

Karlheinz Stockhausen:

HYMNEN

Der Weg

**Von abstrakten Konstruktivismus
zur integrativen elektronischen Musik
mit Melodien, Stimmen und Instrumenten**

Unbekannte Musik aus bekannten Klängen:

Karlheinz Stockhausens HYMNEN

Titelseite 01

Neues Projekt



Musikalische Anfänge

Der Anfang von Stockhausens Tonbandkomposition HYMNEN

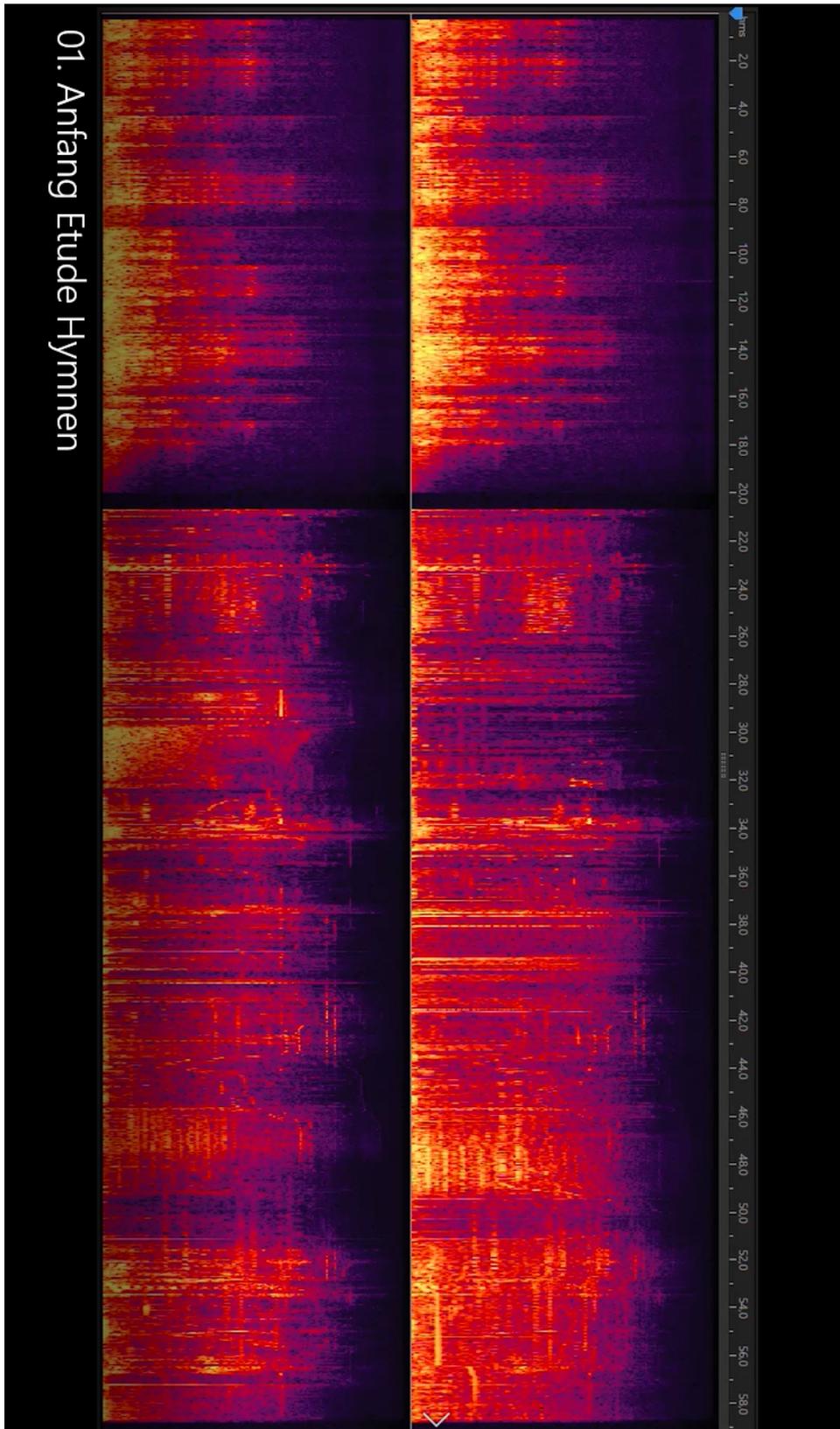
Musical beginnings - The Beginning of Stockhausen's Tape Composition HYMNEN

▶ ▶| 🔊 0:00 / 42:31



MUSIKALISCHE ANFÄNGE –

Der Anfang von Stockhausens Tonbandkomposition HYMNEN



Anfang 01 (VIDEO) 00:59 Anfänge (Zuschnitt) ETUDE
HYMNEN

00:00 - 00:20
00:20 - 00:59

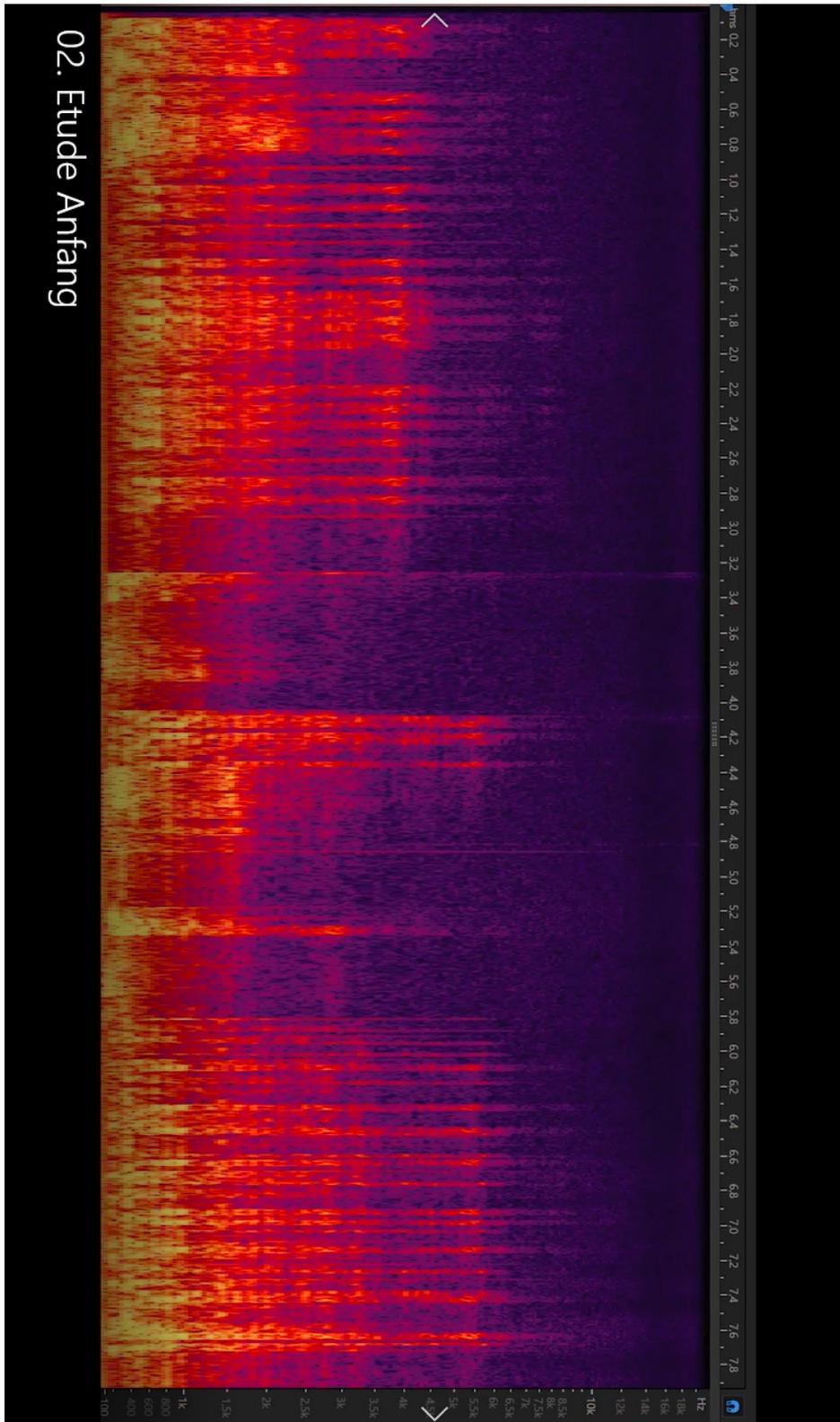
Zwei Anfänge von Tonbandmusiken desselben Komponisten: Karlheinz Stockhausen (1928-2007).
Der erste Anfang stammt aus den frühen 1950er Jahren,
der zweite aus den mittleren 1960er Jahren.

Beide Anfänge unterscheiden sich deutlich voneinander,
aber eines haben sie gemeinsam:

Sie unterscheiden sich, jeder in seiner Weise, radikal
von traditioneller Instrumental- und Vokalmusik

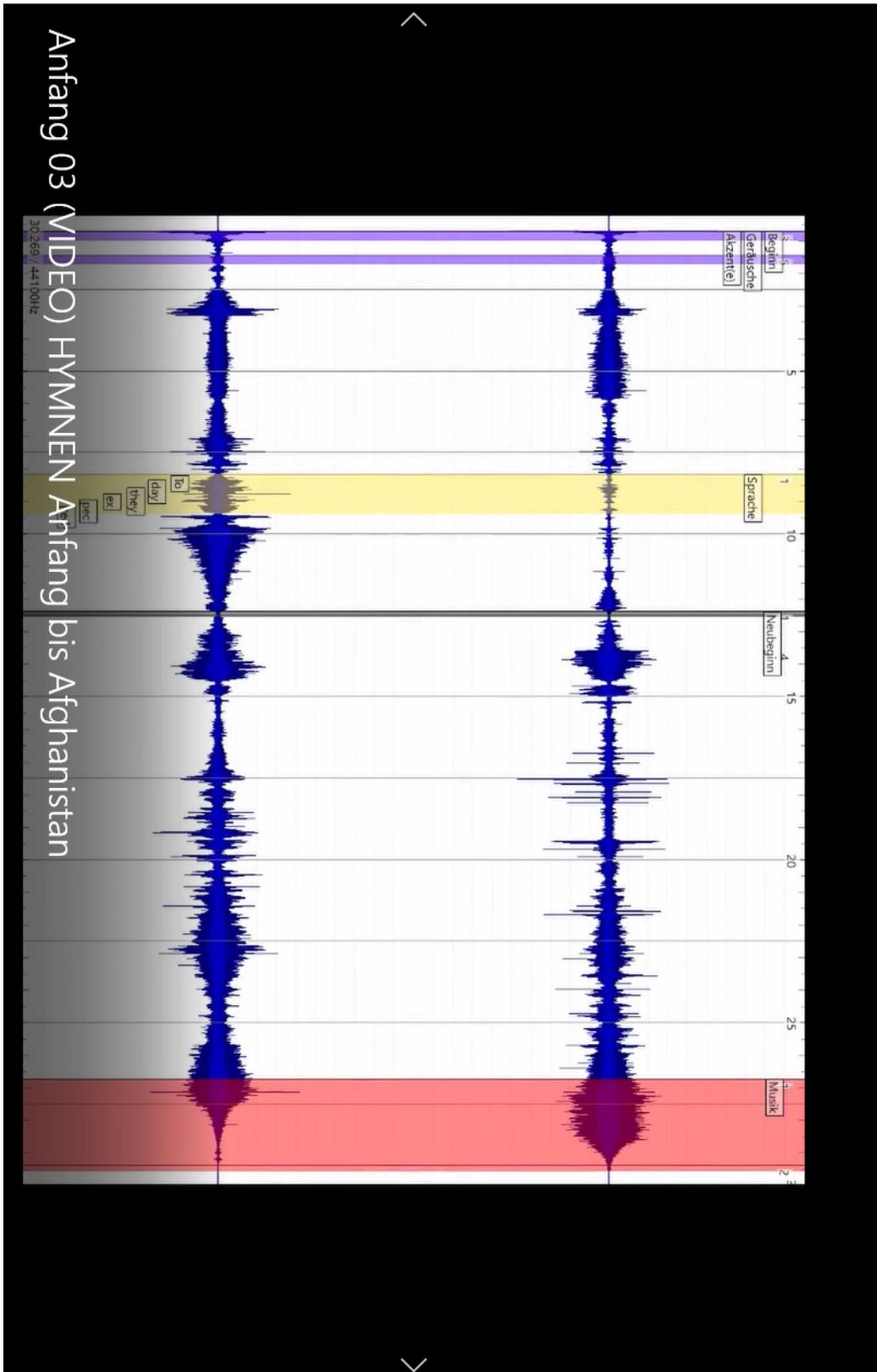
und stellen deren klangliche Ordnungen grundsätzlich in Frage.

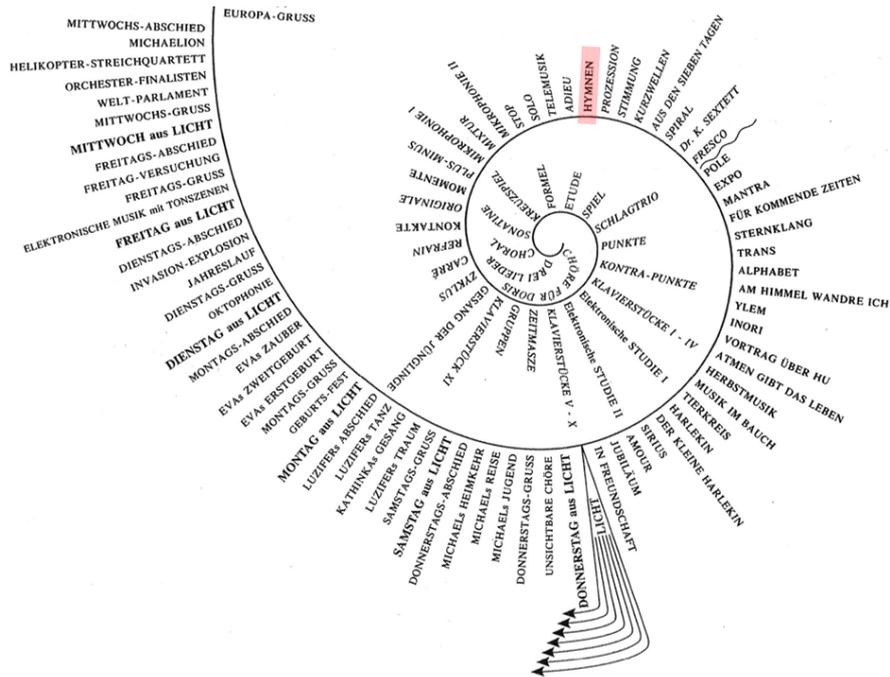
Im *älteren* Beispiel, dem Anfang einer kurzen Tonband-*ETUDE* aus dem Jahr 1952,
wird dies dadurch deutlich, dass alle Klänge vollkommen neuartig sind
und keiner von ihnen an bekannte Instrumente oder Stimmen erinnert.



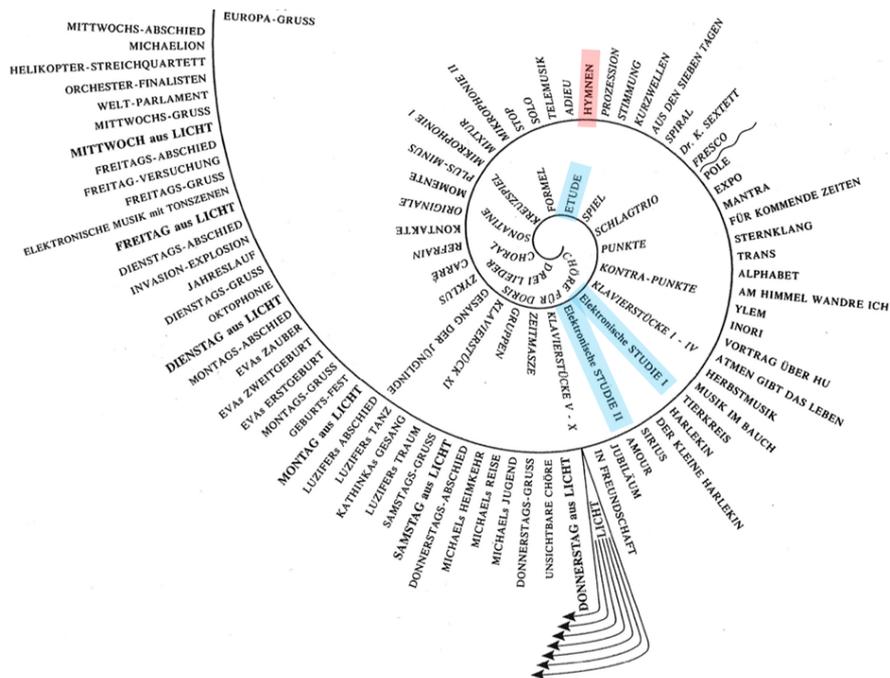
Im *neueren* Beispiel, dem Anfang einer 1967 uraufgeführten abendfüllenden *Tonbandmusik*, ist es anders:

In dieser Musik lassen sich viele bekannte Klänge von Instrumenten und Stimmen erkennen - aber nicht im originalen Klangbild, sondern in ungewöhnlichen Konstellationen und Verfremdungen: als Tonbandmusik, die über die Grenzen bisher bekannter Musik hinausführt.





Wie stark sich dieses Werk von fast allen früheren Werken Stockhausens unterscheidet, zeigt sich besonders deutlich im Vergleich mit früher entstandenen Tonbandkompositionen Stockhausens - beispielsweise mit seinen ersten Tonbandmusiken aus den 1950er Jahren: Jedes dieser Werke präsentiert eine eigene Welt neuer, unbekannter Klänge: eine Klangwelt, die der Komponist eigens für jedes Werk neu erschaffen hat - die nur in einem dieser Werke zu finden ist und in keinem anderen.



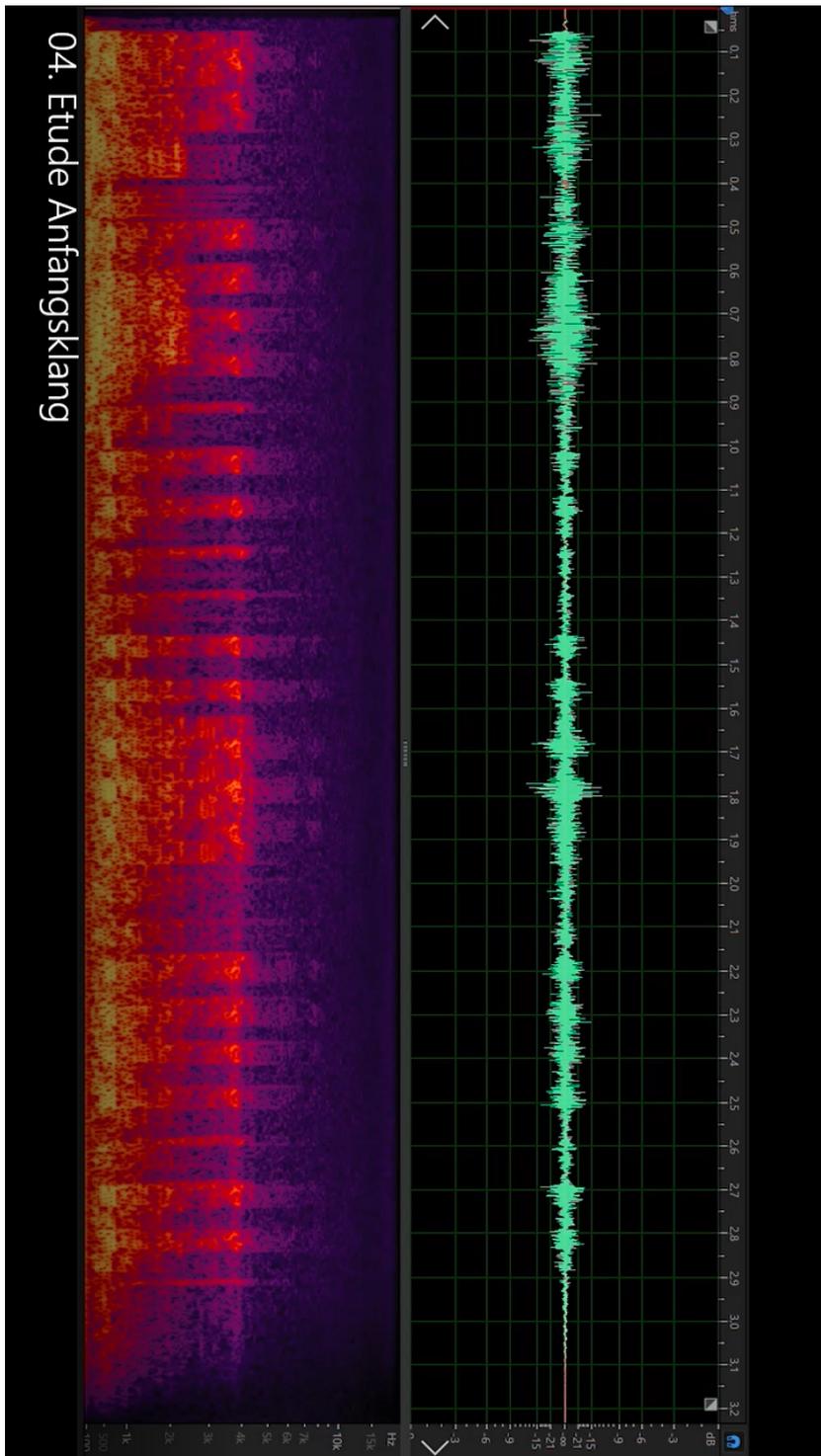
Das zeigt sich schon dann,

wenn man die Anfangsklänge und das, was ihnen folgt,
in den ersten drei Tonband-Kompositionen anhört und miteinander vergleicht.

- Erstes Beispiel:

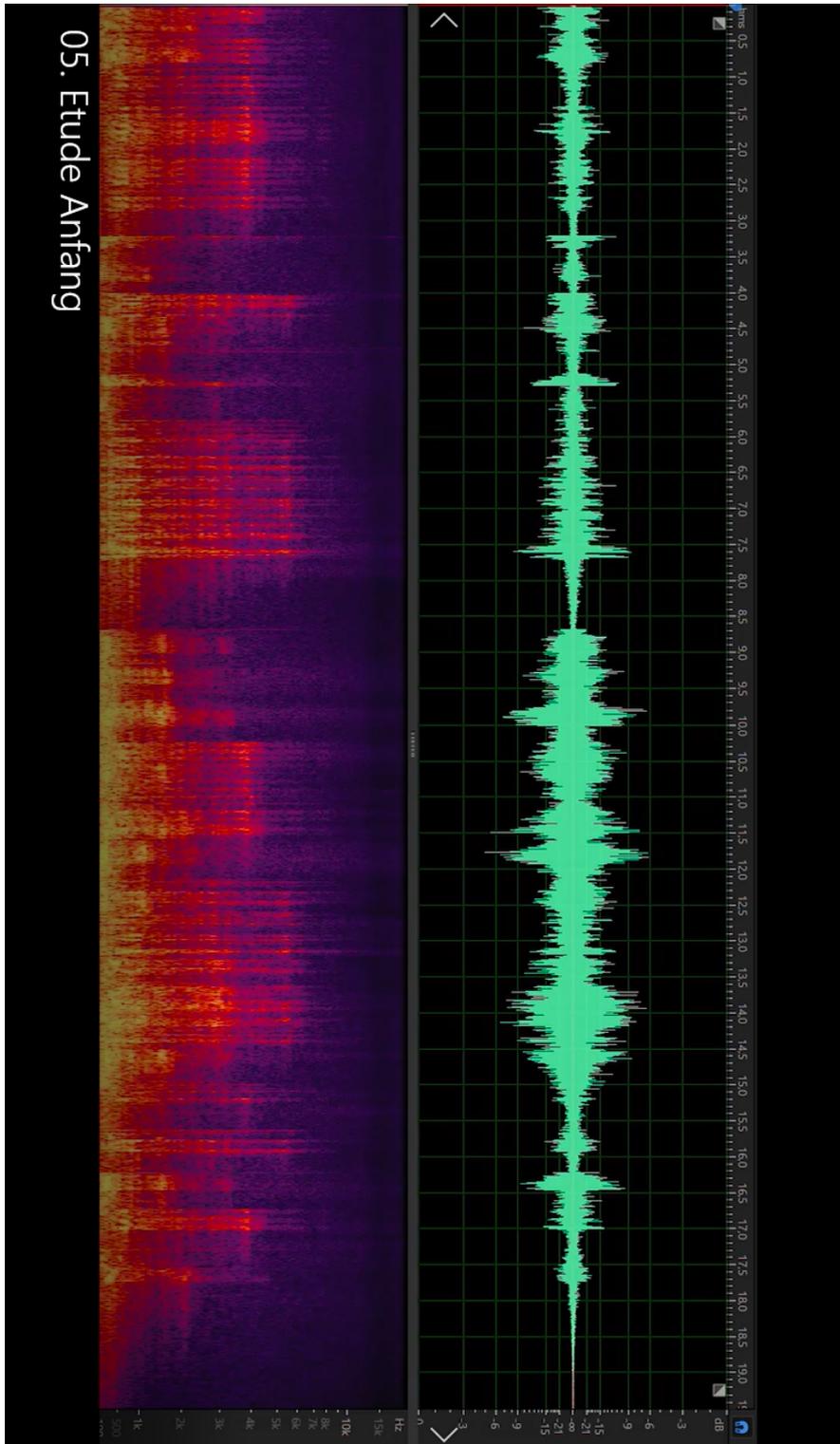
Eine 1952 entstandene ETUDE für *konkrete* Klänge (eines präparierten Klaviers):

Der Anfangsklang:



Anfang 04 (VIDEO) 00:03 Etüde Anfangsklang

Der Anfang des Stückes:

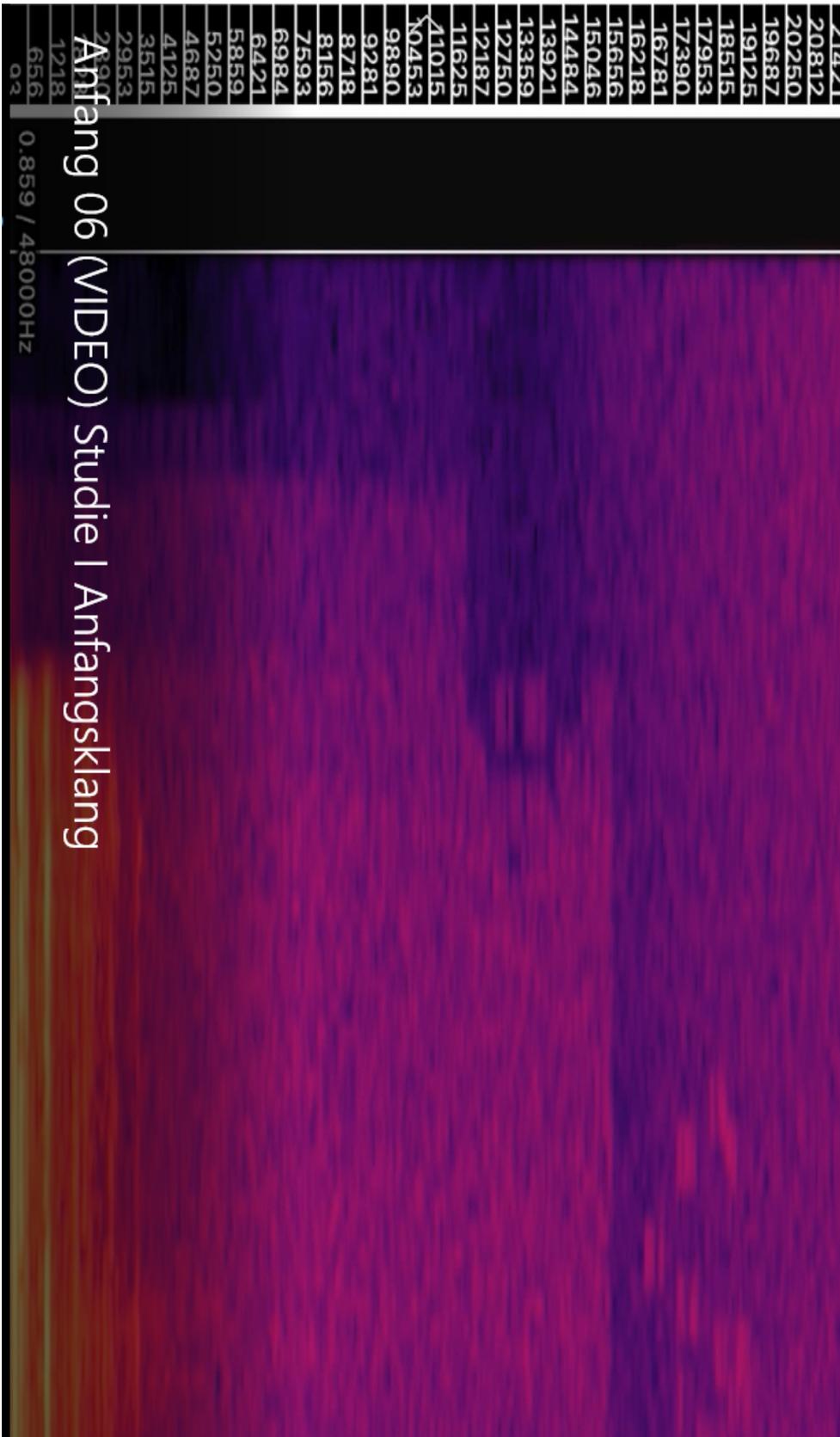


Anfang 05 (VIDEO) 00:19 Etüde Anfang

- **Zweites Beispiel:**

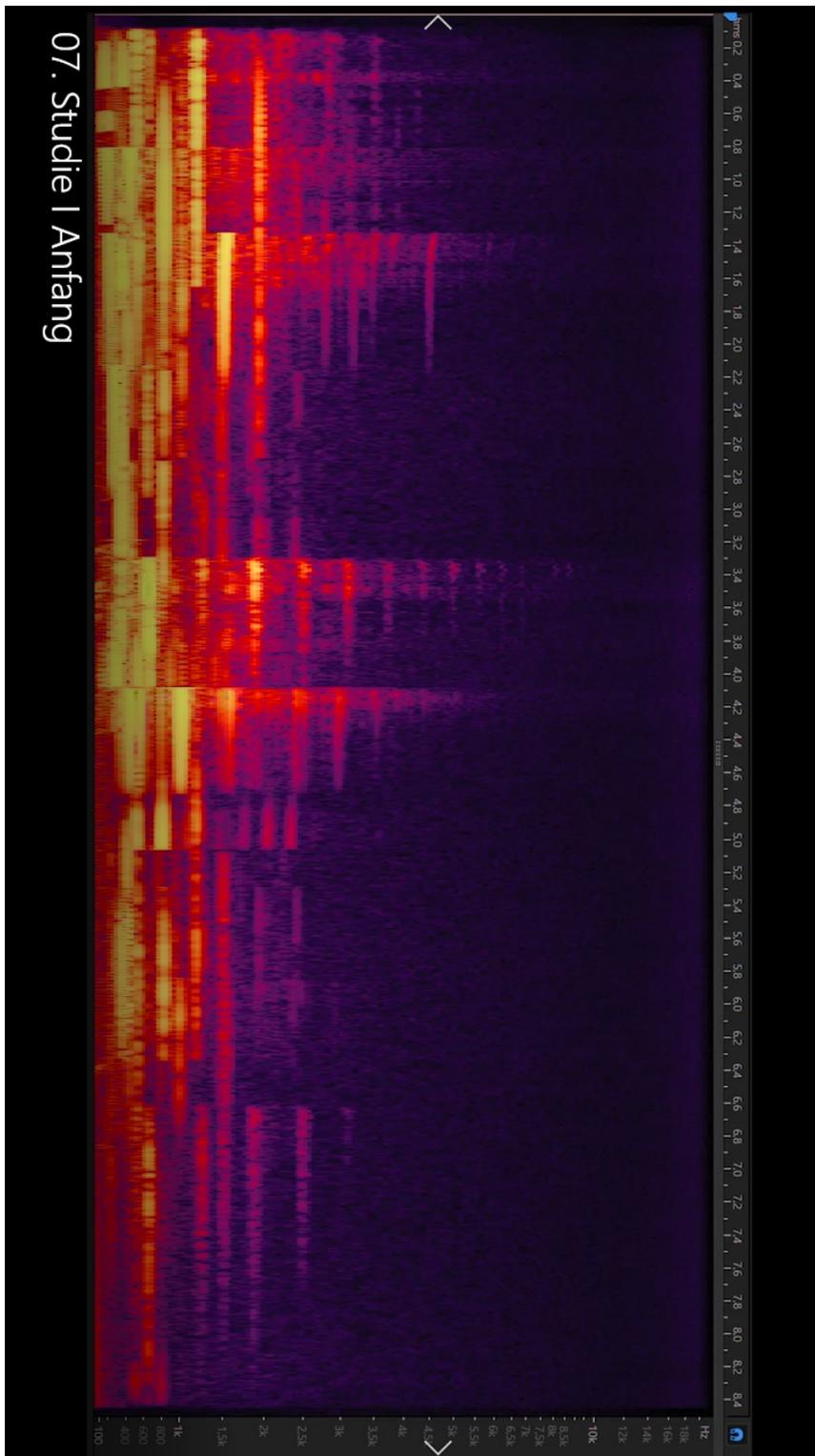
Die 1953 entstandene STUDIE I für synthetische *elektronische* Klänge (*reine* Sinustöne)

