: „Satie lehrt unsere Epoche die größte Kühnheit: schlicht zu sein. Hat er nicht den Beweis geliefert, dass er raffinierter sein kann als jeder andere?“ (*Hahn und Harlekin*, S. 27).

¹⁷⁷ *Le coq et l'arlequin*, S. 48, dt.: „Das Publikum will erst begreifen, und dann ergriffen werden“ (*Hahn und Harlekin*, S. 39).

¹⁷⁸ *Le coq et l'arlequin*, S. 48, dt.: „Eine Phrase des Publikums: ‚Ich erkenne nicht, was das sein soll‘“ (*Hahn und Harlekin*, S. 39).

¹⁷⁹ *Le coq et l'arlequin*, S. 38, dt.: „Eines Tages, als ich dem Kasperletheater Anatole auf den Champs-Élysées zuschaute, erschien ein Hund auf der Bühne, ein Hundekopf groß wie zwei Figuren. ‚Sieh dir nur das Ungeheuer an‘, sagte die Mutter. ‚Das ist kein Ungeheuer, das ist ein Hund‘, sagte der kleine Junge“ (*Hahn und Harlekin*, S. 32).

¹⁸⁰ *Le coq et l'arlequin*, S. 14, dt.: „In der Kunst sind alle beweisbaren Werte ordinär“ (*Hahn und Harlekin*, S. 12).

¹⁸¹ *Le coq et l'arlequin*, S. 32, dt.: „Die Musik ist nicht immer Gondel, Streitross, gespanntes Seil. Zuweilen ist sie auch ein Stuhl“ (*Hahn und Harlekin*, S. 28).

¹⁸² *Le coq et l'arlequin*, S. 39, dt.: „Satie beschränkt sich freiwillig darauf, auf einfachem Holz zu schnitzen und schlicht, sauber und klar zu bleiben“ (*Hahn und Harlekin*, S. 32).

¹⁸³ *Le coq et l'arlequin*, S. 39, dt.: „Jedes neue Werk Saties ist ein Musterbeispiel des Verzichtes“ (*Hahn und Harlekin*, S. 32).

¹⁸⁴ *Le coq et l'arlequin*, S. 49, dt.: „Furchtsame Rehe pflegen mit allen Fasern zu lauschen; ich ziehe es vor, ganz Ohr zu sein“ (*Hahn und Harlekin*, S. 42).

ästhetischer Maßstab, um so die klassisch-ideale Einfachheit wiederzubeleben.¹⁸⁵ Cocteau möchte die Konzentration auf das Wesentliche in der Musik durchsetzen. In der überladenen Musik der Romantik und im verschleierte Impressionismus ist der Zuhörer orientierungslos und muss mit *allen Fasern* versuchen die grundlegende Idee zu verfolgen. In der Schlichtheit kann man sich nicht verlieren. Sie zwingt den Zuhörer *um die Musik herumzugehen* und sie hörend zu begreifen. Cocteaus Vorstellungen kreisen um eine standhafte und nüchterne Kunst, die trotzdem eine gewisse Humanität, Sensibilität und Ironie bewahrt.¹⁸⁶

Satie trachtet nach der Treue zur wahrhaften Musik. In einer Zeit der Vernebelung liegt in seinen Augen die einzige Möglichkeit einer musikalischen Reinheit, im Versuch unverlogen zu sein. Die Lüge des Impressionismus liegt in der Annahme, dass die neuen Tonsysteme richtungsweisend seien. Es handle sich in Wahrheit jedoch um eine Illusion, die nicht die Lücke füllen kann, die sich in der zeitgenössischen Musik gebildet hat. Satie bleibt den diatonischen, modalen und europäischen Systemen treu und auch der Bau seiner Musik ist traditionell.¹⁸⁷ Die Individualität seiner Musik liegt in der Aufspaltung dieses gegebenen Materials und deren exzentrischer Wiederzusammensetzung gemäß seines subjektiven Geschmacks, der trotzdem unpersönlich bleibt.¹⁸⁸ Diese neue Kombination, umgesetzt sowohl in der Harmonie als auch in der Melodie, und die minimalistisch gehaltene Form bilden nun den Gegenpol zur überladenen Kunst. Die Form als Ästhetik bekommt einen neuen Stellenwert und verdrängt die sentimentale Schwülstigkeit, den individuellen Ausdruck und den quellenden Inhalt.

Cocteau schätzt Saties Konzentration auf ausgewähltes Material und die Reduktion der musikalischen Mittel. Die Prunkt- und Schmucklosigkeit seiner Musik ermöglicht die Verdichtung des Wesentlichen in der Musik¹⁸⁹ und die Transparenz seiner Werke schafft jene klaren Strukturen, die die Musik verständlich machen. Die Reduktion auf das Wesentlichste provozierte Saties Spitznamen „*Monsieur le Pauvre*“.

¹⁸⁵ Möller, S. 196

¹⁸⁶ Roster, S. 219

¹⁸⁷ Wehmeyer, S. 53

¹⁸⁸ Metzger, S. 8

¹⁸⁹ Schwalb, S. 20

5.4. Die Melodik

Cocteauss Auffassung einer passenden Melodie unterliegt ebenfalls einem Postulat. Die Charakteristika sind wiederum Schlichtheit, Klarheit und Einfachheit. Gute Musik verlange, dass man „von einer Idee“¹⁹⁰ ausgeht und diese entfaltet. Wagners unendliche Melodie erfüllt diese Kriterien nicht. Die Idee ist nicht Ausgangspunkt der Melodiebildung und sie unterliegt auch keiner Entwicklung. Selbst der Schlusspunkt fehlt in ihrer Architektur. Die Melodie ist nicht in sich geschlossen und lässt keine strukturelle Form erkennen.

Nach Cocteau soll die Melodie auf Verzierungen und sprunghafte Intervallfortschreitungen verzichten. Er vergleicht sie mit einer Linie („geradlinige Melodien“) und meint, dass alle musikalischen Parameter Überflüssiges ausschließen sollen. Die Melodie als ordnungsschaffender und präsenter Bestandteil der Komposition ist in der Ästhetik Cocteauss dominant. Sie hebt sich vom harmonischen Gebilde ab und strukturiert so das Gesamtstück. Durch die tragende Bedeutung der Melodie treten Harmonik, Form und Klang in den Hintergrund.¹⁹¹

In *Le coq et l'arlequin* vergleicht Cocteau Saties Klarheit in der Melodieführung mit Jean August Ingres' (1780 – 1867) Klarheit in der Pinselführung. Bei Debussy zieht Cocteau den Vergleich mit Monet. Wie Monet verwende Debussy Melodien und Töne nach farblichen Gesichtspunkten und füge sie aneinander wie Monet seine Farbpunkte. Es ergibt sich eine *Mélodie continue* durch eine Fortspinnungstechnik, deren Elemente kleine skizzierte Impressionen sind,¹⁹² und die ohne feste Gestalt aber nur lose Aneinanderreihungen sein können.

5.5. Die Instrumentierung

«Écouter les Gymnopédies d'une ligne et d'une mélancolie si nettes. Debussy les orchestre, les brouille, enveloppe d'un nuage d'architecture exquise.»¹⁹³

«On peut espérer bientôt un orchestre sans la caresse des cordes. Un riche orphéon de bois, de cuivres et de batterie.»¹⁹⁴

¹⁹⁰Hahn und Harlekin, S. 43

¹⁹¹Ehrler, S: 21

¹⁹²Eckart-Bäcker, S. 225

¹⁹³*Le coq et l'arlequin*, S. 28, dt.: „Man höre sich nur die geradlinigen und rein melancholischen Gymnopédies an. Debussy orchestriert, verwischt sie, hüllt die erlesene Architektur in eine Wolke“ (Hahn und Harlekin, S. 23).

«Il serait beau qu'un musicien composât pour un orgue mécanique, véritable usine à sons. On entendrait bien employées les richesses que cet appareil prodigue accidentellement autour des rengaines.»¹⁹⁵

«Un art qui pousse la qualité pure au détriment de l'anecdote ne chatouille jamais les grosses cordes sensibles.»¹⁹⁶

Cocteau ist der Meinung, dass die Orchestrierweise Debussys von Wagner beeinflusst wurde. Sie sei in einem solchen Maß reich an Klängen, dass der Zuhörer von ihrer massiven, akustischen Wucht überwältigt wird. Der Überorchestrierung kann das Publikum nicht entkommen.¹⁹⁷ Nach Cocteau liegt der verachtete Nebel der Romantik und des Impressionismus also nicht nur im Klang und in der Rhythmik, sondern auch in der Instrumentalisation. Die Orchestrierung bei Wagner und Debussy sei ein Grund mehr, warum die Melodie nicht ihre Funktion als Linie übernehmen kann. Sie muss zugunsten des überwältigenden Orchesterklanges zurücktreten und verliert ihre Prägnanz.¹⁹⁸ Cocteau möchte den überladenen Orchesterklang der Romantik auflösen und teilt auch hier die Meinung Nietzsches:¹⁹⁹

„Warum nicht lieber das Grosse, das Erhabene, das Gigantische, Das, was die Massen bewegt? – Und nochmals: es ist leichter, gigantisch zu sein als schön.“²⁰⁰

Tanzcombos, Zirkuskapellen, Kinoorgeln, Blechblasinstrumente, Schlagzeuge sind transparenter als Streichinstrumente, die mit ihrem romantischen Klang einmal mehr die Emotionen des Komponisten aufdrängen. Cocteau bezieht sich hauptsächlich auf Instrumente, die in der Marschmusik, in der Unterhaltungsmusik und im Alltag zu hören sind.²⁰¹ Er setzt sich für alltäglichere Instrumente und gegen ein konventionelles Orchester ein. Der Theoretiker hält in der Vorstellung die Besetzungen eher klein, um die Musik überschaubarer zu halten²⁰², und möchte die Kunstmusik durch eine instrumentale Orientierung an der Umwelt entmystifizieren.

¹⁹⁴ *Le coq et l'arlequin*, S. 35, dt.: „Bald darf man ein Orchester ohne das Streicheln der Saiten erhoffen. Einen klangvollen Musikverein aus Holz, Blech und Schlagzeug“ (*Hahn und Harlekin*, S. 31).

¹⁹⁵ *Le coq et l'arlequin*, S. 36, dt.: „Es wäre schön, wenn ein Musiker für eine Kinoorgel komponieren würde, für jene echte Klangfabrik. Richtig genutzt, würde dieser Apparat die Reichhaltigkeit wiedergeben, die sonst rein zufällig, an Schlager verschwendet wird“ (*Hahn und Harlekin*, S. 31).

¹⁹⁶ *Le coq et l'arlequin*, S. 51, dt.: „Eine Kunst, die in ihrer reinen Qualität so weit geht, dass es der Anekdote zum Schaden gereicht, rührt niemals an die groben Gefühlssaiten“ (*Hahn und Harlekin*, S. 43).

¹⁹⁷ Möller, S. 141

¹⁹⁸ Möller, S. 141

¹⁹⁹ *Musik der Geschichte und Gegenwart*, Cocteau, S. 1308

²⁰⁰ Nietzsche, S. 24

²⁰¹ Raffl, S. 85

²⁰² Anders-Malvetti, S. 88

Das große Orchester wird ersetzt durch Bläser und Schlagwerk. Romantisierende Instrumente und bestimmte Spieltechniken, die von elitären Komponisten vorzugsweise eingesetzt werden, sollen nicht in ihrer gewohnten Weise angewendet werden. Die hohen, dünnen, nervösen, kreischenden und unbändigen Töne aus dem Jazz dienen als Inspiration für neue Klänge, die gegen das Instrumentarium Wagners stehen und mit denen man Hörgewohnheiten durchbrechen kann.²⁰³ Cocteau und Satie schrecken auch nicht davor zurück, Geräusche aus dem täglichen Leben in Stücke einzubauen (so zum Beispiel das Tippen auf Schreibmaschinen im Ballett *Parade*)

6. Kompositionstechniken und Musikkonzepte von Erik Satie

Satie schuf in seiner grenzüberschreitenden Experimentierfreudigkeit ein großes und heterogenes Gesamtwerk. Diese musikalische Vielseitigkeit lässt keine Vereinheitlichung einer musikalischen Form zu. Dieses Kapitel beschränkt sich also auf jene Bereiche, die ausschließlich oder teilweise in Verbindung mit dem Ästhetikkonzept Cocteaus und den *Six* gebracht werden können.

6.1. Musikkonzepte Erik Saties

6.1.1. Musique d'Ameublement

Die *Musique d'Ameublement* ist ein Konzept, das Satie etwa zur selben Zeit entworfen hat, in der Cocteau an *Le coq et l'arlequin* schrieb (1918). *Ameublement*, aus dem Bereich der Bildenden Künste entnommen, ist eine Anlehnung an Matisses Idee einer Kunst, auf der man sich ausruhen kann.²⁰⁴ Es entspricht Cocteaus Auffassung einer Musik, die Teil des Lebens ist. Satie nennt sie „*durch und durch industriell*“. ²⁰⁵ Sie soll bei Gelegenheiten gespielt werden, bei denen „*Musik nichts*

²⁰³ Anders-Malvetti, S. 76

²⁰⁴ Anders-Malvetti, S. 91

²⁰⁵ Volta, *Schriften*, S. 31

zu suchen hat“.²⁰⁶ Diese Musik entspricht nicht der Idee *l'art pour l'art*, also der Kunst um der Kunst willen ohne Zweckbestimmung, sondern soll im Alltag eine tragende Funktion einnehmen und so nützlich sein wie die Gegenstände eines Hauses. Sie übernimmt eine Existenz, die kaum wahrnehmbar und eher dekorativ als exzentrisch ist, ähnlich einer Tapete, deren Motiv man zwar kennt, sich ihrer aber nicht oft bewusst erinnert.²⁰⁷ Die Musik ist wie die Einrichtung auch austauschbar und veränderlich.²⁰⁸ Sie ist nicht für ein bestimmtes Ereignis determiniert, soll aber im Gegensatz zur Kunstmusik rein funktional sein. Sie soll wie ein Radio eingesetzt werden²⁰⁹ und als Hintergrundmusik für verschiedenster Ereignisse (gesungenes, gesprochenes oder getanztes Geschehen²¹⁰) fungieren. So erklärt Satie:

«*Nous, Nous voulons établir une musique faite pour satisfaire les besoins 'utiles'. L'Art n'entre pas dans ces besoins. La 'Musique d'Ameublement' crée de la vibration; elle n'a pas d'autre but; elle remplit le même rôle que la lumière, la chaleur & le confort sous toutes ses formes.*»²¹¹

Die *Musique d'Ameublement* kann man als einen der radikalsten Versuche sehen, den Klang von der Bedeutung zu trennen und somit einen der wichtigsten Grundsätze der französischen Moderne zu realisieren. Diskontinuität der Motive und deren Repetition bilden die Basis des formalen Baus der Musik. Satie erklärt, dass Kontinuität eine Dauer voraussetzt, die eine einfache Symmetrie ausschließt.²¹² Diskontinuität sei also das Mittel zur Vereinfachung.

