

**MIT PAUKEN**



**TROMPETEN**

MIT PAUKEN & TROMPETEN

# KLÄNGE DES KRIEGES – KLÄNGE DES FRIEDENS

SILKE LEOPOLD

**Seit jeher dient die Musik dem Krieg: Militärsignale geben dem Kriegsgeschehen eine Stimme, Militärmusik mobilisiert die Massen, begleitet die Soldaten und feiert ihre Siege. Wie aber setzen Komponisten den Frieden in Musik um?**



Zur Feier des Friedensschlusses von Aachen, mit dem der Österreichische Erbfolgekrieg Ende 1748 beigelegt wurde, wünschte sich der englische König eine dem Anlass gemäße Musik und beauftragte seinen Hofkomponisten Georg Friedrich Händel, ein Werk ausschließlich für „martial instruments“ zu komponieren. Kriegerische Musik, um einen Frieden zu feiern? Händel war wenig amüsiert, denn das bedeutete, Militärmusik schreiben zu müssen; ausdrücklich hatte der König „fiddles“, also Streichinstrumente verboten. Doch Händel wusste, was seine Pflicht war, und auch, wie er diesem Unterfangen dann doch seinen eigenen Stempel aufdrücken konnte.

So entstand die „Music for the Royal Fireworks“, am 26. April 1749 im Green Park in London uraufgeführt, eine Komposition für je neun Trompeten und Hörner, 24 Oboen, zwölf Fagotte, ein Kontrafagott und drei Paar Kesselpauken, die Händel beim königlichen Waffenarsenal auslieh. In der Ouvertüre des uns als „Feuerwerksmusik“ bekannten Werks bediente Händel den martialischen Geschmack des Königs mit allen musikalischen Mitteln: Die Tonart D-Dur galt in der komponierten Musik traditionell

als kriegerische Tonart, weil die ursprünglich für Militärsignale verwendeten Trompeten in D gestimmt waren, und die prächtigen, zeremoniellen Klänge der langsamen Einleitung ebenso wie das fanfarenartige Thema des Allegro hätten als Nachahmung einer Schlacht gehört werden können – als geordneter Aufmarsch der Truppen zu Beginn und als Schlachtengetümmel im Allegro.

Dass man dem Frieden aber auch andere als kriegerische Klänge verleihen konnte, machte Händel in dem „La paix“ genannten Satz der „Feuerwerksmusik“ deutlich: Zwar behielt er den tonartlichen Rahmen bei, aber nun hatten die Pauken und die Trompeten zu schweigen, und er gab dem Frieden mit dem pastoralen Ton des Siciliano eine eigene, dem kriegerischen Tonfall durchaus entgegengesetzte Stimme. Um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert hatte sich dieses Siciliano mit seinem sanft wiegenden Zwölfachtelrhythmus als die Musik der Hirten im arkadischen Paradies und der Hirten in der Weihnachtsbotschaft fest etabliert.

Händels Gegenüberstellung von militärischer und pastoraler Diktion ist sinnbildlich für den musikalischen Umgang mit Krieg und Frieden, wie er in der Kompositionsgeschichte jahrhundertlang gebräuchlich war, und in ihrer Assoziationskraft so vertraut, dass Krieg und Frieden auch in gänzlich anderen als militärischen oder politischen Zusammenhängen als solche erkannt werden konnten. Wenn sich etwa Figaro mit seiner Susanna nach einem bösen Streit im IV. Akt von Mozarts „Le nozze di Figaro“ (1786) versöhnte, klang das pastorale Siciliano noch einmal in dem Duett „Pace, pace, mio dolce tesoro“ an. Und wenn Joseph Haydn in seiner 1798 komponierten „Missa in angustii“, der sogenannten „Nelsonmesse“, ausgerechnet im „Benedictus“ dem Gebenedeiten, der da im Namen des Herrn kommt, einen Militärmarsch von fast szenografischen Qualitäten mit Pauken und Trompeten unterlegte, so war die Anspielung auf den Kriegshelden in Gestalt Admiral Nelsons, der da kam, um Europa von dem napoleonischen Joch zu befreien, mehr als deutlich vernehmbar.