Der Anfangsklang:



Anfang 06 (VIDEO) 00:05 Studie I Anfangsklang

Der Anfang des Stückes:

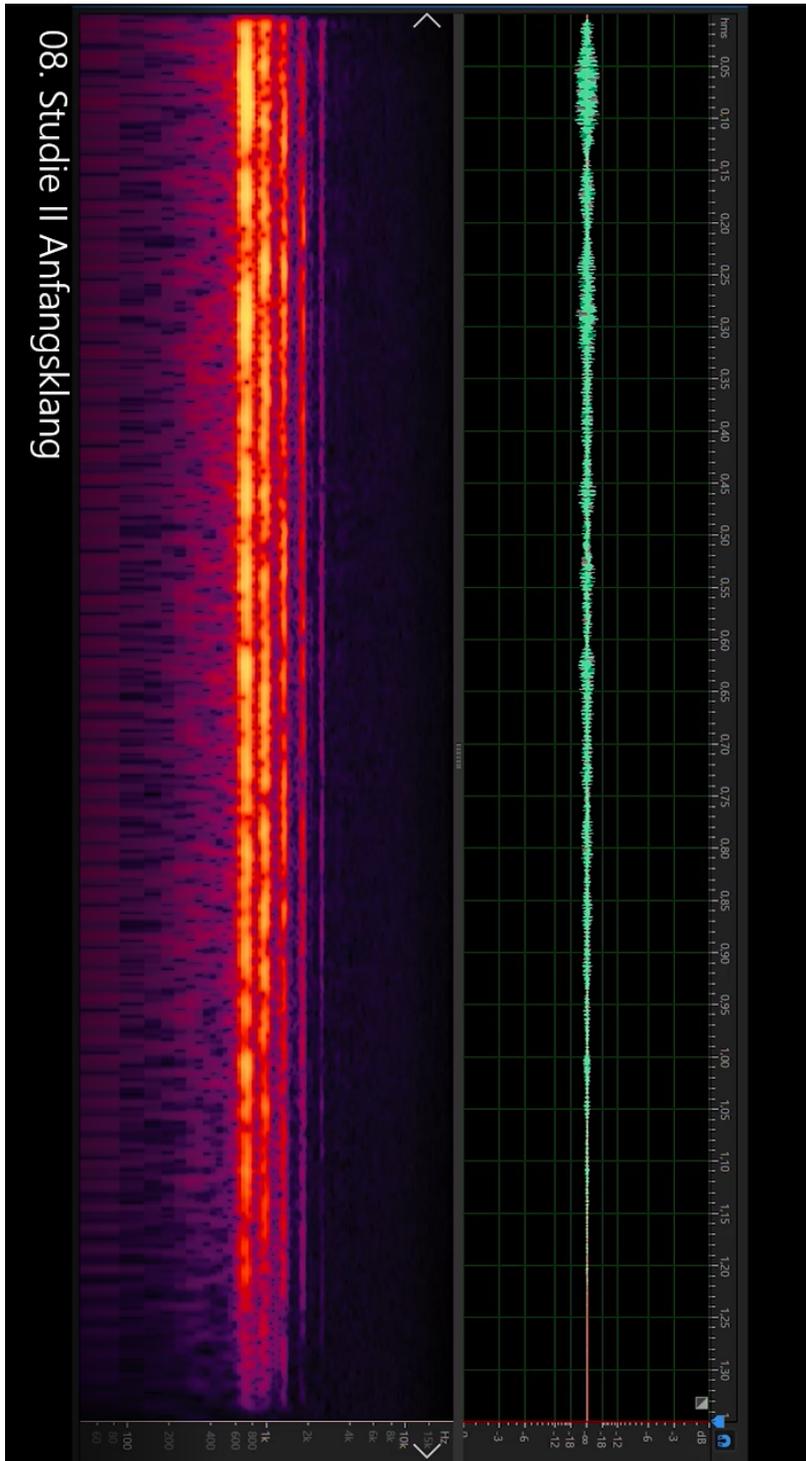


Anfang 07 (VIDEO) 00:09 Studie I Anfang

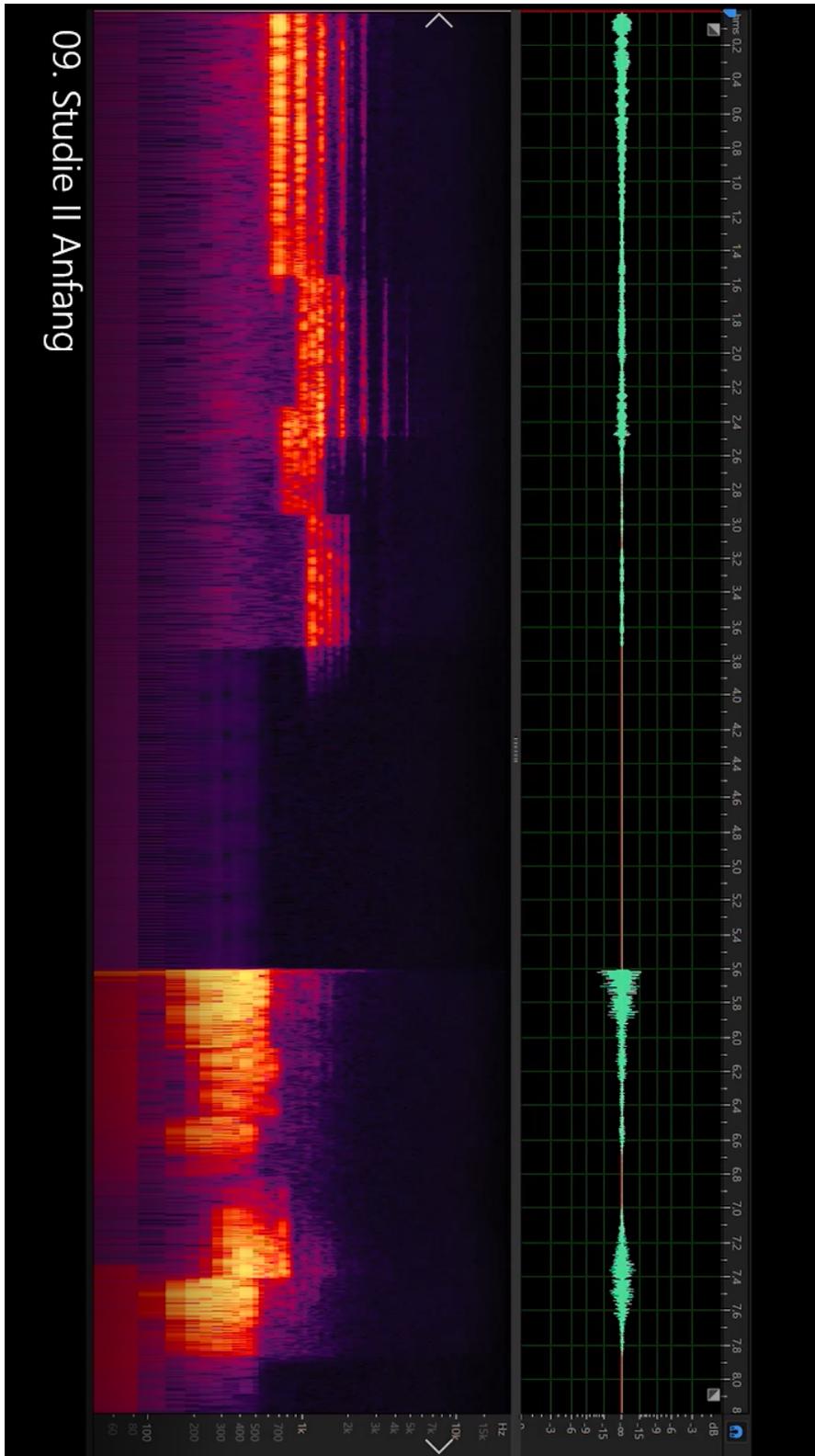
- Drittes Beispiel:

Die 1954 entstandene STUDIE II für elektronische Klänge (*verhallte Sinustöne*)

Der Anfangsklang:



Der Anfang des Stückes:



Anfang 09 (VIDEO) 00:09 Studie II Anfang

Radikal konstruktive Ansätze, wie wir sie in Stockhausens ersten Tonbandkompositionen finden, hat der Komponist später, im Uhraufführungsjahr der HYMNEN, beschrieben als konsequente Ablösung vom Bekannten.

Anfang 10 (AUDIO) 00:50 O-Ton Stockhausen Abstraktion

Für viele Jahre lang

ist in der Musik, in meiner Musik jedenfalls, eine gewisse Ausmerzung aller Objekte, aller musikalischen Objekte und Assoziationen zu bemerken gewesen.

1952 hab' ich versucht, also weder Rhythmen noch Melodien noch harmonische Kombinationen noch irgendwelche Figuren zu komponieren – alle[s] rauszuschmeißen sozusagen, die bekannt sind, die allgemein bekannt sind

oder die an komponierte Musik erinnern.

Ich wollte quasi eine Musik ex nihilo schaffen, aus Nichts heraus; eine komplett –

wenn [es] möglich [ist,] - abstrakte oder sogar anti-formale -

oder... (oder) nein sagen wir lieber: non-figurative (non-figurative) -

und ... also ich möchte schon fast sagen: extra-objektive Musik:

außerhalb der Objektwelt existierend.

[For many years

there is in music, in my music anyway, a certain eradication of all objects,

all musical objects and associations

has been noticeable.

In 1952, I tried to compose neither rhythms nor melodies nor harmonic combinations

nor any figures - to throw out, so to speak, all[s] that are known,

that are generally known

or that are reminiscent of composed music.

I wanted to create, so to speak, a music ex nihilo, out of nothing; a completely if [it's] possible [to create] abstract or even anti-formal

or (or) no let's rather say: non-figurative (non-figurative)

and so I would almost like to say extra-objective music: existing outside the object world.]

In später entstandenen Tonbandkompositionen

hat sich Stockhausen allerdings Schritt für Schritt gelöst

von strikten Begrenzungen auf neu erfundene, streng strukturierte Klänge:

In den Jahren 1955 und 56 entstand die Komposition GESANG DER JÜNGLICHE

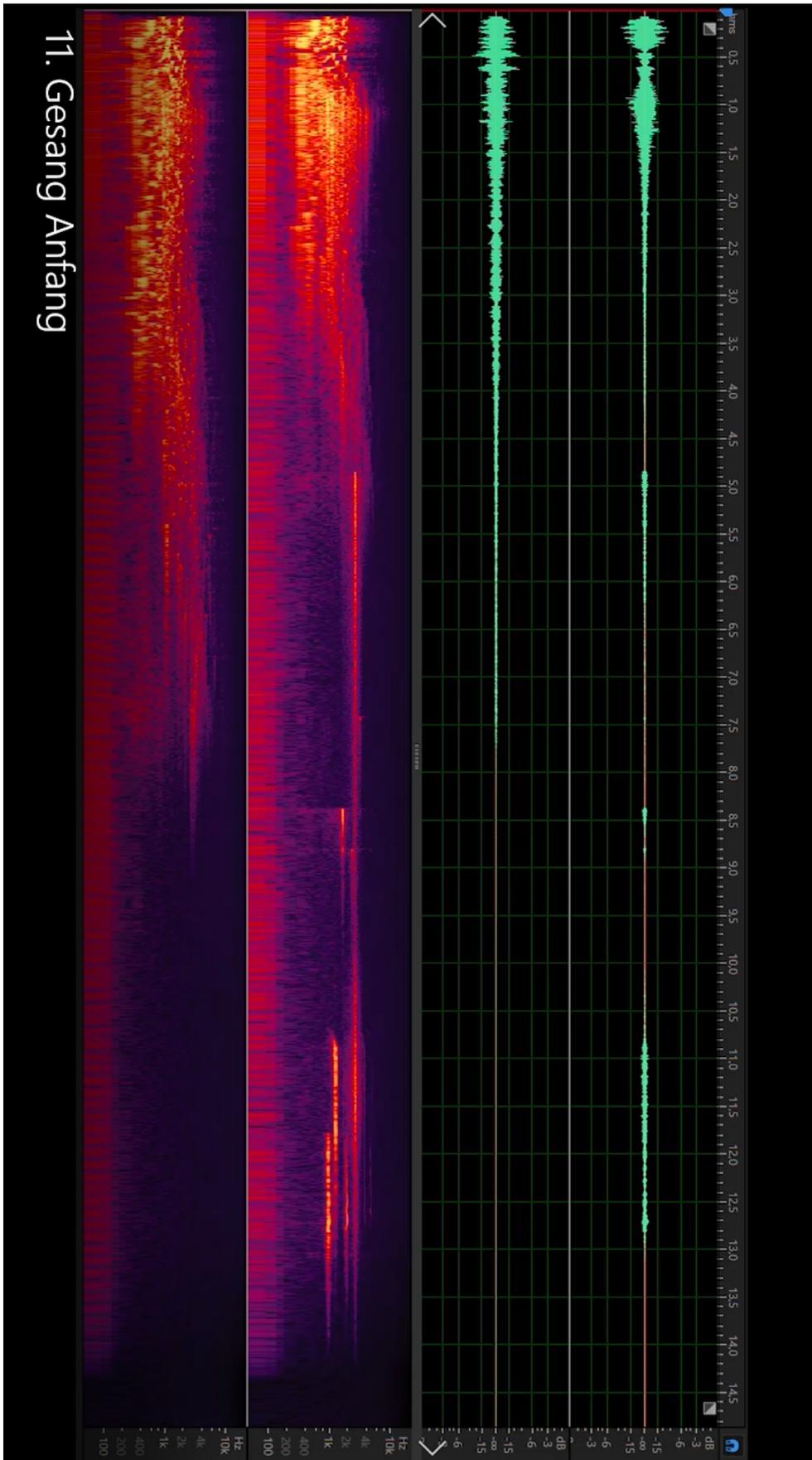
Dieses Werk ist die erste Tonbandmusik Stockhausens, die nicht monophon,

sondern mehrkanalig aufgeführt werden soll: quadrophon, mit 4 Lautsprechergruppen.

Stockhausen hat in dieser mehrkanaligen Musik

nicht nur unbekannte, neu komponierte und produzierte Klänge verwendet,

sondern auch bekannte Klangfarben: Gesangstöne einer Knabenstimme.



Anfang 11 (VIDEO) 00:16 Gesang Anfang bis „Jubelt“

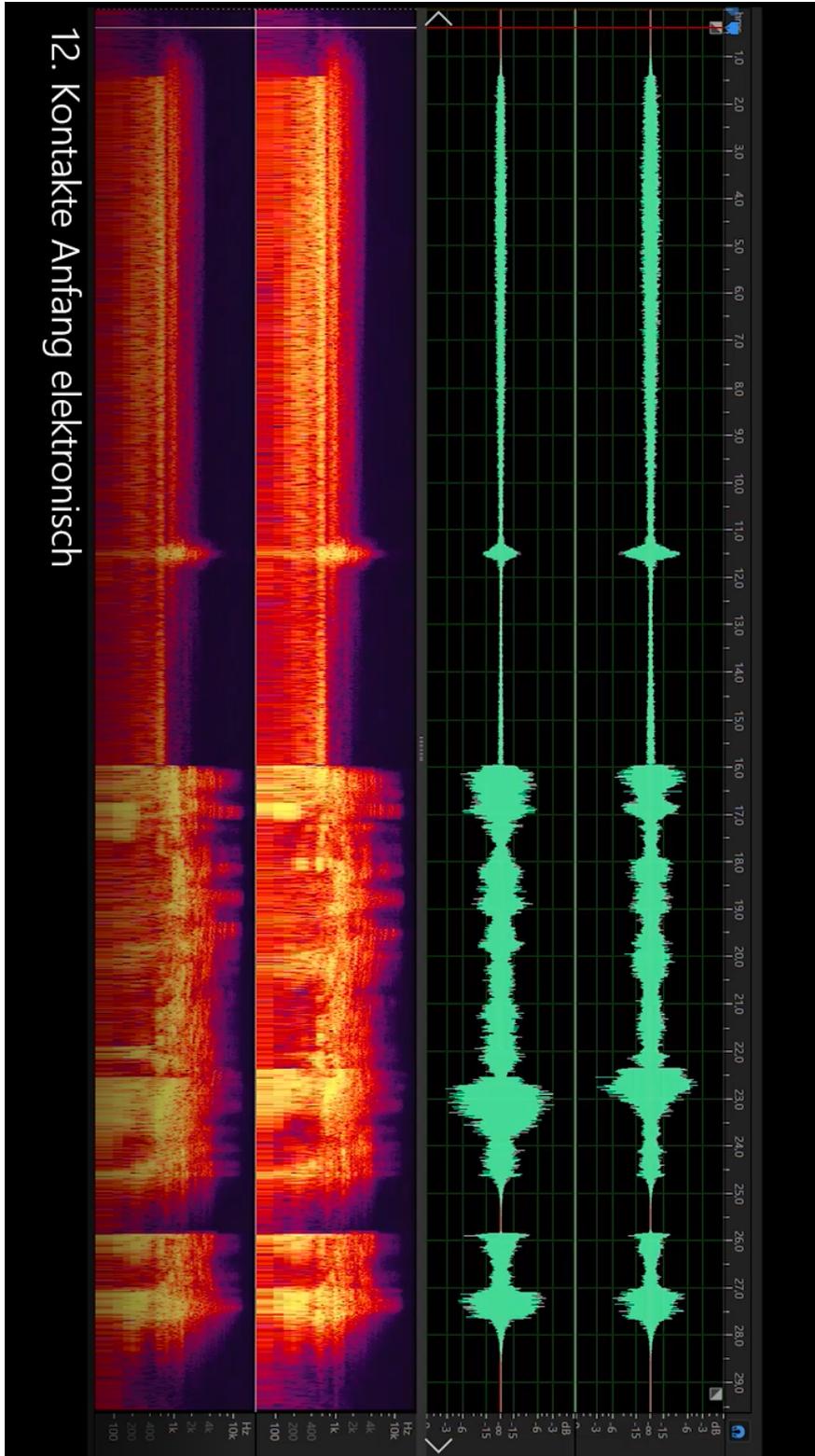
In der 1959-60 entstandenen Komposition KONTAKTE suchte Stockhausen nach Möglichkeiten der Verbindung neuartiger elektronischer Klänge mit bekannten Instrumentalklängen.

Das Werk existiert in zwei verschiedenen Versionen:

Als reine Tonbandmusik oder als Musik für Tonband und live-begleitende Instrumente.

Wer die Anfänge beider Versionen nacheinander hört, kann bemerken, dass die beiden Instrumentalpartien, die erst kurz vor der Uraufführung entstanden sind, sich eng an das klangliche Geschehen der rein elektronischen Fassung anlehnen.

Der Anfang der rein elektronischen Version:



Anfang 12 (VIDEO) 00:30 Kontakte Anfang elektronisch

Der Anfang der Version für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug:

Anfang 13 (AUDIO) 00:33 Kontakte Anfang elektronisch + instrumental

Die Tonbandkompositionen GESANG DER JÜNGLINGE und KONTAKTE hat Stockhausen 1967 im Rückblick beschrieben als erste Stationen auf dem Übergang von streng abstrakten Ausgangspositionen zu Musik, in der sich bekannte und unbekannte Klänge miteinander verbinden.

Anfang 14 (AUDIO) 01:26 O-Ton Stockhausen zu GESANG und KONTAKTE

Allmählich - aber immer von Stück zu Stück [fortschreitend]:
GESANG DER JÜNGLINGE, KONTAKTE... -
hab` ich immer wieder Orientierungsphänomene, musikalische Orientierungsphänomene
in die Komposition einbezogen:
Zum Beispiel in den KONTAKTE[n] gibt es ganz deutlich
vier Gruppen von Klängen –
[darunter] Fellklänge, Metallklänge, Holzklänge -
von den Schlagzeug-Instrumentalisten vertreten und auch bei öffentlichen Aufführungen sichtbar:
die Quellen des Klanges;
und diese Klänge sind ganz konkrete klangliche Orientierungsphänomene.
Man kann sich von diesen Klängen aus dann
im Reich der unbekannteren elektronischen Klangwelt orientieren:
Etwas klingt dann eben so ähnlich wie ein gewisser Fellton
und hat Orientierungspunkte, die feststehen in einer sehr relativierten Klangwelt –
und insofern war es also möglich. in den KONTAKTE[n] (sagen wir) Brücken [zu komponieren...]
zwischen Metall- und Holzklängen zu komponieren -
oder zwischen rauschähnlichen Klängen,
die sehr konsonantisch wirken wie „schhh“, „sss“, „fff“ und so weiter;
die [mit - sagen wir:] mit Metallbesen auf Fellen erzeugt werden durch Reiben -
und vokalischen Klängen, die [also] deutlich noch eine Tonhöhe enthalten.
Die merkwürdigsten Metamorphosen wurden dadurch möglich,
und Metamorphosen kann man natürlich
erst wirklich deutlich machen wenn man klare Ausgangs- und Zielphänomene erkennt.

Gradually but always from piece to piece [progressing]:

GESANG DER JÜNGLINGE, KONTAKTE...

I have again and again included orientation phenomena, musical orientation phenomena into the composition

For example, in the KONTAKTE[n] there are quite clearly

four groups of sounds -

[among them] fur sounds, metal sounds, wood sounds, represented by the percussion-instrumentalists

and also visible in public performances

the sources of sound;

and these sounds are very concrete sonic orientation phenomena.

One can then orient oneself from these sounds in the realm of the unknown electronic sound world:

Something then sounds just like a certain fur tone and has points of orientation that are fixed in a very relativized sound world -

and in this respect it was possible in the KONTAKTE[n] to compose, let's say, bridges between metal and wood sounds.

Or between noise-like sounds,

which have a very consonantal effect like "shhh", "sss", "fff" and so on;

which are produced by rubbing, say, metal brooms on skins -

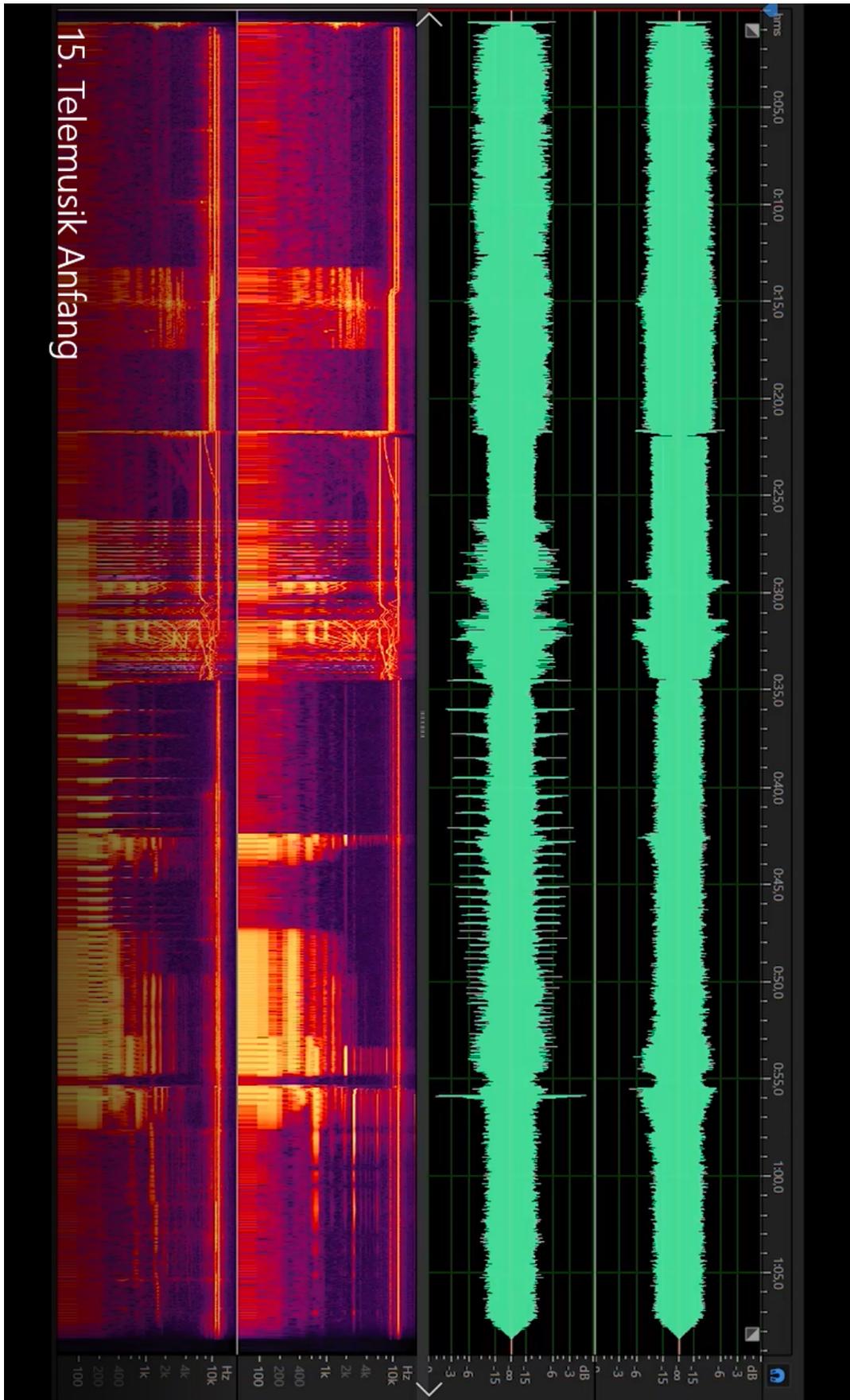
and vocal sounds, which thus clearly still contain a pitch.

The strangest metamorphoses became possible by it,

and metamorphoses can of course only be

metamorphoses can only be made really clear if one recognizes clear starting and target phenomena.

In der 1966 entstandenen Tonbandkomposition TELEMUSIK
kombiniert Stockhausen elektronische Klänge
mit Musikaufnahmen aus aller Welt und mit deren elektronischen Verfremdungen.



15. Telemusik Anfang

Anfang 15 (VIDEO) 01:15 Telemusik Anfang

Die Komposition TELEMUSIK, in der sich bekannte und unbekannte Klänge und Musiken miteinander verbinden, beschreibt Stockhausen als letzte Stufe einer kompositorischen Entwicklung, die bis zu seinem Hauptwerk HYMNEN geführt hat.

Anfang 16 (AUDIO) 01:24 O-Ton Stockhausen zu TELEMUSIK und HYMNEN

Die Komposition HYMNEN habe ich begonnen 1966, unmittelbar nach meiner Rückkehr aus Japan. In Japan hatte ich (im Auftrag des japanischen Rundfunks Nippon Hōsō Kyōkai) ein Werk realisiert, dessen Name TELEMUSIK ist – und TELEMUSIK ist eine unmittelbare Vorbereitung für die HYMNEN. Ich muss noch hinzufügen, dass das Projekt, ein großes Werk mit allen Nationalhymnen der Welt zu komponieren, die HYMNEN also, [dass] dieses Projekt schon 1965 im Konzept vorlag und auch zur Uraufführung angekündigt war.

Ich war lediglich nicht in der Lage, das [Werk] so frühzeitig abzuschließen, dass ich es noch vor der Japan-Reise hätte veröffentlichen können. Die HYMNEN sind - als Ergebnis einer fast zweijährigen [Arbeit,] kompositorischen Arbeit – eine sehr starke Weiterentwicklung in die Richtung, aus der einseitig abstrakten Konzeption [der] Musik, wie ich sie eben beschrieben habe, [zu der] in dem Sinne nicht objektiven Musik zurückzukommen – aber jetzt mit ganz neuen Erfahrungen.

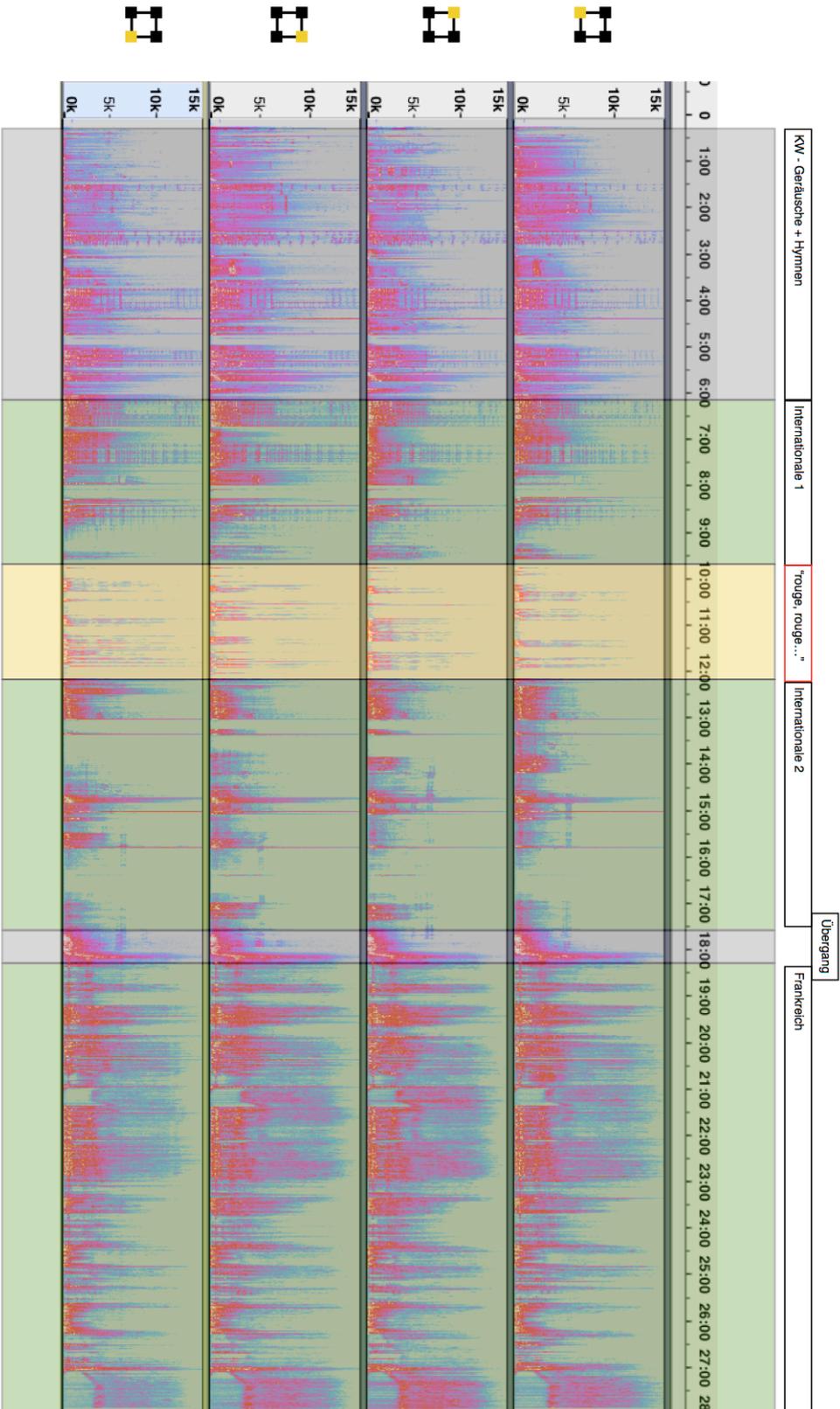
I began the composition HYMNEN in 1966, immediately after my return from Japan. In Japan I had realized (commissioned by the Japanese broadcasting company Nippon Hōsō Kyōkai) a work, whose name is TELEMUSIK - and TELEMUSIK is a direct preparation for HYMNEN. I must add, that the project to compose a large work with all the national anthems of the world, (that is:) the HYMNES [that] this project was already in concept and was also announced for premiere in 1965.

I was just not able to complete this [work] so early, that I could have published it before the trip to Japan. HYMNEN are - as the result of almost two years of work, compositional work - a very strong further development in that direction: from the one-sided abstract conception [of] music as I have just described it, [to the] music that is not objective in that sense - but now with completely new experiences.