Auch die Redundanz soll als vereinfachendes Element eingesetzt werden und, nach Satie, vielleicht sogar einen hypnotisierenden Charakter haben.²¹³ Sowohl bei der Entstehung, als auch bei der Rezeption der *Musique d'Ameublement* ist ein emotionaler Abstand Voraussetzung²¹⁴ und subjektive Reaktion auf das Geschehen unerwünscht.²¹⁵

²⁰⁶Volta, *Schriften*, S. 31

²⁰⁷Raffl, S. 45

²⁰⁸Schwalb, S. 23

²⁰⁹Raffl, S. 46

²¹⁰*Musik der Geschichte und Gegenwart*, Satie, S. 1006

²¹¹Möller, S. 173

²¹²Anders-Malvetti, S. 92

²¹³Anders-Malvetti, S. 92

²¹⁴Möller, S. 172

²¹⁵*Musik der Geschichte und Gegenwart*, Satie, S. 1006

Reale Umsetzung:

Die erste Aktion einer *Musique d'Ameublement* fand als Klanginstallation im Jahr 1920 statt. Drei Klarinetten und ein Klavier sollen mit endlosen Ritornellen die Gesellschaft jenes Abends befriedigen.²¹⁶ Der Organisator des Abends leitete das Konzert mit folgenden Worten ein:

«*Nous vous présentons pour la première foi, par les soins de MM: Erik Satie et Darius Milhaud, et sous la direction de M. Delgrange, la musique d'ameublement, pendant les entr'actes de la pièce. Nous vous prions instamment de ne pas y attacher d'importance et d'agir pendant l'entr'acte comme si elle n'existe pas. Cette musique [...] prétend à contribuer la vie, au même titre qu'une conversation particulière, qu'un tableau da la galerie, ou que le siège sur lequel on est, ou non, assis. Vous en ferez l'essai. MM. Erik Satie et Darius Milhaud se tiennent à votre disposition pour tous renseignements et commandes.*»²¹⁷

Doch das Publikum war in seinen Konzert-Gewohnheiten so tief verwurzelt, dass sie bei diesem neuartigen Experiment die Anweisungen des Veranstalters nicht befolgten. Satie konnte folgenden Kommentar nicht zurückhalten: „*Verflixt, stehen Sie auf, zum Donnerwetter! Sprechen Sie! Nicht zuhören!*“²¹⁸ Trotz dieses Misserfolgs, kam es drei Jahre später zu einer zweiten *Musique d'Ameublement* – Anfertigung.²¹⁹

Austragungsorte dieser Musik sind heutzutage nicht mehr die großen Konzertsäle, sondern vielmehr Kaufhäuser oder Kinos. In diesen Räumlichkeiten findet die *Musique d'Ameublement* als Hintergrundmusik ihre eigentliche Funktion.

6.1.2. La Mécanique démolie –Die demolierte Mechanik

Wie bereits erwähnt war eine Herangehensweise Saties an ein neues Werk jene der Zerlegung des musikalischen Ausgangsmaterials und das gründliche Auseinandersetzen von Systemen, um sie danach nach neuen Mustern wieder zusammenzufügen. In der *Mécanique démolie*, ein Begriff, der von Satie stammt, baut er in die Erneuerung der musikalischen Strukturen absichtlich Fehler und Defekte ein und deformiert so Tänze, Walzer, Märsche und ähnliche Musikstile.²²⁰

²¹⁶Raffl, S:46

²¹⁷Anders-Malvetti, S.92

²¹⁸Raffl, S:46

²¹⁹*Musik der Geschichte und Gegenwart*, Satie, S.1006

²²⁰Hirnsbrunner, in: *Colloquium Klassizität Osthoff* , :S.43

Sein wahrscheinlich erstes Werk, das auf dem Prinzip der demolierten Mechanik aufgebaut ist, stammt aus dem Jahr 1900 („*Jack in the box*“). Es ist tanzmusikähnlich und von gleichmäßigen Perioden durchzogen. Satie hat aber in den Überleitungen, zwischen diesen Perioden, Dissonanzen eingebaut, die das harmonische Bild irritieren.²²¹ Diese Ungewohntheiten sollen nicht nur verwirren, sondern auch den herrschenden Akademismus zurückdrängen, denn auch die traditionsträchtige Technik der Fuge und des Choral bleiben von Saties Dekonstruktion nicht verschont.²²²

Die Offenlegung der kleinsten Einheiten, erlaubt eine effektivere Wahl bei der Reduktion der musikalischen Mittel. Die wieder erschaffene Gestalt ist frei von jeder verfeinerten Textur und thematischer Verarbeitung.²²³ Satie übernimmt aber trotz einer sehr kreativen und subversiven Reintegration der zerlegten Teile immer noch bestimmte traditionelle Systeme in seinen Kompositionen.

Ironisch meinte Satie bezüglich seiner Materialzerspaltung in der *Revue musicale* 1914:

*„Was habe ich nicht schon alles gemessen! Den ganzen Beethoven, den ganzen Verdi etc. Das ist schon recht kurios. Das erst Mal, als ich mich eines Phonoskop bediente, untersuchte ich ein B von mittlerer Größe. Ich versichere Ihnen, nie habe ich etwas derart Widerwärtiges gesehen.“*²²⁴

6.1.3. Das Vergnügen an der Musik

Viele musikalische Vorlieben Saties wurden von traditionsträchtigen Musikliebhabern als Kulturskandal verstanden. Satie versuchte auf revolutionäre Weise sein teils anstößiges, teils inspirierendes Lustempfinden in die Musik zu übertragen. Dadurch wurde ihm zwar der unerschütterliche Zuspruch Cocteaus zuteil, die Öffentlichkeit reagierte aber nicht immer mit demselben Beifall, den die Dadaisten ihm dafür entgegenbrachten. Mit seiner Liebe zur Trivialmusik, seinen (selbst)ironischen Kommentaren, seinen karikaturistischen Zeichnungen und seinen parodistischen Werken mokiert er sich über sich selbst und die allzu ernste Musikwelt überhaupt und ermöglicht sich mit dem Image des verspielten Egozentrikers jene Narrenfreiheit, die in der Zeit notwenig war, um Neues vorzubereiten.²²⁵ Die humoristische Attitüde war

²²¹Hirnsbrunner, *Stravinsky in Paris*, S.73

²²²Hirnsbrunner, *Stravinsky in Paris*, S.77

²²³*Musik der Geschichte und Gegenwart*, Satie, S:1005

²²⁴Volta, *Schriften*, S.143

²²⁵Scherer, S.126

Mittel zum Zweck. Ironie soll die Antwort auf die mystifizierte und akademisierte Musik sein und Humor soll die Kunst zurück ins alltägliche Leben holen. Damit stand Satie nicht allein. Die Ästhetik der Heiterkeit war zwischen den beiden Weltkriegen eine wichtige Tendenz geworden.²²⁶

Trotz des Humors als Grundhaltung ist Saties künstlerische und ästhetische Seriosität nicht zu unterschätzen. Er hatte einen kritischen Sinn für das Musikleben, den Musikbetrieb und die Einschränkungen, die sie mit sich brachten und auch nahende, ihm problematisch erscheinende Aspekte, wie die zunehmende Kommerzialisierung und die voranschreitende Technisierung der Kunst, konnte er zeitgerecht erkennen.²²⁷ Er reagierte darauf mit Sarkasmus. Paul Collear geht sogar so weit, Satie als Erfinder der musikalischen Komik (nicht zu verwechseln mit der heiteren Musik) zu bezeichnen.²²⁸

6.2. Kompositionstechniken Erik Saties

6.2.1. Baukastentechnik

Die Baukastentechnik war Saties Gegensatz auf die Leitmotivtechnik Wagners. Da die Leitmotive an bestimmte Gefühle, Situationen oder Personen gebunden sind, und sie bestimmte Assoziationen bei einer Wiederholung auslösen sollen, bietet nur eine Musik, die nicht an Kausalität gebunden ist das Kontrastprogramm.²²⁹

Grundelemente der Baukastentechnik sind kleine harmonische und melodische Motive. Diese Zellen dienen als Bausteine, die nun zu einem Werk zusammengefügt und kombiniert werden können. Die Reihenfolge spielt dabei keine Rolle. Die Zusammensetzung erfolgt nach Belieben und unterliegt keiner bestimmten Struktur. Die einzelnen motivischen Zellen können in ihren Wiederholungen gekürzt oder verlängert werden.²³⁰ Die Vorgehensweise der Motivzusammensetzung bleibt oft gleich.²³¹ Techniken wie Abspaltung, Umkehrung, Variation der Einzelteile sind

²²⁶ *Musik der Geschichte und Gegenwart*, Frankreich, S. 774

²²⁷ Scherer, S. 124

²²⁸ Collear, S. 238

²²⁹ Möller, S. 43

²³⁰ Anders-Malvetti, S. 107

²³¹ Ehrler, S. 43

durchaus erwünscht. Es ist ein Prinzip, das erlaubt „*Musik aus Fertigteilen zu konstruieren*“²³² und sie von jeder außermusikalischen Abhängigkeit befreit.

In Saties Skizzenbüchern sind einige seiner Kompositionen in ihren motivischen Einzeleinheiten wiederzuerkennen. Er schrieb sich bestimmte harmonische, stimmungsvolle, melodische „Bausteine“, die er schließlich in seinen Werken ohne klar erkennbaren Sinn nebeneinander stellte.²³³ Diese Methode war ihm so eigen, dass er sie sowohl für Ballett-, als auch für Orchesterkompositionen verwendete. Mithilfe der Baukastentechnik setzte Satie auch Meilensteine in der Filmmusikkomposition.²³⁴

6.2.2. Die Reihung

Satie visierte schon seit Anbeginn seines künstlerischen Interesses ein bestimmtes Ziel. Er befasste sich nicht mit der Sonate, der Durchführung oder anderen Techniken, sondern legte sein Hauptaugenmerk auf das Prinzip der Reihung.²³⁵ Ausgangsmaterial sind wiederum Motive, die durch bestimmte musikalische Parametern charakterisiert werden. Die Motive sind in sich geschlossen und bilden eine Einheit, die in ihrer Struktur, im Gegensatz zu der Baukastentechnik, nicht zu verändern ist. Das Wachsen und Entwickeln einzelner Motive ist nach diesem Konzept nicht möglich. Das Aneinanderreihen solcher entwicklungslosen, thematischen Keimzellen soll sich zu einer musikalischen Fläche bilden.²³⁶ Dieser Fläche liegt somit etwas Statisches zugrunde.

6.2.3. Die Melodik

Die Vielseitigkeit Saties Fähigkeiten wird durch seine Melodik verdeutlicht. Gleich ob es sich um eine konventionelle Periode, permanenten Wiederholungen von Figuren, Zitaten oder Parodien handelte, das Grundprinzip lautete immer Einfachheit.²³⁷

Satie orientierte sich weder bei der Melodiebildung an eindeutigen Dur- oder Moll-Skalen noch bei seinen Harmonien. Er komponierte vorzugsweise in Skalen, in

²³²Wehmeyer, S. 46

²³³Wehmeyer, 1998, S. 47

²³⁴Siehe Saties Partitur für den Film *Entr'acte*

²³⁵Wehmeyer, 1974, S. 34

²³⁶Anders-Malvetit, S. 99

²³⁷Ehrler, S. 34

denen keine zwingend aufzulösenden Leittöne vorkommen. Orientalische Tonleitern und Kirchentonleitern sind in seinen Melodien anzufinden.²³⁸ Die Klassifizierung in Dur oder Moll umging der Komponist äußerst gekonnt und eine eindeutige Skalen-Zuordnung ist nicht immer leicht zu erkennen.

Je mehr sich Satie der Perfektion seines Reihungs- oder Baukastenprinzip widmete, umso mehr verlor auch die Melodie an Eigenständigkeit.²³⁹ Auch melodische Zusammenhänge wurden mehr und mehr von kleinen thematischen Motivzellen abgelöst.

Saties Gymnopédien:

Da sich Cocteau in seinem Werk ästhetisch an den klaren Melodien der *Gymnopédien* orientiert, sollen nun daraus die wichtigsten melodischen Charakteristika untersucht werden.

In den *Gymnopédien* ist die Harmonie eindeutig der Melodie untergeordnet. Die Akkorde in der Unterstimme schaffen durch ihren gleichbleibenden Rhythmus, der an ein Ostinato denken lässt, eine grundlegende Statik und liefern der Melodie als Begleitung die Klangunterlage. Die Melodie verzichtet auf große Intervallsprünge und entspricht so dem geradlinigen Melodieverständnis von Cocteau. Satie komponiert sie ohne Verzierungen und reduziert sie auf das Wesentliche. Sie ist in diesem Fall in einem klaren Tongeschlecht verankert und erspart sich rhythmische Variationen.

Die Entwicklung der Melodie entspricht ebenfalls den Vorstellungen Cocteaus. Die einzelnen Abschnitte werden nicht homogen aneinandergekettet, sondern bilden eine heterogene Reihung, deren Idee ist nicht motivisch-thematisch ist, sondern auf einer „logischen Ideenkette“ beruht.²⁴⁰ Jeder Abschnitt setzt eine neue Idee um, die zwar innerhalb des Stücks eine Selbstständigkeit bewahren kann, aber dennoch Bezug zu der Vorangegangenen hat.

6.2.4. Die Rhythmik

Auch die Rhythmik folgt Saties Konzept der Reihung. Oft reihte er gleiche Werte aneinander und schuf somit eine Statik in seinen Werken.²⁴¹ In den *Gymnopédien*

²³⁸Wehmeyer, 1974, S. 35

²³⁹Wehmeyer, 1974, S. 35

²⁴⁰Ehrler, S. 38

²⁴¹Wehmeyer, 1974, S. 35

bildet der gleichbleibende Rhythmus beispielsweise die statische Basis der Musik. Die Rhythmik ist bei Satie zwar selten ein sehr dominanter Faktor, da er zugunsten der Melodie zurücktritt, sie wird aber sehr wohl immer geplant konstruiert und hat ihre tragende Funktion innerhalb der Komposition.

Ein typisches Charakteristikum von Saties Exzentrik ist das Fehlen von Taktstrichen in einigen seiner Stücke. Durch die Taktlosigkeit behält Satie sich jede Freiheiten in der Länge der Phrasierungsbögen. Seine Unabhängigkeit vom Metrum ermöglicht ihm, Abschnitte unterschiedlicher Länge aneinander zu reihen. Gleichzeitig behält er aber durch seine oft gleichen Notenwerte und ostinaten Akkorde ein Gefühl von Regelmäßigkeit im Rhythmus.²⁴²

Wehmeyers Worte geben, abschließend zu diesem Kapitel, eine treffende Auskunft über Saties Vermächtnis:

„Die fundamentale Neuerung, die Satie mit seiner Kompositionstechnik schuf – möglicherweise ungeplant - ,ist die Unabhängigkeit der Musik von allem, womit sie sich zusammentut: Sie läuft unbeeinflusst von Handlungen, Bildern, Emotionen und Bewegungen ab, es entsteht eine Nicht-Synchronität der Künste trotz Gleichzeitigkeit. Das war das Modernste und Zukunftsweisendste, was es zum Ende des 19. Jahrhunderts gab.“²⁴³

7. Werkanalyse von ausgewählten Kompositionen Tailleferres

7.1. Jeux de plein air

Mithilfe des Werks *Jeux de plein air* für zwei Klaviere, das 1917 komponiert wurde, gelang es Tailleferre die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und von der Musikszene als zeitgenössische Komponistin wahrgenommen zu werden. Nach eigenen Aussagen der Komponistin sei es ihr erfolgreichstes Werk, das sehr oft in den Konzertsälen erklang²⁴⁴ und auch ihren musikalischen Willen festigte:

«... Sur ces entrefaites, Satie arriva. Après avoir reçu quelques bribes de ces morceaux dans l'antichambre, il entra dans le salon, ravi, et demanda qui en était l'auteur. Quand nous fûmes présentés, il m'embrassa et m'appela sa

²⁴²Wehmeyer, 1974, S: 34

²⁴³Wehmeyer, 1998, S. 54

²⁴⁴Anders-Malvetti, S. 174

fille musicale; il voulut tout de suite m'inscrire au programme de ses concerts de musique d'ameublement. Ce fut pour moi le dimanche de ma chance, car toute ma vie en fut transformée.»²⁴⁵

Cocteau fand zu *Jeux de plein air* folgende Worte: „...*The country. Window open. One is raking. The scales come and go. It is a vacation piece.*“²⁴⁶

Jeux de plein air beinhaltet zwei Sätze:

- I.) Tirelittaine
- II.) Cache-cache mitoula

Analyse von Tirelittaine:

Tirelittaine ist der erste Satz des Werkes und trägt die Tempobezeichnung „*pas trop vite*“. Sein Bau gleicht dem eines Rondos. Schon zu Beginn finden sich in der zweiten Klavierstimme, die anfangs die Begleitung übernimmt, auffällige Quintengänge im Bass. Wie bei Debussy sind auch diese Quinten leer, und somit keiner Auflösung unterlegen. Diese Quinten werden entweder übereinander geschichtet, oder mit Dreiklängen kombiniert²⁴⁷ und haben in ihrer Wiederholung einen ostinato-ähnlichen Zweck. Dieses Prinzip wird häufig in der Neuen Musik angewendet und hat den Zweck, Funktionsharmonien zu umgehen.