#### Wie klingt der Krieg?

Ursprünglich hatten Militärsignale und komponierte Musik eher wenig miteinander zu tun: schriftlose Gebrauchsmusik die einen, um die Truppen in der Schlacht mit kurzen, zuvor verabredeten Befehlen – wortlos, aber deutlich zu hören – in Gestalt von unterschiedlichen Tonfolgen zusammenzuhalten und zu lenken, kunstvoller Tonsatz die andere, um ein gebildetes, anspruchsvolles Publikum angemessen zu unterhalten. Es war der französische Komponist Clément Janequin, der diese beiden musikalischen Kulturen zusammenführte und mit seinem vierstimmigen Chanson „La guerre“ ein Sinnbild des Krieges in der Kunstmusik erfand, das für Jahrhunderte und für ganz Europa zu einem kompositorischen Leitbild werden sollte.

## „Die Gegenüberstellung von militärischen und pastoralen Klängen ist sinnbildlich für den jahrhundertlangen musikalischen Umgang mit Krieg und Frieden.“

„La guerre“ beschreibt die Schlacht von Marignano, in der der junge französische König François I. im September 1515 seinen ersten großen militärischen Sieg errungen hatte, indem er die eidgenössischen Söldner aufseiten des Herzogtums Mailand besiegt und zum Rückzug gezwungen hatte. Wann Janequin sein Chanson komponierte und woher er, der in Bordeaux ansässige Priester, Kenntnis von der Schlacht bekommen hatte, wissen wir nicht, sondern lediglich, dass das Chanson um 1528 zusammen mit drei weiteren gleicher Machart gedruckt wurde und sich sofort zu einem europaweiten Bestseller entwickelte. Was sie so beliebt machte, war der lautmalerische zweite Teil mit seinen über weite Strecken sinnfreien Textsilben, die den Schlachtenlärm mit den Mitteln des Gesangs imitierten:

Fan! Frere lere lan fan feyne  
Bruyez, bombardes e cannons,  
Tonnez, gros courtaux et faucons,  
Pour secourir les compagnons!  
Von! pati patoc pati patoc  
Tarira rirarira, la reyne  
Pon, pon, pon, pon,  
lala lala lala, reyne,  
la ri le ron, pon, pon,  
Masse, masse, duque, duque,  
France, France,  
Courage, courage  
Donnez des horions  
Chipe chope, torche lorgne,  
Here here here here  
Pa ti pa tac, tricque, trac zin zin  
Choc, choc, choc

Janequins Musik für diesen verbalen Schlachtenlärm ist den Militärsignalen abgelauscht und erweckt in ihrem kunstvollen Durcheinander ein realistisches Klangbild von Schlachtengetümmel; zu ihren hervorstechenden Merkmalen gehört das rhythmische Schlagen der Kriegstrommel wie in „frere lere lan“ (Takt 123–128), fanfarenartige Dreiklänge wie bei „pon pon pon“ (Takt 168–173) und jene Deklamation im ungeraden Takt, die mit ihrem kurz-lang-Rhythmus den Pferdegalopp imitiert (Takt 129–134). Dabei wird das Grauen der Kriegereignisse, das Gemetzel, das Sterben musikalisch nicht thematisiert; stattdessen gibt Janequin das Durcheinander der Feinde hörbar der Lächerlichkeit preis. „La guerre“ endet mit dem Siegesruf der Franzosen: „Victoire! Au noble roy François!“ Drei der vier Stimmen des Chansons können gar nicht genug bekommen, diesen Siegesruf in langen Noten immer und immer zu wiederholen. Die vierte Stimme aber ist dafür zuständig, die unterlegenen Eidgenossen so recht würdelos vorzuführen: In die Siegesrufe hinein plappert sie in hastigen Achtelnoten jenes deutsch-französische Kauderwelsch, mit dem sich Franzosen gern über die vermeintlich unzivilisierten Bergvölker lustig machten: „Escampe! Tout

est ferlore, bigott!“ So klingt die Musik der Sieger. Janequins musikalische Verneigung vor dem Helden von Marignano blieb nicht ohne Wirkung; schon zwei Jahre später verlieh ihm der König den Ehrentitel „Chantre du Roy“.

„La guerre“ wurde das Urbild zahlloser musikalischer Schlachtengemälde, für die sich bald sogar mit der Bezeichnung „Battaglia“ ein eigener Gattungsname bildete. Solche Battaglien waren nicht nur in der Vokal-, sondern auch in der Instrumentalmusik außerordentlich beliebt, konnte man doch den Schlachtenlärm, die Pauken und Trompeten, mit den Mitteln eines jeden Instruments auf eine besondere Weise imitieren. William Byrd, der englische, von Queen Elizabeth I. hoch geachtete Virginalist, schrieb Lady Nevell 1591 eine mehrsätzig, „The Battell“ genannte Suite in ihr „Booke of Virginal Music“ hinein, deren einzelne Abschnitte Titel wie „The marche of the footmen“, „The marche of the horsemen“, „The trumpets“, „The bagpipe and the drone“, „The marche to the fighte“ und schließlich „The Galliarde for the victoire“ tragen. Irgendjemand fügte in einer späteren Version noch den Satz „The burining of the dead“ vor der Siegesgalliarde ein. Immerhin.