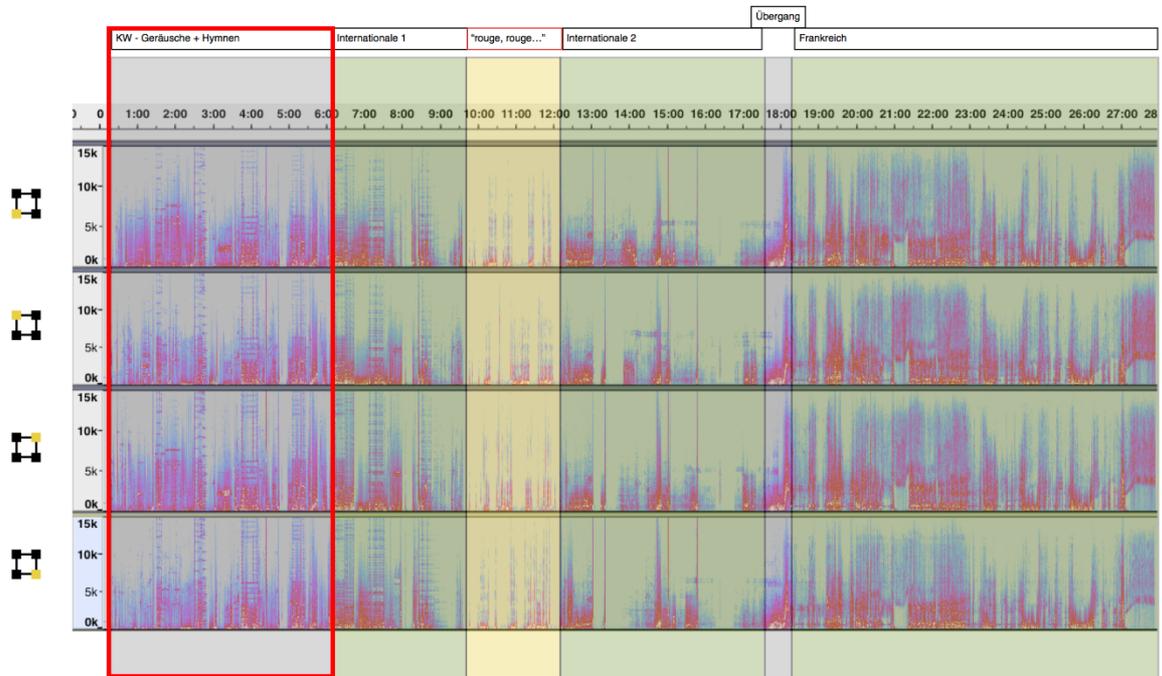
In der Abfolge konkreter und elektronischer Tonbandmusiken aus zwei Jahrzehnten markiert die 1967 entstandene vierkanalige Tonbandmusik HYMNEN eine neue Position.

Anfang 17 (VIDEO) 03:55 Region 1 Gliederung – 4 Spuren

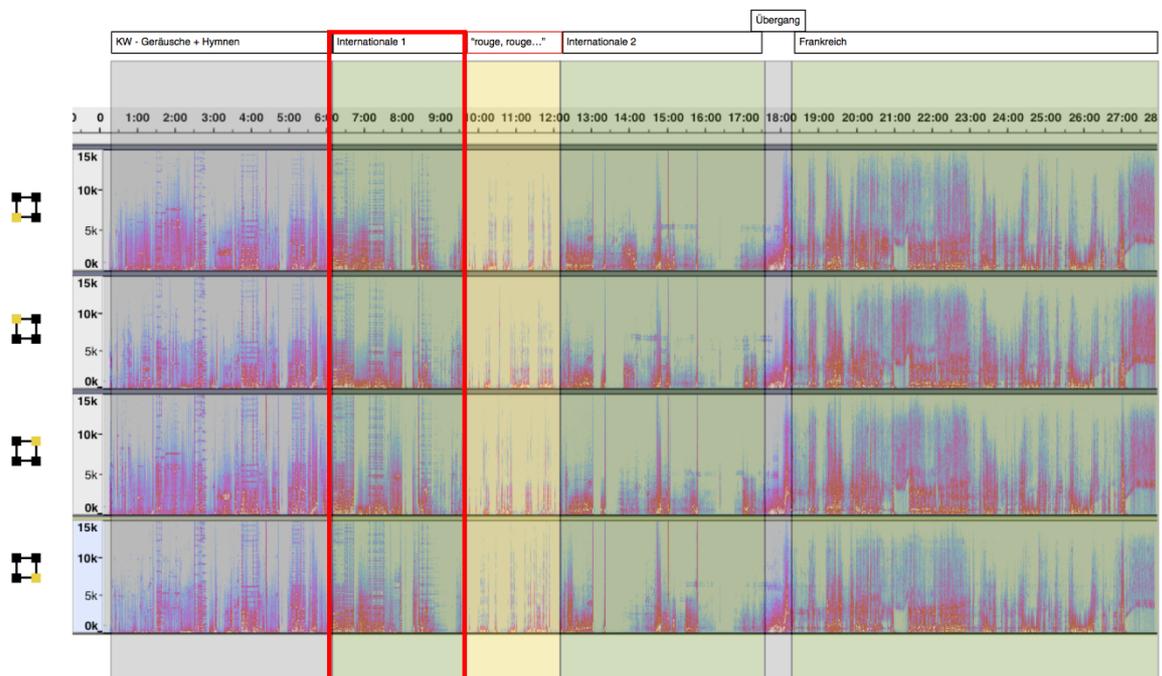
Region I - 4 Spuren



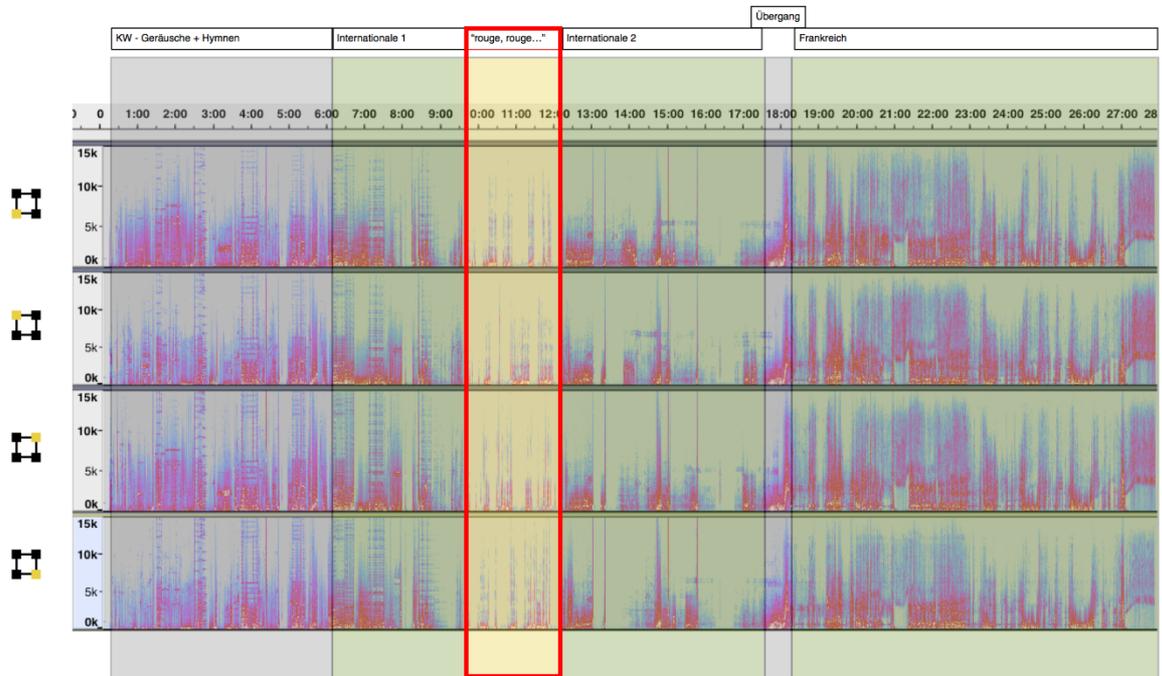
Region I - 4 Spuren



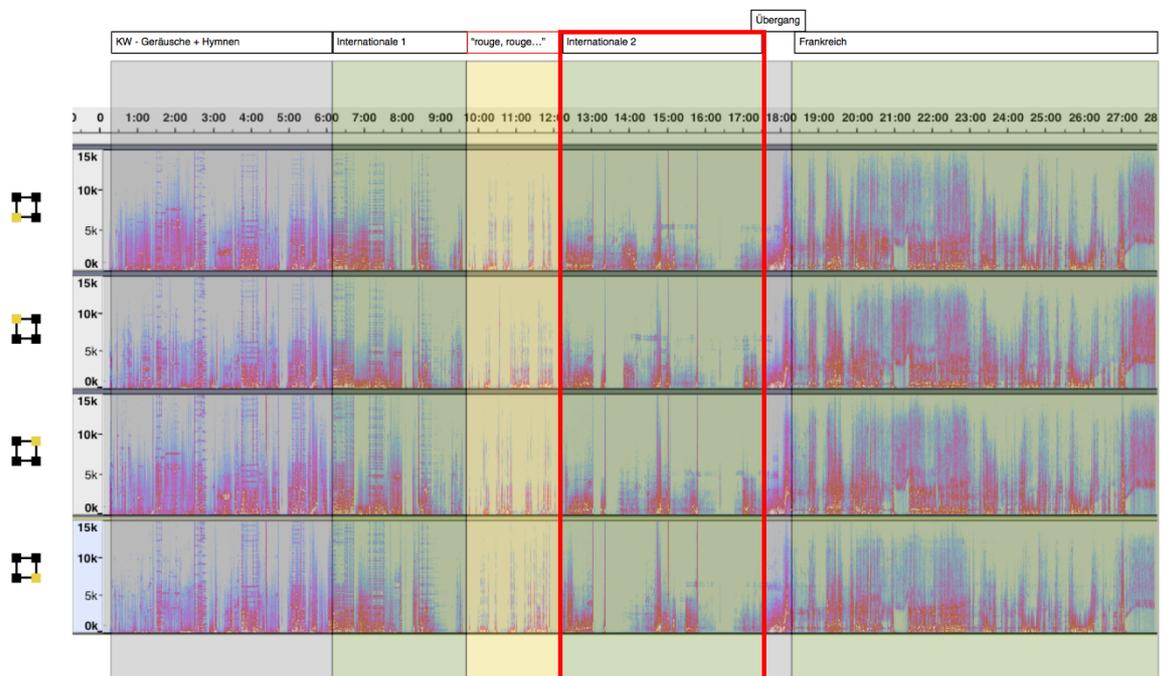
Region I - 4 Spuren



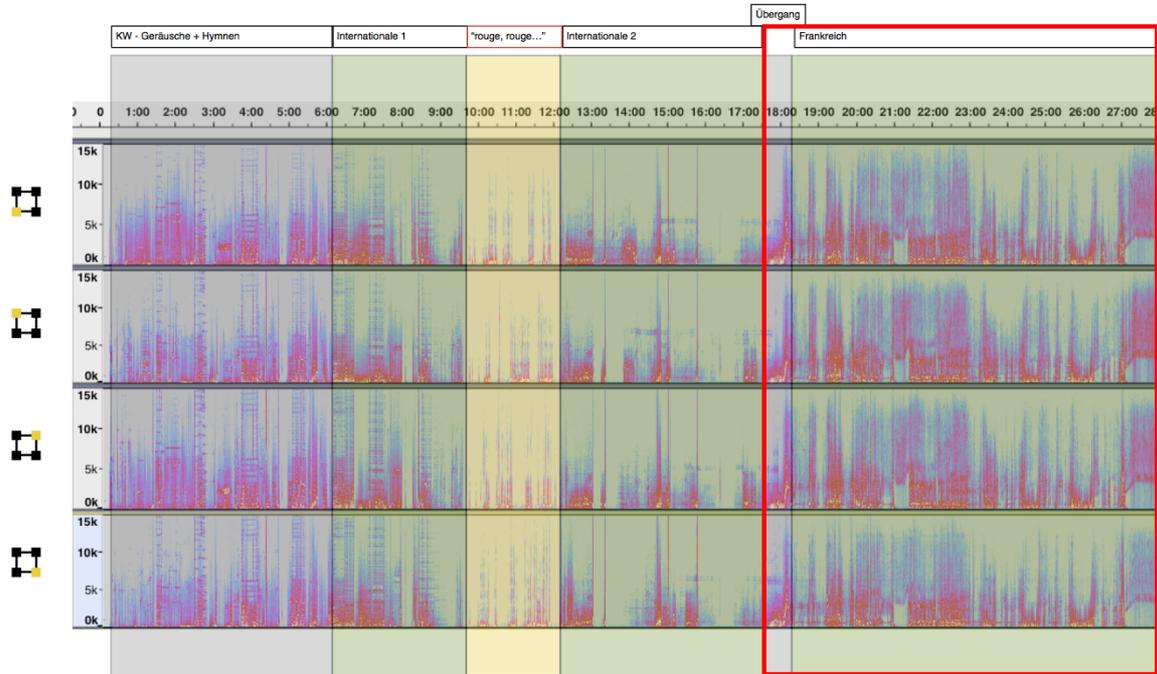
Region I - 4 Spuren



Region I - 4 Spuren



Region I - 4 Spuren



Das Werk HYMNEN ist eine Tonbandkomposition mit Klängen aus verschiedenen Hörwelten:
Geräusche – Sprache – Musik.

Anfang 18 (GRAFIK) ANFANG: Geräusche, Sprache, Musik

+

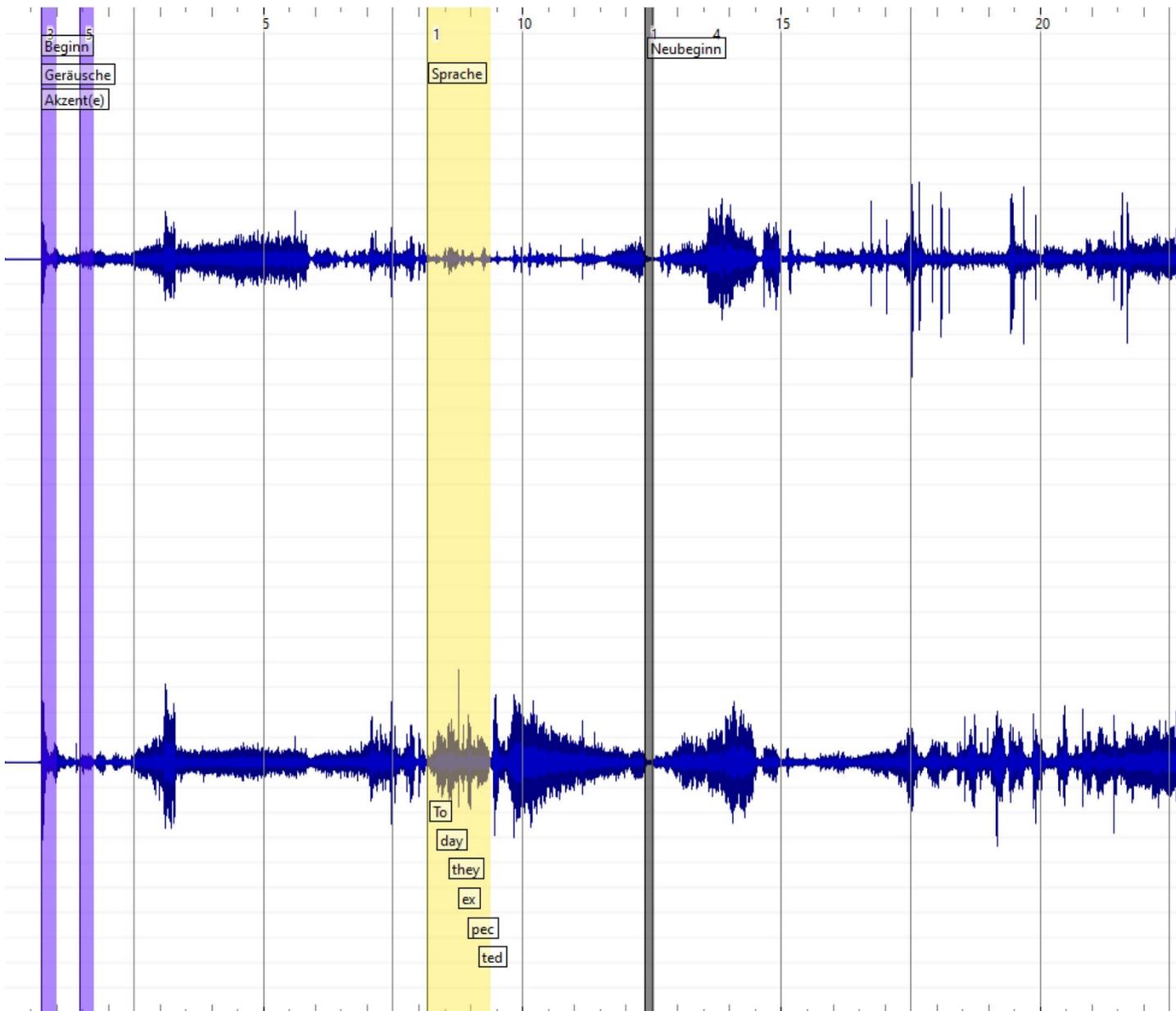
Anfang 18 (AUDIO) 00:30 Hymnen Anfang: Geräusche – Sprache – Musik

Hymnen ist über eine Gesamtdauer von 113 Minuten auf 4 Tonbänder („Regionen“) aufgeteilt.

Im Ablauf der verschiedenen Regionen lassen sich auch wechselnde Zentren erkennen, die unterscheidbar sind nicht nur im Wechsel der Klänge, sondern auch im Wechsel jeweils vorherrschender Nationalhymnen.

Region I beginnt zunächst mit Kurzwellen-Geräuschen sowie Fetzen von Hymnen aus aller Welt, aufgespürt im Radio.

ANFANG: GERÄUSCHE - SPRACHE - MUSIK



Geräusche:

Anfang 19 (AUDIO) 0:07 Anfang Geräusche KW-Geräusche

Sprache:

Anfang 20 (AUDIO) 00:01 Anfang Sprache Englisch Today They Expected

Musik:

Anfang 21 (AUDIO) 00:07 Anfang Musik – Nationalhymne Afghanistan T. 2

Geräusche – Sprache – Musik: Klänge aus verschiedenen *Klangwelten*.

Wer diese verschiedenartigen Klänge hört, stellt sich ein auf verschiedene *Hörweisen*.

Für jede der drei verschiedenen Klangwelten können sich dabei andere Fragen stellen, zum Beispiel:

Was *geschieht*, wenn solche Klänge entstehen?

Genauer: Was ist geschehen, als die Klänge *aufgenommen* worden sind, deren *Wiedergabe* wir jetzt über Lautsprecher hören?

Anfang 22 (VIDEO) 00:41 HYMNEN Anfang bis Afghanistan: Geräusche

<i>HYMNEN Anfang KW-Geräusche</i>	<i>Sprache</i>	<i>KW-Geräusche</i>	<i>Musik</i>
0''	8''		26,5-39,5''
	<i>Today they expected</i>		<i>Afghanistan</i>

Eine mögliche *Antwort* auf die gestellten Fragen wäre:

Wir haben *Radioklänge* gehört:

Klänge, wie man sie aus dem Umgang mit alten Radioapparaten kennt.

Solche Klänge können dann entstehen, wenn ein Radiohörer einen Sender sucht -
und wenn er auf seiner Suche Klänge aus aller Welt entdeckt.

Heute sind solche Radioapparate mit *Kurzwellen*-Empfang,

auf denen man leicht Klänge aus aller Welt finden kann,

nicht mehr so weit verbreitet wie in früheren Jahrzehnten.

Kurzwellen-Klänge wirken deswegen heute für viele Hörer wie

Radioklänge aus längst vergangener Zeit.

Alte Radio-**Klänge** können wir auf verschiedene Weisen hören -

beispielsweise abhängig davon, aus welcher **Klangwelt** sie stammen:

aus der Klangwelt der **Geräusche**,

aus der Klangwelt von **Stimme und Sprache**

oder aus der Klangwelt der **Musik**:

Alte Radio-**Geräusche** können wir dann (mehr oder weniger genau) identifizieren,

wenn wir selbst einmal alte Radio-Apparate benutzt haben

oder wenn wir ihre Klänge aus solchen Radioapparaten

in Aufnahmen beispielsweise aus älteren oder neueren Radio- oder Fernsehsendungen

kennen gelernt haben.

(Jedenfalls ist es in vielen Fällen ziemlich leicht,

zu unterscheiden zwischen Radioklängen aus älterer oder neuerer Zeit.)

Schwieriger kann es werden, wenn wir Radio-**Stimmen** zu beschreiben versuchen,

die über Radio-Lautsprecher oder über Kopfhörer gehört werden:

Wir erkennen ziemlich leicht,

wenn Stimm-Aufnahmen aus früheren Zeitepochen

der technisch konservierten und verbreiteten Klänge stammen

(aus der Frühzeit von Phonograph, Grammophon und Radio).

Bei Sprachaufnahmen aus späteren Jahrzehnten aber fällt es uns oft nicht so leicht,

genauer zu erkennen, aus welcher Zeit sie stammen,

wann sie entstanden sind und in welchen Zusammenhang sie gehören.

Anfang 23 (AUDIO) 00:04 Zwei Sprachfetzen (Zuschnitt):

TODAY THEY EXPECTED – UNITED NATIONS

TODAY THEY EXPECTED – UNITED NATIONS:

Zwei kurze englische Sprachfetzen lassen erkennen,
dass es hier nicht um zusammenhängende sprachliche Aussagen geht,
sondern um Sprachfetzen aus verschiedenen Erfahrungsbereichen:

In beiden Aufnahmen ist deutlich zu verstehen,
was gesagt wird und was das Gesagte bedeutet -
aber ein größerer Zusammenhang zwischen Wörtern und Satzfetzen
ist zunächst nicht ohne Weiteres zu erkennen.

Stimmen und Sprachklänge aus Radio-Lautsprechern
werden anders gehört als Radio-Geräusche:

Bei Stimmlauten oder Sprachfetzen aus dem Radio fragt man, anders als bei Radio-Geräuschen,
meistens zunächst nicht danach, was hier geschieht,
sondern danach, was hier gesagt wird und was das Gesagte *bedeutet*.

Anfang 24 (AUDIO) 00:06 Drei Sprachfetzen TODAY THEY EXPECTED DON'T UNITED
NATIONS

Geräusche sowie *Stimm- und Sprachlaute*, wie sie in den vorigen Beispielen zu hören waren,
können wir oft schon im ersten Höreindruck identifizieren –
allerdings meistens eher in (mehr oder weniger bekannten) *Einzelklängen*
als in ihren (oft weniger bekannten) *Klang-Konstellationen*.

Schwieriger herauszuhören und zu identifizieren sind verschiedene **Musik**-Ausschnitte
mit ihren teils bekannten, teils unbekannt Klängen.

Diese Klänge können den Hörer auf viele verschiedene,
nicht leicht zu beantwortende Fragen führen –
zum Beispiel auf die Frage, ob die verschiedenen Musik-Ausschnitte
etwas zu tun haben könnten mit dem Titel, den Stockhausen seiner Komposition gegeben hat:

HYMNEN

Am Anfang dieses Stückes sind verschiedene *Geräusche* zu hören (teils aneinandergereiht, teils sich überlagernd).

Anfang 25 (AUDIO) 00:06 Geräusche (Anfang: 1. Und 2. Akzent)

Wenig später kommt ein *Sprachfetzen* hinzu.

Anfang 26 (AUDIO) 00:01 Sprachfetzen (Today they expected)

Danach sind auch **Musik-Ausschnitte** zu hören:

Zunächst erscheint ein sehr kurzer Ausschnitt: 3 Töne – ein kurzes, akkordisch begleitetes Motiv:



Anfang 27 (GRAFIK) Afghanistan (2. Motiv)

+

Anfang 27 (AUDIO) 00:04 Afghanistan (2. Motiv)

Kurz darauf erscheint ein etwas längerer Ausschnitt mit Blasmusik:



Anfang 28 (GRAFIK) Kolumbien (2. Und 3. Zweitaktgruppe)

+

Anfang 28 (AUDIO) 00:11 Kolumbien (2. Und 3. Zweitaktgruppe)

Haben diese Ausschnitte etwas mit Stockhausens Titelwort HYMNEN zu tun?

Wer genauer zuhört, erkennt im ersten Musikfetzen ein kurzes Motiv im Streichorchesterklang, im zweiten, etwas längeren Ausschnitt markante Rhythmen einer Militärmusik.

Welche Musiken hier gespielt werden,

ist beim ersten Hören ohne genauere Zusatzinformationen kaum zu erkennen.

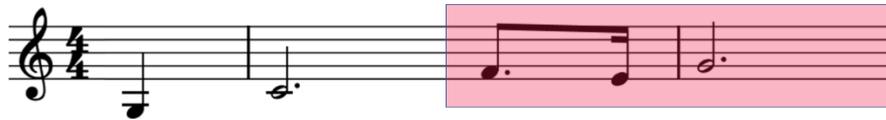
Nur wer Genaueres

(z. B. aus Noten, Materialbändern oder Begleitinformationen des Komponisten) erfahren hat, kann sagen:

Diese Musikfetzen sind Ausschnitte aus Nationalhymnen.

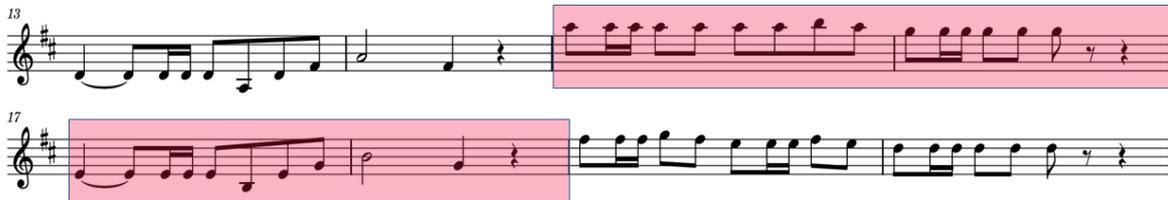
Dies kann deutlich werden, wenn man diese Musikfetzen vergleicht mit Ausschnitten aus Originalaufnahmen verschiedener Nationalhymnen, die Stockhausen bei der Produktion seiner Tonbandmusik verwendet hat.

Der erste, sehr kurze Ausschnitt stammt aus einer Aufnahme der Nationalhymne von *Afghanistan*.



Anfang 29 (GRAFIK) Nationalhymne Afghanistan Original Anfang (mit 1. bis 4. Motiv)
+
Anfang 29 (AUDIO) 00:12 Nationalhymne Afghanistan Original Anfang (mit 1. bis 4. Motiv)

Aus dieser Nationalhymne hat Stockhausen nur einen extrem kurzen Ausschnitt ausgewählt und mit Radiogeräuschen zusammengemischt – sodass ein damaliger Hörer vermuten konnte, jemand habe im Radio herumgesehen und dabei diese Musik gefunden.



Anfang 30 (GRAFIK) Zitat Afghanistan 2. Motiv + Radiogeräusche in HYMNEN
+
Anfang 30 (AUDIO) 00:04 Zitat Afghanistan 2. Motiv + Radiogeräusche in HYMNEN

Der zweite, etwas längere Ausschnitt stammt aus einer Aufnahme der Nationalhymne von Kolumbien.

Anfang 31 (AUDIO) 00:16 Nationalhymne Kolumbien Original Anfang (4 Zweitaktgruppen)

Stockhausen zitiert von dieser Nationalhymne einen etwas längeren Ausschnitt - nicht nur ein einziges *Motiv*, einen einzigen Takt (wie zuvor bei der afghanischen Hymne), sondern einen zweitaktigen *Abschnitt*. Auch hier beginnt Stockhausen nicht mit dem charakteristischen Anfangs-Abschnitt, sondern erst später.

Anfang 32 (AUDIO) 00:11 Nationalhymne Kolumbien in HYMNEN (ab 2. Zweitaktgruppe)

Nur wenige Hörer werden schon beim ersten Hören von Stockhausens Tonbandmusik die ersten beiden Musik-Ausschnitte genauer wahrnehmen und identifizieren können. Wenn aber diese beiden Musikfetzen und die ihnen folgenden Musikfetzen und Musik-Ausschnitte im größeren Zusammenhang nacheinander zu hören sind, dann kann deutlich werden, dass die Musik Schritt für Schritt im Wechsel von einem Ausschnitt zum nächsten immer wichtiger wird:

Anfang 33 (AUDIO) 00:39 Anfang bis Kolumbien

Beide Musik-Ausschnitte sind schwer identifizierbar - und dies nicht nur deshalb, weil sie relativ kurz sind, sondern auch deshalb, weil Stockhausen hier nicht die prägnanten Melodie-*Anfänge* präsentiert sondern die Musik *erst später* beginnen lässt – auch in späteren Ausschnitten.

Anfang 34 (AUDIO) 00:30 Nach Kolumbien bis Erstes Glissando

Später kommt es auch vor, dass einzelne Musik-Ausschnitte klar erkennbar mit dem Melodie-Anfang einsetzen und dass solche deutlich erkennbaren Ausschnitte nach und nach länger werden und rascher aufeinander folgen (mit kürzeren Zwischenpausen als zuvor).

Im größeren Zusammenhang lässt sich erkennen, dass nicht nur die Musik-Ausschnitte Schritt für Schritt schärfere Konturen gewinnen, sondern alle Gliederungen auch in anderen Bereichen: Anfangs folgen oft ähnliche (meistens bekannte) Klänge ziemlich dicht aufeinander. Später kommen auch gliedernde Zwischen-Pausen und andersartige Klänge hinzu - zuerst ein aufschießendes Glissando und kurz darauf, nach einigen Blasmusik-Tönen, auch synthetische Klänge: 2 Akkorde – verbunden mit (diese Akkorde einfärbenden) Geräuschen:

Anfang 35 (AUDIO) 00:19 nach 42'': –Glissando – Bläser-töne, 2 Akkorde
1'08 1'13 1'15-1'24,5
Erstes Glissando – Zwei Bläser-töne – Zwei Synthetische Akkorde

Der Anfang des Stückes lässt sich beschreiben als Verwandlungsprozess: Es beginnt mit disparaten Einzelklängen und entwickelt sich Schritt für Schritt in Richtung klarerer Konturen und Formverläufe.

Anfang 36 (AUDIO) 01:27 Anfang bis zweiter Synthetischer Akkord

Der Anfang des Stückes lässt sich auch anders beschreiben – als Verwandlung von bekannten in unbekannte Klänge: In einem ersten Verwandlungsprozess sind anfangs *Radiogeräusche* mit *Sprachfetzen* zu hören. Dann kommen (etwas später) Fetzen konventioneller *Musik* hinzu. Später erscheinen auch weniger bekannte Klänge:
- Ein elektronisches *Glissando* -
und danach - vorbereitet durch neue Kurzwellenklänge und zwei hymnenähnliche Blasorchester-Töne -
- zwei (mit Geräuschen vermischte) *elektronische Akkorde*.