Des Weiteren bediente sich Tailleferre eines Verfahrens, das von Stravinsky etabliert wurde: die sogenannte Schablonentechnik. Sinn dieser Technik ist es, die musikalischen Mitteln nach verschiedenen Gesichtspunkten zu ordnen. Nach Anders-Malvetti ist dieses Verfahren mit dem Kontrapunkt zu vergleichen. Der Unterschied ist, dass die Schablonentechnik mit weitaus komplizierteren Elementen arbeitet als der Kontrapunkt. Während man sich beim Kontrapunkt mit dem Gegenübersetzen von Themen in den einzelnen Stimmen beschäftigt, sind bei der Schablonentechnik die Beziehungen komplexer und vielstimmiger Elemente wichtig.²⁴⁸ Dieses polyphone Ausgangsmaterial kann wiederum erweitert, verkürzt versetzt oder enggeführt werden.²⁴⁹ Das Gegenüberstellen der einzelnen Elemente (die kantable Melodie und der Klangteppich) dient als Beispiel einer solchen Schablonentechnik.

²⁴⁵Dhume-Hildebrand, S 22

²⁴⁶Shapiro, S. 5

²⁴⁷Anders-Malvetti, S. 176

²⁴⁸Anders-Malvetti, S. 106

²⁴⁹Anders-Malvetti, S. 106

Das Thema des ersten Satzes hat eine Länge von acht Takten und wird gleich zu Beginn in der Oberstimme vorgestellt. In der Begleitstimme sind Quintschichtungen und Dreiklänge. Danach übernimmt das zweite Klavier die Melodieführung und spielt das Thema in doppelter Stimmlage, um die Spannung zu erhöhen. Die Begleitung übernimmt das erste Klavier und behält das Ostinato-Modell bei.²⁵⁰

Weitere Charakteristika des Werkes sind die rhythmischen Besonderheiten, die Baukastenmethode, der humorvolle Stil und die verschiedenen Tonalitäten.

Analyse von Cache-cache mitoula:

Der Satz bietet ein gelungenes Beispiel der akkordischen Polytonalität Milhauds. Im Takt 119 erklingen in der Unterstimme B-Dur und in der Oberstimme ein Sixte-ajoutée-Akkord f – a – c – d, der in diesem Fall als akkordisch bitonal bezeichnet werden kann. Somit zerlegt sich dieser in F-Dur und d-Moll. Durch die Gleichzeitigkeit dieser Akkorde entsteht nun eine Tritonalität.²⁵¹

Die Anwendung von vagierenden Quint- und Quartakkorde erinnern wieder an impressionistische Ansätze. So schweben die Akkorde in den Takten 60 bis 66 und werden nicht zwingend aufgelöst.

Die sogenannten konstruktiven Intervalle treten in dieser Komposition ebenfalls auf und sind Basis eines wichtigen modernen Schaffenskonzepts der Six.

Es handelt sich um die Kombination von jenen Intervallen, die sich im Quintenzirkel gegenüberliegen und somit die entfernteste Verwandtschaft zueinander haben.²⁵²

Beispielsweise ist im Quintenzirkel C der Gegenpol zu Fis. Diese beiden Töne bilden als Intervall den Tritonus. Der Tritonus gilt als das modernste konstruktive Intervall und ist gleichzeitig auch eines der dissonantesten.

Tailleferre lässt konstruktive Intervalle vor allem in ihre Melodie einfließen. Neben Quinten und Quartan, sind auch die große und die kleine Sekund häufig auftretende Intervalle, die konstruktiv eingesetzt werden²⁵³ und neue Klangflächen schaffen.

²⁵⁰ Anders-Malvetti, S: 176

²⁵¹ Anders-Malvetti, S. 178

²⁵² Anders-Malvetti, S. 100

²⁵³ Anders-Malvetti, S. 101

7.2. Album des 6

Das *Album des 6* ist das erste Gemeinschaftswerk und deshalb Gegenstand meiner Analysen, weil es den Auftakt der kollektiven Produktion der *Groupe des Six* gab, und in einer Zeit entstand, in der sich die Mitglieder euphorisch dem musikalischen Umfeld von Cocteau widmeten.

Das *Album des 6* wurde 1920 veröffentlicht, doch die Werke entstanden hauptsächlich schon im Jahr 1919.²⁵⁴ Es handelt sich um eine Sammlung von sechs leichten und kurzen Klavierstücken. Zwar wurde die Einfachheit der Stücke von einigen Musikern kritisiert, dennoch war die Idee der Mitglieder mit einem leicht zugänglichen ersten Manifest an die Öffentlichkeit heranzutreten ein durchdachter Akt.

Das Werk enthält folgende Klavierstücke:

Prélude - Georges Auric
Romance sans Paroles - Louis Durey
Sarabande - Arthur Honegger
Mazurka - Darius Milhaud
Valse - Francis Poulenc
Pastorale - Germaine Tailleferre

Die Reihenfolge ist wohl eher nach alphabetischen Gesichtspunkten zu betrachten und nicht musikalisch motiviert.²⁵⁵

7.2.1. Pastorale

Die *Pastorale* entstand im September 1919 und ist Darius Milhaud gewidmet. Milhaud spielt sowohl persönlich, als auch künstlerisch eine tragende Rolle in Tailleferres Leben. Nachdem sie in einer Zusammenarbeit Stravinskys *Sacre du Printemps* als vierstimmiges Klavierstück arrangiert hatten, vertiefte Tailleferre ihre Auseinandersetzung mit dieser Musik, die die Tradition der Klassik auf neuartige Weise mit frischem Einfluss kombiniert. Sie war so überzeugt von der Richtig- und Wichtigkeit von Stravinskys Musik, dass sie von ihrem Professor Eugène Gigout, der

²⁵⁴ Anders-Malvetti, S. 229

²⁵⁵ Sitton, S. 60

ihre Neigung nicht teilte, aus der Kompositionsklasse verwiesen wurde.²⁵⁶ Daraufhin hat sich Milhaud ihrer angenommen und sie in Tonsatz unterrichtet.

Sowohl Stravinsky als auch Milhaud werden die Komponistin in ihrem Schaffen beeinflussen.

Analyse:

Das Verspielte, die naive Leichtigkeit und das Charmante sind Charakteristika, die in diesem Stück am deutlichsten hervorstechen. Auch die Interpretationsanweisung zu Beginn des Werkes heißt: *enjoué*.

Die *Pastorale* ist in sechs Abschnitte und in folgende Takteinteilungen gegliedert: 1 – 8; 9 – 16; 17 – 26; 27 – 36; 37 – 48; 49 – 53. Diese Abschnitte sind motivisch miteinander verbunden. Die Form ist durchkomponiert.

Die Dynamik ist anfangs freudig und heiter. Der Höhepunkt folgt in Takt 25 mit vollen 6-tönigen Akkorden und Triolen. Nach diesem Effekt schwingt das Stück aus (die Ausführungsanweisung lautet hier „*en se perdant peu à peu*“) bis hin zur Coda, die mit *rallentando* bezeichnet wird.

Mit *Pastorale* beschritt Tailleferre wie alle anderen Komponisten des *album des 6* (mit Ausnahme von Poulenc) die Bi- bzw. Polytonalität. Wie auch schon in einigen ihrer früheren Kompositionen verwendete sie auch in *Pastorale* eine Pentatonik-ähnliche Tonalität. Es handelt sich um eine Vier-Noten-Skala (fis, ais, cis, dis) Duhme bezeichnet diese als „Schwarze-Weiße-Tasten“-Technik.²⁵⁷ Dieses Prinzip fand auch schon bei Debussy und Stravinsky Verwendung.²⁵⁸

Tailleferre irritiert durch ein Zusammenführen von pentatonisch-verwandten und diatonischem Material. Diese Behandlung der unterschiedlichen Tonalitäten verweist auf Tailleferres individuellen kompositorischen Stil. Die vorgeschriebene Ausgangstonart der *Pastorale* ist D-Dur. Die linke Hand, die anfängliche Begleitstimme, führt eine Tonika-Zerlegung (als Ostinato) durch und deutet somit auf eine D-Dur-Tonart hin. Die Tonalität, die jedoch das Ausgangsmaterial für die Melodie liefert, ist gleich einer Pentatonik. Die rechte Hand spielt nur schwarze Tasten, die eine Cis-Tonalität vorgeben. Es findet ein reibender Dialog zwischen Ober- und Unterstimme statt. Dennoch ist die Harmonie nicht eindeutig dissonant, da

²⁵⁶Hacqurad, S. 23

²⁵⁷Dhume, S. 26

²⁵⁸Dhume-Hildebrand, S. 139

weder in der pentatonisch-ähnlichen Melodiemotivik, noch in der diatonischen Begleitstimme die charakterstiftende D-Dur-Tonika als solche gefestigt wird.²⁵⁹

Auch die Rhythmik wird nicht durchgehend beibehalten, sondern beinhaltet mehrere Taktwechsel. Der Beginn ist angegeben als 5/8-Takt. Im achten Takt wechselt Tailleferre jedoch zum 6/8-Takt. Anders-Malvetti sieht den Grund für den gliedernden Taktwechsel im auskomponierten Ritardando.²⁶⁰

1. Abschnitt:

Der erste Abschnitt (Takt 1 – 8) von den insgesamt sechs ist nochmals unterteilbar in jeweils vier Takte. Die ersten vier Takte setzen sich zusammen aus zwei zweitaktigen Phrasen. Die Phrasen enden in der Oberstimme auf Cis und in der Unterstimme auf E und A. Das Zusammenspiel dieser Töne ergeben einen A-Dur-Klang. Die vorher kontrastierenden Stimmen werden also am Ende der Phrase simultan übereinandergeschichtet um sich zu einem Dominant-Akkord zu ergänzen.²⁶¹

Die darauffolgenden vier Takte sind gekennzeichnet durch zweitaktische, imitatorische Synkopen in der Melodiestimme. Diese stehen im Gegensatz zu den vorangegangenen Phrasen in einer H-Tonalität, wobei auch hier das Geschlecht durch die fehlende Terz nicht gefestigt ist. Dieser Klang ist nicht mehr ganz so reibend mit dem gleichbleibenden D-Dur-Ostinato in der linken Hand. Die anfängliche Schärfe der ambivalenten Tonalitäten wird gemildert.²⁶²

2. Abschnitt:

In diesem Abschnitt verwendet Tailleferre eine lockere Baukastentechnik. Mittelpunkt ist der Ton Cis, um den sich naheliegende Noten kreisen. Es formen sich Notengruppen, die abgespalten oder variiert wiederkehren. Es gibt Ostinati und Orgelpunkte. Die Bitonalität verschärft sich. So findet man beispielsweise in Takt 14 einen G-Dur-Orgelpunkt in der linken Hand, der zusammenklingt mit einem gis-Moll-Septakkord.²⁶³

Die Melodieführung in den Takten 9 bis 16 entspricht jener von Satie. In Saties *Gymnopédien*, die Cocteau in seiner Schrift immer wieder als Vorbild heranzieht,

²⁵⁹ Anders-Malvetti, S. 241

²⁶⁰ Anders-Malvetti, S. 242

²⁶¹ Anders-Malvetti, S. 241

²⁶² Anders-Malvetti, S. 241

²⁶³ Anders-Malvetti, S. 242

nimmt die Melodie dieselbe Funktion und Gestalt ein wie in diesem Abschnitt der *Pastorale*: Die Rhythmik ist nicht kompliziert. Sie geht von zwei 3/8-Gruppen aus, die variiert werden. Es gibt keine Verzierungen, also keine unnötigen Überladungen. Die Melodie bildet das, was Cocteau als Linie bezeichnet. Die Intervallsprünge sind allgemein nicht zu groß, sondern kreisen um den Hauptton cis. Das verleiht der Melodie einen linearen Charakter. Die Unterstimme bekommt reine Begleitfunktion in Ostinatiform und lässt der Melodie somit die Dominanz.

3. Abschnitt:

Die folgenden Abschnitte sind nach dem Prinzip der Überlagerungen unterschiedlicher Tonalitäten gestaltet. In Takt 17 findet man E-Dur über einer F-Dur Harmonie. Des Weiteren folgt im Takt 19 mit den Tönen h – a - gis - fis eine neue Figur, die in den folgenden Takten sequenziert wird. Darauf folgen eine Austerzierung und Dreiklangsetzung zu Triolen rhythmisiert. Die Abwärtsbewegung der Figur wird in der Bassstimme übernommen.

Gegen Ende des Abschnitts zeigt sich wieder eine scharfe Bitonalität. Im Takt 25 ergeben sich die Töne: h – d – fis – h – e - gis.

Versetzt man die obersten Töne nach unten ergibt sich e – gis – h – d – fis. Diese Kombination ist normalerweise als alterierter Dominantseptnonenakkord zu verstehen. Doch nach Tailleferre ist es als polyakkordische Kombination zu sehen. Hier ist der Einfluss von ihrem Lehrer und Freund Darius Milhaud, der Studien zu bitonalen Schichtungen unternommen hat, eindeutig zu erkennen. Es liegen hier also zwei Dreiklänge übereinander geschichtet: Ein E-Dur-Dreiklang und ein h-Moll-Dreiklang.

5. und 6. Abschnitt:

Eine genauere Betrachtung soll auch der Überleitung vom 5. Abschnitt in die Coda gewidmet werden. Ein Takt vor der Coda (Takt 48) klingt ein Septakkord, der eine Dissonanz schafft. Diese wird aber nicht in traditioneller Weise aufgelöst. Ihr folgen in der Coda einfache Doppelquinten. Diese bezieht Tailleferre aus der Bassstimme der Anfangstakte. Sie sind aber nicht mehr in einer Zerlegung zu spielen, sondern akkordisch als Orgelpunkt und schaffen somit eine gewisse Ruhe. Zu dieser Unterstimme setzt die Komponistin eine Melodie, die aus demselben pentatonischen Notenmaterial besteht wie am Beginn. Die Reihenfolge und die Lage der Noten

werden verändert.²⁶⁴ Mit einem Bezug zum Anfang des Stückes schließt die *Pastorale*.

Der Akkord am Schluss beweist Tailleferres gekonnten Umgang mit mehreren Tonalitäten. In der Unterstimme hat sich wieder D-Dur gebildet, die mit der oberstimmlichen cis-Tonart dialogisiert. Die geschlechtsbestimmenden Terzen sind hier zwar anzufinden, jedoch aber nicht in den dazugehörigen Stimmen, sondern in der jeweils anderen. Die Mollterz zu cis erklingt in der Bassstimme und die Durterz zu D ist in der Oberstimme.