Dass die Battaglia gerade im 17. Jahrhundert europaweit Konjunktur hatte, darf nicht verwundern; Krieg – der Dreißigjährige Krieg, die Türkenkriege, der Mantuanische oder der Pfälzische Erbfolgekrieg, der Bürgerkrieg in England, um nur einige wenige zu nennen – gehörte gerade in diesem Jahrhundert zur Lebenswelt eines jeden Menschen, und die Battaglia stellte eine künstlerische Bewältigungsstrategie derartiger Erfahrungen dar. Der spanische Organist Joan Cabanilles (1644-1712) etwa schrieb eine große Zahl von Battaglien für Orgel, die den Triumph der Heiligen Mutter Kirche ohrenfällig machten, darunter aber auch eine „Batalla imperial“ genannte, die wohl dem Habsburger Kaiser Leopold I. zugeeignet war.

Gleichzeitig aber begannen sich andere Komponisten Gedanken darüber zu machen, wie man Krieg und Frieden auch jenseits der lärmenden Lautmalerei in Musik setzen konnte, allen voran Claudio Monteverdi, der sich im Vorwort seines VIII. Madrigalbuches mit dem Titel „Madrigali guerrieri et amorosi“ 1638 ausführliche Gedanken über die musikalische Umsetzung erregter und gemäßigter Gemütszustände machte. Für ihn ging es nicht mehr um die musikalische Abbildung einer realen Situation, sondern um die emotionale Befindlichkeit desjenigen, der sich in dieser Situation befand. Deshalb konnte das „Kriegerische“ bei Monteverdi Teil eines erzählten Zweikampfes sein wie im „Combattimento di Tancredi e Clorinda“, ebenso aber auch die innere Verzweiflung eines lyrischen Subjekts wie in der Petrarca-Vertonung „Hor che il ciel e la terra e il vento tace“ mit ihrer Textzeile „guerra è il mio stato“ („Krieg ist mein Zustand“) oder gar die ironisch augenzwinkernde Erzählung von Amors siegreichem Angriff in „Gira il nemico insidioso“:

**„Die Grauen  
des Dreißig-  
jährigen  
Krieges waren  
Grund genug,  
über den  
Frieden auch  
musikalisch  
intensiver  
nachzuden-  
ken.“**

Da schleicht der heimtückische Feind Amor um die Herzensfestung des lyrischen Subjekts herum, um sie schließlich, nach ausführlich beschriebenem Kampf, zu schleifen.

#### **Wie klingt der Frieden?**

Mindestens ebenso wichtig aber ist die Tatsache, dass Monteverdi sich lange, bevor das Siciliano um 1700 zum musikalischen Synonym für Frieden wurde, Gedanken darüber machte, wie man diesem Zustand des Friedens eine eigene, unverwechselbare Stimme geben konnte. Ist Frieden Abwesenheit von Krieg? Ist er Stillstand? Oder Geschäftigkeit, wie sie in Friedenszeiten entfaltet werden kann? Bedeutet er Sicherheit, Unversehrtheit, Harmonie? Für eine Kunst, die sich wie die Musik in der Bewegung und im Klang vollzieht, waren solche Fragen zentral, denn während Kriegslärm realiter zu hören war und lediglich einer künstlerischen Überformung bedurfte, besaß der Frieden keine eigene Klanglichkeit; sie musste vom Komponisten erschaffen und so chiffriert werden, dass sie als solche wahrgenommen werden konnte.