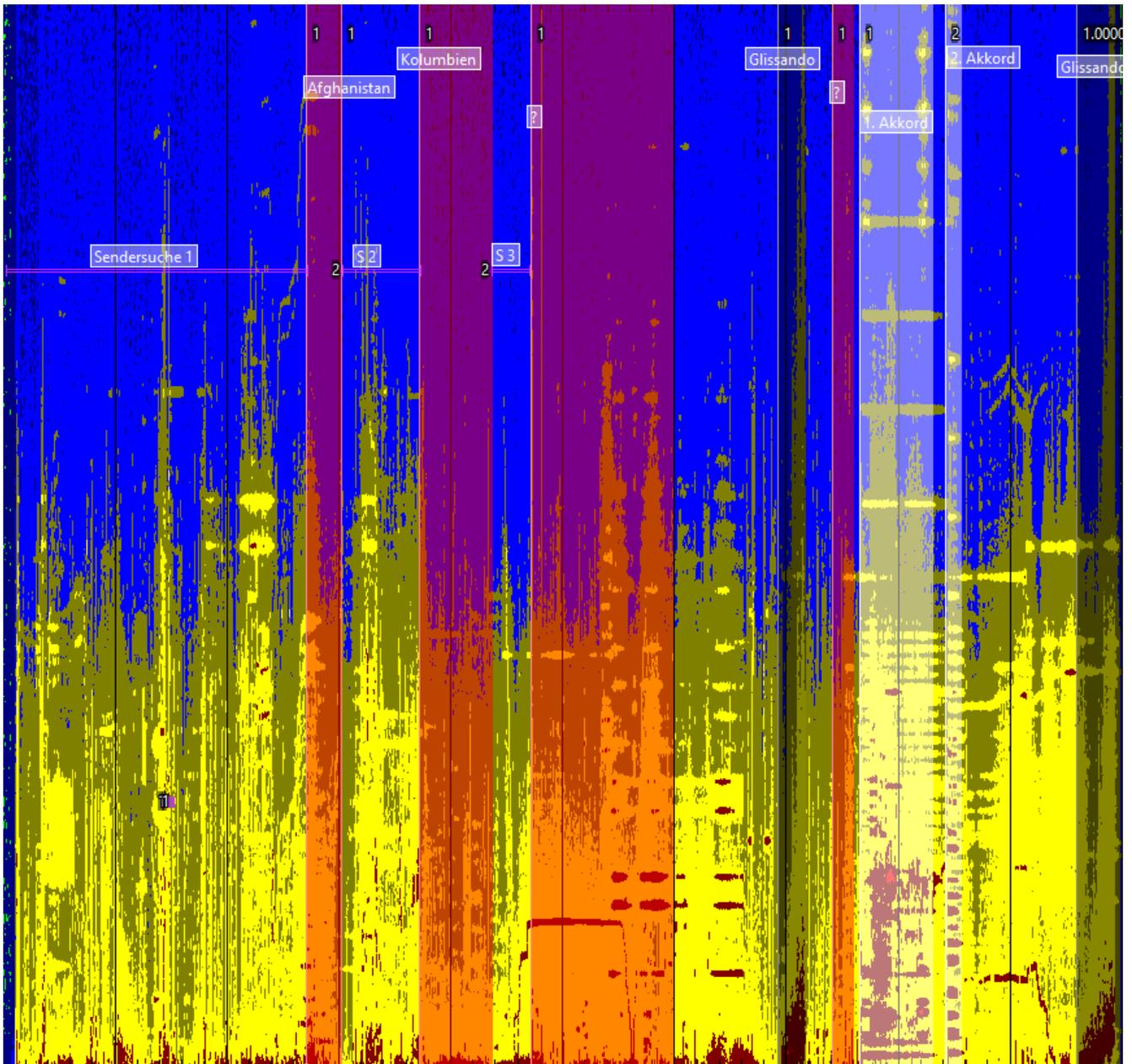
Nach diesem ersten Verwandlungsprozess mit Klängen, Stimmen und Musikfetzen folgt ein zweiter Verwandlungsprozess, der ebenfalls von *Radiogeräuschen* und *Blasmusikfetzen* ausgeht. Auch dieser zweite Verwandlungsprozess führt, ähnlich wie vorher der erste Verwandlungsprozess, zu einer Zäsur, die wieder durch ein elektronisches *Glissando* markiert wird. Nach dieser Glissando-Zäsur setzt sich der zweite Verwandlungsprozess fort:
- zunächst mit weiteren *Hymnen-Ausschnitten*, prägnanter und rascher aufeinander folgend als zuvor;
- dann später mit weiteren geräuschhaft verfärbten

elektronischen Akkorden.

Dieser Prozess lässt sich auch grafisch darstellen und mitverfolgen –
beispielsweise auf einer *Computergrafik* mit unterschiedlichen Farbmarkierungen
(beispielsweise für Radioklänge und Ausschnitte aus vorgefundener Musik)

Anfang 37 (VIDEO)
Einschub (-02:39)

01:18 Nach zweiter Synthetischer Akkord bis Ende 2. elektronischer



Der Anfang des Stückes lässt sich auch verfolgen in der
Mitlesepartitur des Komponisten
(in der der analysierende Leser
die Abfolgen der unterschiedlichen Geräusch-, Stimm- und Musikfragmente
sich auch durch unterschiedliche Farbflächen verdeutlichen kann.)

Anfang 38 (GRAFIK) ENDE

Anfang 39 (GRAFIK) HYMNEN Mitlesepartitur Seite 2

Anfang 39 (GRAFIK) ANFANG

Nicht nur auf der ersten Partiturseite sondern auch auf der folgenden zweiten Seite
zeigt Stockhausens Mitlesepartitur deutlich,
wie der Verwandlungsprozess, mit dem dieses Stück beginnt, gestaltet ist:
Beide Partiturseiten zeigen klangliche Verwandlungen,
die jeweils von Kurzwellenklängen ausgehen und sich dann im weiteren Verlauf verbinden
mit Sprachfetzen und mit geräuschhaft eingefärbten elektronischen Akkorden

Stockhausens Mitlesepartitur zeigt auf ihren ersten zwei Seiten deutlich,
wie der Verwandlungsprozess, mit dem dieses Stück beginnt, gestaltet ist:

Anfang 39 (GRAFIK) ENDE

HYMNEN (1966/67)

Karlheinz Stockhausen

approximative Transkription der figurativen Elemente

REGION I
4. Schichten
Komplexion
Kursivierung
morsen

ST DONNY REPEATED
KW MORSEN
DONNY
DONNY
UNITEO NATIONES
ca. 1/4 Ton höher

26,5 29,5 32,5 35,5 42 10s 08 13 15 22,5 24,5

Afghanistan Kolumbien ?

Sekunden mit Stoppuhr gemessen

Morsen
Misa 28 (Metronomwerte beziehen sich auf 1)

124,5 28,5 31,5 35 39 48 52 55 58,2 202 13 16 21,5 29

Dänemark Äthiopien Dahomey

2

quasi gliss
is Tom CLEVER
KW MORSEN
Misa 28
Misa 28
Misa 28
Misa 28

229 38 39 46,5 48 52,5 314,5 16,5

Ägypten Deutschland ?

schnell
TREMOLO
Lur Esplan.
gliss
Crescendo
FALTE S
VORTE S
SICHTBAR
SICHTBAR
SICHTBAR
SICHTBAR

318,5 20,5 30 38 56 58 40,9 11 17,5 19 22 27 29 31 33,5 36 42,5

Finnland ?

SENDEZEICHEN (Glouken)

442,5 44 48,5 50 507,3 14,5 21 31,5 33,5 40,5 46,5

Dänemark Chile

Der zielgerichtete Formprozess, den der Hörer im Anfangsteil von Stockhausens HYMNEN wahrnehmen kann, ist das Ergebnis vieler komplizierter Arbeitsprozesse im Studio, die der unvorbereitete Hörer nicht ohne Weiteres heraushören kann. Es ist aber möglich, die ausführlichen Arbeitsnotizen des Komponisten genauer zu studieren und dadurch wichtige Details der Studioproduktion zu erfahren.

1. ARBEITSSCHRITT: Suche nach interessanten Klängen aus Kurzwellenempfängern.

Stockhausen hat Anweisungen gegeben wie auf der Suche nach interessanten Kurzwellenklängen verfahren werden soll. In seinen Arbeitsanweisungen schreibt er hierzu:

ANFANG

KW-Empfänger:

auf typischem KW-Klang beginnen crescendo,
überblenden,

dann weiter drehen, bis anderer Klang gefunden ist

(die charakteristischen Übergänge

mit Klangfarben – Tonhöhenglissandi, dynamischen Crescendi/Decrescendi

sind das wichtige);

auf den einzelnen Klängen verschieden lange stehen lassen.

Wenn Sprache, Musik etc. auftaucht,

so nur ganz kurz stehen lassen und weiterdrehen

.

Ab und zu eine Folge schneller Senderveränderungen (einige Sekunden),
dann wieder langsame Veränderungen.

ca. 15 Min aufnehmen (Pegel maximal, etwas nachregeln).

Möglichst viele verschiedene

Knacke und andere Störgeräusche im allgemeinen nicht herausschneiden,
nur wenn besonders störend

.

Am besten ca. 2 Minuten mehr aufnehmen

und dann Stellen, an denen nur Rauschen oder Störgeräusch auftrat[,]
ohne Schere [?] kritischen Klang herausschneiden. [?]

(Die längsten konstanten Klänge bis zu ca. 30 sec. Stehen lassen).

Von Anfang an hatte Stockhausen daran gedacht, dass in seinem Stück Kurzwellenaufnahmen nicht nur als Einzelklänge verwendet werden sollten, sondern in der Überlagerung mehrere Schichten in seiner quadrophonen Komposition. Außerdem, wollte er erreichen, dass sich die aufgenommenen Kurzwellenklängen mit Hymnen-Aufnahmen so verbinden, dass der Hörer den Eindruck gewinnen soll, die Hymnen kämen aus dem Radio. Zu diesem Zweck hat Stockhausen Ausschnitte aus Nationalhymnen ausgewählt und in 4 Spuren zusammenmontiert, die mit den aufgenommenen Kurzwellenklängen überlagert werden sollten. Diese Zweckbestimmung wird deutlich auch in Stockhausens Anweisungen für die Aufnahme der Kurzwellenklänge. Stockhausen schreibt dazu:

Es soll so klingen, als ob jedes Mal mit dem Einstellen eines neuen Senders eine Hymne (jeweils gemischt mit einem charakteristischen KW – Klang) auftaucht.

Hymnen nur synchronisiert, wenn ein Sender länger konstant.

Beim Ausblenden eines Senders auch Hymne parallel ausblenden.

Jede Hymne parallel mit der Hüllkurve des KW – Klanges geregelt ;

Pegel durchschnittlich leise, Hymnen eben erkennbar,

nur dynamische Spitzen, wenn auch [der] KW-Klang Spitzen hat.

Anfang 40 (GRAFIK) HYMNEN 1-32 Tabelle

Anfang 40 (GRAFIK) ANFANG

Stockhausen hat in einer Liste festgehalten, wie 32 Ausschnitte aus Nationalhymnen auf 4 Spuren eines 4 – Spurbandes aufgeteilt werden sollten und welche Tonarten sie dabei vorgefunden oder in

welchen Tonarten sie verwendet werden sollten (wobei, um eine sinnfällige Zusammenstellung der Tonarten zu erreichen, die Tonarten einiger Aufnahmen im Studio geändert werden mussten.)

Anfang 40 (GRAFIK) ENDE

Afghanistan	Instr	C	4,7"	[3a]26,5-29,5
Colombia [Kolumbien]	I	Es	10,7	35,5-42
Albanien	I	As	10,5	
Tschechoslowakei	I	nach E	5,5	
Argentinien	I	Des	16	
Dänemark 1	I	nach A	12	1'39-1'52
Dahomey	I	F	10	
Australia	I	nach H	10	
Deutschland 2	I+V	nach D	19,8	
Österreich	I	nach E	11	[3b]
Deutschland „Der Gott, der...“	I	B	5	
Belgien 1	I	C	11,5	
„Heil Dir im Siegerkranz“	I	Es	14	
Ethiopia [Äthiopien]	I	nach A	17,4	
Brasilien	I	nach H	21	
Ägypten	I	nach As	7,5	
Belgien 2, 3 Strophenende+Str.anfang	I+[V	C	13	
Finnland 1	I	nach Des	10,3	
Burma	I	nach G	14	[3c]
Frankreich 1	I	nach A	10,5	
Gabun	I	F	9	
Cambodia [Kambodscha]	I	Lyd. Anf.ton G	11	
Gambia	I	nach D	8	
Canada [Kanada]	I	nach E	27	
Ghana	I	Nach Fis	14,4	
Ceylon	V+I exot.	Es	13,6	[3d]
Great Britain 2 [Großbritannien 2]	V	Des	13,3	
Chile	I	nach D	12,6	
Griechenland	I	nach E	10,6	
China (kom.)	I+V	nach As	13,5	
Fortsetzung „ „	I+V	nach A	29	
China (nation.)	I	Nach F	23	

Für die 4 Spuren mit Hymnenausschnitten ergeben sich folgende Dauern:

- Spur 1 (3a): $4,7 + 10,7 + 10,5 + 5,5 + 16 + 12 + 10 + 10 + 19,8 = 99,2$ (1'39,2'')
- Spur 2 (3b): $11 + 5 + 11,5 + 14 + 17,4 + 21 + 7,5 + 13 + 10,3 = 110,7$ (1'50,7'')
- Spur 3 (3c): $14 + 10,5 + 9 + 11 + 8 + 27 + 14,4 = 93,9$ (1'33,9'')
- Spur 4 (3d): $13,6 + 13,3 + 12,6 + 10,6 + 13,5 + 29 + 23 = 115,6$ (1'55,6'')

2. ARBEITSSCHRITT: Aufteilung der ausgewählten Klänge auf vier Spuren

Anfang 41 (GRAFIK) Montagepläne

Anfang 41 (GRAFIK) ANFANG

Über die Mischung der 4 Spuren notiert Stockhausen:

Ergebnis ca. 12 Min. lang:

in 4 approx. gleich lange Teile geteilt von je 4 min., bezeichnet als
3a, 3b, 3c, 3d.

Die Teilung erfolgte an den markierten Stellen der Hymnenliste (siehe Spalte der Dauern).

Die Differenz zwischen der Summe angegebenen Sekundenzahlen
(Abschnitte der KW-Hymnen-Mischung)

und der Länge von 3 min. jedes Teiles zeigt,

wie viele Gesamtzeit pro Teil

die KW-Teile ohne Hymnen (Senderübergänge, schnelle Suchpartien) ergaben.

Es ergaben sich als Dauern

für 3 a 177", 3b 193", 3 c 188", 3 d 182".

Um ein noch komplexeres Klangergebnis zu erhalten hat Stockhausen in einem weiteren Arbeitsschritt noch andere Kurzwellenklänge hinzugefügt. In seinen Arbeitsaufzeichnungen schreibt dazu folgendes:

Weitere KW-Klänge produziert (mehrere Minuten) [::]

möglichst schnelle Senderwechsel,
unregelmäßig (harte Akzente),

manchmal gerade so lange anhalten, bis man einen charakteristischen Klang erkennt
(an einer Stelle tauchten die Worte „united nations“ Auf!!!)

Sehr scharf, vibrato, äußerst bunt.

Es ergab sich also:

Davor	18"	vor	3a	177"	geklebt, zusammen	195"
	27"		3b	193"	" "	220"
	42"		3c	188"	" "	230"

Ferner an den Schluss von 3a, 3b, 3c, 3d
entsprechend schnelle KW-Klänge geklebt,
und zwar
105" an 3a, 80" an 3b, 70" an 3c, 55" am 3d

Resultat:

4 a	18" + 177" + 105"	= 300"
4 b	27" + 193" + 80"	= 300"
4 c	42" + 188" + 70"	= 300"
4 d	63" + 182" + 55"	= 300"

Anfang 41 (GRAFIK) ENDE

1. Kurzwellen - Ereignisse (KW) aufnehmen

15 Min

2 Min*

KW Ereignisse

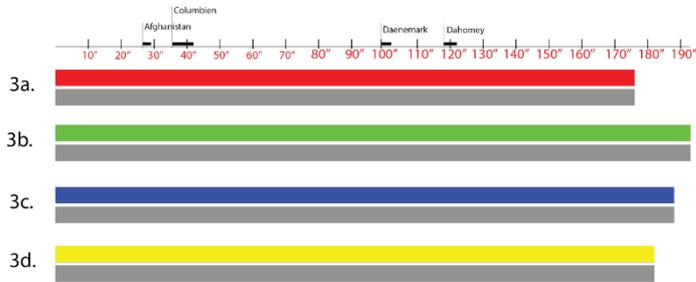
2. Hymnen hinzumischen

Auswahl aus 32 an einander montierten Hymnen-Fragmenten (notiert und in 4 Gruppen gesammelt auf einer Hymnen-Liste)
 Die Abfolge der Fragmente wird durch Einblendungen über das Mischpult (als Simulation einer mitternächtlichen Suche nach Hymnen im Radio)

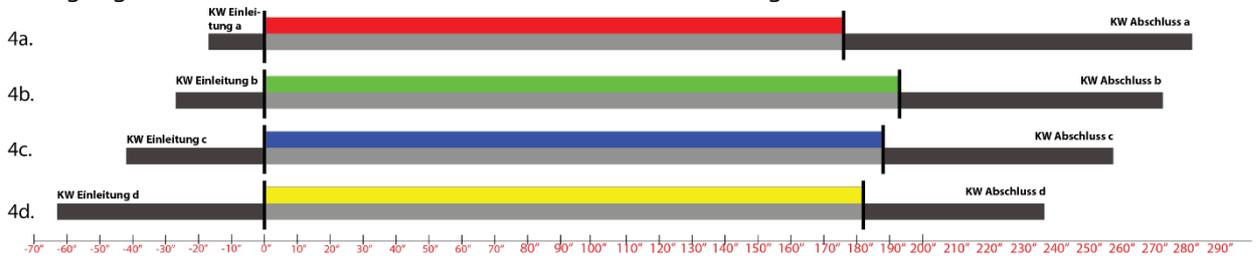


3. Mischungen KW-Klänge + Hymnen-Fragmente (zusammengestellt in 4 etwa gleich langen Gruppen)

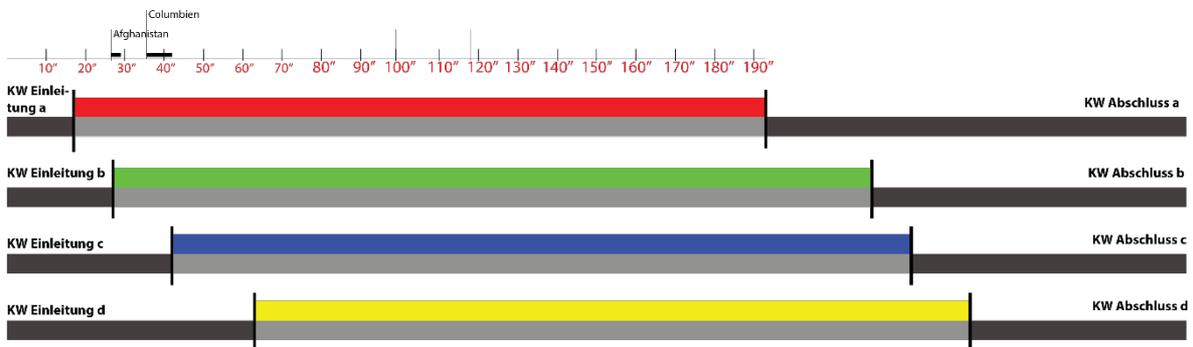
Gruppen



4. Hinzufügung vorbereitender und abschließender markanter KW Ereignisse



* : Reservezeit für eventuell heraus zu schneidende Störgeräusche



Titelseite



Die Verarbeitung der INTERNATIONALE

1. Region	2. Region	3. Region	4. Region
Einzig	International	Minuten	Einzig

1.REGION

Hymnen:
Radioklänge - Formentwicklung

Stockhausens Tonbandkomposition HYMNEN ist ein Stück, das sich auf verschiedenen klanglichen Ebenen entwickelt. Dies zeigt sich schon im Anfangsteil des Werks, den Stockhausen als 1. Region bezeichnet. Diese Region der Hymnen aus aller Welt beginnt mit scheinbar chaotisch gemischten und aneinander gereihten Wort- und Musikfetzen. Stockhausen hat die Musik in dieser 1. Region mit Radioklängen aus aller Welt allerdings in seinem Uraufführungs-Kommentar als strenge Formentwicklung beschrieben.

Internationale 01 (AUDIO) O-Ton Stockhausen zu Region 1
Aus einem internationalen Kauderwelsche von Kurzwellensendern entwickelt sie sich als strenge, gerichtete Form.
<https://www.deepl.com/>
From an international gibberish of short-wave transmitters it develops as a strict, directed form.

1. Region	2. Region	3. Region	4. Region
Einzig	International	Minuten	Einzig

Prozesse

Musikfetzen → Hymnen - Ausschnitte

Prozesshafte Entwicklungen kann man in Stockhausens HYMNEN deutlicher erkennen, wenn man darauf achtet, wie sich schon in den ersten Minuten die zitierten und verarbeiteten Nationalhymnen verändern: Am Anfang des Stückes erscheinen sie zunächst als kurze, isolierte und schwer identifizierbare Musikfetzen, die sich dann erst im weiteren Verlauf allmählich verwandeln: in längere, prägnantere und leichter identifizierbare Ausschnitte aus verschiedenen Hymnen.

1. Region	2. Region	3. Region	4. Region
Ägypten	Deutschland	Frankreich	Schweiz

Einzelne Hymnen:

Ägypten - Deutschland

Internationale 02 (AUDIO) HYMNEN Anfang Seite 1 unten bis Dahomey

Wenn die Ausschnitte aus Nationalhymnen aus aller Welt im weiteren Verlauf dann auch noch zunehmend länger werden, treten einzelne Hymnen stärker in den Vordergrund - beispielsweise zunächst die Nationalhymnen von Ägypten und dann, gleich daran anschließend, das Deutschlandlied.

Internationale 03 (AUDIO) HYMNEN Seite 2 oben Ägypten plus Deutschland

1. Region	2. Region	3. Region	4. Region
Ägypten	Deutschland	Frankreich	Schweiz

Eine Hymne als Zentrum

Internationale

Erst später kommt es dazu, dass eine vollständige Hymne ins Spiel kommt oder das – wie es Stockhausen in seinem Uraufführungs-Vortrag genannt hat - eine einzelne Hymne als Zentrum in den Vordergrund tritt.

Das erste Zentrum, das Stockhausen in seiner Tonbandkomposition einführt, ist keine Nationalhymne eines einzelnen Landes, sondern das Gegenmodell zur Vielfalt verschiedener Nationalhymnen:: die Internationale - das bekannteste Kampflied der Weltrevolution und des internationalen Klassenkampfes. Mit dem Einsatz dieses Liedes hat die vorausgegangene musikalische Entwicklung ein erstes Ziel gefunden: Die Suche nach verschiedenen Nationalhymnen im weltweiten Radio mündet in einem Lied, das über nationale Grenzen hinausführt..

Internationale 04 (AUDIO) Chile – Internationale

1. Region	2. Region	3. Region	4. Region
Aufg.	Internationale	Wahljahr	Deutschland
		USA	Spanien
		Schweden	Schweden

Verschiedene Aufnahmen der Internationale

Außenaufnahmen

Stockhausen hat bei seiner Verarbeitung der Internationale verschiedene Aufnahmen dieses Lieds verwendet:
Zwei Aufnahmen mit Männerchor und eine Blasmusik-Aufnahme.
Bemerkenswert ist, dass die von Stockhausen ausgewählten Aufnahmen sich deutlich unterscheiden von den Radio-Hymnen, die er zuvor am Anfang seiner Tonband-Komposition verwendet hatte:
Die Internationale erscheint, anders als die Nationalhymnen, nicht als offizielle Studioaufnahme oder als Aufnahme mit stummem Publikum (auf dem Fußballplatz oder bei offiziellen politischen Anlässen), sondern als Außenaufnahme: als Dokument der Alltagswelt, vermischt mit Geräuschen oder mit alltäglichen Wortfetzen

Internationale 05 (AUDIO) Orig_Int_Mch_Anf_mit_Zwrf

1. Region	2. Region	3. Region	4. Region
Aufg.	Internationale	Wahljahr	Deutschland
		USA	Spanien
		Schweden	Schweden

Verarbeitung einer Außenaufnahme

Gesang + Alltagssprache

Die alltäglichen Einsprengsel, die auf dieser Aufnahme zu hören sind (z. B. die Sprechstimme eines in den Gesang hineinredenden Mannes) hat Stockhausen nicht aus der Aufnahme herausgeschnitten, sondern er hat sie ausdrücklich einbezogen und in seine Mitlesepartitur eingetragen.
Die Alltagsworte eines Mannes („ ... ´ ne halbe Stunde“) sind nicht nur in der Originalaufnahme deutlich zu hören, sondern auch in Stockhausens Stück.

Internationale 06 (AUDIO) 0´22 HYMNEN_Int_Mch_Anf_bis_Zwrf

Den Einsatz dieser Hymne markiert Stockhausen in seiner Tonbandmusik

1. Region	2. Region	3. Region	4. Region
Aufg.	Internationale	Wahljahr	Deutschland
		USA	Spanien
		Schweden	Schweden

Musikalische Zusammenhang

Internationale (mit Eröffnungssakzent)

als Ziel der vorausgegangenen Entwicklung im Anfangsteil:
Der Einsatz der Internationale wird markant angekündigt durch einen **Akzent:**
durch einen elektronischen Akkord,
der besonders hervorgehoben wird durch einen hohen Spitzenton
und durch den hinzugemischten Männerchor-Gesang.
So erreicht die Formentwicklung des Anfangs ihren ersten Höhepunkt.

Internationale 07 (AUDIO) HYMNEN_Int_Anf_mit_3_Akkorden (Int bis Anf. China)

1. Region		2. Region		3. Region		4. Region	
Internationale	Internationale	Internationale	Internationale	USA	Spanien	Schweden	Schweden

Musikalische Zusammenhang

Kontrastierende Musik:
Chinesische Hymne

Diesem markanten Einsatz der Internationale folgt, weniger auffällig,
der Einsatz einer Nationalhymne:
der Hymne eines Landes, in dessen politischer Geschichte seit dem frühen 20. Jahrhundert
die revolutionären Appelle der Internationale eine wichtige Rolle gespielt haben:
Der Gesang der Internationale wird unterbrochen
durch die Nationalhymne der Volksrepublik China.

Die (rot-)chinesische Nationalhymne
lässt sich beschreiben als Umfunktionierung der Internationale
zum Machtsymbol einer siegreichen nationalen Revolution:
Der internationale Klassenkampf wird abgelöst
durch national-revolutionäre Ziele einer neuen Großmacht: China.

Internationale 08 (AUDIO) Orig_China_mit_Chor

1. Region		2. Region		3. Region		4. Region	
Internationale	Internationale	Internationale	Internationale	USA	Spanien	Schweden	Schweden

Musikalische Zusammenhang

Verarbeitung der chinesischen Hymne

Die chinesische Nationalhymne erscheint in Stockhausens HYMNEN
als Einschub in die Internationale -
als ein Einschub, der radiophon verfremdet und vermischt mit Radioklängen zu hören ist.

Internationale 09 (AUDIO) HYMNEN_China

1. Region		2. Region		3. Region		4. Region	
Internationale	Internationale	Internationale	Internationale	USA	Spanien	Schweden	Schweden

Musikalische Zusammenhang

Internationale mit China

Im größeren Zusammenhang dieses Werkes zeigt sich, dass der Einschub der chinesischen Nationalhymne die Vorrangstellung der Internationale als 1. Zentrum des Stückes keineswegs in Frage stellt:

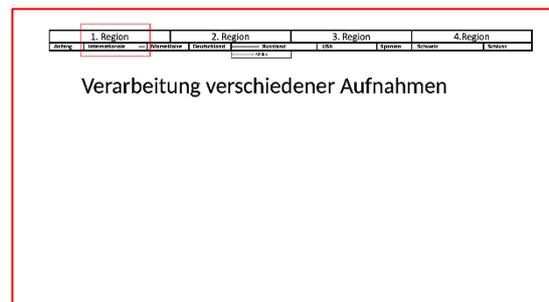
Das Zentrum der Internationale beginnt mit dem Männerchor-Gesang der Internationale, er wird danach unterbrochen durch einen längeren Ausschnitt aus der chinesischen Hymne, und danach setzt sich der Männerchor-Gesang der Internationale weiter fort.

Die nationalrevolutionäre chinesische Hymne wird also gleichsam eingerahmt von Anfang und Fortsetzung der Internationale.

So ergibt sich eine abwechslungsreiche Verarbeitung der Internationale im 1. Zentrum von Stockhausens Hymnen, und zwar in 3 Stadien:

- Anfang der Internationale
- chinesischer Einschub
- Fortsetzung der Internationale.

Internationale 10 0'22 (AUDIO) HYMNEN_Int-1_China_Int-2



Wie Stockhausen verschiedene Aufnahmen der Internationale in einem Zentrum zusammengeführt und verarbeitet hat, lässt sich erkennen im Vergleich verschiedener Ausschnitte aus Original-Aufnahmen mit deren Verwendung in Stockhausens Stück - beispielsweise im Vergleich verschiedener Anfänge:

Beide Männerchor-Aufnahmen der Internationale sind ungewöhnlich - ungewöhnlich nicht nur in ihrer Alltagsnähe sondern beispielsweise auch in ihren Anfängen.

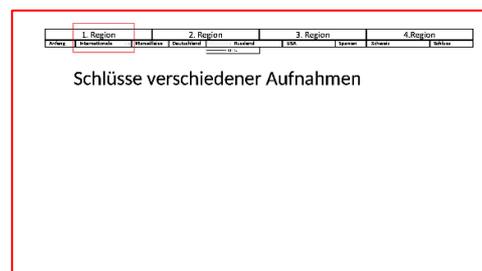
Am Anfang der ersten Männerchor-Aufnahme, der aufnahmetechnisch etwas unklar bleibt, sind alltägliche Begleitgeräusche zu hören, und die zweite Aufnahme ist unvollständig -

sie beginnt erst in der zweiten Periode der Liedmelodie.

Im Vergleich dieser beiden Original-Anfänge mit Stockhausens Stück zeigt sich, dass auch bei Stockhausen ein klar profilierter Anfang der gesungenen Melodie nicht zu finden ist.

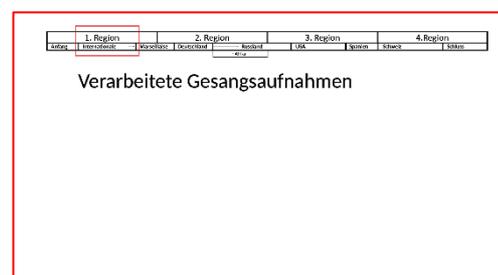
Die Vermutung liegt nahe, dass die Besonderheiten der beiden Originalaufnahmen auch Einfluss auf Verarbeitungs- und Gestaltungsideen des Komponisten gehabt haben könnten: Zwei teils ungewöhnliche, teils unpräzise und unvollständige Original-Aufnahmen könnten Stockhausen dazu angeregt haben, auch seine eigene Verarbeitung undeutlich einsetzen zu lassen. Man kann diese Vermutung überprüfen, wenn man die Anfänge beider Männerchor-Aufnahmen vergleicht mit dem Anfang der Internationale in Stockhausens Hymnen.

Internationale 11 (AUDIO) Internationale Anfänge Mch 1 und 2 – HYMNEN



Auch ein Vergleich verschiedener Schlüsse der Internationale in den beiden Männerchor-Aufnahmen und bei Stockhausen ist aufschlussreich: Die beiden deutsch gesungenen Männerchor-Aufnahmen schließen unspektakulär ab: In der ersten Aufnahme hört man laut reagierende Publikumsstimmen am Schluss, am Schluss der zweiten Aufnahme ist zu hören, dass einige Sänger die Melodie mit volkstümlichen Terzparallelen begleiten. Stockhausens Verarbeitung erinnert stärker an die lauten Publikumsreaktionen als an die gemütlich abschließende Gesangsbegleitung.

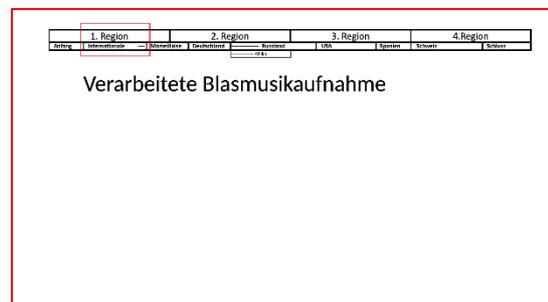
Internationale 12 (AUDIO) Internationale Schlüsse Mch 1 und 2 – HYMNEN



In Stockhausens Verarbeitungen des einstimmigen Männergesangs gibt es keine volkstümlich-traditionelle Mehrstimmigkeit, wohl aber „Mehreres gleichzeitig“ auf andere Art, wie sie sich nur in technisch produzierter Musik erreichen lässt: Der Männergesang der INTERNATIONALE wird in Stockhausens Tonbandmusik nicht „naturgetreu“ verwendet, sondern künstlich vervielfältigt: Stockhausen überlagert verschiedene Versionen des einstimmigen Männergesangs. Die Überlagerungen werden technisch so geregelt, dass die Männerchor-Stimmen zunächst deutlich asynchron zu hören sind, dass dann aber später mehr und mehr der asynchrone Gesang sich in synchronen Gesang verwandelt - durch technisch geregelte Angleichung der Tonarten und Tempi. Stockhausens Verarbeitung kann also gehört werden als Gegenstück zu den beiden Gesangsaufnahmen: Die Männerchor-Aufnahmen zeigen, wie unterschiedlich verschiedene Aufnahmen desselben Liedes klingen können - Stockhausens Verarbeitungen zeigen hingegen schon auf den ersten Verarbeitungsstufen, wie verschiedene Aufnahmen durch technische Verarbeitung einander angenähert werden können.

Internationale 13 (AUDIO) HYMNEN_Int_Mch_2 Kanäle

Bei der Verarbeitung der Internationale hat Stockhausen



drei verschiedene Aufnahmen verwendet - nicht nur zwei Aufnahmen mit einstimmigem Männergesang, sondern auch eine rein instrumentale Aufnahme mit einer Blaskapelle.