7.3. Les Mariées de la tour Eiffel

Les Mariés de la tour Eiffel ist eines jener experimentierfreudigen Musiktheater, die nach dem Ersten Weltkrieg so zahlreich aufgeführt wurden. So erweckte auch schon *Parade* (ein Gemeinschaftsprojekt von Cocteau und Satie) und *Le boeuf sur le toit* (eine Kollektivarbeit von Milhaud und Cocteau) zuvor Aufmerksamkeit. Bis zu dem Zeitpunkt als Stravinsky wieder auf das klassische Ballett zurückgriff, waren grenzüberschreitende und surrealistische Produktionen üblich.²⁶⁵

In *Les Mariées de la tour Eiffel* sah Cocteau seine kunstästhetischen Anliegen verwirklicht. Er realisierte die Abkehr vom naturalistischen Theater, entsagte jeder komplizierten Handlung und verzichtete auf echte Objekte. Die Alltagsrealität wird durch alle Künste ausgedrückt: Musik, Tanz²⁶⁶, Kostüm, Text,²⁶⁷ ...dabei verweigerte Cocteau jedem Symbolismus. Realität sollte auch hier die Kunst inspirieren und die Künstler sollten der Realität durch ihr Handwerk zur Selbstständigkeit verhelfen.²⁶⁸ Cocteau rückte den Alltag ins Licht und motivierte somit zu einer Neubewertung und Berechtigung dessen. Die Wahl des Inhalts ist dementsprechend treffend: Auf der Plattform des Eiffelturms möchte sich eine Hochzeitsgesellschaft fotografieren lassen. Cocteau bediente sich auf ironischer Weise jeglicher Klischees (so ist der Eiffelturm Ort des Geschehens).

²⁶⁴Duhme-Hildebrand, S. 37

²⁶⁵Hirnsbrunner, *Realismus und Surrealismus im Musiktheater von Erik Satie und Les Six*, S. 362

²⁶⁶Der Tanz wurde von dem damaligen prestigereichen Ballet Suédois ausgeführt. Diese Kompanie hat sich in den fünf Jahren, in denen sie in Paris waren um die Förderung französischer, zeitgenössischer Musik erfolgreich bemüht.

²⁶⁷Für die Realisierung des Textes gewann er die Mitarbeit von Satie, Ravel, Claudel und Picabia

²⁶⁸Schwald, S. 50

Avantgardistische Züge sind in allen Künsten des Musiktheaters zu erkennen:

Der Text wird von zwei Personen vorgetragen, die in überdimensionalen Phonographenkostümen stecken, die Choreographie wird von einem Löwen, einen General und einen Vogel Strauß vorgetragen und auch die Musik orientiert sich nicht an traditionelle Ballett-Musik.²⁶⁹ Zirkus, Kabarett und Music-Hall inspirieren zu Musikeinschüben und vermitteln eine gewisse Leichtigkeit, die gegen die starren Konzert-Gewohnheiten wettet. Durch Witz, Ironie und Entmystifizierung soll Distanz zu überhitzten Gefühlsüberschwang gewonnen werden.²⁷⁰ Cocteau meinte dazu:

«Je sais que mon texte a l'air trop simple, trop lisiblement écrit, comme les alphabets d'école. Mais, dites, ne sommes-nous pas à l'école? Ne déchiffrons-nous pas les premiers singes?

La jeune musique se trouve dans une situation analogue. Il s'y crée de toutes pièces une clarté, une franchise, une bonne humeur nouvelles. Le naïf se trompe. Il croit entendre un orchestre de café-concert. Son oreille commet l'erreur d'un œil qui ne ferait aucune différence entre une étoffe criade et la même étoffe copiée pas Ingres.»²⁷¹

Die Premiere im Théâtre des Champs-Élysées am 18 Juni 1921 war ein großer Skandal. Das Publikum protestierte in solch einem aggressiven Ton, dass Tailleferre um ihr Leben bangte: *„Das Publikum war nicht auf solch überspannte Phantasie gefasst. Schreie und Pfiffe...Ich war entsetzt angesichts solcher Wut und hielt mich mit meiner alten verblüfften Mutter [...] im hintersten Winkel der Loge versteckt.“²⁷²*

Vor allem ihre zweite Komposition, die *Quadrille*, provozierte trotz ihrer traditionellen Formgebung viele kritische Ausrufe.²⁷³ Allerdings meint Jens Rostek, dass das Fiasko ein erwartetes war und der gewünschte Effekt bei den Medien zum Marketingkonzept der Avantgardisten gehörte.²⁷⁴

Der kompositorische Beitrag:

Insgesamt sind zehn sehr kurze Stücke von fünf Mitgliedern der *Six* komponiert worden.

- I. Ouverture – Auric
- II. Marche Nuptiale – Milhaud
- III. Discours du Général – Poulenc
- IV. La Baigneuse de Trouville – Poulenc

²⁶⁹ *Musik der Geschichte und Gegenwart*, Cocteau, S: 1308

²⁷⁰ Wolfmüller, S. 239

²⁷¹ Cocteau, *Les Mariés de la tour Eiffel*, S. 13

²⁷² Roster, S. 222

²⁷³ Shapiro, S. 8

²⁷⁴ *Musik der Geschichte und Gegenwart*, Cocteau, S. 1308

- V. Fugue du Massacre – Milhaud
- VI. Valse de Dépêches – Tailleferre
- VII. La Noce massacrée – Honegger
- VIII. Quadrille – Tailleferre
- IX. Sortie de la Noce – Milhaud
- X. 3 Ritornelle – Auric

Die Komponisten bedienten sich der Modelle volksorientierter Tänze, wie beispielsweise der Polka, oder dem Walzer. Diese Stile verlangen eine einfach gehaltene Begleitungen und klare Rhythmen, sowie eine kleine Orchesterbesetzung. Die musikalischen Beiträge erinnern an die Programmnummern aus dem Unterhaltungsbereich.

7.3.1. Valse des dépêches

Als Cocteau den Komponisten den Auftrag übergab, verwies er auf seinen Wunsch:

„...nichts Extraordinäres zu schaffen, sondern mit klaren Linien fröhliche Kürze zu komponieren; und zwar unter völligem Verzicht auf den sogenannten Charme nerveux, aber stattdessen mit gänzlich undramatischer Melancholie.“²⁷⁵

Der *Valse des dépêches* entspricht diesem Anliegen. Das Stück ist eine heitere Komposition, dessen Orientierung an Trivialmusik unüberhörbar ist. Cocteau wollte mit dieser Nummer eine Parodie des klassischen Balletts schaffen, die auch durch die Choreographie und die Kostüme Ausdruck findet.²⁷⁶

In der Abschlussszene, die mit einem spannungsgeladenen Höhepunkt das Musiktheater beenden soll, versuchen die Tänzer auf Zehenspitzen ihre Position zu halten, verlieren aber immer wieder das Gleichgewicht. Die Musik dazu entsprach den wackelnden Körpern auf der Bühne.

Aus Zeitmangel²⁷⁷ musste Tailleferre den Walzer in drei Tagen komponieren – Milhaud hat die Orchestrierung übernommen.²⁷⁸ Die Besetzung ist traditionell und auch die Harmonik überschreitet nicht die Grenzen zur Atonalität (Dies gilt im Übrigen für alle Kompositionen für *Les Mariés de la tour Eiffel*).

²⁷⁵Dhume-Hildebrand, S. 43

²⁷⁶Schwald, S. 56

²⁷⁷Durey hatte sich entschlossen an dieser Produktion nicht teilzunehmen und da Tailleferre diejenige Komponistin unter den *Six* war, die unter großem Zeitmangel und Druck immer noch sehr gute Leistungen erbringen konnte, übernahm sie Dureys Part.

²⁷⁸Hacquard, S. 60

Analyse:

Die großformale Struktur des Walzers ist dreiteilig mit der Abfolge A –B –A'.

Im neuntaktigen Vorspiel setzten die Bläser im Forte ein und kündigen den darauffolgenden Walzer an. Der typische Dreiviertel-Rhythmus im Walzer hält das Stück in Bewegung und bleibt unverändert. Dazu kommt das redundante Thema, das nach dem Prinzip der Reihung gestaltet ist²⁷⁹ und von einer Klarintette gespielt wird.

Die Teile A –B –A' sind durch kurze Zwischenspiele miteinander verbunden.²⁸⁰

Im A-Teil wird das Motiv von mehreren Instrumenten übernommen und landet schließlich bei den Streichern.

Teil B verkündigt durch ein Flötensolo einen neuen verspielten Charakter, der solange anhält, bis das Walzerthema schließlich wieder im Teil A' aufgegriffen wird. Diesmal übernehmen die Perkussionsinstrumente die Rhythmik. Durch chromatische Fortschreitungen und einen vermehrten Instrumentaleinsatz wird eine Spannung aufgebaut, die unerwartet mit einer Generalpause ein abruptes Ende findet.²⁸¹ Es setzt ein Klavier ein, das das ostinate Walzerthema erneut interpretiert. Die Stimmung ist anfänglich leise und wird durch Staccato, Synkopen und Verschiebungen der betonten Taktzeiten²⁸² vorangetrieben, bis schließlich das Stück in einem fulminanten Schluss zu Ende geht.

Die Musik beschreibt (wie der Name des Stückes bereits ankündigt) die Tätigkeiten der Postangestellten. Der gleichbleibende Rhythmus des Walzers ist gleichzusetzen mit der gleichartigen Arbeit, die daraus besteht, die Telegramme aussenden. Einige interessantere Telegramme unterscheiden sich von den herkömmlichen und werden in Tailleferres Musik durch die andersartigen Solo-Stellen ausgedrückt.²⁸³

7.3.2.Quadrille

Auch in der Quadrille ist der Rhythmus dominant. Tailleferre lehnte sich an jene traditionelle Quadrille, die vor dem 20. Jahrhundert getanzt wurde und ein beliebter Gesellschaftstänzen war. Diese Orientierung an der französischen Quadrille lässt

²⁷⁹Raffl, S. 103

²⁸⁰Duhme-Hildebrand, S. 34

²⁸¹Raffl, S. 104

²⁸²Raffl, S: 104

²⁸³Raffl, S. 104

sich an der Bezeichnung der einzelnen Sätze ablesen. Die Einteilung der Figuren oder Touren²⁸⁴ ist folgende:

1. Le Pantalon
2. L'Été
3. La Poule
4. La Pastourelle
5. Finale

Aber nicht nur diese Bezeichnungen behielt Tailleferre bei, sondern auch die vorgegebenen rhythmischen Einheiten.

Das Hauptaugenmerk richtete Tailleferre auf die musikalischen Kontraste.

Die verschiedenen Couplets repräsentieren die unterschiedlichen Charaktere und Elemente, die im Werk auftreten und dialogisieren miteinander. So symbolisiert der Marschrhythmus Ordnung und Kraft, andererseits verursacht die Polyrhythmik Chaos. Klare Tonalitäten kontrastieren mit uneindeutigen Modalitäten, und fröhliche Stimmungen folgen auf melancholische.²⁸⁵

Pantalon:

In der traditionellen Tanzfolge war der *Pantalon* an volkstümlichen Liedern angelehnt. Tailleferre orientierte sich in ihrer Version eines *Pantalons* an einem Schreittanz; dem Marsch.

In der einleitenden *Pantalon* im 2/4-Takt wird folgender einprägender Rhythmus beibehalten: eine Achtelnote, zwei Sechzehntelnoten und zwei Achtelnoten.²⁸⁶

Staccato-Einschübe, Fortissimo-Einsätze und Triller in hohen Registern verstärken das Bild von einem kräftigen, lauten und klaren Marsch.

Été

Auch dieses Couplet der Quadrille steht im herkömmlichen 2/4-Takt. Hauptträger der Melodie ist hier die Flöte. Das Stück vermittelt ebenfalls eine heitere und fröhliche Stimmung.

Im 18. Jahrhundert entwickelte sich der *Été* aus dem Kontertanz heraus.²⁸⁷ Tailleferre hat das Liedhafte dieses Tanzes in ihrer Version übernommen.

²⁸⁴Touren sind choreographische Formen, die lose an musikalische Schemata gebunden sind(siehe *Musik der Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 7/2, S. 1930)

²⁸⁵Raffl, S. 106

²⁸⁶Duhme-Hildebrand, S. 46

²⁸⁷*Musik der Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 7/2, S. 1930

Poule:

Die *Poule* ist im 6/8-Takt angegeben und führt eine neue Stimmung ein. Der Charakter der *Poule* ist nicht mehr aufgeweckt, sondern vielmehr ruhig und ausgeglichen, bis es zu einem Wendepunkt kommt, der eine traurige Stimmung einleitet. Laut Spielanweisung soll die Melodie Legato gespielt werden. Die Tonalität ist nicht immer eindeutig bestimmbar. Schließlich folgen die Schlusstakte, die aber ohne traditionelle Kadenz enden.²⁸⁸

Pastourelle:

Nach der melancholischen Stimmung in der *Poule*, greift die *Pastourelle* wieder den euphorischen und energischen Anfang auf und bezieht sich auch rhythmisch auf den *Pantolon*.²⁸⁹ Die Trompeten übernehmen den marschähnlichen Rhythmus. Der traditionelle 2/4-Takt der *Pastourelle* wurde von Tailleferre übernommen.

Finale:

Im Finale, das im 2/4-Takt steht, stiftet Tailleferre völlige Verwirrung.

Die einzelnen Stimmen sind sehr dicht einander angesiedelt und erzeugen somit Reibungen. Die Trompeten spielen die Melodie, die von den Hörnern mit dissonanten Tönen begleitet wird. Verschiedene Motive werden gleichzeitig gespielt und auch die Polyrhythmik stiftet Chaos.²⁹⁰ Als letzte Figur der *Quadrille* ist das Finale sehr schwungvoll.

Das Musiktheater *Les Mariés de la tour Eiffel* wird weitgehend als surrealistisch anerkannt, dennoch bleibt nach Philip Purvis eine Untersuchung der Musik in Hinblick auf surrealistische Verweise noch ausständig.²⁹¹ Hierfür könnten musikalische Elemente, wie zum Beispiel: Collage, Montage, zeitliche Beziehungen, improvisationsähnliche Einlagen, ...ausgearbeitete werden und mit vergleichbaren literarischen, surrealistischen theoretischen Manifesten auf Gemeinsamkeiten hin untersucht werden. Nach Purvis wäre eine Analyse sowohl von den Stücken

²⁸⁸Raffl, S. 106

²⁸⁹Raffl, S. 106

²⁹⁰Raffl, S. 106

²⁹¹http://www.lancs.ac.uk/sma/events/TAGS2007_abstracts.pdf, am 13.09.2009

Tailleferres, als auch von jenen Milhauds aufschlussreich in Bezug auf Surrealismus in der Musik.

7.4. Sonate pour violon et piano

Die Sonate wurde laut Partitur im Jahr 1921 beendet und erfuhr bei ihrer Uraufführung am 17. Juni 1922 viel Lob seitens der Kritiker.²⁹² Sie besteht aus 3 Sätzen:

- I.) Modéré sans lenteur
- II.) Scherzo
- III.) Assez lent

I: Modéré sans lenteur

Auffallend beim ersten Satz der Sonate sind die kreativen und polyformen Gestaltungsmittel des Aufbaus. Tailleferre komponierte die Großform als dreiteilige Liedform (A – B – A`) und die Kleinform innerhalb der A(`)-Teile als Reihung:

Das Hauptthema wird im ersten Abschnitt des Teils A vorgestellt und im darauffolgenden wiederholt. Im abschließenden Teil A` kehren die ersten sechs Takte des Hauptthemas anfangs wieder und werden im darauffolgenden Abschnitt chromatisch variiert. In der Klavierstimme führt Tailleferre ein melodisches Element ein, dass in den darauffolgenden Takten synkopiert und immer mehr erweitert wird. Durch Hinzufügen von Tönen wächst diese Zelle.²⁹³

Das Hauptthema besteht aus einer Cis-Tonalität, die im Bass bekräftigt wird und der Melodiestimme die Freiheit gibt, dissonante Sekunden zu spielen und diese zu entwickeln.

Die Teile A und A` sind durch den Teil B miteinander verknüpft. Diese Verknüpfung basiert nicht auf thematische Zusammenhänge, sondern auf mathematische.