Schon in seinem VI. Madrigalbuch hatte Monteverdi 1614 eine musikalische Lösung für den Frieden im Liebeskrieg gefunden, indem er die Textzeile „alle guerre le paci“ („Krieg und Frieden sollen gleich verteilt sein“) mit virtuos, konzertierenden Koloraturen ausstattete und das Wort „paci“ unisono, das heißt im Einklang, enden ließ. Nirgends aber leuchtete die Vision von Frieden, der Stillstand, Harmonie und dennoch ein aktiver Zustand war, strahlender als in seinem siebenstimmigen Gloria aus der 1640/41 veröffentlichten „Selva morale et spirituale“, das vermutlich 1631 anlässlich des Weihgottesdienstes von S. Maria della Salute in Venedig entstand, mitten im Dreißigjährigen Krieg, in dessen Folge auch Monteverdis einstige künstlerische Heimat Mantua kurz zuvor dem Erdboden gleichgemacht worden war, nach überstandener Pestepidemie, die Monteverdis engsten Freund das Leben gekostet hatte – Grund genug, über den Frieden auch musikalisch intensiver nachzudenken.

Bisher hatten Komponisten der Friedensbotschaft im Messordinarium in anderer Weise Respekt gezollt. In der Regel stellten die Worte „Et in terra pax“ die erste komponierte Äußerung nach der gregorianischen Intonation „Gloria in excelsis deo“ dar und waren damit Träger des thematischen Materials und besonders kunstvolle Polyphonie. Monteverdi verzichtete auf die Gregorianik und ließ sein Gloria mit einer schier endlosen jubelnd konzertanten Passage beginnen, der gegenüber der abrupten Wechsel hin zu einem homophonen Gemurmel in tiefer Lage bei „Et in terra pax“ zwar die Ruhe und auch die Harmonie sinnfällig macht, nicht aber, dass der Frieden noch mehr bedeutet als Bewegungslosigkeit. Bei dem Wort „pax“ wechselt Monteverdi von C-Dur überraschend nach E-Dur. Es ist, als täte sich unvermittelt der Himmel

auf und gäbe den Blick auf die funkelnde Unendlichkeit frei. Es ist eine in Musik gekleidete Verheißung, die weit über die Abwesenheit von Krieg hinausgeht.

### Mehr Krieg als Frieden?

Anders als der Frieden, der keine eigene Klanglichkeit besaß und nur über musikalische Friedensmetaphern wie die Pastorale überhaupt hörbar werden konnte, ließ sich der Krieg musikalisch auf vielfältige Weise dokumentieren. Neben die Battaglien traten im 18. Jahrhundert zunehmend Militärmärsche, die sich, wie etwa der „Hohenfriedberger Marsch“ Friedrichs II. von Preußen, zu Kunstmusik wandelten und nicht mehr für den Gleichschritt der Truppen, sondern für die fürstliche oder staatliche Repräsentation zuständig waren. Nicht umsonst orientiert sich die Mehrzahl der globalen Nationalhymnen bis heute an der Musik des preußischen Militärmarsches.

Der Frieden blieb dagegen musikalisch weitgehend auf der Strecke, denn auch Friedensfürsten ließen sich gern mit allen musikalischen Insignien des Siegers feiern. Die Napoleonischen Kriege zu Beginn des 19. Jahrhunderts brachten noch einmal zahlreiche musikalische Schlachtengemälde wie zum Beispiel Beethovens „Wellingtons Sieg“ oder Tschaiakowskis „Ouverture solennelle 1812“ hervor. Aber es sollte bis in das 20. Jahrhundert hinein dauern, dass der Krieg in der Musik nicht mehr als prächtiges Genrebild, sondern als schmutziges, mörderisches Geschäft dargestellt wurde. Claude Debussy ließ in seinem Klavierstück „En blanc et noir“ 1915 Deutschland und Frankreich in musikalischer Gestalt des Luther-Chorals „Ein feste Burg ist unser Gott“ und der „Marseillaise“ aufeinanderprallen. Dmitri Schostakowitsch prangerte die Gräueltaten der Deutschen in Russland 1941 in seiner 7., der sogenannten „Leningrader Symphonie“, an. Krzysztof Penderecki widmete 1960 sein „Threnos“ genanntes Werk „Den Opfern von Hiroshima“. Benjamin Britten nutzte seinen Kompositionsauftrag zur Weihe der von den Deutschen zerstörten, wiederaufgebauten Kathedrale von Coventry 1962 zu einer eindringlichen Warnung vor Krieg und Völkerhass. Mauricio Kagel schließlich komponierte als Begleitmusik für sein Hörspiel „Der Tribun“, in dem er 1980 lauter Nonsens-Floskeln zu einer propagandistischen Rede nach Art von Charlie Chaplins „Der Große Diktator“ zusammenstellte, „10 Märsche, um den Sieg zu verfehlen“ – Märsche, die rhythmisch, harmonisch und melodisch buchstäblich aus dem Tritt geraten und jeden Gleichschritt unmöglich machen.