Internationale 14 (AUDIO) Orig_Int_Anf_Blasmusik

Die Blasmusik-Aufnahme der Internationale hat Stockhausen anders verarbeitet als die Männerchor-Aufnahmen. Das lässt sich vor allem damit erklären, dass das gemütliche folkloristische Klangbild der Blasmusik-Aufnahme dem klassenkämpferischen Gestus der Internationale viel weniger gerecht wird als der kräftige Männerchor-Gesang - ein Gesang übrigens, den Stockhausen in seiner Verarbeitung keineswegs propagandistisch verstärkt, sondern konzentriert auf die Leitwörter „Internationale“ und „Menschenrecht“. Das popularitätsheischende Klangbild der Instrumentalaufnahme mit Blaskapelle passt auch zu diesen Leitworten nicht, und das hat Konsequenzen auch für Stockhausens Verarbeitung: Stockhausens technische Verarbeitung verfremdet nicht nur das Klangbild,

sondern auch den ursprünglichen politischen Kontext
in fast schon parodistischer Überspitzung.

Internationale 15 (AUDIO) HYMNEN_Int_Anf_verfr_Blasmusik

Der Vergleich der originalen Blaskapellen-Musik
mit ihrer Verfremdung in Stockhausens HYMNEN kann erklären,
warum Stockhausen die Blasmusik-Aufnahme
nur sparsam und bisweilen fast schon eher parodistisch eingesetzt hat.

Stockhausens technische Verfremdungen der Blasmusik-Internationale
könnten daran erinnern,
dass auch dieses Lied in einer Tonaufnahme
zum technisch manipulierbaren Material umfunktioniert werden kann.
Das ist auch in Stockhausens Tonbandmusik zu hören, allerdings nur ziemlich selten:
Im Zentrum der Internationale
ist der technisch manipulierte Männergesang häufiger zu hören
als die technisch manipulierte Blasmusik.
Das zeigt sich besonders deutlich am Schluss dieses Formteils:
Der einstimmige Männergesang hatte zuvor, auch in mehrschichtigen Überlagerungen,
in Stockhausens HYMNEN noch so gewirkt
wie der Gesang von mehreren aus der Ferne anrückenden Männerchören.
Wenn dann im weiteren Verlauf die Gesänge sich mehr und mehr einander annähern
und sich in synchronisierten Massengesang verwandeln,
dann wird deutlich,
dass hier Unterschiedliches zusammengeführt
und in einen größeren Kontext integriert wird.

Die Verarbeitung der Internationale verwandelt sich in ihrem letzten Stadium
in die Überleitung zu einem anderen politischen Kampflied aus früherer Zeit:
Rhythmisch markante Motive der Internationale
verwandeln sich in das rhythmisch markante Anfangsmotiv der Marseillaise.

Internationale 16 (AUDIO) Übergang Internationale-Marseillaise

Titelseite 03



Die Verarbeitung der Marseillaise

HYMNEN ist eine Tonbandmusik,
in der verschiedene aus dem Alltagsleben bekannte Musiken verarbeitet werden:
- zunächst (im einleitenden Anfangsteil)
Nationalhymnen aus aller Welt in Verbindung mit Radioklängen,
- danach verschiedene Formteile mit wechselnden Hymnen,

wobei im Wechsel der Formteile auch einzelne Hymnen für einige Zeit in den Vordergrund treten können: als „Zentren“
Als 1. Zentrum profiliert sich zunächst die Internationale, das revolutionäre Symbol des internationalen Klassenkampfes.
Nach einiger Zeit verwandelt sich diese vom Männerchor-Gesang geprägte Musik und leitet über zu einer anderen, historisch älteren Hymne, die ebenfalls als revolutionäres Kampflied in Frankreich entstanden ist: Die Marseillaise, das musikalische Symbol der französischen Revolution und der durch diese Revolution ausgelösten nationalen und internationalen Konflikte.

Den Anfang dieses historischen französischen Kampfliedes bereitet Stockhausen in seinen HYMNEN vor mit einem Prozess rhythmischer Verwandlung:
Den markant punktierten Schlussrhythmen der Internationale, die von einem Männerchor gesungen werden, folgt der Anfangsrhythmus der Marseillaise, der im Sound tiefer Basstöne zu hören ist.
So verbinden sich zwei international berühmte Kampflieder aus verschiedenen Jahrhunderten der französischen Geschichte.

Marseillaise 01 (AUDIO) Übergang Internationale-Marseillaise kurz

+

Marseillaise 01 (GRAFIK) Übergang Internationale-Marseillaise kurz

Der erste Einsatz der Marseillaise erscheint in Stockhausens HYMNEN nicht isoliert, sondern integriert in viele unterschiedliche musikalische und musikübergreifende Zusammenhänge.
Dem tiefen Einsatz des Anfangsmotivs der Marseillaise geht der Männerchor-Einsatz der Internationale voraus: Männerstimmen, deren Gesang in sehr hohen Lagen nur auf technischem Wege simuliert werden kann - Ansätze eines durchaus mühevollen Aufstiegs.

verwandelt in etwas ganz Anderes:

Marseillaise 02 (AUDIO) Anfänge Internationale-Marseillaise (je 3 Töne)

Wichtig ist, was dem Einsatz der Marseillaise vorausgeht
und was ihm folgt:

Vor diesem Einsatz war für längere Zeit die Internationale zu hören.
Danach setzt die Marseillaise ein,
bricht dann aber rasch, schon nach wenigen Tönen, wieder ab
und macht einer anderen Hymne Platz.
Was hier geschieht, lässt sich
mit einigen Demonstrationsbeispielen verdeutlichen:

- Ein Hymnen Anfang – die Marseillaise:

Marseillaise 03 (AUDIO) Marseillaise Original Anfang G-Dur T1-4

- Der Anfang einer anderen Hymne als Fortsetzung:

Die britische Hymne

Marseillaise 04 (AUDIO) Großbritannien Original Anfang G-Dur T1-6

- Die französische Hymne in höherer Lage

Marseillaise 05 (AUDIO) Marseillaise Original Anfang höher B-Dur T1-2

- Die britische Hymne in höherer Lage

Marseillaise 06 (AUDIO) Großbritannien Original Anfang höher F-Dur T1-2

- Die beiden höheren Hymnen-Anfänge werden zusammenmontiert

Marseillaise 07 (AUDIO) Marseillaise T1-2 Großbritannien T1-2 hoch

- Ein Ausschnitt aus Stockhausens HMYNEN,
in dem die Anfänge der französischen und britischen Hymne
transponiert, verfremdet und zusammenmontiert werden.

Marseillaise 08 (AUDIO) HYMNEN Anfänge F-GB

Stockhausen verarbeitet die französische Hymne so,
dass Beziehungen auch zu anderen Hymnen und Ländern erkennbar werden.
Anfangs sind nur wenige Anfänge anderer Nationalhymnen zu erkennen.
Das ändert sich aber im weiteren Verlauf:
Ein neues Zentrum entsteht -
die Marseillaise, kombiniert
mit Hymnen-Anfängen
benachbarter oder ferner Länder.

Marseillaise 09 (VIDEO) Marseillaise 1. Region 2. Zentrum



Zweites Zentrum Marsellaise

Section	Duration
ITAL	1 + 1/2 Takte
MARSELLAISE	1 Takt
LUX	2 Takte
ENTSCHUB	2 Takte
HOLLAND	2 Takte
ENTSCHUB	2 Takte
SPANIEN	1 Takt
MARSELLAISE	1/2 Takt
USA	2 Takte
UDSSR	2 Takte
DEUTSCH	2 Takte

Additional details from the score: 20'42,5", 21'07", 22'04", 05,2", 22'04", 05,2", 22'04", 05,2".

In diesem Zentrum wird deutlicher als zuvor, wie die französische Hymne verbunden wird mit Hymnen anderer Länder - beispielsweise Großbritannien, Belgien und Deutschland.

Nach einiger Zeit werden die Unterbrechungen der französischen Hymne zahlreicher und ausführlicher:

Es erscheinen Einschübe mit Musik-Ausschnitten

Nicht nur aus Hymnen anderer Länder,
sondern auch mit anderer populärer Musik.

Marseillaise 10 (VIDEO) Partiturseite 1. Region 2. Zentrum

Die vielfältige Collagierung der Marseillaise im Wechsel mit anderen Ländern und anderen Musiken setzt sich auch im weiteren Verlauf fort:

Nach einer Zäsur mit leisen hohen Rauschklängen beginnt ein zweiter Teil des Stücks:

mit wuchtigen Akkordschlägen, die an den rhythmisch markanten Anfang der Marseillaise erinnern.

Marseillaise 11 (AUDIO) Marseillaise 2. Region Anfang

+

Marseillaise 11 (GRAFIK) Marseillaise 2. Region Anfang

REGION II

aprox. (gleichmäßige Schritte)

29 1/2 Red.

10,6"

13,2

Frankreich.....

Großbritannien.....

Frankreich

Großbritannien.....

35,5

39

47

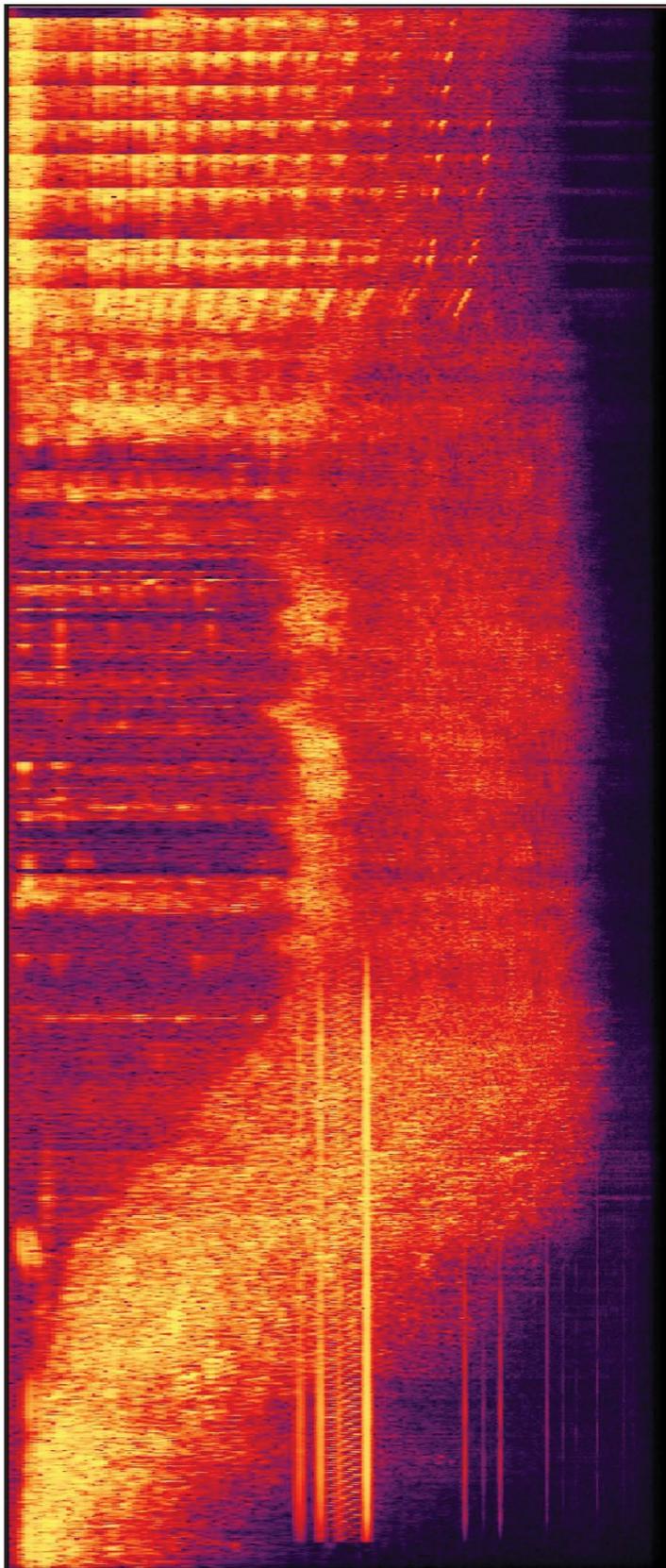
101"

(E) (49) die folgenden hohen Töne sind
(49) gehörte Haupttöne in (E)-Klängen

Übersetzung

und erkennen sie VON KISSE

The image shows a musical score for 'REGION II'. It consists of multiple staves of music with various annotations. At the top, it says 'REGION II' and 'aprox. (gleichmäßige Schritte)'. There are several time signatures and markings, including '29 1/2 Red.', '10,6"', and '13,2'. Below the staves, there are two columns of text: 'Frankreich.....' and 'Großbritannien.....'. Further down, there are two more columns: 'Frankreich' and 'Großbritannien.....'. At the bottom, there are more markings: '35,5', '39', '47', and '101"'. On the right side, there is a legend: '(E) (49) die folgenden hohen Töne sind' and '(49) gehörte Haupttöne in (E)-Klängen'. Below the legend, there is a section titled 'Übersetzung' and a note 'und erkennen sie VON KISSE'.



Die Akkordschläge markieren im Formverlauf des gesamten Stückes einen wichtigen Wendepunkt:

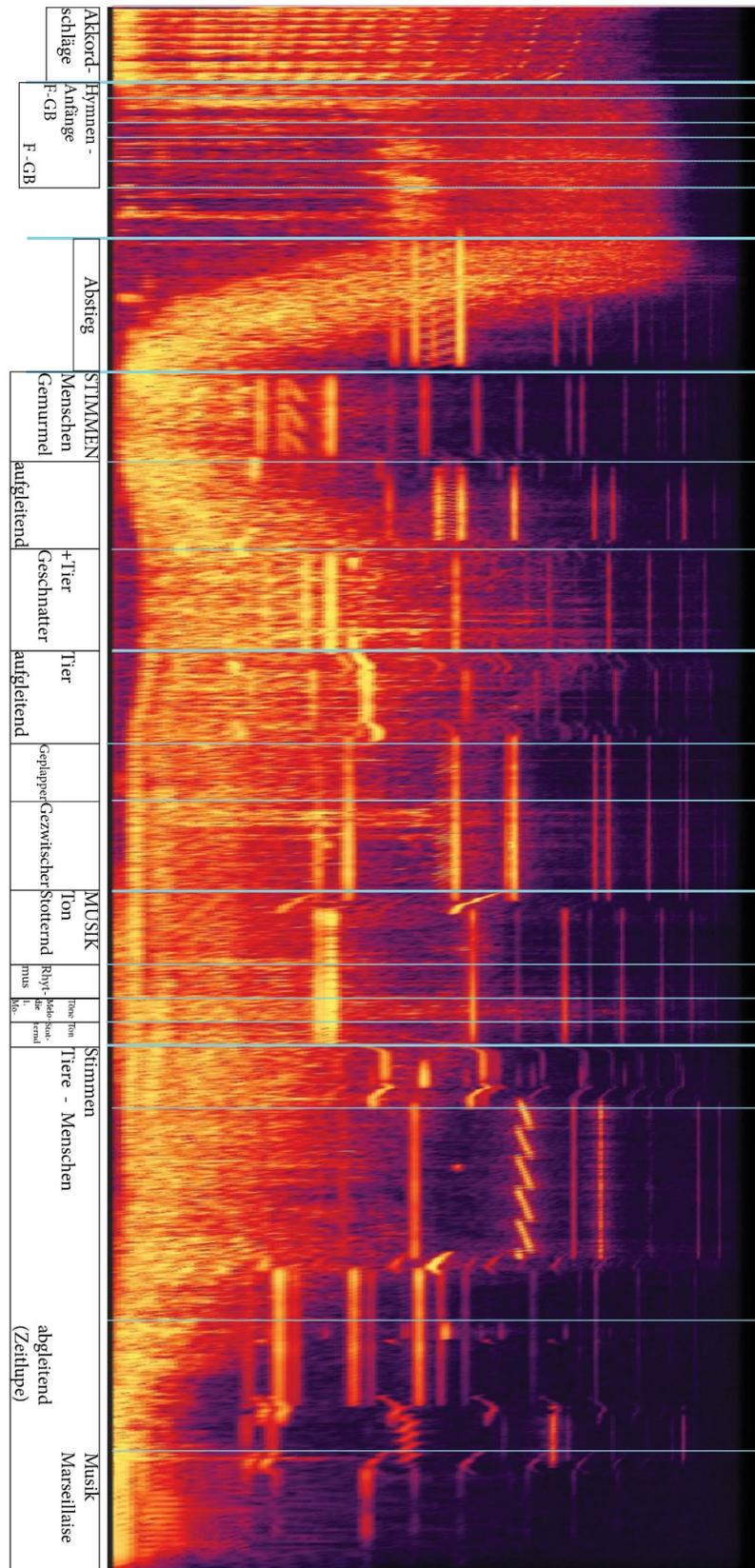
Die hohen Rauschklänge, die vorher, beim 1. Einsatz der Marseillaise, mit einem wichtigen Glissando-Aufstieg eingeführt worden waren, beginnen abwärts zu gleiten.

In diesem Abstieg wird auch erkennbar, dass einzelne, bis dahin rätselhafte Klänge in großen Gleitbewegungen langsam ihre Herkunft enthüllen - dass bis dahin unbekannte und rätselhafte Klänge jetzt erkennbar werden als Verfremdungen bekannte Klänge, zum Beispiel und Menschen und Tierstimmen.

Marseillaise 12 (AUDIO) Marseillaise 2. Region Menschen und Tierstimmen

+

Marseillaise 12 (GRAFIK) Marseillaise 2. Region Menschen und Tierstimmen



Der Abstieg führt schließlich so weit,
 dass die Haupt-Hymne dieses Teils, die Marseillaise,
 nur noch in extrem tiefer Lage und in zeitlicher Spreizung,

in Zeitlupe zu hören ist.

Marseillaise 13 (AUDIO) Marseillaise 2. Region Zeitlupe

Der extrem tiefe und langsame Einsatz
mit Marseillaise und britischer Hymne
markiert eine neue Zäsur:
Hier beginnt eine neue Belebung und ein neuer Aufstieg
bis zu einem extrem gegensätzlichen Neubeginn:
bis zum Einsatz der Nationalhymne Deutschlands.

Marseillaise 14 (AUDIO) Überleitung Marseillaise Deutschland bis „Hand“

DEUTSCHLAND

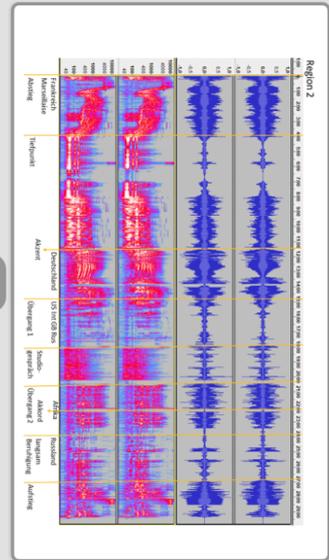


Die Verarbeitung des Deutschlandlieds

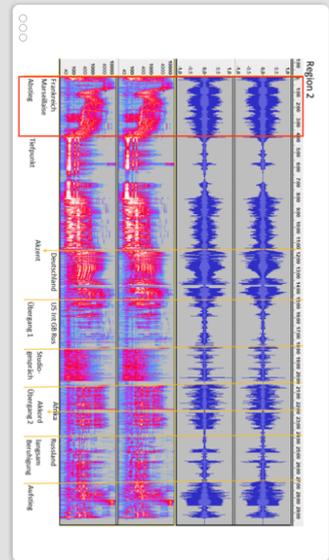
The processing of the Deutschlandlied

▶ ▶| 🔊 0:00 / 31:01

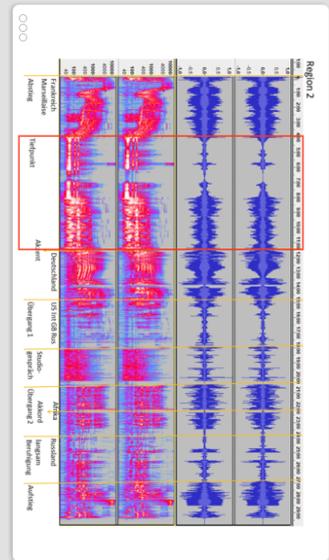




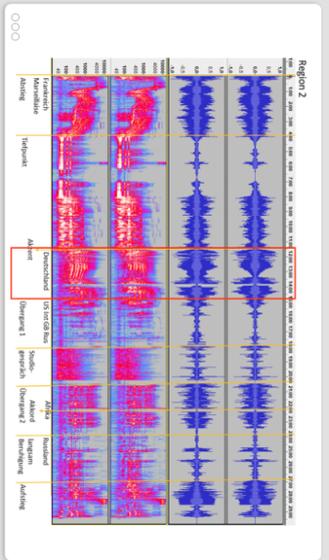
1



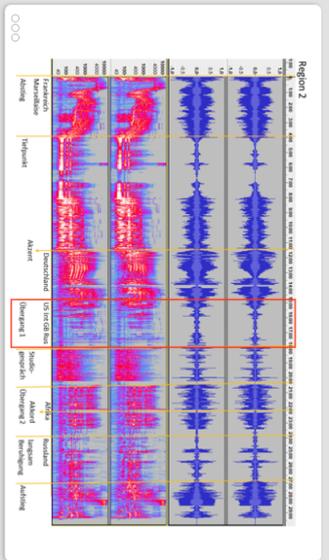
2



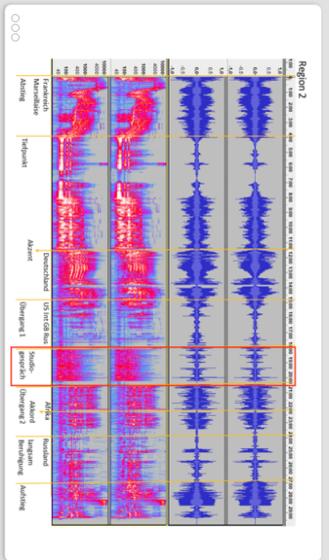
3



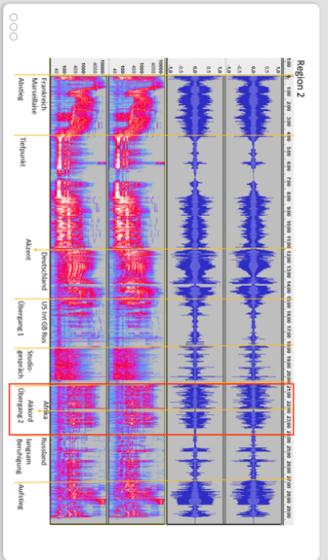
4



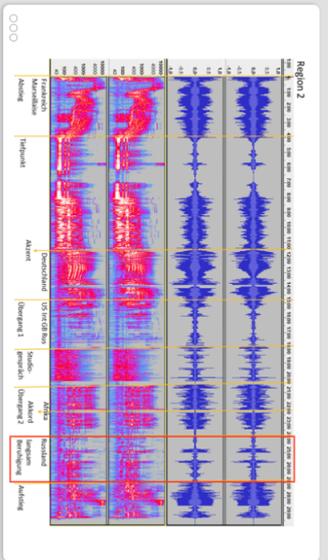
5



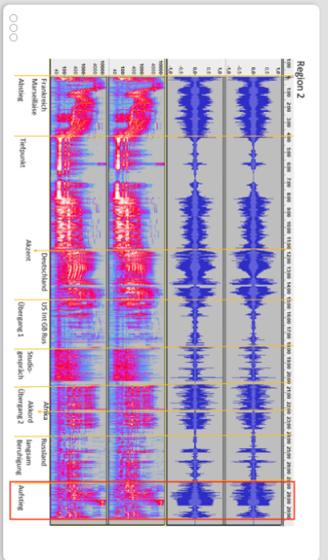
6



7



8



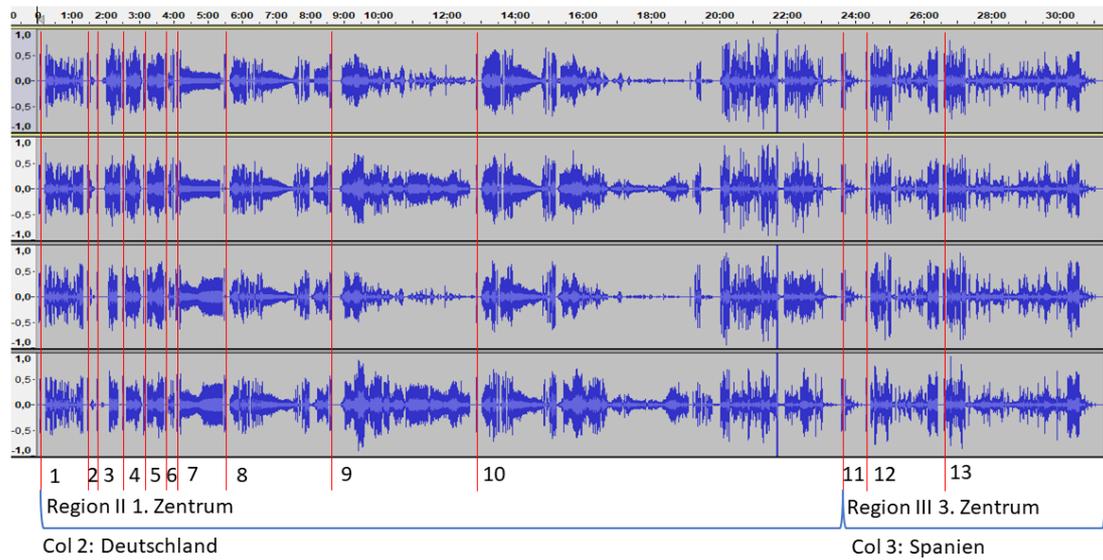
9

Col 2: Deutschland (Band Fri_0005_0006)



Deutschlandlied

Col 2: Deutschland, Col 3: Spanien (Band Fri_0005_0006)



Die Verarbeitung des Deutschlandliedes

Stockhausens HYMNEN sind ein Werk über symbolträchtige Musiken aus aller Welt: Schon im ersten Teil des Stückes, in der 1. Region mit den Zentren der Internationale und der Marseillaise, wird deutlich, dass der Komponist sich hierbei nicht auf einzelne Ideologien oder Nationen konzentriert, sondern auf Verwandlungsprozesse, die musikalisch und politisch Getrenntes miteinander verbinden. In diesem Sinne hat der Komponist es auch nicht richtig gefunden, wenn in der Analyse dieses Werks die nationale Herkunft des Komponisten zur Sprache gebracht wurde

Wer das Werk, die Klangmaterialien aus der Studioarbeit und die Arbeitsaufzeichnungen des Komponisten studiert, findet tatsächlich auch nur wenige Belege dafür, dass die Nationalität des Komponisten für das Hören und Verstehen dieses Werks von besonderer Bedeutung wären.

Andererseits lässt sich aber auch nicht verkennen, dass neben anderen Ländern der Welt auch Deutschland eine wichtige Rolle in Stockhausens HYMNEN spielt: Aus Zeitungskritiken der Uraufführung wissen wir, dass das Deutschlandlied schon im Anfangsteil des Werks leicht erkannt werden konnte.

Deutschland 01 (AUDIO) 1. Region Deutschlandlied (Partitur S. 2 oberes System rechts)

Im Anfangsteil der HYMNEN konnten die meisten Hörer der Kölner Uraufführung wahrscheinlich nur wenige der zahllosen Hymnen-Ausschnitte identifizieren – Vielleicht sogar keinen einzigen. Anders war es im weiteren Verlauf des Stückes, wenn längere Hymnen zu hören waren: - zunächst die Nationalhymne Ägyptens (die den meisten Uraufführungs-Hörern wahrscheinlich unbekannt war), - dann aber, leicht erkennbar, das Deutschlandlied als Radiohymne.

Deutschland 02 (AUDIO) 1. Region Ägypten-Deutschlandlied (Partitur S. 2 oberes System)

Wenn in Stockhausens HYMNEN das Deutschlandlied zum ersten Mal erscheint, dann präsentiert es sich als Radiohymne - also auf gleicher Ebene mit anderen Hymnen aus anderen Ländern und Kontinenten, aber gleichwohl vereinzelt, von anderen Hymnen deutlich abgetrennt - und deswegen leicht heraushörbar. Anders ist es, wenn die deutsche Nationalhymne später im 1. Teil, in der 1. Region der HYMNEN, nochmals wiederkehrt - jetzt nicht vereinzelt, sondern im Kontext einer Collage,

in der auch die Hymne Frankreichs und die Anfänge anderer meist europäischer Länger vorkommen.

Deutschland 03 (AUDIO) 1. Region 2. Zentrum bis Deutschlandlied

An dieser Stelle präsentiert sich das Deutschlandlied zwar nur kurz,
aber gleichwohl wieder ähnlich wie am Anfang des Stückes:
auf gleicher Stufe mit vielen anderen Hymnen -
jetzt aber nicht isoliert, sondern integrativ verbunden.

Später, im 2. Hauptteil des Stückes,
in der 2. Region der HYMNEN,
spielt das Deutschlandlied eine ganz andere Rolle:
Es erscheint an dem wichtigsten Wendepunkt im Formverlauf dieser Region,
die zuvor begonnen hatte mit einem weiten Abstieg aus höchster Lage -
abwärts bis zu extrem langsamen und extrem tiefen Klängen
und bis zu extrem verlangsamten Hymnen-Zitaten.
Diese weit ausgespannene Beruhigung endet mit einem Signal
des musikalischen und politischen Wechsels:
Wieder erklingt das Anfangsmotiv der Marseillaise -
jetzt erstmals wieder in höherer Lage und rascher als zuvor,
dann einmündend in einen rhythmisch und motivisch markanten Aufstieg.

Diese mächtige Steigerung mündet in dem Einsatz einer anderen Hymne,
die dann als neues Zentrum die Marseillaise ablöst:
Das Deutschlandlied -
jetzt in einem ganz anderen, radikal veränderten Klangbild

Deutschland 04 (AUDIO) 2. Region Deutschlandlied kurze Einleitung und 1. Teil bis Hand

+

Deutschland 04 (GRAFIK) 2. Region Deutschlandlied 1. Teil bis Hand

- Übergang Marseillaise – Deutschlandlied: Steigerung/Aufstieg
- Deutschlandlied 1. Teil bis „Hand“

Region II - 1. ZENTRUM Deutschland

The image shows a musical score for '1. ZENTRUM'. The score is written on a grand staff with two staves. The top staff is for the vocal part, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The score is divided into sections by a color-coded background: yellow for the vocal part, blue for the piano accompaniment, and red for the piano accompaniment. The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'f' (forte). The score includes a rehearsal mark '11'46'' and a section marked '52,5'. The score is titled '1. ZENTRUM' and includes the text 'CH-CHOR einstimmig mit B-Begleitung abkordatisch'. The score is also marked with 'Ma. ca. 67' (6) etius schneller als CH) and '1111 = Zsf. hockt'. The score is also marked with 'Deutsches Land' and 'harm. stärk. in B'. The score is also marked with '12'27'' and 'f'.

1. ZENTRUM
CH-CHOR einstimmig
mit B-Begleitung
abkordatisch

Ma. ca. 67' (6) etius schneller als CH)
1111 = Zsf. hockt

Deutsches Land

harm. stärk. in B

11'46''

52,5

12'27''

f

Legend:

- Begleitung (Yellow)
- Chor (Blue)
- Zerhackt (Red)
- Ohne Zerhackung (Green)

Das Deutschlandlied gestaltet Stockhausen in seinen HYMNEN
auf der Basis von zwei verschiedenen Originalaufnahmen dieser Hymne. Er verwendet:
- eine Aufnahme mit Militärkapelle und

- eine Aufnahme mit Gesang und Militärkapellen-Begleitung.
In seiner Verarbeitung hat Stockhausenn diese beiden Aufnahmen
in einer Wechselmontage zusammenmontiert,
Und er hat überdies mehrere der zusammenmontierten Hymnen-Ausschnitte
klanglich verfremdet und verzerrt durch Zerhackungen.
Überdies hat er kurz nach Beginn dieser Hymne, nach den ersten beiden Textsilben,
ein Geräusch eingefügt,
das in vielen von ihm verwendeten originalen HYMNEN-Aufnahmen zu finden ist:
einen Trommelwirbel.
Durch diesen Trommelwirbel werden schon die ersten Gesangstöne der Hymne
nachdrücklich geprägt und eingefärbt.