Den konstruktivistischen Einschlag in Tailleferres Musik offenbart Teil B:

Teil B umfasst 60 Takte, die im Verhältnis des Goldenen Schnitts zur Länge des Hauptthemas (37 Takte) stehen.²⁹⁴

²⁹²Shapiro, S: 8

²⁹³Anders-Malvetti, S: 292

²⁹⁴Anders-Malvetti, S: 291

Ein Verhältnis zweier Größen also wird als "Goldener Schnitt" bezeichnet, wenn die kleinere sich zu der größeren der beiden so verhält, wie die größere sich zur Summe beider verhält.

$$a : b = b : (a + b)$$

$$37 : 60 = 0,616$$

$$60 : 97 = 0,616$$

II Scherzo – Pas très vite et sans rigueur

Im zweiten Satz der Sonate sind die impressionistischen Einflüsse deutlich erkennbar. Auf modale Kombinationen wird das Hauptaugenmerk gerichtet. Die Oberstimme ist in der lydischen Kirchentonart komponiert und wird im Bass von einem C-Dur-Akkord begleitet. Der Ton e trägt vor allem in der Begleit-, aber auch in der Melodiestimme eine wichtige Rolle und ist für die statische Qualität in Tailleferres Musik beispielhaft.²⁹⁵

III. Assez lent

Im dritten Satz steht gleich zu Beginn ein harmonisch aussagekräftiger Klang. Er setzt sich zusammen aus dem Ostinato-ähnlichem Bass und der davon abgeleiteten Oberstimme: Ausgangspunkt ist der Alt, der sich chromatisch auf- und abwärts bewegt. Auf diesen Alt wird in der Sopranstimme eine Quart gesetzt. Es handelt sich aber nicht durchgehend um reine Quartan. Manchmal bedient sich Tailleferre auch der Enharmonik, um eine Quart erklingen zu lassen. Enharmonische Verwechslungen sind zu Beginn des 20. Jahrhunderts beliebte Gestaltungsmöglichkeiten, da sie sehr gut in das Bild der versteckten Bedeutung passen.

7.5. Le Marchand d'oiseaux

Le Marchand d'oiseaux war Tailleferres erster öffentlicher Kompositionsauftrag und ein weiterer Meilenstein im modernen Musiktheater. Man kann die Komposition als ersten Schritt Tailleferres in die musikalische Autonomie nach der Zeit als Mitglied der *Six* betrachten. Auch in dieser Produktion musste Tailleferre unter großen Zeitdruck arbeiten und vollendete ihr Werk innerhalb nur eines Monats.²⁹⁶

²⁹⁵Bobbitt, Richard, S. 456

²⁹⁶Raffl, S. 111

Das Libretto wurde von Hélène Perdiat verfasst und ist thematisch dem Leben Tailleferres sehr ähnlich: Zwei Schwestern, die Ältere hochmütig und gierig, die Jüngere bescheiden und einfach, werden von zwei maskierten Verehren aufgesucht. Die Ältere entscheidet sich für den reichen Mann, der einen Rosenstrauß anbietet, doch die Jüngere bevorzugt den Feldblumenstrauß des armen Mannes. Die Moral der Werke ist simpel: der jüngeren Schwester widerfährt das Glück in Bescheidenheit, während der älteren Schwester ihrer Ehe nur Unglück bringt.

Bereits vor der Premiere wurde *Le marchand d'oiseaux* ein großer Erfolg vorausgesagt. Schlussendlich bewahrheitete sich dieser auch. Es folgten 94 Vorstellungen innerhalb einer Saison.²⁹⁷ Vor allem der neoklassizistische Stil Tailleferre wurde positiv bewertet.

Die Komposition prägt den unbeschwerten und fröhlichen Charakter des Stückes. Wie schon bei dem Ballett *Les Mariées de la tour Eiffel* wollte Tailleferre auch bei diesem Werk die großen Ballette des 18. Jahrhunderts parodieren.

Eine befreundete Schriftstellerin Tailleferres beschrieb das Werk mit folgenden Worten:

*«Ce petit divertissement est le triomphe de Mademoiselle Germaine Tailleferre, auteur d'une mordante partition, où le motif populaire et la ronde enfantine brillent, ce cachent, reparaissent, rubans qui lient un bouquet orchestral.»*²⁹⁸

Die Komponistin sagte selbst über ihr Werk:

*«Adapter scrupuleusement le texte musical au caractère de mes personnages si divers, leur tailler un thème mélodique bien ajusté, esquisser tantôt la parodie d'une valse romantique à la Chopin, tantôt celle de toutes les valse romantiques, jusqu'à la viennoise, m'amuser, en un mot, à faire allusion à certaines écoles et, nottament, à celle du dix-huitième avec ses petits ballets légers et pompeux. [...] M'étant beaucoup attachée, récemment, à la musique ancienne, j'ai coloré de-ci, de-là, mon oeuverette de tons effacés, pris aux vieilles palettes, sans croire une seconde à une évolution de mon tempérament et de mes instincts.»*²⁹⁹

²⁹⁷Dhume-Hildebrand, S. 58

²⁹⁸Musik der Geschichte und Gegenwart, Tailleferre, S. 442

²⁹⁹Chemizard, S. 145

Analyse:

Das Werk ist eingeteilt in folgende Sätze:

- I. Ouverture
- II. Même mouvement
- III. Allegretto
- IV. Mouvement de Valse
- V. Allegretto
- VI. Entrée des Enfants de Marie (Lent)
- VII. Entrée de Ecoliers (Allegro)
- VIII. Entrée de Jardinières (Allegretto)
- IX. Danse du marchand d'oiseaux (Pavane)
- X. Entrée de l'inconnu (Allegro)
- XI. Finale

I. Ouverture

Die Ouvertüre ist in D-Dur komponiert und soll *allegro ma non troppo* interpretiert werden. Gleich zu Beginn ist der nun immer eindeutlichere Einfluss Stravinskys hörbar. Das Stück hat eine diatonische Textur und setzt perkussive Akzente.³⁰⁰

Die Anfangstakte werden mithilfe der Baukastentechnik bearbeitet und kehren mit rhythmischen Veränderungen bzw. gekürzt oder synkopisiert wider.³⁰¹ Der Anfangslauf besteht aus Sekundschritten mit gelegentlichen Quint- bzw. Sextsprüngen. Es ist ein langatmiges und diatonisches Statement, das sich immer mehr verdichtet. Die Nebenstimmen haben in erster Linie begleitende, aber auch ornamentale Funktion.

Quinten und Quarten kommen häufig vor und bilden die Komponenten der Pandiatonik. Es handelt sich hierbei um eine seit Stravinsky beliebte Technik, bei der die Töne der diatonischen Tonleiter gleichberechtigt behandelt werden. Es gibt also keine zwingend aufzulösenden Töne und es erfolgt keine typische Konsonant- und Dissonant-Klassifizierungen. Die Pandiatonik kann, muss aber nicht grundbezogen sein und klingt tonal.³⁰²

II. Même Mouvement

Der wichtigste Parameter in diesem Stück ist der Rhythmus, der dominanter ist als die Melodie. 2/4- und 3/4-Takt wechseln einander ab. Die unausgefeilte Melodie wird

³⁰⁰Bobbitt, S. 463

³⁰¹Raffl, S. 112

³⁰²<http://www.wolfgangandreasschultz.de/TonalitaetOrchester.pdf>, am 24.09.2009

wiederholt und unterliegt dem Prinzip der Reihung. Diese Bewegungslosigkeit dialogisiert mit dem abwechslungsreichen Rhythmus.³⁰³

III. Allegretto

Das Allegretto ist als kurze Einleitung des darauffolgenden Walzers zu verstehen. So sind Rhythmusangabe und Vorzeichen identisch mit der Taktangabe und der Tonalität des Walzers.

IV. Mouvement de Valse

Auch der Walzer weist eine gewisse Statik in der Melodie auf. Der Rhythmus bleibt unwiderruflich im 3/4-Takt. Trioleneinschübe und Punktierungen sorgen für Abwechslung und treiben das Stück voran.

Tailleferre bediente sich einmal mehr der Baukastentechnik. Die einzelnen Zellen werden wiederholt, um die fehlende Entwicklung noch stärker in den Vordergrund treten zu lassen.³⁰⁴

Der Walzer hat die Terz als grundlegende Komponente (sie auch als Kontrast zu den Quartan und Quinten im ersten Satz zu verstehen). Auffallend sind die chromatischen alterierten Oktaven (fis – f, des – d, as – a) und die gelegentlichen Polychorde.³⁰⁵ Chromatische Alterationen erzeugen einen Effekt der Reibung, vor allem von der natürlichen zur verminderten None.³⁰⁶

VI. Allegretto

Der Walzer führt ohne Unterbrechung ins Allegretto. Die Tonart bleibt in C-Dur und der Rhythmus wechselt vom 3/4- zum 6/8-Takt. Die Melodielinie erfolgt in kleinen und fließenden Schritten. Weder die Melodie, noch der Rhythmus unterliegen einer großen Entwicklung. Auffallend ist die akkordisch besetzte Abwärtschromatik in den Takten 7 und 8.

³⁰³Raffl, S.113

³⁰⁴Raffl, S. 114

³⁰⁵Bobbitt, S. 467

³⁰⁶Bobbitt, S. 467

VII Entrée de Ecoliers (Allegro)

Nach dem sowohl rhythmisch, als auch melodisch einfachen Zwischensatz *Enfants de Marie* folgt nun ein abwechslungsreicher und schneller Teil. Verschiedene Taktangaben und ungewöhnliche Betonungen sorgen für Abwechslung.

Gleich zu Beginn wird das Thema vorgestellt: Wellenartige Auf- und Abwärtsbewegungen werden im Legato gespielt und prägen den schnellen Charakter des Stückes, der für die Lebendigkeit junger Schüler im Stück darstellen soll.³⁰⁷

VIII Entrée de Jardinières (Allegretto)

Das beschwingte Allegretto im 3/8-Takt ist gekennzeichnet durch die Dynamik im Piano/Pianissimo-Bereich. Die Achteln in Dreiergruppen bilden das Gerüst und werden durch Triller verziert. Diese Figur ist zugleich das Element, das durch die Baukastentechnik wiederholt oder verändert wird.

IX Danse du marchand d'oiseaux (Pavane)

Die Pavane im 4/4-Takt ist ganz in der Tradition des geradtaktigen Schreittanzes komponiert. Die Melodie ist einfach, wird Legato vorgetragen (Tailleferre verwendet lange Phrasierungsbögen) und hat einen fröhlichen Charakter. Sie symbolisiert somit die Persönlichkeit des bescheidenen Mannes. Nach einem kurzen Zwischenspiel mit Taktwechsel erfolgt das Thema aufs Neue. Diesmal steht es aber in h-Moll und wird durch einige Triolenbewegungen ausgebaut.³⁰⁸

XI. Entrée de l'inconnu (Allegro)

Das Allegro steht in C-Dur und weist einen 3/4-Takt vor. Die Melodie folgt nicht länger ausschließlich in kleinen Sekundschritten einer Auf- und Abwärtsbewegung. Die Intervallfortschreitungen können sehr sprunghaft sein und verursachen somit einen verspielten Charakter.³⁰⁹ Gleichzeitig wird durch die großen Sprünge auch die Ungewissheit über den maskierten Mann ausgesagt. Sowohl der Charakter des unbekannten Mannes, als auch die Melodielinie bleiben im Unklaren.³¹⁰

³⁰⁷Raffl., S. 116

³⁰⁸Raffl, S. 118

³⁰⁹Raffl, S. 118

³¹⁰Raffl, S. 120

XII. Finale

Das Finale betont noch einmal die fröhliche Grundstimmung des Balletts. Die Musik ist somit ganz im Sinne der Komponistin leicht, munter und liedhaft. Wieder werden Sekundläufe in der Melodie verwendet, die zu den Sprüngen kontrastieren. Staccato dialogisiert mit einer Dolce-Spielweise.³¹¹ Wieder ist die Reihung die hervorstechendste Technik in diesem Satz. Auf- und Abwärtsgänge halten das Finale in Bewegung.

8. Tailleferres Kompositionsstil

Die Werke, die ich im vorangegangenen Kapitel analysiert habe, stammen aus der frühen Schaffensperiode Tailleferres. Wie allen Mitgliedern der Gruppe, war es Tailleferre wichtig, sich keiner kompositionsästhetischen Schule unterzuordnen. Ihr Stil ist geprägt durch ihr nahes Umfeld, wie Milhaud, Satie, Debussy, der in dieser Zeit überall zu hören war, Ravel und Stravinsky, die ihre regelmäßigen Kontaktpersonen waren. Tailleferres Musik ist gekennzeichnet von Ironie, Fröhlichkeit, professioneller Handwerkskunst, kleinerer Formgestaltung und transparenter Satztechnik. Das Vergnügliche an der Musik, sei es die Rezeption oder das Gestalten, ist eine wichtige Grundhaltung und demnach in ihren Kompositionen auch unüberhörbar. Ihre Werke sind beispielhaft für die Umsetzung des französischen Verständnisses für Neue Musik, da sie zum Begreifen weder akademische Vorbildung verlangen, noch von einer schwermütigen Ernsthaftigkeit durchzogen sind.

Die von Cocteau postulierte Rückbesinnung auf die französische Tradition realisiert Tailleferre erfolgreich durch klassische Formgebungen. In *Pastorale* griff Tailleferre auf die klassische zweitaktige Periode zurück. Sie bediente sich der dreiteiligen Liedform in der *Sonate pour piano et violon*. Ihr Gespür für geplante Verhältnisse und klare Proportionen zeigt sich in eben dieser Sonate durch den bereits erklärten Goldenen Schnitt; ein gelungenes Beispiel für den Konstruktivismus.

Germaine Tailleferres Musik wurde von verschiedensten Stilen und Komponisten geprägt, doch einige einheitliche kompositorische Muster sind durchgehend auszumachen. Die musikalische Sprache ist immer diatonisch. Die Komponistin

³¹¹Raffl, S. 118

repräsentierte die Zeit zwischen Romantik und Moderne. Sie komponierte immer wieder im Stil der französischen Avantgarde, und unter dem Einfluss von Milhaud, polytonal und polyharmonisch, hatte aber stets ein (oder mehrere) tonales Zentrum. Dissonante Klänge (besonders Sekunden und Tritoni) sind Teil ihrer Werke und werden mit ausgezeichneter Kunstfertigkeit eingebaut.

Die Werke sind meist kurz und das musikalischen Statement treffsicher formuliert. In diesem Zusammenhang besteht eine bestimmte Affinität zu Saties lakonischen Kompositionsstil und Cocteaus Maxime der Schlichtheit und Reduktion: Ihre Melodien sind wie bei Satie oft einfach, linienhaft und weisen keine unnötige Ornamentierung auf.

Tailleferre vermied zu starke Expressivität, sowohl melodisch, klanglich, harmonisch als auch orchestral. Ihre Werke sind klar strukturiert (durch Ostinati, motivische Zellen, ...) Sie übernahm die von Satie geprägte Baukastentechnik, aber die Wiederholungen oder Variationen der einzelnen Motive gestaltete sie nicht immer eindeutig.

Die Statik durch das Reihungsprinzip Saties ist auch eine oft verwendete Methode in Tailleferres Musik.

In Tailleferres frühen Idiomen lässt sich ein Einfluss vom Impressionismus (Pentatonische Skalen, statische Harmonien, Ostinati und Orgelpunkte, aber auch die Instrumentenwahl) aber auch schon von Stravinsky (Pandiatonik, Ansätze des Konstruktivismus) erkennen. Ein deutlicher Unterschied zu diesen beiden Stilen ist jedoch, dass Tailleferres Werkcharakter (selbst-)ironisch und spontan ist. Dieser Werkcharakter kontrastiert so mit den absolutistischen Zügen des Neoklassizismus Stravinskys und mit dem verfeinert, „verschönten“ Impressionismus Debussys.

Germaine Tailleferre – Erik Satie – Jean Cocteau:

Das Vergnügliche und Ironische sind Charakteristika, die sowohl Saties, als auch Tailleferres Musik prägen. Somit nehmen beide gewichtige Standpunkte gegen Wagners schwermütiges Pathos ein. Eine (mit der Zeit gemäßigte) Inspiration von Trivialmusik (zum Beispiel die Tanzmusik) ist ebenfalls eine neue musikalische Richtung, die Tailleferre im Sinne Cocteaus beschritt.