Musikalische Friedensbotschaften lassen sich offenbar leichter transportieren, wenn sie eher gegen den Krieg als für den Frieden argumentieren. Es scheint, als habe der Krieg und seine musikalischen Begleiterscheinungen ungeachtet der Tatsache, dass sich eine musikalische



**PROF. DR. SILKE LEOPOLD** leitete von 1996 bis 2014 das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Heidelberg. Die Stationen ihrer Laufbahn waren Hamburg und Rom, Berlin und Harvard, Regensburg und Detmold. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Musikgeschichte bis 1800 mit einem Fokus auf der Historischen Aufführungspraxis und der Geschichte der Oper. Sie ist Trägerin der Dent Medal der britischen Royal Musical Association sowie Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Kontakt: [silke.leopold@zegk.uni-heidelberg.de](mailto:silke.leopold@zegk.uni-heidelberg.de)

Friedensmetaphorik nicht herausgebildet hat, gleichwohl nur noch als abschreckendes Beispiel Konjunktur.

Dies lässt sich auch an einem Medienskandal ablesen, den die BBC entfachte. Als der saudische König Abdullah 2007 England einen Staatsbesuch abstattete, wurde zu seiner Begrüßung wie üblich die saudische Nationalhymne gespielt. Zuvor hatte die „Band of the Welsh Guards“, um den Wartenden die Zeit zu vertreiben, bekannte Weisen aus der Welt der Filmmusik gespielt, darunter auch Darth Vaders Thema, den berühmten „Imperial March“ aus „Star Wars“, der das Böse schlechthin akustisch sinnfällig machte. Für ihre kritische Berichterstattung über den Herrscher eines Landes, das die Menschenrechte mit Füßen tritt, schnitt Channel 4 Abdullahs Begrüßung durch die Queen mit dem „Imperial March“ zusammen und gab auf diese Weise einen bitterbösen Kommentar ab. Musik, so die Botschaft dieser Collage, sagt mehr als Worte. Aber nur, wenn sie entsprechend codiert ist. ●

**„Frieden besitzt keine eigene Klanglichkeit; sie muss vom Komponisten erst erschaffen werden.“**

THE SOUND OF WAR – THE SOUND OF PEACE

# WITH DRUMS BEATING AND TRUMPETS SOUNDING

SILKE LEOPOLD

Throughout time, composers have dealt with the subject of war and peace in their artistic work. In the past they were often more interested in war, because armed conflict was accompanied by characteristic sounds like trumpet signals, drums, marching rhythms and the clamour of battle. All these real sounds of war were transferred to written music since the early 16th century. Handel's Music for the Royal Fireworks or Beethoven's orchestra piece Wellingtons Sieg (Wellington's victory) celebrate the military triumphs of a king or general with glorious, powerful music and forceful instruments like drums and trumpets. Until the 20th century, war music was always the music of the victors. The other side of war – terror, destruction and murder – was not translated into music until Dmitri Shostakovich's Leningrad Symphony or Benjamin Britten's War Requiem.

Peace, on the other hand, was much more difficult to express musically, meaning as it did the absence of everything that characterised war. Nevertheless, composers of various periods found musical codes to describe the state of peace – a certain pastoral rhythm that referenced the Christian Christmas message of peace and love or even ancient Arcadia, soft instruments like flutes and violins, few dissonances or even perfect consonance, a harmony of voices completely free of tension. One master of musical messages of peace was Claudio Monteverdi, not just in the secular madrigal, in which peace ends the war of love, but also in his religious pieces that, through the medium of melody and harmony, translate the idea of peace into a divine promise, a musical utopia in a world ravaged by war and destruction. ●

PROF. DR SILKE LEOPOLD headed Heidelberg University's Department of Musicology from 1996 to 2014. Her career took her to places like Hamburg and Rome, Berlin and Harvard, Regensburg and Detmold. Prof. Leopold's research interests are the history of music until 1800, particularly historical performance practice and the history of opera. She was awarded the Dent Medal of the British Royal Musical Association and is a member of the Heidelberg Academy of Sciences and Humanities and of the Austrian Academy of Sciences.

Contact: [silke.leopold@zegk.uni-heidelberg.de](mailto:silke.leopold@zegk.uni-heidelberg.de)

**“What is the voice of peace?  
Is peace the absence of war?  
Is it stagnation?”**