Deutschland 05 (AUDIO) 2. Region Deutschlandlied Anfang bis Trommel

Die so beginnende Verarbeitung des Deutschlandlieds
wurde einige Jahre nach der Uraufführung deutschen Schülern vorgespielt
und mit ihnen besprochen -
in verschiedenen Unterrichtsversuchen:
- einerseits in einer Grundschulklasse,
- andererseits mit Oberstufen-Schülern eines Gymnasiums.
Dabei hat sich damals herausgestellt,
dass die Grundschüler sich vor allem für die neuen klanglichen Eindrücke interessierten,
während die älteren Schüler sich vor allem
für die Deutung auffälliger klanglicher Einzelheiten interessierten:
Beispielsweise deutete ein älterer Schüler,
den Trommelwirbel, der nach den ersten Textsilben zu hören ist,
als Kriegs-Geräusch,
und in diesem
Sinne hat er die Abfolge von Textsilben und Geräusch auch gedeutet:
Der Chor singt „Einig“ -
also die ersten beiden Silben des ersten Textworts „Einigkeit“.
Der Schüler glaubte zu wissen, wie sich das in der damaligen politischen Situation deuten ließ:
Deutschland war zur Entstehungszeit von Stockhausens Hymnen keineswegs „einig“,
sondern aufgespalten in zwei politisch konkurrierende Teilstaaten:
- Westdeutschland,
die westlich orientierte Bundesrepublik Deutschland,
die 1949 als Vereinigung der drei westlichen Besatzungszonen
(der amerikanischen, der britischen und der französischen Zone)
gegründet worden war
und
- Ostdeutschland, die deutsche Demokratische Republik (DDR)
die in demselben Jahr in der sowjetischen Besatzungszone gegründet worden war.

Beide deutschen Teilstaaten
präsentierten sich damals und auch in der Folgezeit noch jahrzehntelang
in heftiger ideologischer Konkurrenz
die sich auch in verschiedenen Nationalhymnen widerspiegelte:
In Ostdeutschland war eine neue Nationalhymne eingeführt worden

(mit einem Text des Schriftstellers Johannes R. Becher,
der später Kulturminister der DDR geworden ist,
und mit einer Melodie des ehemaligen Schönberg-Schülers Hanns Eisler).
Die ostdeutsche Hymne wurde später nur noch ohne Text gespielt,
weil einige Textwörter nicht mehr
dem späteren deutschlandpolitischen Kurswechsel der DDR-Regierung entsprachen:
„Deutschland, einig Vaterland“ sollte nicht mehr gesungen werden.

In Westdeutschland war die Situation anders:
Konrad Adenauer, der konservative erste westdeutsche Bundeskanzler,
sorgte in den frühen 1950er Jahren dafür,
dass das 1841 von Hoffmann von Fallersleben gedichtete Deutschlandlied
wieder eingeführt wurde.
Allerdings galt es damals, nur wenige Jahre nach dem Ende des 2. Weltkriegs,
als politisch nicht opportun, wieder öffentlich die erste Strophe singen zu lassen,
deren Schlüsselwörter zuvor die Nationalsozialisten
endgültig in Verruf gebracht hatten:

Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt ...

Es wurde festgelegt, dass nach der Wiedereinführung des Deutschlandlieds
öffentlich nicht dieser Text, sondern nur die 3. Strophe gesungen werden sollte,
deren erste Textwörter weniger martialisch und nationalistisch klingen
als die erste Textstrophe.

In dieser Situation ergab sich das Problem,
dass die damals verbreiteten Arrangements des Deutschlandliedes
durchaus auf den nationalistisch aggressiven Tonfall der 1. Strophe abgestimmt waren -
vor allem im 2. Teil von Text und Melodie,
der in der Wiederkehr des Anfangstexts mündet.

Spuren chauvinistischer Aggressivität haben sich auch
nach dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur noch jahrzehntelang erhalten -
vor allem in schmetternden Trompeten-Fanfaren des 2. Teils,
wie sie schon in der Zeit des sogenannten Dritten Reichs praktiziert wurden,
beispielsweise von der SS-Leibstandarte Adolf Hitler.

Die schmetternden Fanfaren im 2. Teil der deutschen Nationalhymne
sind in Deutschland auch nach dem Ende des 2. Weltkriegs
noch jahrzehntelang weiter gespielt worden -
beispielsweise auch auf der offiziellen Berliner Feier des Nationalfeiertags
am 2. Oktober 2021.

Diese Fanfaren passen weniger zu den friedlichen Schlüsselwörtern der 3. Strophe dieses Lieds
als zum aggressiven Patriotismus der ersten Strophe:
Die Textwörter „blüh´ im Glanze dieses Glückes“ werden militärmusikalisch so begleitet,
als würde weiterhin die letzte Zeile der ersten Strophe gesungen:
„Deutschland, Deutschland über alles...“
Das wird auch in Stockhausens HYMNEN deutlich:
In seiner Verarbeitung des Deutschlandlieds
klingt schon der im Text (und auch in Haydns Originalmelodie) friedliche Anfang der 3. Strophe
ähnlich aggressiv wie Anfang und Ende der heute nicht mehr gesungenen 1. Strophe:
Stockhausen arbeitet hier mit scharf geschnittenen Wechseln
zwischen einem gesungenen und einem rein instrumentalen Arrangement.

Die Konzentration auf zwei verschiedene Arrangements -
ein rein instrumentales Militärmusik-Arrangement
und ein Arrangement für Gesang und militärische Begleitung
hätte zur Entstehungszeit von Stockhausens HYMNEN möglicherweise manche Hörer daran erinnern
können,
dass das damalige Deutschland nicht einig, sondern zweigeteilt war.
Die politische Ursache dieser Zweiteilung,
der Untergang des Deutschen Reichs im zweiten Weltkrieg,
wird beschworen in Stockhausens Verfremdungen und Verzerrungen
der scheinbar friedlichen Textwörter dieser Strophe.

Die ersten beiden Zeilen
des öffentlich gesungenen Texts der deutschen Nationalhymnen
präsentieren drei politische Schlüsselwörter,
jedes mit einer anderen Silben-Anzahl:
- ein dreisilbiges Wort: Einigkeit,
- ein einsilbiges Wort: Recht
- ein zweisilbiges Wort: Freiheit.
Die den Textwörtern entsprechenden Töne
werden teils rein instrumental hörbar,
teilweise aber auch als Gesang mit Text.
Sowohl die Wiederholungen von Silben und Wörtern
als auch die Zerhackungen gespielter oder gesungener Töne
werden von Stockhausen so eingesetzt,
dass sie die Aufmerksamkeit auf problematische Begriffe lenken können.
Ansonsten bleibt der Text erhalten -
einige Wörter werden wiederholt, aber die Abfolge der Textwörter bleibt unverändert.

Deutschland 06 (AUDIO) Deutschlandlied 1. Zeile

Diese Textbehandlung setzt sich fort,
bis am Ende des 1. Teils
Melodie und Begleitung innehalten
und sich verwandeln in zwei auseinanderstrebende Glissando-Bewegungen.

Deutschland 07 (AUDIO) Deutschlandlied 2. Zeile und Glissando

Charakteristisch für Stockhausens Verarbeitung der Textzeilen ist,
dass er vor allem die fragwürdig pathetischen Textwörter
durch Wiederholungen und Verfremdungen in Frage stellt, beispielsweise:

Einig-, Einigkeit; Recht; Freiheit; Vaterland

Immer wieder werden die musikalischen und textlichen Zusammenhänge aufgebrochen durch klangliche Wechsel, Wiederholungen und Zerhackungen - mit Wechseln in der Verarbeitungstechnik selbst dann, wenn eine Melodiezeile wiederholt wird, sodass in der 2. Textzeile die Töne ganz anders gruppiert und geformt sind als in der ersten. Auch wiederkehrende Textwörter im 2. Teil erklingen in anderen klanglichen und Bedeutungs-Profilen als zuvor.

Schon die unterschiedlichen Verarbeitungen der ersten und zweiten Textzeile lassen sich nicht nur als innermusikalische Abwandlungen erklären, sondern teilweise auch im Zusammenhang mit dem Text - beispielsweise dann, wenn das drei Mal wiederholte Textwort „alle“ in allen 4 hier verwendeten Möglichkeiten erscheint:

alle
instrumental
zerhackt

Deutschland 08 (AUDIO) Deutschlandlied 2. Zeile Alle-1 instrumental zerhackt

ALLE
vokal
normal

Deutschland 09 (AUDIO) Deutschlandlied 2. Zeile Alle-2 vokal

ALLE
vokal
Zerhackt

Deutschland 10 (AUDIO) Deutschlandlied 2. Zeile Alle-3 vokal zerhackt

Alle
Instrumental
normal

Deutschland 11 (AUDIO) Deutschlandlied 2. Zeile Alle-4 instrumental

In Stockhausens Skizzen zu dieser Verarbeitung lässt sich deutlich erkennen, dass er bei seinen Aufteilungen und Verfremdungen primär vom Aufbau der Originalmelodie ausgegangen ist (ohne ausdrückliche Berücksichtigung harmonischer Zusammenhänge). Stockhausens Verarbeitung führt, mit immer kürzer werdenden Montagestücken, bis zum melodischen Höhepunkt in der Mitte des 2. Teils, der dann mit einem spektakulären Einschub das Ende dieser Verarbeitung vorbereitet.

Stockhausens polemische Textbehandlung führt schließlich bis zu einem drastischen Montageeffekt, der als musikalisch-politische Polemik verstanden werden kann - und dies, obwohl der Komponist selbst bei der öffentlichen Kommentierung dieser Stelle sich von polemischen Absichten ausdrücklich distanziert hat: Es gibt ein leises Zitat anderer Musik - ein Zitat, das zur Entstehungszeit von Stockhausens HYMNEN bei vielen Hörern noch heikle (oder möglicherweise auch traumatische) Erinnerungen wecken konnte: Auf dem Höhepunkt der Melodie des Deutschlandliedes zitiert Stockhausen das Horst-Wessel-Lied - die zweite deutsche Nationalhymne in den Jahren der nationalsozialistischen Diktatur.

Deutschland 12 (AUDIO) Deutschlandlied Höhepunkt und Kontrast

blüh´ im Glanze dieses ... (Horst-Wessel-Lied: Instrumental: Marsch) Glückes, blühe, deutsches Vaterland.

Die Einführung des Horst-Wessel-Liedes konnte zur Entstehungszeit von Stockhausens HYMNEN durchaus als politische Provokation verstanden werden - als komponierte Solidarisierung mit der damals in den späten 1960er Jahren sich verstärkenden Kritik an unbewältigter deutscher Vergangenheit, wie sie damals vor allem in der jungen Generation laut geworden ist.

Otto Tomek, der damals für die Uraufführung der HYMNEN zuständige Musikfunktionär des Westdeutschen Rundfunks, hat den mit ihm befreundeten Stockhausen vor der Uraufführung vor negativen öffentlichen Reaktionen gewarnt nachdem er von Stockhausens Absicht erfahren hatte, die westdeutsche Nationalhymne mit dem Horst-Wessel-Lied zu kombinieren. Wie Stockhausen darauf zunächst reagiert hat, wird deutlich in einer Aufnahme, in der festgehalten ist, was Stockhausen während der Produktionsarbeit im elektronischen Studio über Tomeks Warnung erzählt und wie er darauf reagiert hat.

Deutschland 13 (AUDIO) Stockhausen Studio Der Otto

Nachdem Stockhausen erfahren hatte, dass seine Erzählung über den drohenden Skandal und seine Reaktion darauf heimlich mitgeschnitten worden waren, kam er auf die Idee, auf Tomeks Warnung auch öffentlich zu reagieren - und dies nicht in einer die Uraufführung begleitenden Erklärung, sondern im Stück selbst. Allerdings war leicht zu erkennen, dass es nicht genügen würde, Stockhausens Äußerungen einfach in sein Stück hinein zu montieren, - denn diese (heimlich aufgenommenen) Äußerungen konnten damals eigentlich nur für Insider verständlich sein:

Die meisten Hörer hätten nicht verstanden,
wen Stockhausen mit „Otto“ meinte
und wie er seinen skandalträchtigen Einschub dem Publikum erklären wollte.
Das hat Stockhausen wahrscheinlich vorausgesehen,
als er sich entschloss, in sein Stück
nicht einfach eine Erklärung des Komponisten einzubauen,
sondern vielmehr den Entstehungsprozess einer solchen Erklärung
im Stück darzustellen:
Der Komponist formuliert einen Erklärungstext,
und er demonstriert dem Hörer seines Stückes dann,
wie diese Erklärung des Komponisten
als Medienprodukt hergestellt
und in seine Komposition einbezogen worden ist.

Der Text, mit dem sich Stockhausen an seine Hörer wenden wollte,
ist in der Aufnahme des fertigen Stückes auch tatsächlich zu finden -
aber nicht nur als makellos geschnittenes statement,
sondern auch als Bestandteil eines Aufnahmeprozesses im Studio.

Deutschland 14 (AUDIO) Stockhausen Studio bis vollständiger Text

*Otto Tomek sagte: Das mit dem Horst-Wessel-Lied gibt böses Blut.
Aber ich meinte es gar nicht so. Es ist nur eine Erinnerung.*

Stockhausens Erklärung erscheint im seinem Stück nicht als offizielle und definitive Aussage,
sondern als Bestandteil einer Episode,
die dem Publikum erklärt,
wie die Erklärung des Komponisten
bei einem Aufnahmetermin im Studio zustande gekommen ist.
Vorgeführt wird nicht die fertig geschnittene Tonaufnahme der Komponisten-Erklärung,
sondern der Prozess der Textaufnahme im Studio.
Zu hören sind beispielsweise
Sprechversuche und die Besprechung möglicher Textvarianten,
gelungene oder misslungene Sprechversuche.
Der Hörer erfährt also nicht nur, was der Komponist sagen will,
sondern er erfährt auch, dass das ihm Mitgeteilte
nicht eine spontane Äußerung ist,
sondern ein künstlich hergestelltes Medienprodukt.

Was Stockhausen letztlich im Stück selbst über die Horst-Wessel-Episode sagt,
unterscheidet sich deutlich von seinen ursprünglichen spontanen Äußerungen -
und seine aufnahmetechnisch aufbereiteten Äußerungen
machen den Hörer letztlich mit den Arbeitsweisen und Intentionen des Komponisten besser bekannt
als seine ersten spontanen Äußerungen, die als Arbeitsmaterialien erhalten geblieben sind.

Stockhausens Worte präsentieren sich dem Hörer seiner HYMNEN
als Versuch, öffentlich vor seinem Uraufführungs-Publikum
auf einen (erwarteten oder tatsächlich eingetretenen) Skandal zu reagieren -
und überdies auch als Versuch,
dem Publikum bei dieser Gelegenheit auch gleichzeitig deutlich zu machen,
in welcher Arbeitssituation der Komponist sich hier an seine Hörer wendet.

So verwandelt sich die Aufnahme einer Erklärung
in die Aufnahme eines Ereignisses,
für das Stockhausen später in neueren Werken den Begriff „Tonszene“ gefunden hat.

Deutschland 15 (AUDIO) Stockhausen Studio Schluss

Die Aufnahme von Stockhausens Studiogespräch mit seinem damaligen Assistenten David C. Johnson
markiert eine neue Position in seiner kompositorischen Entwicklung:

Was hier gesagt wird,

betrifft unmittelbar die Musik selbst – einen wichtigen Ausschnitt aus einem Hauptwerk des

Komponisten:

Klänge und Klangprozesse im Spannungsfeld von unbewältigter Vergangenheit und konfliktreicher
Gegenwart.

Deutschland 16 (AUDIO) 2. Region 1. Zentrum Deutschland

+

Deutschland 16 (GRAFIK) 2. Region 1. Zentrum Deutschland

AUFSTIEG - DEUTSCHLAND

The image shows a spectrogram of the hymn 'Aufstieg - Deutschland'. The spectrogram is a heatmap where the vertical axis represents frequency and the horizontal axis represents time. The color scale ranges from dark purple (low intensity) to bright yellow (high intensity). The lyrics are listed in a table below the spectrogram, with each line of text corresponding to a horizontal slice of the spectrogram. The lyrics are: 'F - tief, langsam', 'Luxemburg', 'Zäsur Aufstieg', 'Übergang F, D|Einglück...', 'Deutschland (1)', 'Zäsur Aufstieg...', '+Absstieg', 'Deutschland (2)', 'D(3)HW', 'Glissandi („Hitzzeuge“)', 'D(3).....Glück(es).....', '+Hurraurück.....', and 'Schluß'. The spectrogram shows a clear melodic line that rises and then falls, with some complex rhythmic patterns in the later sections.

F - tief, langsam	Luxemburg	Zäsur Aufstieg	Übergang F, D Einglück...	Deutschland (1)	Zäsur Aufstieg.....	+Absstieg	Deutschland (2)	D(3)HW	Glissandi („Hitzzeuge“)	D(3).....Glück(es).....	+Hurraurück.....	Schluß
-------------------	-----------	----------------	---------------------------	-----------------	---------------------	-----------	-----------------	--------	-------------------------	-------------------------	------------------	--------

SOWJETUNION

Esc drücken, um das Vollbild zu beenden.



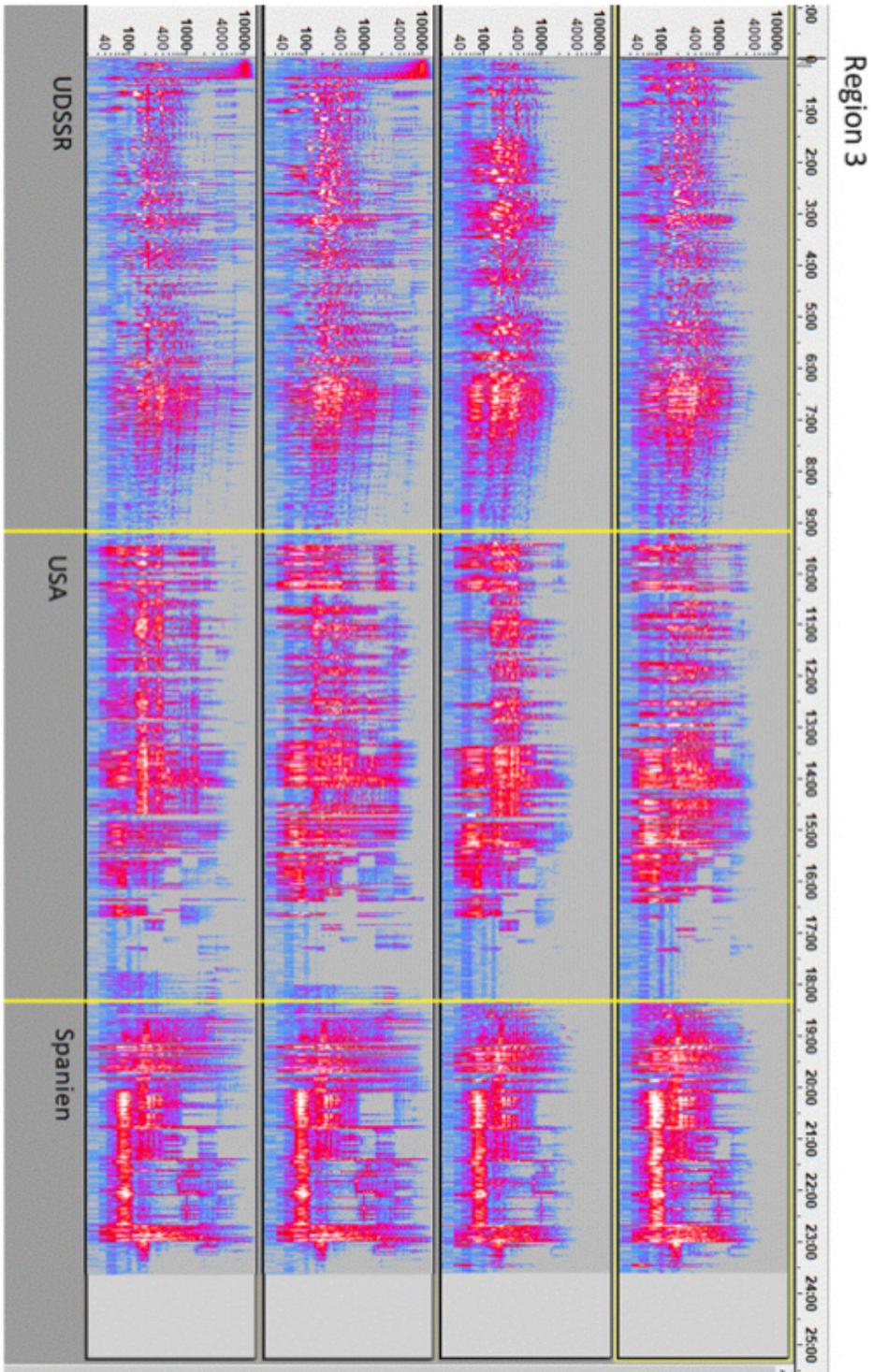
Die Verarbeitung der Hymne der Sowjetunion

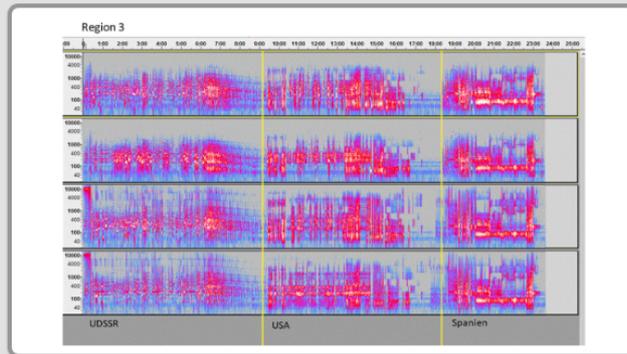
The processing of the anthem of the Soviet Union

▶ ▶| 🔊 0:01 / 37:17

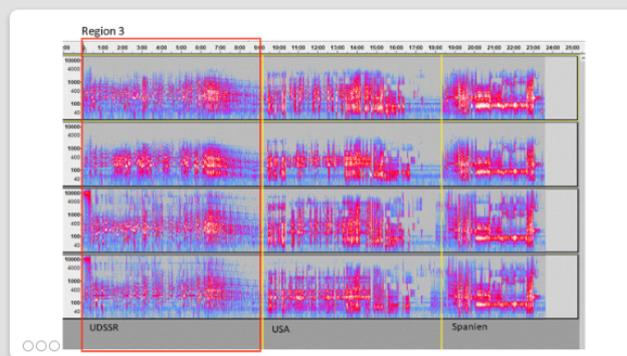


Russland 00 (VIDEO) 02:11 Region 3 – 4 Kanäle

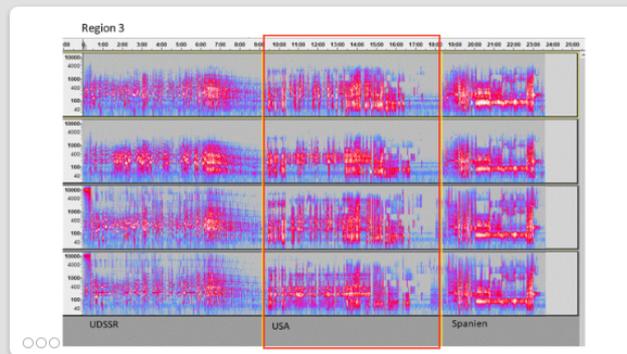




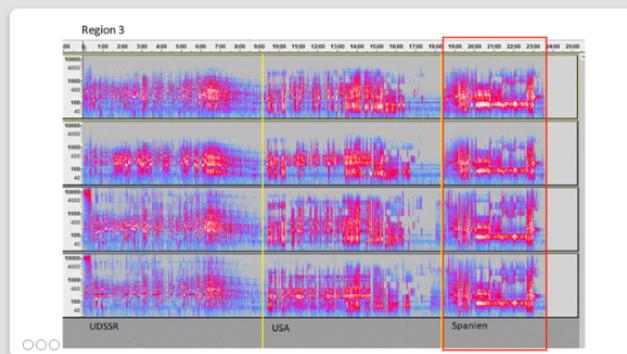
1



2



3



4

Die Verarbeitung der Hymne der Sowjetunion

Stockhausens Tonbandkomposition HYMNEN ist eine Musik, die in ihrem Formverlauf einerseits stark gegliedert ist, die andererseits aber auch über weite Strecken hinweg klar ausgerichtete prozesshafte Entwicklungen erkennen lässt. Beide Aspekte, der Aspekt der Gliederung und der Aspekt der prozesshaften Entwicklung, sind in diesem Werk vielfältig aufeinander bezogen.

Im 1967 entstandenen Programmtext für die Uraufführung der HYMNEN beschreibt Stockhausen zunächst die Gliederung dieses Werks - und er lässt in seinen Worten erkennen, dass er damals das Werk noch nicht für abgeschlossen hielt.

Russland 01 (AUDIO) O-Ton Stockhausen (aus Text-CD HYMNEN: Einführung zur Uraufführung)
Track-CD 17a, Track 2 Anfang:

Schon seit mehreren Jahren hatte ich den Plan, ein grösseres Werk elektronischer, vokaler und instrumentaler Musik mit den Nationalhymnen aller Länder zu komponieren. 1966 begann ich mit der Realisation im Studio für elektronische Musik des WDR. Bis jetzt sind vier Regionen mit einer Gesamtdauer von ca. 113 Minuten entstanden.

Already for several years I had the plan to compose a larger work of electronic, vocal and instrumental music with the national anthems from all countries. In 1966 I started the realization in the studio for electronic music of the WDR. So far, four regions with a total duration of about 113 minutes have been created.

Stockhausens Begriff „Regionen“ könnte der Hörer und Leser seines Texts zunächst so verstehen, als ginge es in dieser Gliederung um verschiedene Weltregionen und ihre Nationalhymnen. Stockhausens genauere Beschreibung zeigt aber, dass dies schon für die erste Region nicht zutrifft. Er sagt:

Russland 02 (AUDIO) O-Ton Stockhausen wie R 1
Jede Region hat bestimmte Hymnen als Zentren, auf die viele andere Nationen mit ihren charakteristischen Köpfen bezogen sind. Die erste Region hat zwei Zentren: die Internationale und die Marseillaise.

Stockhausen nennt für die 1. Region seines Werks zwei verschiedene Hymnen als Zentren: Eine internationale Revolutionshymne, die Internationale, und eine ursprünglich revolutionäre Nationalhymne, die Marseillaise. Schon die in Stockhausens Einführungstext darauf folgende Beschreibung der 2. Region zeigt dann allerdings, dass es für den Komponisten in seinem Stück auch Zentren anderer Art gibt.

Russland 03 (AUDIO) Einführung Stockhausen wie R 1
Die zweite Region hat vier weitere Zentren: die Hymne der Bundesrepublik Deutschland,

*eine Gruppe Afrikanischer Hymnen,
gemischt und alternierend mit dem Anfang der Russischen Hymne und
ein subjektives Zentrum ...*

Stockhausens Beschreibung lässt hier deutlich erkennen,
dass die Gliederung in Regionen und Zentren komplizierter ist,
als die einfachen Gliederungs-Bezeichnungen vermuten lassen könnten:

Zentrum kann nicht nur eine einzelne Hymne sein,
sondern auch eine Gruppe von Hymnen geographisch benachbarter Länder.
(Im Schlussteil der 2. Region beispielsweise ist dies eine Gruppe von Hymnen afrikanischer Länder.)

Sogar ein subjektives Zentrum wird von Stockhausen genannt,
das nach den Worten des Komponisten
weniger mit einer bestimmten Hymne zu tun hat
als mit dem Arbeitsprozess im Studio.

Russland 04 (AUDIO) O-Ton Stockhausen wie R 1
Es ist die Originalaufnahme eines Moments aus der Studioarbeit.

Stockhausens Beschreibung lässt erkennen,
dass in der 2. Region seines Werks
die verschiedenen Zentren ganz anders disponiert sind
als in der vorausgegangenen 1. Region.

Wer das vollständige Werk gehört hat, kann feststellen,
dass auch in den beiden weiteren Regionen
noch wichtige andere Perspektiven für neue Zentren hinzukommen.
Hier und im gesamten Werk gibt es auch Zentren,
die nicht auf eine einzelne Region eingegrenzt sind,
sondern über die Grenzen verschiedener Regionen hinausführen.

Die Verarbeitung der Hymne der Sowjetunion,
die am Ende der 2. Region und am Anfang der 3. Region im Vordergrund steht,
bezeichnet Stockhausen in seiner Werkeinführung als kompositorischen Prozess

Russland 05 (AUDIO) O-Ton Stockhausen wie R 1
*mit der größten harmonischen und rhythmischen Expansion,
die ich bis heute komponiert habe*

Im Formverlauf des gesamten Stücks
ist nicht nur die Verarbeitung der sowjetischen Hymne als kompositorischer Prozess ausgestaltet,
sondern auch deren Vorbereitung und deren spätere Weiterführung.

Die als großer, weiträumiger Verwandlungsprozess auskomponierte sowjetische Hymne
bildet das Zentrum der
Formentwicklung des gesamten Stücks.
Dieser zentrale Formprozess ist für den gesamten Formverlauf so wichtig,
dass er auch über die Abgrenzung zwischen verschiedenen Regionen hinausführt:
Er beginnt am Ende der 2. Region und setzt sich fort am Anfang der 3. Region.

Im größeren Zusammenhang des Stücks zeigt sich,
dass dem Prozess der Verarbeitung der sowjetischen Hymne
ein Prozess der Vorbereitung und Einführung vorausgegangen ist
und dass der zentralen Verarbeitung der sowjetischen Hymne
ein Prozess der Überleitung zum nächsten Zentrum folgt.
Die der zentralen Verarbeitung vorausgehenden und folgenden Passagen verweisen darauf,
dass die sowjetische Hymne im Gesamtverlauf dieser Tonbandmusik
auch noch an anderen Stellen zu finden ist.

In Stockhausens Tonbandkomposition HYMNEN ist die sowjetische Hymne
nicht nur an zentrale Stelle zu finden, in der 2. und 3. Region,
sondern auch anderwärts, in der 1. und 4. Region.
Diese Hymne erscheint also in allen 4 Regionen des Werks.
Die Bedeutsamkeit dieser Hymne wird überdies noch zusätzlich unterstrichen
dadurch, dass sie an verschiedenen Stellen des Werks
in durchaus unterschiedlichen Funktionen erscheint.
Auch dies verstärkt die Bedeutung dieser Hymne,
deren Originalfassung
in einer entscheidenden Epoche des 20. Jahrhunderts entstanden ist -
während des zweiten Weltkriegs,
als Symbol des sowjetrussischen Widerstands gegen den Angriff Deutschlands.

Russland 06 (AUDIO) ORIGINAL (Sowjet-)Russische Nationalhymne

In Stockhausens HYMNEN erscheint die sowjetische Hymne
als technische Verarbeitung einer Militärmusik-Aufnahme
erstmals im Schlussteil der 1. Region.
Dieser erste Einsatz der sowjetischen Hymne
ist in Stockhausens Mitlesepartitur deutlich markiert,
aber diese Hymne ist hier nur schwer herauszuhören,
weil sie in Überlagerung mit der Marseillaise erscheint.

Russland 07 (AUDIO) HYMNEN UdSSR-Hymne überlagert mit Marseillaise (1. Region, 2. Zentrum) Schluss 2. Zentrum und Anfang 2. Zentrum Nachsatz in Region 1.

In der 2. Region erscheint die sowjetische Hymne ein zweites Mal,
und zwar nach dem Ende des Deutschlandlieds:
in einem Übergangsteil,
der vom Deutschlandlied wegführt und zu anderen Hymnen überleitet.

Russland 08 (GRAFIK) UdSSR plus Großmächte

Russland 08 (GRAFIK) ANFANG

USA, Großbritannien, UdSSR (+ Internationale)

15 15
USA As-Dur Ges-Dur
48,9
Internationale

59 59
UdSSR
33 33
37 37
Internationale

58 58
Internationale

Zunächst erscheinen in diesem Übergangsteil
nach dem katastrophischen Ende des Deutschlandliedes
die Hymnen der 4 Großmächte,
die Deutschland im 2. Weltkrieg besiegt haben:
Frankreich, die USA, die Internationale (die erste offizielle Hymne der Sowjet-Ära)
die britische Nationalhymne und, zwischen ihre beiden Teile eingeschoben,
die im 2. Weltkrieg eingeführte sowjetische Nationalhymne.
Der Anfang dieser sowjetischen Hymne ist in Stockhausens HYMNEN
als Ausschnitt deutlich zu hören:
Verfremdet durch Zerhackungen
sowie durch hinzugemischte hohe elektronische Haltetöne und leise Stimmgeräusche.

Russland 09 (AUDIO) UdSSR Anfang (in Transition Deutschland-Russland) Region II 16'33 – 16'37

Russland 08 (GRAFIK) ENDE

Später kommen verfremdete (zerhackte und gefilterte) Ausschnitte anderer Hymnen hinzu:
Anfänge afrikanische Hymnen -
zunächst Upper Volta, überlagert mit Dahomey
(dessen Hymne vorher schon im Anfangsteil von Stockhausens HYMNEN zu hören war).