Satie war trotz seiner spezifischen Wesenszüge und der Skurrilität in seinen Kompositionen zuerst Musiker. Das größere kompositionstechnische Talent hatte Tailleferre. Saties Experimente, Ideen und Realisierungen waren jedoch innovativer und seine intermedialen Gemeinschaftsprojekte mit vielen angesehenen Surrealisten und Dadaisten fruchttragender. Auch das Fehlen einer dauerhaften stilistischen Entwicklung ist ein Mitgrund weshalb Tailleferre einen weniger bedeutenden Platz in der Musikgeschichte einnimmt.³¹² Saties Einfluss auf das Schaffen der Komponistin ist belegt, ebenfalls seine Wichtigkeit als Förderer, der ihre Karriere lanciert hatte. Beide Komponisten verwenden gleiche Stilmittel, aber dennoch gibt es auch eindeutige Unterschiede. Tailleferres künstlerische Fähigkeiten perfektionierte sie auch unter dem Einfluss von Milhaud und Stravinsky, den sie immer wieder als den bedeutendsten lebenden zeitgenössischen Komponisten bezeichnete.

Tailleferre würdigte Jean Cocteau als einen intelligenten und begabten Menschen, der mit einer außergewöhnlichen Auffassungsgabe gesegnet war.³¹³ Seine Aktivität als organisatorischer und gesellschaftlicher Motor der *Six* war auch für Tailleferres Karriere ausschlaggebend und durch seine Verbindungen pflegte auch sie einflussreiche Kontakte zu wichtigen Künstlern. Dennoch entstand, im Gegensatz zu anderen *Six*-Mitgliedern, kein Gemeinschaftsprojekt der beiden Künstler. Tailleferres zurückhaltender und schüchterner Charakter war in Cocteaus Augen vermutlich auch nicht jener Zug, den er in seinem Umfeld passend fand.

Tailleferres wichtigstes Anliegen war es, leichte und fröhliche Musik zu schaffen. Dabei blieb sie einigen Grundsätzen Cocteaus und Saties treu. Dennoch konnten andere Komponisten der *Six* die Ästhetikvorstellungen Cocteaus durch ihre Experimentierfreudigkeit innerhalb ihrer individuellen Spezialisierung musikalisch besser verwirklichen.

³¹²Musik der Geschichte und Gegenwart, Tailleferre, S. 442

³¹³Duhme-Hildebrand, S. 30

9. Anhang:

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Ich konnte fast das gesamte Notenmaterial im Zuge meines Forschungsaufenthaltes in Paris in der Bibliothèque National de France ausfindig machen. Da das Kopieren dieses jedoch verboten war, und ich auch nach gründlicher Recherche nicht jedes Dokument erfolgreich im Gallica-Katalog in digitalisierter Form finden konnte, muss im Anhang auf einen Auszug aus dem Werk *Les Mariées de la Tour Eiffel* verzichtet werden.

Jeux de plein air

2

JEUX DE PLEIN AIR

pour 2 Pianos à 4 mains

pour MARCELLE MEYER

I

GERMAINE TAILLEFERRE

La Tirelitentaine

Pas trop vite

1^{er} PIANO

2^d PIANO

1

2

A

A

The musical score is written for two pianos, labeled '1^{er} PIANO' and '2^d PIANO'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo instruction is 'Pas trop vite'. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The 1st piano part has a melodic line with triplets and a first ending marked '1'. The 2^d piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The second system continues the piece, featuring a first ending marked '1' and a second ending marked '2'. A section marked 'A' appears in both parts, consisting of a short melodic phrase. The score is arranged for 4 hands on 2 pianos.

Cache-cache mitoula

Très vite (décidé)

1^{er} PIANO

ff

2^d PIANO

ff

p

pp

ppp

The musical score is written for two pianos. The first system shows the 1^{er} PIANO and 2^d PIANO parts. The 1^{er} PIANO part starts with a rest, then enters with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked *ff*. The 2^d PIANO part enters with a continuous eighth-note accompaniment in both hands, also marked *ff*. The second system continues the 1^{er} PIANO melody, which becomes more complex with sixteenth notes, marked *p*. The 2^d PIANO accompaniment continues, marked *pp*. The third system shows the 1^{er} PIANO part with a more melodic line, marked *ppp*. The 2^d PIANO part continues with the eighth-note accompaniment, marked *ppp*. The score ends with a double bar line and a small asterisk.

D. & F. 9744

1

2

60

1

pp

2

pp

66

1

2

en sa perdant peu a peu

1

Un peu rall.

2

Un peu rall.

119 au Mouvt

1

pp

2

au Mouvt

pp

1

D

f

2

D

f

D. & F. 9744

Pastorale

pour Darius Milhaud.

11

Pastorale

pour Piano.

Germaine TAILLEFERRE.

Enjoué.

mf

Red.

p

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

au mouv!

un peu retenu. *mf*

Red. * *Red.* * *Red.*

CRÈSC.

EDITIONS MAX ESCHIG,
48, rue de Rome, Paris

Copyright by E. DEMETS 1920
E. 1962 D.

Tous droits de reproduction, d'exécution
et d'arrangements réservés pour tous pays
y compris la Suède, la Norvège & le Danemark

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows a piano introduction with triplets and a forte (f) dynamic. The second system includes the instruction 'm. g. en dehors' and features triplets in the bass line. The third system begins with a piano (p) dynamic and includes the instruction 'Red.' with asterisks. The fourth system contains the lyrics 'en se perdant peu à peu.' and 'très ralenti.' followed by 'laissez vibrer'. The fifth system is marked 'rall.' and 'pp' (pianissimo). The score is written in G major and 3/4 time.

E. 1962 D

Gossmelquin
4 Sep. 1919
DILLARD & Cie, Imp. Paris

Sonate pour piano et violon

A JACQUES THIBAUD

SONATE

pour Violon et Piano

GERMAINE TAILLEFERRE

I

VIOLON

Modéré sans lenteur

PIANO

Modéré sans lenteur (132 = ♩)

p

f

mf

p subito

p subito

II

Scherzo

Pas très vite et sans rigueur

(Sourdine)

^p
Pas très vite et sans rigueur (80= ♩ .)

 pp

Sans presser

*f*Sans presser

b6
b7C

Gliss.

84-

III

Assez lent

Assez lent (56 = ♩)

p

tr

p

p *pp*

f *pp*

The musical score is written for a piano and consists of four systems of staves. The first system begins with the tempo marking 'Assez lent' and the tempo indication '(56 = ♩)'. The key signature is complex, with many sharps and naturals. The first system includes a piano (*p*) dynamic. The second system features a trill (*tr*) and a piano (*p*) dynamic. The third system includes piano (*p*) and pianissimo (*pp*) dynamics. The fourth system includes fortissimo (*f*) and pianissimo (*pp*) dynamics. The score is characterized by dense harmonic textures and a slow, contemplative pace.

A Marguerite di Pietro.

1

MARCHAND D'OISEAUX

Ballet de
HÉLÈNE PERDRIAT

Musique de
G. TAILLEFERRE

OUVERTURE

Allegro non troppo

PRIMO *f*

SECONDO *f*

The musical score is written for two parts, PRIMO and SECONDO, and a piano accompaniment. The tempo is 'Allegro non troppo' and the dynamics are 'f' (forte). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The PRIMO part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The SECONDO part features a more rhythmic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and eighth notes A4-G4. The second measure starts with a half note G4, followed by a quarter note F#4, and then a half note G4 marked with a piano (*p*) dynamic. The lower staff is in bass clef with the same key signature. It begins with a quarter note G3, followed by eighth notes A3-B3, quarter notes C4-B3, and eighth notes A3-G3. The second measure starts with a half note G3, followed by a quarter note F#3, and then a half note G3 marked with a piano (*p*) dynamic.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, with eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and eighth notes A4-G4 in the first measure, and eighth notes F#4-G4, quarter notes A4-B4, and eighth notes C5-B4 in the second measure. The lower staff continues the accompaniment, with eighth notes A3-B3, quarter notes C4-B3, and eighth notes A3-G3 in the first measure, and eighth notes F#3-G3, quarter notes A3-B3, and eighth notes C4-B3 in the second measure.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody, with eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and eighth notes A4-G4 in the first measure, and eighth notes F#4-G4, quarter notes A4-B4, and eighth notes C5-B4 in the second measure. The lower staff continues the accompaniment, with eighth notes A3-B3, quarter notes C4-B3, and eighth notes A3-G3 in the first measure, and eighth notes F#3-G3, quarter notes A3-B3, and eighth notes C4-B3 in the second measure.

Même mouv^t
doux et clair



Mouv^t de Valse

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The bass clef staff has a whole rest. The word *pressez* is written below the treble staff. The system continues with a measure of G4 and A4, followed by a measure of B4 and C5, and ends with a measure of D5 and E5 marked with a forte *f* dynamic and a triplet of eighth notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes G4, A4, B4, followed by a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The bass clef staff has a triplet of eighth notes G3, A3, B3, followed by a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. The system concludes with a measure marked *Rall.* and a triplet of eighth notes G4, A4, B4.

Third system of musical notation. The treble clef staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef staff has a whole rest. The word *pp* is written below the treble staff, and *p rubato* is written below the bass staff. The system continues with a measure of G4 and A4, followed by a measure of B4 and C5, and ends with a measure of D5 and E5 marked with a triplet of eighth notes.

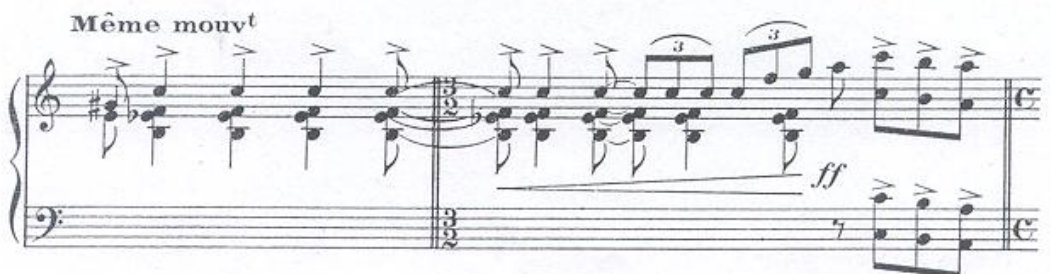
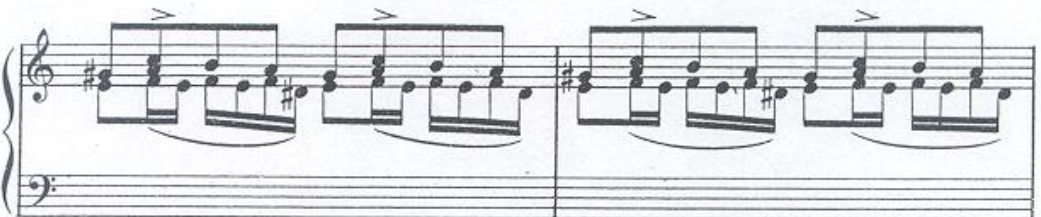
Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes G4, A4, B4, followed by a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The bass clef staff has a triplet of eighth notes G3, A3, B3, followed by a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. The system concludes with a measure marked *pressez* and a triplet of eighth notes G4, A4, B4.

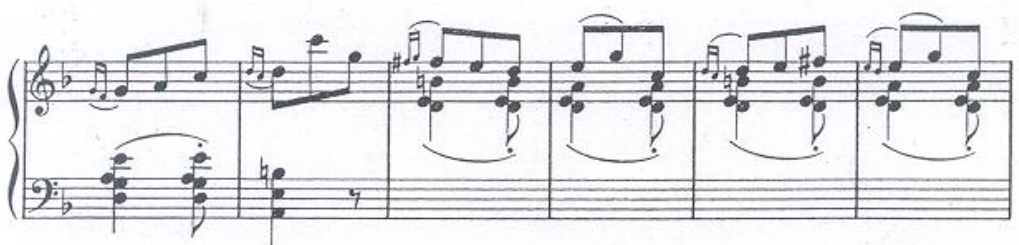
Fifth system of musical notation. The treble clef staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef staff has a whole rest. The word *Rall.* is written above the treble staff. The system continues with a measure of G4 and A4, followed by a measure of B4 and C5, and ends with a measure of D5 and E5 marked with a triplet of eighth notes.

Allegretto

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The first system includes a piano (*p*) dynamic marking in the treble staff and a pianissimo (*pp*) dynamic marking in the bass staff. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a pianissimo (*pp*) dynamic marking in the treble staff. The fourth system includes a pianissimo (*pp*) dynamic marking in the treble staff and trill markings in the bass staff. The fifth system concludes the piece with a final cadence. The score is written in a clear, legible hand with standard musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

Entrée des Écoliers
Allegro (Tempo 1^o)



*Entrée des Jardinières***Allegretto**

Danse du Marchand d'Oiseaux
PAVANE



Entrée de l'Inconnu
Allegro

ff

3

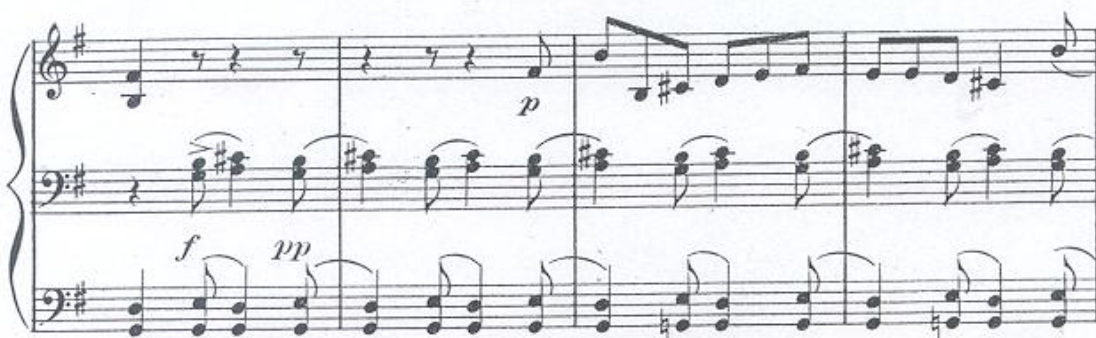
ff

The first system of the score for 'Entrée de l'Inconnu' is in 3/4 time. It begins with a piano introduction of two measures, followed by a series of chords and eighth-note patterns. The first staff features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff features a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music is marked 'ff' (fortissimo). A triplet of eighth notes is indicated by a '3' over the notes in the second staff. The piece concludes with a final chord and a double bar line.

FINAL
Très vite

f

The second system of the score is for the 'FINAL' section in 6/8 time, marked 'Très vite' (very fast). It begins with a piano introduction of two measures, followed by a series of chords and eighth-note patterns. The first staff features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked 'f' (forte). The piece concludes with a final chord and a double bar line.



9.1. Résumé

L'entre-deux-guerres fut une époque pendant laquelle on cherchait des nouveaux moyens d'expression dans l'art. Paris était un centre culturel qui attirait beaucoup d'artistes innovateurs : Apollinaire dans la littérature, Braque dans les arts plastiques, ou Stravinsky dans la musique. Dans cette atmosphère de renouveau dans laquelle il ne se passait pas seulement un changement dans la culture mais aussi dans la mentalité, il y avait une personne qui se voyait comme le porte-parole de l'avant-garde : Jean Cocteau. Il avait déjà gagné une bonne réputation de poète dans la haute société bourgeoise de Paris et était connu pour quelques projets excentriques. Malgré ce succès, il voulait explorer au-delà de la poésie. Intéressé par la musique, il gardait aussi des contacts personnels et créatifs avec des compositeurs, tels que Stravinsky, Satie et un groupe s'appelant les « *nouveaux jeunes* ». Il s'agissait des compositeurs ambitieux et prometteurs, dont Darius Milhaud, Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre, qui constituerait dans le futur le « *Groupe des Six* ». Ce groupe autour de Cocteau et sous le patronage d'Erik Satie organisait des concerts, cherchait des nouveaux talents, faisait des expérimentations musicales et proclamait une musique nouvelle dans la tradition française. Avec son écrit « *Le coq et l'arlequin* » sorti en 1918, Cocteau créait un manifeste pour cette nouvelle musique française. Il postulait un refus radical de la musique romantique sublime de Wagner et de la musique impressionniste occultée de Debussy. Ses directives n'étaient pas seulement des maximes artistiques mais proclamaient aussi une nouvelle forme de vie.