Russland 10 (AUDIO) Afrika (Upper Volta und Dahomey)

Im Folgenden verbinden sich afrikanische Hymnen- und Musikausschnitte mit lang ausgehaltenen
elektronischen Akkorden, die ebenfalls an Früheres erinnern, insbesondere an den Anfangsteil.
Der letzte der hier eingeblendeten elektronischen Akkorde wird schließlich überblendet in einen
radikal dazu kontrastierenden ruhigen Dreiklang -
dieser Dreiklang erscheint als Anfangssignal
zur Verarbeitung der vollständigen sowjetischen Hymne.

Russland 11 (GRAFIK) Beruhigung Afrika - Russland

+

Russland 11 (AUDIO) Beruhigung Afrika - Russland

Elektronische Klänge,
die zuvor nur als vereinzelte Vorankündigungen zu hören waren,
treten am Ende des 2. Teils der HYMNEN
mit dem Beginn der UdSSR-Hymne in den Vordergrund: als Elemente der Beruhigung,
die schließlich zum Einsatz der Sowjetischen Hymne führt.

Viertes Zentrum UdSSR

Schnell

VIII
VII
VI
V
IV
III
II
I

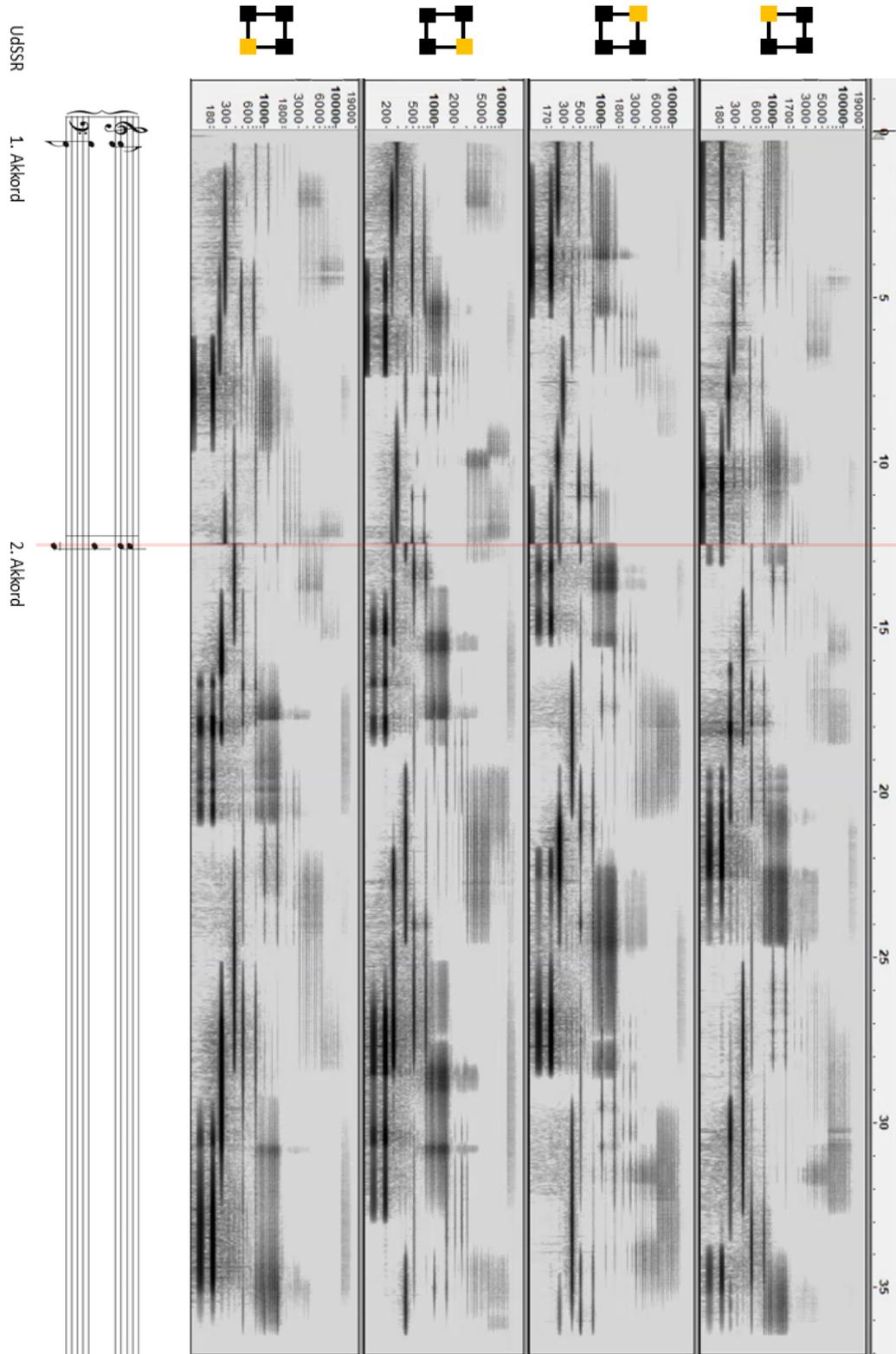
Langsam

Dur 2 Takte
 "Zigeuner" Moll 6 Takte
 Ganztonig 2 Takte
 Zweitönig 8 Takte + 3 Takte
 3 Takte (2 Takte mit rhythmisch verdoppeltem Schlusstakt)

1) = 24''
 2) = 16''
 3) = 10,66''
 4) = 7,1''
 5) = 4,73''
 6) = 3,14''
 7) = 2,1''
 8) = 1,4''

Russland 13 (AUDIO) HYMNEN UdSSR Anfang (1. Motiv)

Russland 13 (VIDEO) HYMNEN UdSSR Anfang (1. Motiv) Verräumlichung



Stockhausens Bearbeitung der Sowjetischen Hymne präsentiert sich als Neugestaltung einer ursprünglich in C-Dur mit begleitender Militärmusik komponierten konventionellen Nationalhymne, die hier verwandelt wird in klanglich neuartige Elektronische Musik.

Nach dem Einsatz der Hymne der UdSSR setzt sich in Stockhausens Musik die formale Entwicklung fort, und nach einiger Zeit ändert sich die Richtung dieser Entwicklung: Auf eine lange, breit ausgestaltete Beruhigung folgt ein gegenläufiger Formprozess, in dem sich die Musik wieder steigert und belebt: in etwas rascherem Tempo, mit spannungsreicheren Melodieschritten und Akkorden - als melodischer, auch harmonisch sich steigernder Aufstieg.

Russland 14 (VIDEO) UdSSR Fortsetzung: T. 2, viertes Viertel – T.4 Ende (Aufstieg in „Zigeuner-Moll“) (Verkürzt)

Die Musik beginnt in extremer Verlangsamung, als zeitliche Spreizung.

Die kurze auftaktige Achtelnote, mit der die originale Melodie beginnt verlängert Stockhausen am Anfang seiner elektronischen Version auf die Dauer von 12 Sekunden.

Der folgende Melodieton ist in der Originalmelodie doppelt so lang wie der zuvor erklangene Auftaktton.

In Stockhausens elektronischer Spreizung dauert dieser erste elektronische Zielton also doppelt so lang, nämlich 24 Sekunden.

Russland 15 (AUDIO) UdSSR Anfang: 2 Anfangstöne mit Begleitung original – Spreizung Stockhausen T. 1

Stockhausen hat den Anfang der sowjetischen Hymne in seiner elektronischen Realisation so extrem verlangsamt, dass dem Hörer genügend Zeit bleibt, diesen Vorgang in Ruhe auszuhören und überdies genauer zu achten auf die feinsten Veränderungen im Inneren der Klänge.

Bei Stockhausen geht es also nicht um patriotisches Hören, das sich auf äußere Klangwirkungen konzentriert, sondern um musikalisches,

auf das Innenleben der Klänge und ihrer Veränderungen konzentriertes Hören.

Die Musik beginnt extrem langsam, mit einfachen harmonischen und melodischen Intervallen:

In leicht verfremdetem, extrem verlangsamttem C-Dur, melodisch absteigend.

Nach einiger Zeit ändert sich der Ablauf: die Melodie steigt auf in rascherem Tempo, melodisch und harmonisch komplizierter als zuvor:

in leicht chromatisiertem Moll, mit den Intervallen der sogenannten „Zigeunertonleiter“.

Russland 16 (AUDIO) UdSSR Fortsetzung: Aufstieg („Zigeunertonleiter“) T. 3-4

Im größeren Zusammenhang von Stockhausens Verarbeitung zeigt sich, dass die Musik nicht einfach

im Wechsel von einem Abschnitt zum nächsten immer schneller wird, dass aber insgesamt doch sich die Musik im Gesamttablauf beschleunigt. Beispielsweise beginnt der zweite Teil wesentlich schneller als der erste.

Hier folgen in wenigen Sekunden nicht nur verschiedene Töne, sondern verschiedene Motive aufeinander.

Russland 17 (AUDIO) HYMNEN Anfang 2. Teil gantzönig T. 9-10

Stockhausens Verarbeitung der UdSSR-Hymne beginnt extrem langsam - mit enorm gespreizten Melodie-Motiven, deren Abfolge als melodischer Abstieg gestaltet ist.

Auf einen langsamen melodischen Abstieg folgt dann ein rascher melodischer Aufstieg, der melodisch und harmonisch stärker verfremdet ist als der Anfang.

Die hier sich anbahnende melodische und harmonische Intensivierung setzt sich auch im Folgenden fort

indem vor allem die melodischen und harmonischen Tonbeziehungen Schritt für Schritt immer komplizierter werden.

Russland 18 (AUDIO) HYMNEN Beginn des chromatischen Abschnitts (2 Takte: Aufstieg)

Stockhausens Bearbeitung führt in ihrem Gesamtzusammenhang
Schritt für Schritt
von einfachem C-Dur
bis zu komplizierten chromatischen Melodie- und Harmoniebildungen.
Im ersten Stadium dieser Entwicklung hört man einfache C-Dur-Harmonien -
allerdings stark verfremdet
mit extremer Verlangsamung
und mit vielfältigen elektronischen Belebungen der Melodie- und Akkordtöne.
So verwandeln sich traditionelle Intervalle und Akkorde
in moderne elektronische Klänge und Klangverwandlungen.

Im Gesamtverlauf von Stockhausens Verarbeitung der sowjetischen Hymne zeigt sich,
dass sich nicht nur die Hymne selbst verändert, sondern auch ihre Beziehung zu anderen Hymnen:
Im Stadium des Übergangs zu dieser melodisch, harmonisch und klanglich neuartigen Hymne
und in den ersten Stadien der Hymne selbst
sind auch noch andere Nationalhymnen zu hören:
Hymnen aus verschiedenen afrikanischen Ländern -
verschiedene Ausschnitte, verfremdet in klanglichen Zerhackungen und Filterungen,
Fetzen aus Nationalhymnen vieler, meist ziemlich kleiner afrikanischer Länder,
die gleichsam aufgesaugt werden
von den langen, in Tonraum und Dauer weit gespannten Akkorden der sowjetischen Hymne.

Russland 19 (AUDIO) HYMNEN Transition nach Deutschland / Afrika Anfang
Ausschnitte mit Filterungen afrikanischer Hymnen-Ausschnitte

Die Einsprengsel mit gefilterten und zerhackten Fragmenten afrikanischer Hymnen
verschwinden im Verlaufe der weiteren klanglichen Entwicklung:
Die winzigen und dünnen Fetzen afrikanischer Nationalhymnen
werden gleichsam aufgesogen und verschlungen von Akkorden der sowjetischen Hymne.

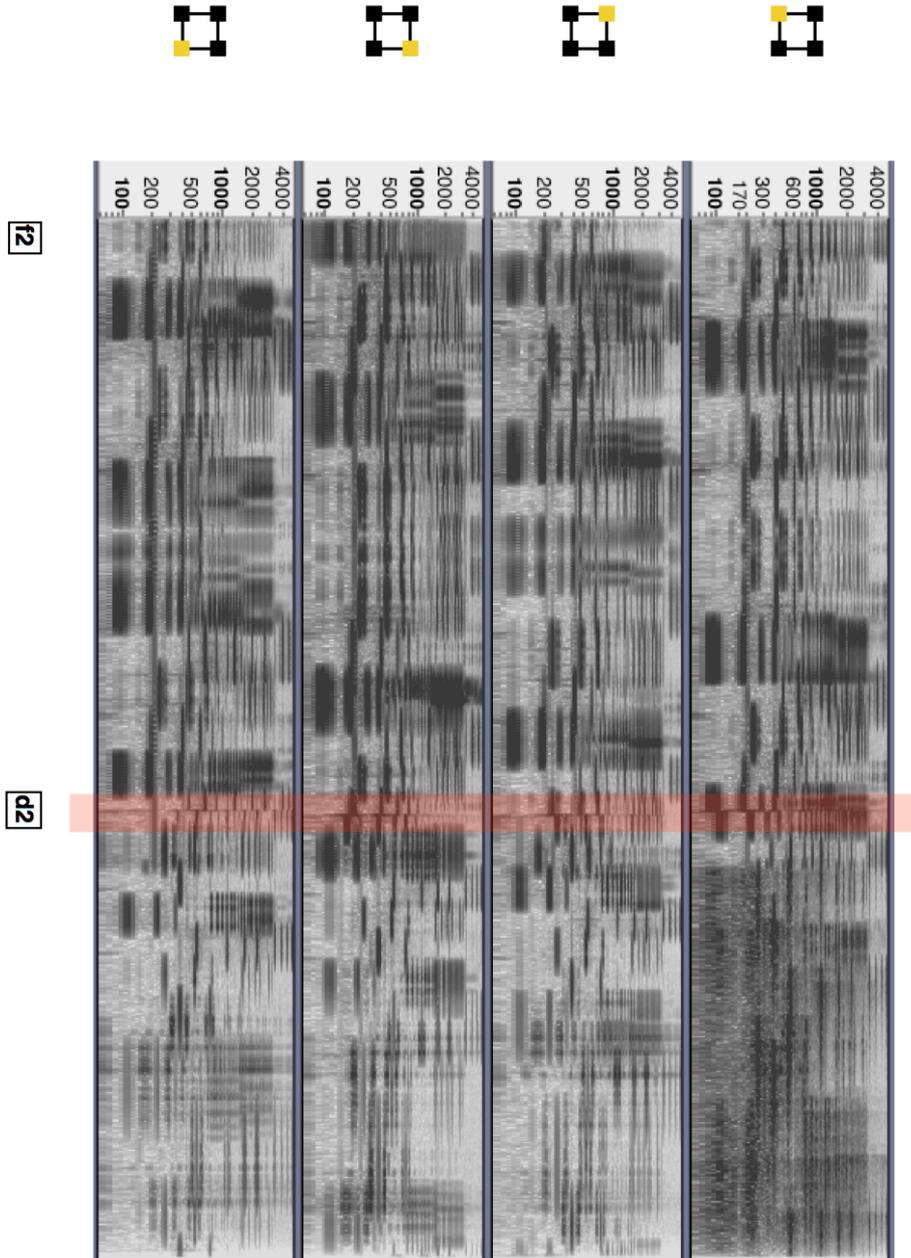
Russland 20 (AUDIO) HYMNEN Halbschluss mit Afrika d2-f2-d2
nach UdSSR-Halbschluss Ende 1. Teil

Im Gesamtablauf von Stockhausens Verarbeitung der sowjetischen Hymne
verändert sich die Musik an verschiedenen Stellen -
im mehrfachen Wechsel der Tempi und in zunehmend komplizierteren Tonbeziehungen.
Die Entwicklung führt zu einem Schlussteil mit ungewöhnlichen Klängen und Klangfolgen.

Russland 21 (AUDIO) UdSSR 2. Teil: Chromatik, Aufstieg zum Hochton: f2-d2 ... es3

Schon die beiden ersten chromatischen Akkorde in diesem wichtigen Ausschnitt zeigen, dass hier ein
Höhepunkt in der Entwicklung des gesamten Stückes erreicht ist.

Russland 22 (VIDEO) UdSSR 2. Teil: Chromatik, Akkord 1 und 2



Die atonalen Akkorde, die hier im zentralen Steigerungsabschnitt eingeführt werden, hat der Komponist in seinem Stück schon vorher angekündigt: im Anfangsteil der HYMNEN – dort allerdings in anderem Klangbild: versetzt in höhere Tonlage und vermischt mit Alltagsgeräuschen.

Russland 23 (AUDIO) HYMNEN Anfang: Akkorde mit Spitzentönen f3-d3
erste 2 Akkorde des chromatischen UdSSR-Aufstiegs
in höherer Oktavlage, kombiniert mit Geräuschen

Mehrere besonders wichtige chromatische Akkorde, die Stockhausens in seiner Verarbeitung der UdSSR-Hymne komponiert hat erscheinen nicht nur im Zentrum seines Stückes, sondern auch im Anfangsteil (als Ankündigungs-Klänge) oder im Schlussteil (als Erinnerungs-Klänge). Besonders auffällig ist, wie sich in diesem Zusammenhang der Schlussakkord der Hymne verändert wenn er im Schlussteil des Stückes wiederkehrt:

Im Zentrum der Formentwicklung des ganzen Stückes erscheint der Schlussakkord der sowjetischen Hymne als Höhepunkt einer großen Steigerung mit chromatisch gespreizten Melodielinien, und mit vielen dissonant überlagerten Tönen eines Akkordes, der in hoher Lage einsetzt und danach Schritt für Schritt absteigt.

Russland 24 (AUDIO) HYMNEN UdSSR Schluss-Abschnitt mit Höhepunktakkord
und mit Abstiegs-Beginn: im Diminuendo absteigende Akkorde

Der Schlussteil dieser Hymne unterscheidet sich in Stockhausens Verarbeitung besonders deutlich vom triumphalen Abschluss der originalen sowjetischen Hymne: Stockhausen verwandelt in seiner Verarbeitung den einfachen Dur-Schluss der originalen Hymne in kompliziert gespreizte und stark dissonant harmonisierte atonale Musik mit elektronischen Klängen.

Russland 25 (AUDIO) Zusammenschnitt: UdSSR-Hymne: originaler Schluss – atonaler Schluss
Stockhausen

Nach dem markanten Schlussakkord der sowjetischen Hymne beginnt eine Rückentwicklung, die überleitet zu Neuem: Der Schlussakkord steigt Schritt für Schritt im Diminuendo chromatisch abwärts.

Russland 26 (AUDIO) UdSSR Schlussakkord plus 2 tiefere Akkorde

Wenn Stockhausens Abschluss-Akkord der sowjetischen Hymne später im Schlussteil des Stückes wiederkehrt, dann erscheint er in vollständig verändertem Zusammenhang: überlagert mit der britischen Hymne, deren Rhythmus er im rhythmisierten Vibrato übernimmt; kombiniert mit Geräuschen einer Volksmasse, deren Einsatz den britischen Schlussakkord verdrängt.

Russland 27 (AUDIO) HYMNEN 4. Region mit UdSSR-Schlussakkord, britischer Hymne und Volksgeräuschen

Der Schlussakkord der sowjetischen Hymne, der im Schlussteil des Stückes unverändert stehen bleibt, hat bei seinem ersten Auftreten im Inneren des Stückes noch eine andere Funktion. Er erscheint als Wendepunkt in der Formentwicklung des gesamten Stückes.

Stockhausens Umgestaltung der Hymne

führt bis zum Höhepunkt

eines intervallisch weit gespannten, dissonanzreichen chromatischen Akkordes.

Der Schlussakkord der sowjetischen Hymne ist in Stockhausens Tonbandmusik ein Wendepunkt, von dem dann im Folgenden ein Abstieg ausgeht:

Der chromatische Akkord setzt ein in hoher Lage,

er steigt danach Schritt für Schritt chromatisch abwärts und wird dabei immer leiser - in einer Rückentwicklung von Melodie, Harmonie und Dynamik.

Russland 28 (AUDIO) HYMNEN: UdSSR Höhepunkt und Abstieg (3 Akkorde)

Nach dem markanten Schlussakkord der sowjetischen Hymne

beginnt eine Rückentwicklung, die überleitet zu Neuem:

Der Schlussakkord steigt Schritt für Schritt im Diminuendo chromatisch abwärts.

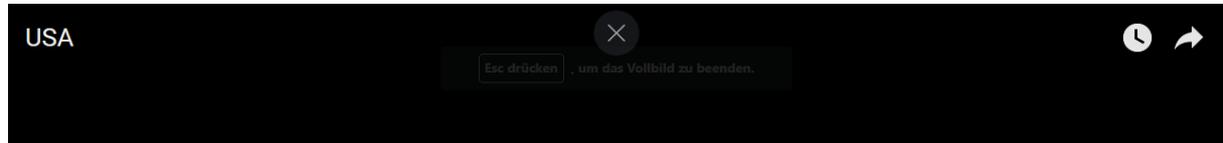
Der Formprozess der Rückentwicklung

verbindet sich mit der Wiederkehr bekannter Klänge:

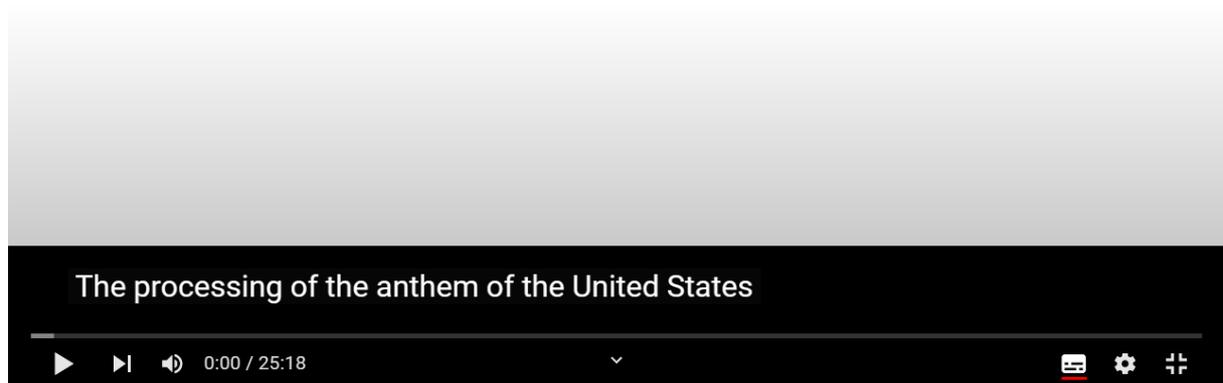
Erneut setzen Kurzwellenklänge ein – zunächst sehr leise.

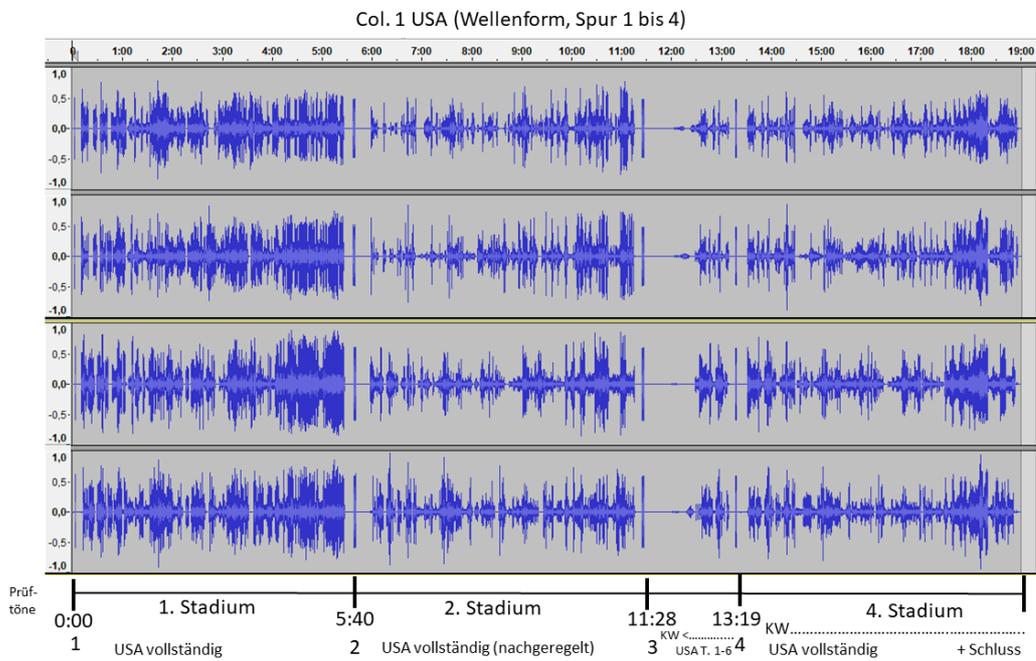
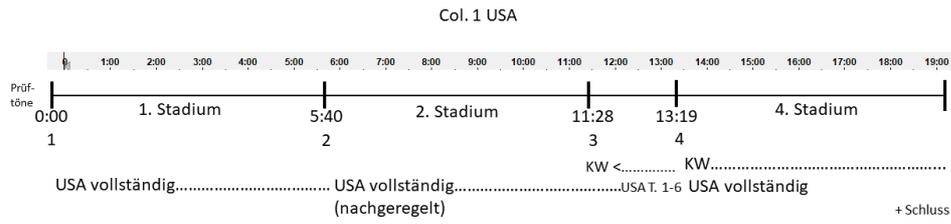
Diese leisen Klänge bereiten den Einsatz einer anderen Hymne vor -

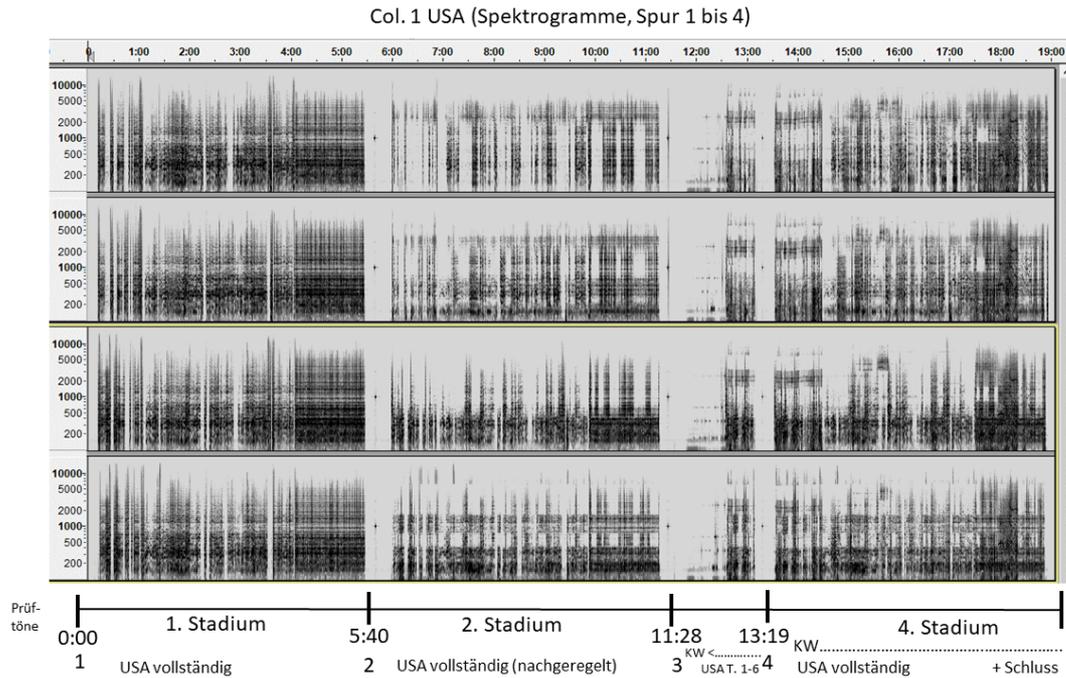
den Einsatz der Nationalhymne der USA, die als neues Zentrum erscheint.



Die Verarbeitung der Hymne der USA







Die Verarbeitung der Nationalhymne der USA

USA 00 (GRAFIK) Zeitstrahl USA Spur 1 bis 4 (siehe Seite vor der Überschrift)

Die Nationalhymne der USA erscheint in Stockhausens Tonbandkomposition nicht vereinzelt (also nicht so isoliert wie zuvor das Deutschlandlied), sondern in enger Verbindung mit anderen Klängen, z.B. kombiniert mit vorbereitenden und begleitenden Kurzwellen-Klängen.

USA 01 (AUDIO) Kurzwellen-Klänge - USA Anfang

+

USA 01 (GRAFIK) Kurzwellen-Klänge - USA Anfang

This image shows a handwritten musical score for a hymn, consisting of multiple staves. The score is divided into several sections, each marked with a circled number from 1 to 13. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *f*, and *sfz*. There are also some text annotations in German, such as "Zentrum" and "Tendenz". The score is written on a grid background and includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The overall layout is dense and detailed, typical of a composer's manuscript.

Die USA-Hymne ist in Stockhausens Tonband-Musik auch verbunden mit Einschüben von Hymnen-Anfängen aus aller Welt, ähnlich wie zuvor die Marseillaise, deren Melodie im Wechsel mit Hymnen anderer, meist benachbarter oder politisch verbundener Länder zu hören war.

USA 02 (AUDIO) HYMNEN: 1. Region - Marseillaise-Zentrum mit USA
(Zuschnitt: USA allein – USA zwischen F1 und F2)
a) USA Anfang
b) F1-USA-F2

Die Verbindung der USA-Hymne mit Hymnen anderer Länder präsentiert diese Nationalhymne in neuer Perspektive: als Hymne eines Landes, das im Laufe seiner Geschichte viele Einwanderer aus anderen Ländern aufgenommen hat. Die Verbindung der vollständigen USA-Hymne mit Einschüben von Hymnen-Anfängen aus anderen Ländern bleibt durchgängig wirksam - vom Anfang bis zum Ende dieses Formteils.

Die USA-Hymne wird in Stockhausens Tonband-Musik vollständig gespielt, aber sie wird an vielen Stellen unterbrochen durch Einschübe: Durch Anfänge von Hymnen anderer Länder, die man, bezogen auf die USA, als Einwanderer-Länder bezeichnen kann. So entsteht eine akustische Weltreise, die man auch mit einem begleitenden Video illustrieren kann:

Splitter der USA-Hymne erscheinen im ständigen Wechsel mit Anfängen von Hymnen anderer Länder. So verwandelt sich der erste Teil der USA-Hymne in eine bunte Collage. Von Hymnen-Bruchstücken aus aller Welt.

USA 03 (VIDEO) USA erster Teil

USA 3 (VIDEO) USA erster Teil



The image displays a musical score consisting of ten staves, each representing a different version of a hymn. The staves are arranged vertically and labeled with country codes in boxes: USA, G. Br., USA, Fr, USA, ITAL, ITAL, USA, ITAL, and USA. Each staff contains musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staves are connected by lines and numbered circles (4, 5, 6, 7, 8, 9, 10) indicating relationships between the versions. A red line connects the bottom of the USA staff (row 4) to the top of the G. Br. staff (row 5), the bottom of the G. Br. staff (row 5) to the top of the USA staff (row 6), the bottom of the USA staff (row 6) to the top of the Fr staff (row 7), the bottom of the Fr staff (row 7) to the top of the USA staff (row 8), the bottom of the USA staff (row 8) to the top of the ITAL staff (row 9), and the bottom of the ITAL staff (row 9) to the top of the USA staff (row 10). A blue line connects the bottom of the ITAL staff (row 9) to the top of the USA staff (row 10).

USA 04 (GRAFIK) USA erster Teil Collage-Schema für USA ersten Teil

USA 04 (Grafik) ANFANG

Die Nationalhymne der USA beginnt einfach und einprägsam:
Mit absteigenden und aufsteigenden Dreiklangs-Tönen.

USA 05 (AUDIO) USA T. 1-2

Nach diesem prägnanten und kurzen Anfang hat Stockhausen
den ähnlich kurzen Anfang einer anderen Hymne einmontiert:
den Anfang der Nationalhymne Großbritanniens,
des wichtigsten Einwandererlandes der USA

USA 06 (AUDIO) 1. Einschub: GB T. 1-2

Dieser eingeschobene Hymnen-Anfang eines anderen Landes
ist fast genau so lang wie der vorausgegangene
Anfangs-Abschnitt mit der USA-Hymne.

Nach diesem Wechsel
setzt sich die USA-Hymne fort -
wiederum mit einem kurzen zweitaktigen Ausschnitt.

USA 07 (AUDIO) USA 2: T. 3-4

Es folgt ein anderer Hymnen Einschub:
Der Beginn der Marseillaise -
der Hymne Frankreichs,
des zweitwichtigsten Einwandererlandes der USA,
das mit den Vereinigten Staaten seit deren Gründungsjahren eng verbunden ist.