Après la belle époque qui avait déclenché une modification dans l'Urbanisme, la mode splendide et les parades pompeuses, la France soupirait pour un monde plus sobre. Dans ce sens, « *Le coq et l'arlequin* » représentait les idées des jeunes compositeurs tout en étant dans la tendance de l'époque.

Ce fut finalement en 1920 que le journaliste Henri Collet créa l'unité de Darius Milhaud, Arthur Honegger, Louis Durey, Georges Auric, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre et les appella le « *Groupe des Six* ». L'existence réelle de ce groupe fut d'une durée assez courte. Après une œuvre collective (« *Album des 6* ») qui montrait déjà des orientations esthétiques différentes et un projet en collaboration avec Cocteau – déjà réalisé sans Durey – (« *Les Mariés de la tour Eiffel* ») le groupe

se dissout en 1923.

La vraie base de l'unification des six compositeurs est très controversée dans la musicologie. L'idée d'une musique française fut une posture fondamentale commune entre les compositeurs mais les réalisations de cette idée se sont élaborées différemment. Quelques critiques s'obstinent à dire que l'amitié fut le seul élément qui les liait. Leurs styles sont fort diverses, comme leurs goûts et leurs personnalités. Toutefois, leurs contradicteurs défendent une affinité esthétique collective.

En tout cas, il est indiscutable que la formation de groupes était une stratégie assez courante à cette époque-là et que ce groupement était un argument fort pour la carrière de tous les membres.

Dans le recueil d'aphorismes «*Le coq et l'arlequin*» de Cocteau, le coq symbolise le coq gaulois, l'animal héraldique de la France, qui maintient sa position après la guerre franco-allemande et échappe à la mauvaise influence étrangère (allemande). Il est le signe de la simplicité et de l'honnêteté. Son adversaire est l'arlequin. Celui-ci symbolise le chatoiement bariolé, le masquage, l'abnégation et l'élégance vaine. L'arlequin subit l'influence étrangère, particulièrement allemande. «*Vive le Coq! A bas l'Arlequin!*» est la devise qui traduit toutes les provocations, les aphorismes et les impulsions regroupées dans ce livre.

Après les deux expositions mondiales à Paris en 1889 et 1900, Cocteau voulait réintégrer la tradition française. Il demandait une nouvelle simplicité qui la libérerait du raffinement de la musique wagnérienne. Avec cette critique, Cocteau se positionnait dans une longue tradition française qui déclarait l'Allemagne comme ennemi héréditaire. L'un des adversaires de Wagner était Nietzsche qui défendait déjà en 1888 un abandon du compositeur avec son écrit polémique «*La chute de Wagner*». Cocteau a repris quelques idées de Nietzsche (mais pas toujours sans préjugés). D'après Cocteau, les œuvres du romantisme droguaient les auditeurs et Wagner était «*encore un magicien*». Nietzsche avait utilisé les mêmes terminologies (droguer et magicien) et avait osé traiter Wagner de malade mental. Cocteau, par contre, admettait que Wagner était un maître, mais il soulignait qu'il ne se confrontait toujours qu'avec le meilleur, même quand il critiquait.

L'un de ces points critiques fut l'affectation du chromatisme pour exprimer le désir inaccompli et le leitmotiv wagnérien parce qu'ils ne permettaient aucune légèreté naïve. Aussi l'académisme dans la musique de Wagner était contre ses idéaux. Cocteau postulait une perception libre, sans associations et sans pré-connaissances. Selon lui, l'exagération de la durée, l'ennui et l'orchestration tarabiscotée déclenchaient une situation hypnotique. Cocteau parlait également d'un «*chantage sentimental*» qu'il constatait aussi dans la musique de Debussy. Wagner et Debussy sont des «*pieuvres*» et qui s'approche d'eux a du mal à se dépêtrer de leurs tentacules.

Il critiquait l'imprécision dans l'Impressionnisme. Le rythme dominé par une technique spéciale de la pédale du piano «*crée une sorte de climat flou, propice aux oreilles myopes*». Les titres mystérieux enlèvent à la musique une sphère humaine et quotidienne et la «*belle polyphonie impressionniste*» refusant de résoudre les accords est indéfinie. Malgré le refus radical de l'Impressionnisme, l'attaque de Cocteau visait plus fortement Wagner, car l'Impressionnisme est seulement un contre-coup de Wagner.

Un concept esthétique principal dans «*Le coq et l'Arlequin*» est donc la simplicité. Avec des circonlocutions des caractéristiques de la musique nouvelle, Cocteau décrivait cette simplicité. Il ne se servait pas d'une terminologie musicale mais proposait plutôt une exigence littéraire dans son écrit. C'est-à-dire qu'il n'offrait pas de structures théoriques concrètes. La seule référence réelle étant faite à Erik Satie. C'est lui qui fait le lien entre Germaine Tailleferre et Jean Cocteau. En expliquant les techniques et les styles les plus importants de Satie, qui concrétisaient alors pratiquement les idées théoriques de Cocteau, je constitue une directive systématique selon laquelle je peux juger plus homogènement les compositions de Germaine Tailleferre. Cette démarche me permis de trouver la réponse à la question de mon mémoire :

«A quel point peut-on voir l'influence esthétique de Jean Cocteau dans les compositions de Germaine Tailleferre?»

L'œuvre de Satie représentait avant tout l'idée de la simplicité. Dans son livre, Cocteau évoquait *Les Gymnopédies* d'Erik Satie qui étaient composées dans un temps fort du culte autour de Wagner. Ces compositions idéalisées furent

exemplaires pour démontrer le renoncement. Il comparait la mélodie de Satie avec la ligne d'Ingres qui est claire, précise et modeste («Il [Satie] dégage note par note, méticuleusement!»³¹⁴). La progression de la mélodie est définie par des petits intervalles et sans une ornemantation inutile. Ainsi, Satie «se privait volontairement pour travailler en plein bois, demeurer simple, net. lumineux.»³¹⁵

Un autre aspect qu'on exigeait de l'art était son rapport à la vie quotidienne. D'un côté, la musique était censée faire partie de la vie quotidienne comme un siège, et de l'autre côté un siège devait être une inspiration pour l'artiste parce que «la bonne musique émeut par cette ressemblance mystérieuse avec les objets [...] qui l'ont motivée.»³¹⁶ Cocteau voulait faire revivre une musique pour toutes les couches sociales et démystifier son étiquette élitiste. C'est aussi la raison pour laquelle il voulait unir la musique artistique avec la musique triviale. La musique de cabaret, de cirque, le jazz, devaient être inspiration pour le compositeur, ainsi que la musique traditionnelle française. Mais ces sources ne devaient pas être copiées. «Ne faites pas de l'art d'après l'art» était le principe. Quelques réflexions et idéaux esthétiques de styles divers devaient plutôt servir comme moteur.

Des exemples donnés par Cocteau étaient l'abandon de la musique émotionnelle, un traitement du matériel musical très économique (réduit) et la réintroduction des formes traditionnelles comme la période, la forme ABA ou celle du Rondo. La forme des compositions était de nouveau déterminées comme dans la musique du XVII^{ème} siècle, mais Cocteau refusait un développement thématique. En plus, quelques formes, comme celle de la période classique, étaient déformées par des proportions peu courantes. Les parodies des formes traditionnelles, vues comme ré-interprétation, étaient devenues en vogue sous Cocteau et Satie.

Selon Cocteau, les techniques de Satie offraient le seul moyen de racheter l'Impressionnisme. Le compositeur convainquait particulièrement dans le rôle de défenseur d'une nouvelle musique parce qu'il avait été lui-même l'un des créateurs de l'Impressionnisme. Dans les années 1890 ses expériences harmoniques influençaient encore son ami Debussy. Subversivement, Satie voulait écrire une

³¹⁴Bobbitt, S. 74

³¹⁵Möller, S. 16

³¹⁶Möller, S: 159

musique réduite au strict essentiel et devenait même quelque peu dadaïste (dans son ballet «*Parade*» il utilisait une machine à écrire dans l'orchestre)

Selon le manifeste de Cocteau, les prestations du compositeur résidaient dans le refus des harmonies raffinées en faveur de l'«*écriture*» qui vivait avant tout de la réintroduction des formes contrapuntiques et d'une séparation stricte de l'harmonie et de la mélodie. Ainsi, sa musique est plus directe et à la page.

En plus, Satie prenait une position anti-impressionniste et anti-romantique en utilisant des titres ironiques et humoristique comme *Prestidigitateur chinois* ou *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)*. Avec ses titres il faisait rire les auditeurs et produisait ainsi un effet contre l'état «rêveur» créé par les titres romantiques de Debussy.

Un autre concept de Satie réalisé d'après les critères de Cocteau est *la musique d'ameublement*. Ce principe reconvertis la musique dans une part de la vie dans laquelle on ne la trouve pas premièrement. C'est-à-dire qu'on l'enlevait de la salle de concert où l'on écoute attentivement et consciemment, pour la jouer comme musique de fond dans le cadre d'évènements divers. La musique s'acquerrait donc la fonction d'un meuble, d'une radio ou d'un papier peint, destinée à être ignorée.

Une technique introduite par Satie vue comme réponse au leitmotiv de Wagner était le «*Baukastentechnik*». Les éléments principaux sont des petits motifs, soit harmoniques, soit mélodiques. Ils se succèdent pour créer l'œuvre. L'ordre de la suite est variable et les motifs peuvent être modifiés selon les principes de variation, de renversement ou de réduction.

Malgré des concepts nouveaux, Satie s'est jamais vu comme chef d'une école. Pour lui, un musicien doit toujours l'éviter pour rester un artiste. En plus, ses idées subversives et loufoques étaient le plus souvent seulement comprises par lui-même. Sa personnalité était extraordinaire, il possédait une grande imagination et il avait un caractère ironique, quasiment sarcastique. Cette nature véritable se montrait dans ses compositions et fut un facteur pour créer un tel effet. Il n'y avait donc pas de vrais successeurs de Satie, mais plutôt des compositeurs qui voyaient en Satie un précurseur qu'il fallait prendre pour modèle: les membres du *Groupe des Six*. A l'instar de Satie, les *Six* se moquaient de toutes les conventions admises.

Selon les techniques de Satie j'ai analysé des compositions de la jeune Tailleferre qui dataient toutes de la période créative du *Groupe des Six*:

- 1.) La pastorale
- 2.) Sonate pour piano et violon
- 3.) Les Mariées de la tour Eiffel : Valse de dépêches et Quadrille
- 4.) Le Marchand d'oiseaux
- 5.) Jeux de plein air

Voici les ressemblances et les divergences des compositions de Germaine Tailleferre et de celles d'Erik Satie :

Un élément qui se manifeste dans les styles des deux compositeurs est celui de la réduction en vue de la simplicité. Les structures sont transparentes. Tailleferre démontrait un maniement clair et raisonné des proportions et des formes. La compositrice a comblé ainsi le retour à la musique classique tel que Cocteau le voulait. Cette façon de composer était le résultat des cours d'écriture musicale et des études des grands compositeurs, tel que Mozart. La pensée structurée est d'un côté similaire à celle de Satie. Il la démontra d'ailleurs dans sa «*Baukastentechnik*» que Tailleferre employa souvent pour créer un effet statique dans ses pièces et pour souligner le manque d'un développement thématique.

De l'autre côté, la pensée structurée fut formée par Stravinsky et le Constructivisme comme idée très organisée avait déjà influencé l'œuvre de Tailleferre pendant l'existence du *Groupe des Six*. Le nombre d'or qu'on peut trouver dans le premier mouvement de la sonate pour piano et violon est un concept très constructif. Tailleferre utilisa aussi des intervalles constructifs. Il s'agit des intervalles opposées dans le cycle de quintes; par exemple le Do et son pôle opposé Fa dièse. Le triton, l'intervalle le plus dissonant, est simultanément aussi l'intervalle le plus constructif.

La statique comme base importante dans ses compositions peut aussi être créée par l'ostinato ou une pédale musicale. Elle est souvent la dominante ou la tonique de la gamme. Les harmonies diatoniques circulent progressivement autour de cette pédale musicale.

Le point d'orgue est un élément qui apparaît régulièrement dans l'œuvre de Tailleferre. Elle en fait usage comme pause entre des différents passages et donne donc une structure à la place.

Les accords sont traditionnellement construits en tierce mais elle utilisait de plus en plus d'autres moyens. La sixte et la neuvième ajoutée sont élaborées de manière tendancielle. Les quintes et les quarts eurent au début plutôt les fonctions d'intervalles vagues qui planent sans se référer à la tonalité. Dans les compositions ultérieures les quintes et les quarts sont de plus en plus des intervalles constructifs.

Non seulement la pédale d'orgue mais aussi le point d'orgue, la sixte et la neuvième ajoutées sont des phénomènes impressionnistes qui font penser à Debussy.

Son langage harmonique, comparable à celui de Satie, représentait le temps entre le Romantisme et la Modernité: diatonique, mais polyharmonique ou polytonal. Tailleferre n'abandonna pas encore la tonalité, quoique des dissonances (particulièrement des secondes et des tritons) fassent partie de ses compositions. Satie respecta aussi les règles de la dissonance, mais poussa plus loin les limites pour créer son langage musical personnel.

Quant à la tonalité, on peut suivre le développement musical de Tailleferre.

Au début des années vingt, elle composa encore souvent dans le système pentatonique impressionniste et passa plus tard au système pandiatonique stravinskyen dans lequel tous les tons sont traités également. Il n'y a donc pas des notes sensibles ni des fonctions diatoniques qui décident la suite des tons.

Une autre source d'inspiration fut aussi Darius Milhaud. Celui-ci créa une polytonalité harmonique qui résulte des superpositions des accords des différentes tonalités. Ainsi, on lit cette polytonalité verticalement. Également, il existe une polytonalité contrapuntique qui résulte des mélodies des différentes tonalités. Cette polytonalité est comprise horizontalement.

Malgré tous les grands compositeurs qui influencèrent Tailleferre, il existe quand même un aspect caractéristique dans sa musique qui contraste avec la musique ascétique et abstraite de Stravinsky, la musique osolète et opulente de Wagner ou la musique occultiste et imprécise de Debussy, et qui s'accorde également avec le style de Satie. Ce sont le plaisir et la gaieté. L'œuvre de Tailleferre est marquée par une musique gaie, précieuse qui s'interdit les sujets dramatiques et les sentiments

outrés. Ses compositions se caractérisent par une légèreté et une vivacité. Selon elle, la joie de la musique doit être suscitée en la composant ainsi qu'en l'écouter.

La parodie, par exemple, fut une forme humoristique qui fut très appréciée de Germaine Tailleferre. En 1923, elle disait: «...*la parodie d'une valse romantique à la Chopin, tantôt celle de toutes les valse romantiques, jusqu'à la viennoise, m'amuse...*»³¹⁷ La compositrice sut comment écrire une musique qui ne se prenait pas trop sérieusement elle-même.

Donc, dans les compositions de Tailleferre, le maniement des formes et des proportions se mêlèrent au sens satirique de Satie.

Tailleferre évita la tendance romantique de l'expressivité forte dans son harmonie, dans son orchestration et dans sa mélodie. Elle construit une ligne mélodique simple et sans ornements inutiles et créa ainsi une référence au style laconique de Satie. Musicienne instruite, Tailleferre demanda quand-même quelquefois des exigences virtuoses plus fortes que celle de Satie.

Pour Tailleferre comme pour les autres membres du *Groupe des Six*, c'était important de ne pas suivre une école. Elle expérimenta avec des styles et des genres différents. Outrepasser les limites dans les genres et les différentes disciplines, fut une idée des *Six*, Satie et Cocteau. L'attitude commune comprenait aussi l'acceptation de la liberté et l'individualité des autres.

Germaine Tailleferre eut un talent de compositeur plus grand que Satie, mais celui-ci prit quand-même une position plus importante dans l'histoire de la musique. Son œuvre innovatrice donna une nouvelle orientation à l'art et fut modèle pour des compositeurs ultérieurs comme John Cage ou Sergei Prokofiev. Malgré cela, Tailleferre manqua d'un regard dans l'avenir et d'un développement stylistique durable pour prévaloir son œuvre après la fin du *Groupe des Six*.

Satie et Tailleferre employèrent des figures de style communes. Ils partagèrent quelques exigences vis-à-vis de la musique: la simplicité, l'humour, la réduction, la clarté, le retour au passé, la tonalité, l'anti-académisme, ...

³¹⁷Roy, S. 172

Finallement, Tailleferre souligna plusieurs fois que Satie avait changé sa vie d'une manière décisive. Malgré son respect pour lui, elle qualifia Stravinsky comme le compositeur le plus important de la musique contemporaine. Cette admiration est audible dans la musique de Tailleferre illustrée par des passages constructivistes et des techniques très transparentes.

9.2. Abstract in deutscher Sprache :

In meiner Diplomarbeit analysiere ich ausgewählte Werke, die Germaine Tailleferre zwischen 1921 und 1924 komponierte, anhand von Jean Cocteaus musikästhetischer Schrift ‚Le coq et l'arlequin‘. In dieser Aphorismensammlung, erschienen 1918, schuf Cocteau ein Manifest, das die Abkehr von der romantischen und impressionistischen Musik preist. Von dieser Ablehnung leitet er einen Entwurf für eine neue französische Musik ab. Mehr Poet als Musiker, stellt Cocteau an sein Werk jedoch eher einen literarischen, als einen theoretisch-strukturellen Anspruch.

Meine zentralen Konzepte, die den Analysen zugrunde liegen, sind Cocteaus Ideen einer vereinfachten, reduzierten und populäreren Musik, die als Einspruch gegen den vorherrschenden Wagner-Kult und gegen Debussys zunehmenden Einfluss zu verstehen sind, und Erik Saties avant-gardistische Kompositionstechniken und – Konzepte, die die Theorien Cocteaus praktisch umsetzen und musikalisch konkretisieren. Unter dem Aspekt der Anknüpfungspunkte zwischen den beiden Künstlern, skizziere ich unter anderem Saties Baukastentechnik, die Technik der Reihung, seine *Musique d'Ameublement* und die *Mécanique démolie*.

Zuletzt versuche ich anhand von Analysen herauszufinden, welche Musikverständnisse Cocteaus und welche Gedankenmuster Saties sich in Form von formaler Organisation bis hin zu kompositionstechnischer Detailarbeit in der Musik Tailleferres manifestiert haben, um so den Charakter ihrer Werke herauszuarbeiten.

9.3. Quellenverzeichnis

Musikalien

Satie, Erik: *3 Gymnopédies*, Universal-Edition, 2005, Wien

Tailleferre, Germaine : *Jeux de plein air*, für zwei Klaviere, Durand 9744, Paris, 1919

Tailleferre, Germaine : *Pastorale*, in : L´ Album des 6, für Klavier, Max Esching, 1979

Tailleferre, Germaine : *Quadrille und Valse de dépêches*, in : Les Mariés de la tour Eiffel, Salabert, Paris, 1965

Tailleferre, Germaine : *Sonate pour violon et piano*, Durand 10,265, Paris, 1923

Tailleferre, Germaine: *Le Marchand d´ oiseau*, Heugel, Paris, 1923

Literatur :

Anders-Malvetti, Ursula: *Ästhetik und Kompositionsweise der Gruppe der Six, Studien zu ihrer Kammermusik aus den Jahren 1917-1921*, Reihe Musik, Echternach, 1998

Anderson, Alexandra: *Cocteau and the French Scene*, New York, 1984

Bäcker, Ursula, *Frankreichs Moderne von Claude Debussy bis Pierre Boulez*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1962

Bobbitt, Richard: *The harmonic idiom in works of "Les six"*, Boston, 1963

Borchmayer, Dieter: *Gesamtkunstwerk*, in: Musik der Geschichte und Gegenwart, Band 3, Sachteil, Bärenreiter-Verlag, Stuttgart, 2000

Burger, Elisabeth: *Der Einfluss Richard Wagners in Frankreich*, Hausarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst, 1979

Chemizard, Natacha: *Les créations des Ballets de Satie et du Groupe de Six en France*, Microfiche établié par l´ Atelier National de Reproduction des Thèses de l´ Université de Lille III, Lille, 1995

Cocteau, Jean : *Hahn und Harlekin*, Albert Langen & Georg Müller Verlag, München, 1926

Cocteau, Jean: *Œuvres complètes, Volume VII*, Marguerat, 1948

Cocteau, Jean : *Œuvres complètes, Volume IV*, Marguerat, 1948

Cocteau, Jean : *Le coq et l'arlequin*, Éditions de la Sirène, Paris, 1918

Cocteau, Jean : *Hahn und Harlekin*, Übersetzung Bernhard Thieme, Gustav Kiepenhauer Verlag, Weimar, 1991

Collaer, Paul: *La musique moderne*, Elzevier, 1955, Brüssel

Collaer, Paul : « *Cinquante ans après* » *Notes concernant Satie et le Groupe de Six : 1917-1923*, in : Festschrift für Ernst Hermann Meyer zum sechszigsten Geburtstag, Leipiz, 1973

Collaer, Paul : *Erik Satie et « Les Six » en fonction des événements de 1914-1918*, in : Colloquium Leos Janacek et Musica Europaea, Brno, 1970

Collet, Herni : *Les Cinq Russes et les Six Français*, in : Comoedia, N° 2587, 16. Januar 1920

Crowson, Lydia : *The esthetic of Jean Cocteau*, New Hampshire, 1978

Dechant, Hermann: *Debussy, Claude*, in: Musik der Geschichte und Gegenwart, Band 5, Personenteil, Bärenreiter-Verlag, Stuttgart, 200

Drosdowski, Günther [Hrsg.]: *Brockhaus-Enzyklopädie*, 1995

Duhme-Hildebrand, Brigitta : *Die französische Komponistin Germaine Tailleferre (1892-1983), Leben und Werk unter dem Aspekt des Vergnügens an der Musik*, Dissertation Universität Köln, 1991

Eckart-Bäcker, Ursula: *Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1965

Ehrler, Hanno: *Untersuchungen zur Klaviermusik von Francis Poulenc, Arthur Honegger und Darius Milhaud*, Hans Schneider Verlag, Tutzing, 1990

Färber, Renate: *Der Künstler Richard Wagner zwischen Romantik und Moderne; Epochenanalyse und Rezeptionen im Vergleich*, Lang-Verlag, Frankfurt am Main, 2003

Faure, Michel: *Frankreich*, in: Musik der Geschichte und Gegenwart, Band 3, Sachteil, Bärenreiter-Verlag, Stuttgart, 2000

Geck, Martin: *Wagner, Richard*, in: Musik der Geschichte und Gegenwart, Band 17, Personenteil, Bärenreiter-Verlag, Stuttgart, 2000

- Griffiths, Paul: *Brève histoire de la musique moderne*, Fayard, Paris, 1978
- Hacquard, Georges : *Germaine Tailleferre : la dame des Six*, Paris, 1998
- Hasenauer, Raphaela : *Impressionismus in der Musik*, Dissertation, Universität Wien, 2009
- Heldt, Gerhard [Hrsg.]: *Richard Wagner: Mittler zwischen Zeiten*, Müller-Speiser Verlag, Anif, Salzburg, 1990
- Hirsbrunner, Theo : *Debussy und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber, 1981
- Hirsbrunner, Theo: *Realismus und Surrealismus im Musiktheater von Erik Satie und Les Six*, in: Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater, Anif/Salzburg, 2006
- Hirsbrunner, Theo: *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Regensburg, 1995
- Holloway, Robin: *Debussy and Wagner*, Eulenburg Verlag, London, 1979
- Hoérée, Arthur: *Tailleferre, Germaine*, in: Grove Dictionary of Music and Musician, Band 18, Macmillan Publishers Limited, London, 1980
- Kabisch, Thomas: *Impressionismus*, in: Musik der Geschichte und Gegenwart, Band 4, Sachteil, Bärenreiter-Verlag, Stuttgart, 2000
- Kanters, Robert: *Jean Cocteau et son théâtre*, Gallimard, Paris, 1975
- Kapp, Volker : *Jean Cocteau et les arts*, Narr, Tübingen, 1997
- Metzger, Heinz-Klaus [Hrsg.] : *Erik Satie*, in: Musikkonzepte 11, Ed. Text und Kritik, München, 1980
- Michels, Ulrich : dtv-Atlas zur Musik, Band 1/2, München, 1985
- Möller, Dieter : *Jean Cocteau und Igor Stravinsky, Untersuchungen zur Ästhetik und zu „Oedipus Rex“*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg, 1981
- Mühlegger, Christiane; Schwartmann-Huter, Bettina [Hrsg.]: *Resonanzen; Innsbrucker Beiträge zum modernen Musiktheater bei den Salzburger Festspielen*, Studien Verlag, Innsbruck, 1998
- Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung*, Augsburg, 1994
- Orledge, Robert: *Satie the composer*, Cambridge Univ. Press, 1990
- Osthoff, Wolfgang; Wiesend, Reinhard [Hrsg.]: *Colloquium Klassizität, Klassizismus, Klassik in der Moderne 1920-1950*, Hans Schneider, Tutzing, 1988
- Pemmer, Elisabeth: *Germaine Tailleferre (1892-1983); Leben und Vokalwerk*, Diplomarbeit Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2008

Raffl, Claudia: *Die Ästhetik Jean Cocteaus und ihr Widerspiegeln im Schaffen Erik Saties und der Groupe des Six*, Diplomarbeit Universität Wien, 2005

Ries, Frank: *Jean Cocteau and the Ballet*, London, 1980

Rosteck, Jens: *Tailleferre, Germaine*, in: Musik der Geschichte und Gegenwart, Band 16, Personenteil, Bärenreiter-Verlag, Stuttgart, 2000

Rosteck, Jens: *Cocteau, Jean*, in: Musik der Geschichte und Gegenwart, Band 4, Personenteil, Bärenreiter-Verlag, Stuttgart, 2000

Rosteck, Jens: *Milhaud, Darius*, in: Musik der Geschichte und Gegenwart, Band 12, Personenteil, Bärenreiter-Verlag, Stuttgart, 200

Roster, Danielle: *Allein mit meiner Musik: Komponistinnen in der europäischen Musikgeschichte vom Mittelalter bis ins frühe 20. Jahrhundert*, Echternach, 1995

Roy, Jean: *Le Groupe de Six*, Seuil, Paris, 1994

Satie, Erik ; Volta, Ornella [Hrsg.] : *Schriften*, Wolke Verlag, Hofheim, 1988

Schellenberg, Elke: *Studien zu Jean Cocteaus Funktionsbestimmung von Kunst und Literatur unter besonderer Berücksichtigung des Romans*, Dissertation, Mahrburg/Lahn, 1972

Scherer, Ludger ; Lohse, Rolf [Hrsg.] : *Avantgarde und Komik*, New York, 2004

Scherliess, Volker: *Stravinskij, Igor´ Fedorovic,*, in: Musik der Geschichte und Gegenwart, Band 16, Personenteil, Bärenreiter-Verlag, Stuttgart, 2000

Schwald, Mirjam: *Jean Cocteau und Darius Milhaud*, Diplomarbeit Universität Wien, 1998

Seipp, Elke: *Die Ballettwerke von Darius Milhaud, Untersuchungen zur Typologie und Bedeutung im Rahmen der französischen Ballettkunst als „Zeitkunst“*, Hans Schneider Verlag, Tutzing, 1996

Shapiro, Robert: *Germaine Tailleferre; a bio-bibliography*, Greenwood Press, New York, 1994

Shattuck, Roger: *Die Belle Epoque, Kultur und Gesellschaft in Frankreich 1885-1918*, Piper & Co Verlag, München, 1963

Sitton, Michael R.: *The album des six and the pianism in the works of les six, 1917 – 1925*, Dissertation of Illinois, 1991

Trillig, Johannes: *Untersuchungen zur Rezeption Debussys in der zeitgenössischen Musikkritik*, Schneider Verlag, Tutzing, 1983

Vogel, Oliver: *Satie, Erik*, in: Musik der Geschichte und Gegenwart, Band 14, Personenteil, Bärenreiter-Verlag, Stuttgart, 200

Volta, Ornella: *Satie/Cocteau, Eine Verständigung in Missverständnissen*, Wolke Verlag, Hofheim, 1994

Wehmeyer, Grete: *Erik Satie*, Regensburg, 1974

Wehnert, Martin: *Romantik und romantisch*, in: Musik der Geschichte und Gegenwart, Band 8, Sachteil, Bärenreiter-Verlag, Stuttgart, 2000

White, Eric Walter: *Stravinsky, Igor*, in: Grove Dictionary of Music and Musician, Band 18, Macmillan Publishers Limited, London, 1980

Wilkins, Nigel: *Satie, Erik*, in: Grove Dictionary of Music and Musician, Band 16, Macmillan Publishers Limited, London, 1980

Wolfmüller, Johannes: *Jean Cocteaus Ästhetik einer neuen, französischen Musik; Anmerkungen zu Le coq et l'arlequin*, in: Musik der zwanziger Jahre, Hildesheim, 1996

Internetquellen:

http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570542&catNum=570542&filetype=About%20this%20Recording&language=German

http://www.lancs.ac.uk/sma/events/TAGS2007_abstracts.pdf

<http://www.wolfgangandreasschultz.de/TonalitaetOrchester.pdf>

Danksagung:

Ich danke meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann für die Freiheiten, die er mir beim Abfassen dieser Arbeit überlassen hat. Ich bedanke mich weiter bei Jorge Albarracín, Noémie Cavallo und Sebastian Fink für das Korrekturlesen und bei meinen Geschwistern Michael Thaddäus und Matthäa für ihren Beistand über all die Jahre.

Schließlich danke ich innigst meinen Eltern Gerhard und Martina, die mir mein Studium durch ihre liebevolle Unterstützung, in finanziellen und emotionalen Angelegenheiten, ermöglicht haben und mir in jeder Phase beiseite standen.

9.4. Curriculum Vitae

Magdalena Ritter

Adresse: Schönngasse 5 Top 13/14, 1020 Wien

Geburtsdatum und -ort: 29. 04. 1985, Wien

Bildungsweg

- | | |
|--------------|---|
| 1995 – 2003 | Neusprachliches Gymnasium Floridsdorf
Franklinstrasse 21 |
| Seit 08/2003 | Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Institut
für Romanistik Wien
Diplomstudium Französisch,
Individuelle Wahlfächer gewählt aus dem Bereich
Musikwissenschaft an der Universität Wien und dem
Konservatorium Privatuniversität Wien |
| seit 08/2005 | Konservatorium Wien Privatuniversität
Bachelorstudium Klassische Gitarre |
| 02-09/2008 | Erasmus-Auslandssemester in Paris
An der Université VIII Vincennes – Saint-Denis,
im Rahmen meines Studiums an der Universität
Wien |

Stipendien

- | | |
|------------|---|
| 03-04/2009 | Forschungsstipendium - KWA
vom „DLE Forschungsservice und Internationale
Beziehungen“, im Rahmen meiner Diplomarbeit |
| 10/2009 | Leistungsstipendium
des Konservatoriums Wien Privatuniversität |