USA 08 (AUDIO) (USA Fortsetzung T. 3-4 -) Frankreich Anfang T. 1-2

Der häufige Wechsel zwischen verschiedenen, der Reihe nach eingeführten
Ausschnitten einerseits und
Anfängen verschiedener anderer Hymnen andererseits
erfolgt zunächst weitgehend regelmäßig:
im Abstand von jeweils ungefähr zwei Takten:

USA 9 (AUDIO) USA 1 (Anfang) – GB Anfang, USA 2 (Fortsetzung) – Frankreich Anfang

Auf diesen Anfang als regelmäßige Wechselmontage
folgt ein anderer, weniger regelmäßiger Wechsel:
Auf einen kurzen Ausschnitt mit dem nächsten Motiv der USA-Hymne
folgt ein längerer Ausschnitt aus der Nationalhymne von Italien.

USA 10 (AUDIO) USA 3 (kurz: 1 Motiv) – längerer Ausschnitt Italien
(Ende Vorspiel, Anfang Hauptteil)

Auf diesen unregelmäßigen Wechsel folgt dann ein weiterer Ausschnitt aus der USA-Hymne,
mit dem dann der erste Teil dieser Melodie abschließt.

USA 11 (AUDIO) USA – Italien – USA (Schlussmotiv 1. Teil)

USA 04 (GRAFIK) ENDE

The image displays a musical score for hymn 8, organized into three main sections. The top section, marked with a USA flag, contains three staves of music. The first staff is numbered 1 through 7, with a circled 7 at the end. The second staff is numbered 4 and 5, with a circled 5 at the end. The third staff is numbered 4 and 5, with a circled 4 at the end. A red arrow points from the circled 7 in the first staff to the circled 4 in the third staff. The middle section, marked with a UK flag, contains three staves of music. The first staff is numbered 1 through 6, with a circled 6 at the end. The second staff is numbered 7 and 9, with a circled 9 at the end. The third staff is numbered 10 and 10, with a circled 10 at the end. A blue arrow points from the circled 6 in the first staff to the circled 10 in the third staff. The bottom section, marked with a green and red flag, contains one staff of music numbered 8 and 8, with a circled 8 at the end.

USA 12 (GRAFIK) zum folgenden Textabschnitt und zu USA 13

USA 12 (GRAFIK) ANFANG

Wenn man die Melodieausschnitt des ersten Teils des USA-Hymne mit ihre Einschüben aus anderen Hymnen in Zusammenhang hört, dann kann man feststellen, wie sich die amerikanischen und die nicht-amerikanischen Melodieausschnitte verändern. Die amerikanischen Ausschnitte werden immer kürzer und erst am Schluss wieder länger. Die nicht-amerikanischen Ausschnitte sind zunächst kurz und werden dann immer länger.

USA 13 (AUDIO) USA erster Teil

USA 12 (GRAFIK) ENDE

Der erste Teil der USA-Hymne, der so abschließt, wird anschließend *wiederholt* - jetzt aber mit anderen Ausschnitten und Einschüben, also auf der Weltkarte mit anderen Wechseln zwischen Amerika und anderen Ländern:

USA 14 (VIDEO) USA Wiederholung erster Teil



USA 14 (VIDEO) USA Wiederholung erster Teil

Schon der einleitende Auftakt wird bei der Wiederholung des ersten Teils ganz anders behandelt als zuvor am Anfang der Hymne:

Die beiden Auftaktöne werden mehrmals wiederholt -
und sie bereiten damit den nächsten Hymnen-Ausschnitt vor,
in dem diese beiden Anfangstöne auch eine wichtige Rolle spielen:
Dem Auftakt zur USA-Hymne und seinen mehrfachen Wiederholungen der beiden Töne
folgt der Anfang der deutschen Hymne, der genau zu diesen Tönen führt und dann abbricht.

USA 15 (AUDIO) USA f1-d1 mehrfach wiederholt – Deutschland Anfang bis f1-d1

Im weiteren Verlauf ist deutlich zu hören, dass die Musik im Wechsel zwischen verschiedenen
Ausschnitte vielfältiger wird. Dies führt so weit, dass auch andere Weltgegenden und andere
Musikarten ins Spiel kommen. Ausführlich ist die japanische Hymne zu hören, und sie überlagert sich
nach einige Zeit mit einer amerikanische Hymne anderer Art: mit den *Spiritual Glory Glory Halleluja*,
dass daran erinnert, dass in den Vereinige Staaten nicht nur Bürger aus verschiedenen Ländern leben,
sondern auch Menschen, die aus verschiedenen Kulturkreisen stammen, aber gleichberechtigt
zusammen leben möchten.

USA 16 (AUDIO) Wiederholung erster Teil

Wenn man genauer verfolgt wie Stockhausen den ersten Teil der USA Hymne
und dessen Wiederholung gestaltet, dann kann man feststellen,
dass bei der Wiederholung des ersten Teiles alle amerikanischen Ausschnitte
und alle Ausschnitte aus anderen Ländern grundlegend verändert sind.
Das gilt nicht zuletzt auch für Hymnen anderer Länder,
die besonders ausführlich berücksichtigt werden:
Im ersten Teil ist dies die italienische Hymne, also die Hymne
eines wichtigen europäischen Einwandererlandes,
die in zwei aufeinanderfolgenden Melodieausschnitten vertreten ist.

Bei der Wiederholung des ersten Teiles der USA Hymne
gerät eine andere, aus einem anderen Kulturkreis stammende Hymne
in den Vordergrund: die japanische Hymne.

Den Unterschied zwischen beiden Verarbeitungen
(das heißt zwischen der Verarbeitung des ersten Teils
und der Verarbeitung seiner Wiederholung) kann man deutlich erkennen
wenn man beide Teile nacheinander hört.

USA 17 (VIDEO) erster Teil mit Wiederholung

USA 17 (VIDEO) erster Teil mit Wiederholung

The image displays a handwritten musical score for USA 17, consisting of multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *mf*, *pp*). The score is divided into sections, with measures numbered 1 through 10. A section labeled 'Zentrum' is highlighted in red. The score includes performance instructions such as 'Kantabene Present an Terrence Allen' and 'Kantabene Present an Terrence Allen'. The notation is dense and includes various musical symbols and markings.

Auch im weiteren Verlauf des USA-Zentrums verbindet sich die Haupt-Hymne mit Musikausschnitten, die Beziehungen zu anderen Kulturkreisen und Menschengruppen erkennen lassen: Zunächst sind Ausschnitte aus bereits vorher erklingenden Hymnen zu hören, danach setzt eine neue, in eine andere Weltgegend führende Hymne ein: Die Nationalhymne von Japan.

USA 18 (AUDIO) USA, Wiederholung 1. Teil 2. Motiv – Japan Anfang (ausblenden vor Einsatz „Glory“)

Kurz nach dem Einsatz der japanischen Hymne überlagert sich dieser Melodie ein amerikanisches Lied, das für viele Hörer und Sänger innerhalb und außerhalb der USA vielleicht sogar noch wichtiger ist als die offizielle Nationalhymne dieses Landes.: Es erklingen verschiedene Ausschnitte aus Aufnahmen des berühmten Spirituals *Glory, glory, Hallelujah*, das Stockhausen in einer Notiz seiner Mitlesepartitur ausdrücklich als Hymne bezeichnet, als *Battle Hymn of the Republic*.

USA 19 (AUDIO) USA Wiederholung 2. Motiv – Japan mit Glory mit Klavierbegleitung

Das amerikanische Spiritual *Glory, glory Hallelujah* erscheint hier, im USA-Zentrum von Stockhausens Werk HYMNEN, als Verweis darauf, dass in den USA jenseits der offiziellen Nationalhymne auch andere Musik als politisch bedeutsam anerkannt sein kann - zum Beispiel dieses Spiritual als klingendes Symbol der Hoffnung auf ein friedliches Zusammenleben verschiedener Bevölkerungsgruppen. In diesem Sinne verbindet Stockhausen in seiner Tonbandmusik die Hymne der USA mit Musik, die sich öffnet für andere Erfahrungen jenseits der eigenen Gesellschaftsschicht und jenseits des eigenen Kulturkreises.

Das klangliche Zentrum mit der Hymne der USA erscheint im Gesamtzusammenhang von Stockhausens Tonbandkomposition HYMNEN als groß angelegte *Collage*, in der scheinbar Unvereinbares zusammengebracht wird. Stockhausen hat 1970 seinen Studenten auf den Darmstädter Ferienkursen zu erklären versucht, was er mit seinen kompositorischen Ansätzen der klanglichen und kommunikativen Integration erreichen wollte: Wie er damals erzählte, hat er in den 1960er Jahren längere Zeit in den USA gelebt.

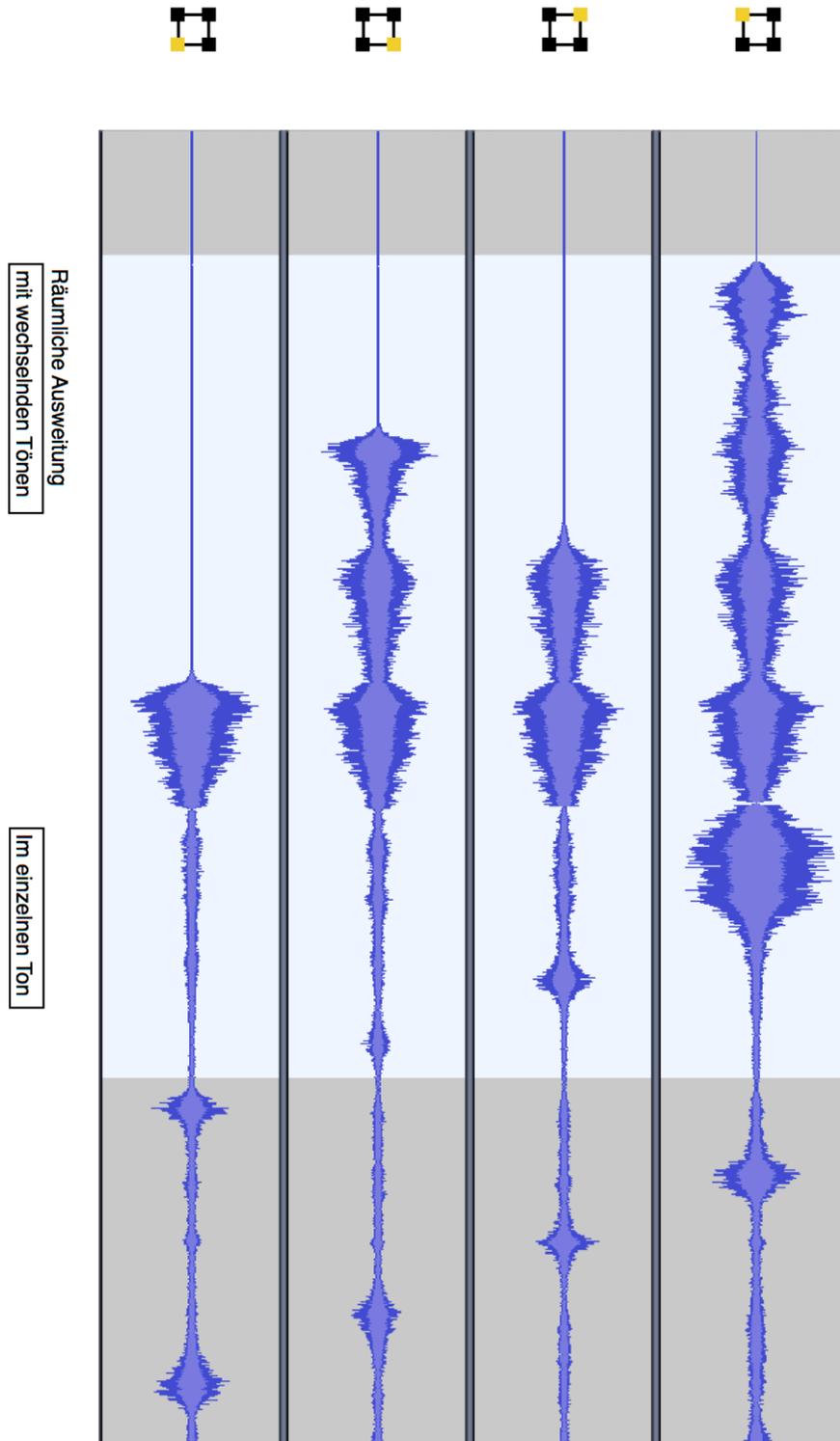
In einem Haus, in dem er damals wohnte, geschah ein Mord, ohne dass er dies rechtzeitig bemerkt hätte. Stockhausen erzählte dies, und er fügte hinzu, er wolle mit seinen HYMNEN eine Musik schaffen, die ein derartiges beziehungsloses Nebeneinander der Menschen zu überwinden versucht.

Wie Stockhausen sich mit diesem Problem auseinandergesetzt hat, zeigt sich an verschiedenen Stellen seiner Tonband-Komposition - beispielsweise am Schluss seiner Verarbeitung der Hymne der USA.

Am Schluss des USA-Zentrums seiner HYMNEN

komponiert Stockhausen
mehrere absichtsvoll unvollständige Schluss-Ansätze der USA-Hymne,
die immer wieder harmonisch und melodisch in Frage gestellt werden
durch gesungene Motive aus dem Schlussteil des Spirituals,
der inoffiziellen zweiten Hymne der Vereinigten Staaten.

USA 20 (AUDIO) HYMNEN USA Pseudo-Schluss länger
Ausblenden vor dem Einsetzen neuer, kratziger KW-Klänge



Schon an den ersten Tönen der USA-Hymne kann man erkennen, wie Stockhausen eine einfache Aufnahme mit Bläserorchester verwandelt in Tonband-Musik mit im Raum verteilten Klängen.

Wer dies verstehen will, muss sich damit vertraut machen,
welche Rolle in dieser Musik die Raumpositionen und Raumbewegungen der Klänge spielen.

Sogar in Stereoaufnahmen des Stückes lässt sich erkennen, dass schon bei den ersten Tönen der amerikanischen Hymne sich die Raumpositionen der Töne rasch verändern. Sie wechseln genau so schnell wie die Zählzeiten der Takte.

Eine erste Klangschiicht beginnt mit den beiden Auftakttönen der Melodie in einer ersten Raumposition.

USA 21 (GRAFIK) Anfang alle Spuren (1-4) Wellenform

USA 21 (GRAFIK) ANFANG

USA 22 (AUDIO) Anfang Spur 1

Eine zweite Klangschiicht setzt eine Zählzeit später ein in einer anderen Raumposition.

USA 23 (AUDIO) Anfang Spur 3

Eine dritte Klangschiicht folgt im gleichen Zeitabstand wiederum in einer neuen Raumposition.

USA 24 (AUDIO) Anfang Spur 2

Eine vierte Klangschiicht folgt wiederum im gleichen Abstand auf einer neuen Raumposition.

USA 25 (AUDIO) Anfang Spur 4

Alle vier Raumschiichten überlagern sich und münden in einen langen Ton, der sich von seiner Anfangsposition aus räumlich belebt mit im Raum kreisenden Schwellakzenten.

USA 26 (AUDIO) Anfang alle Spuren (1-4)

USA 21 (GRAFIK) ENDE

Zu Beginn der USA Hymne folgen zwei verschiedene räumliche Prozesse aufeinander.

Bei den Tönen des ersten Motivs vollzieht sich eine räumliche Ausweitung.

Bei vierkanaliger Wiedergabe ist der Auftakt nur in einer einzigen Lautsprechergruppe zu hören und bei den folgenden drei Zählzeiten kommt jeweils eine neue Lautsprechergruppe hinzu.

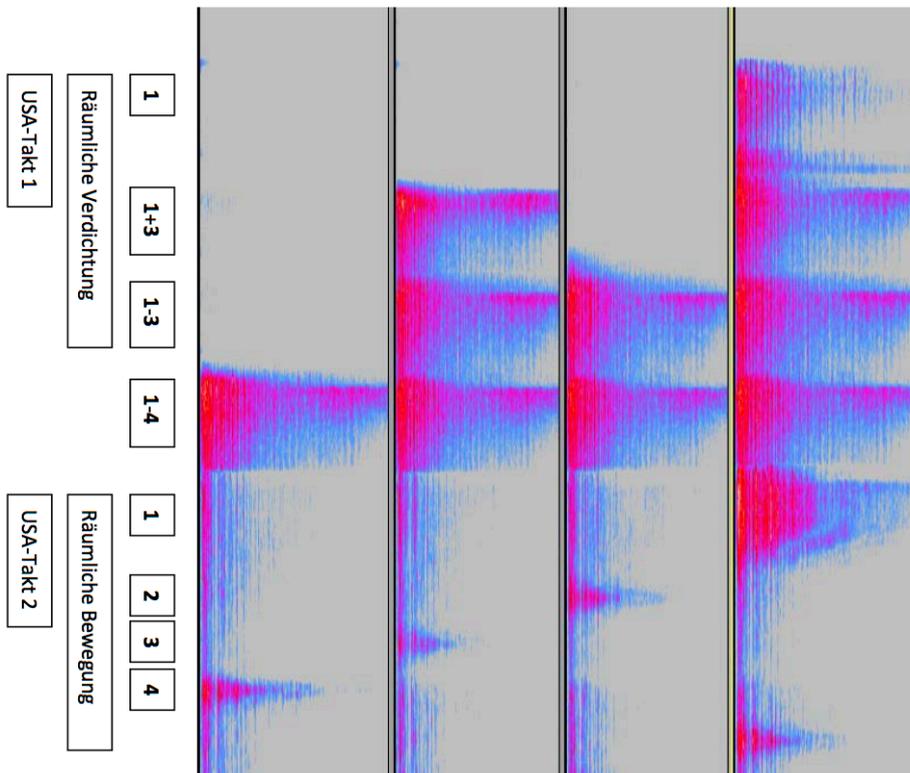
Es folgt im zweiten Takt ein langer Melodieton, und dieser Ton wird mit Akzenten, die im Raum kreisen dynamisch und räumlich belebt.

USA 27 (GRAFIK) Anfang alle Spuren (1-4) Spektrogramm

USA 27 (GRAFIK) ANFANG

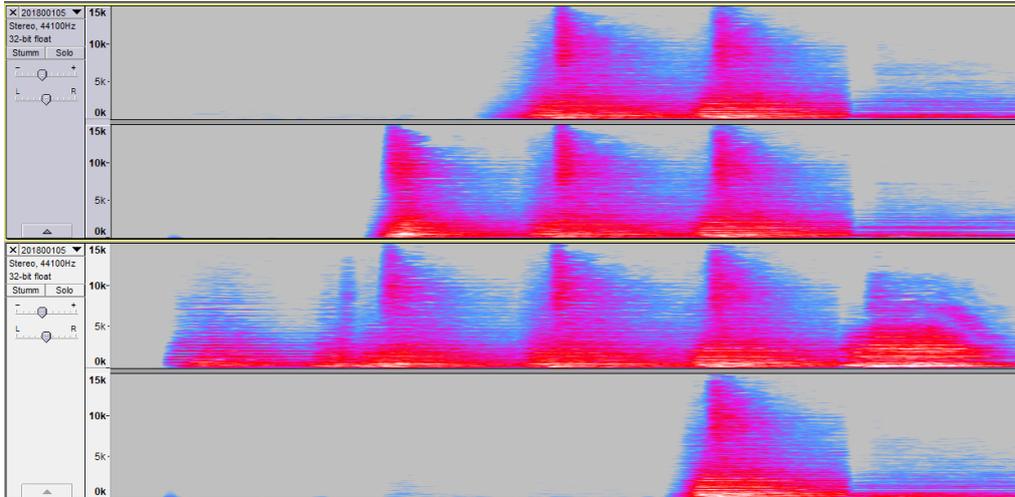
USA 28 (AUDIO) Anfang alle Spuren (1-4)

USA 27 (GRAFIK) ENDE

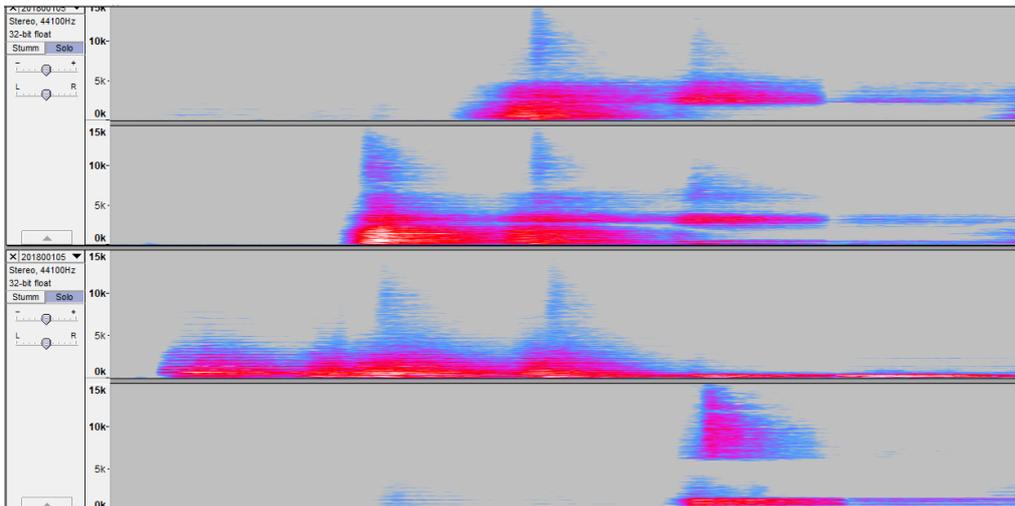


USA 28.1 (Grafik) USA Anfangsmotiv und Verarbeitung (Filterung)

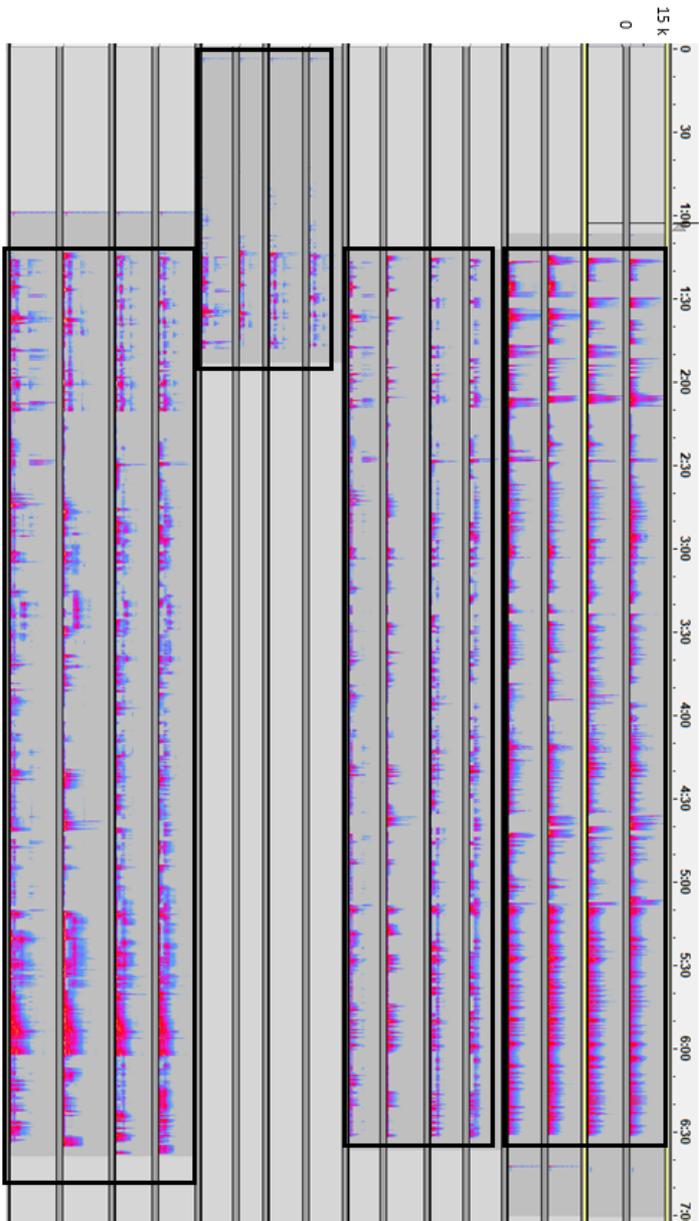
Erstes Verarbeitungsstadium



Zweites Verarbeitungsstadium (gefiltert)



Räumlich bewegte Klänge auf verschiedenen Verarbeitungsstufen (1-4)



1 Collage

- Die USA-Hymne
- einmontierte Anfänge anderer Hymnen

2 Filterung

3 Anfang als Klangmischung:

- Kurzwellenklänge (KW)
- als Einleitung
- als Untermalung der Hymen-Ausschnitte

4 Montagen - Schichtungen

lassen sich nicht nur im Detail der USA-Hymne verfolgen
sondern auch in größeren Zusammenhängen -
beispielsweise im ersten Teil in den Wechselmontagen zwischen USA-Fragmenten
und Anfängen anderer Hymnen.

Die verschiedenartigen Montagestücke unterscheiden sich deutlich
auch durch unterschiedliche Klangbewegungen, die im Konzertsaal den Hörer umkreisen
und die bei einer Stereoaufnahme in unterschiedlichen Stereopositionen erkennbar sind.

USA 29 (AUDIO) Erster Teil mit vollständiger Wiederholung 4-Spur

USA 29 (AUDIO) ANFANG

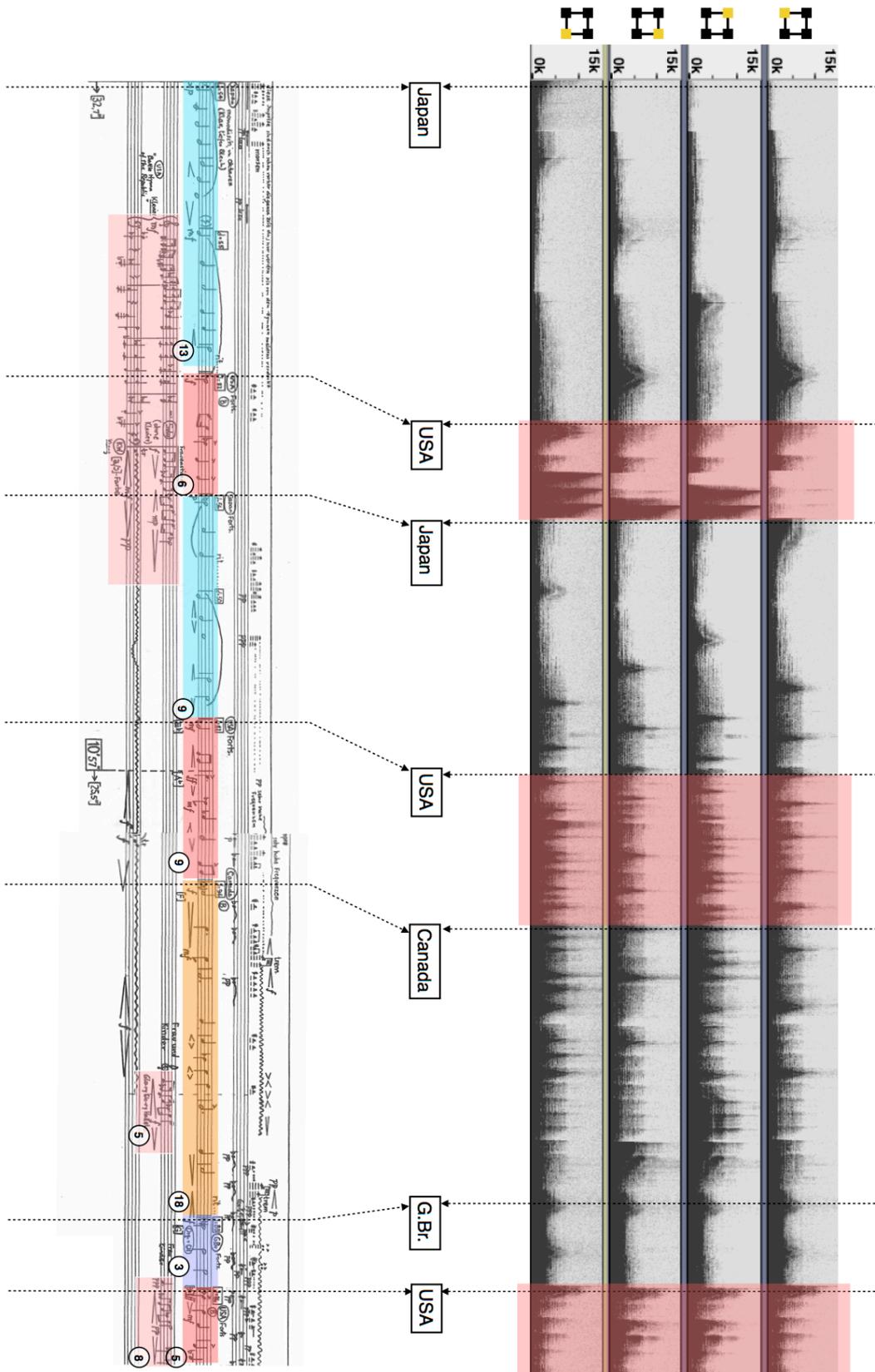
USA 30 (GRAFIK) Teil-1 Partitur und Spektrogramm

USA 31 (GRAFIK) Wiederholung Anfang Partitur und Spektrogramm

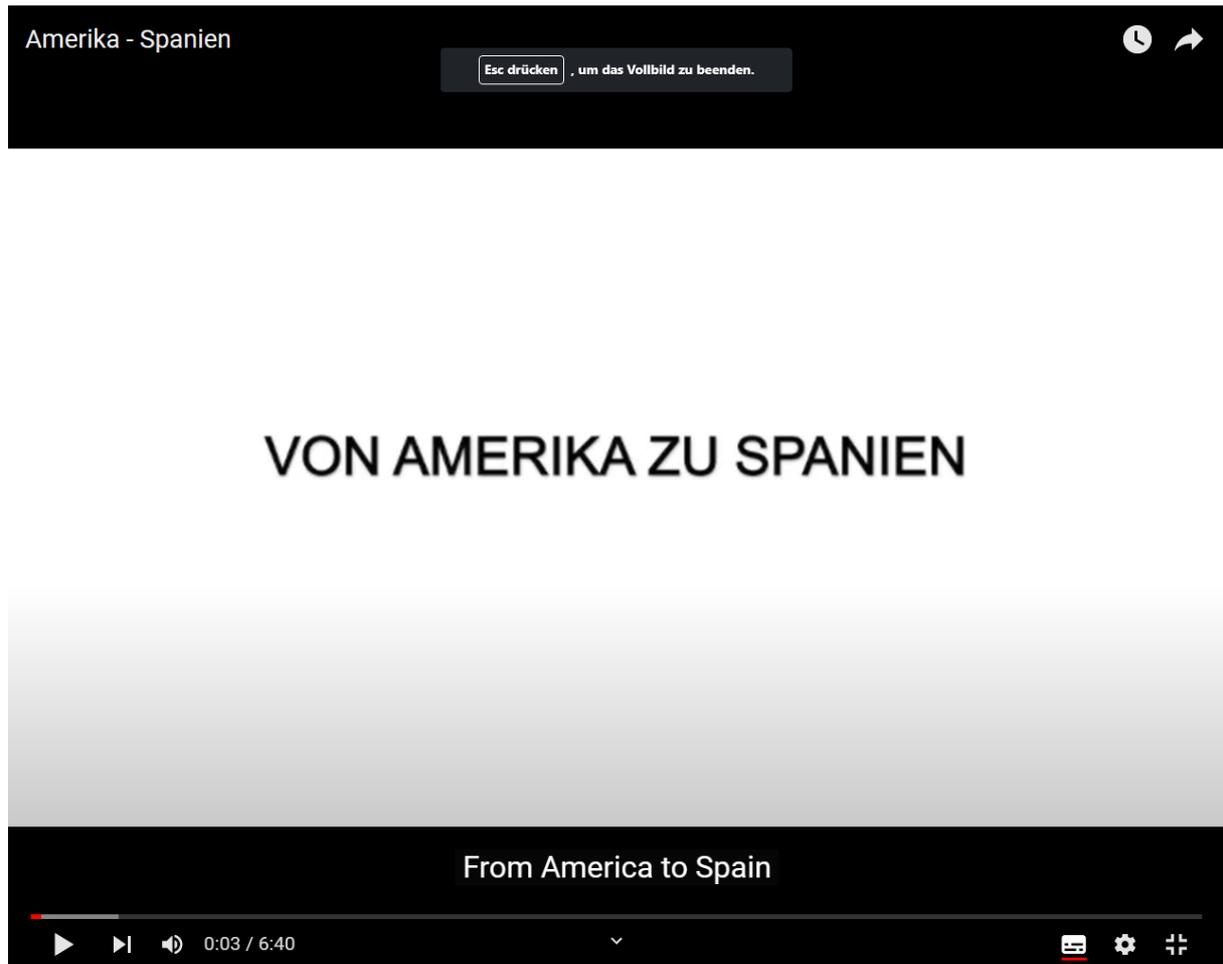
USA 32 (GRAFIK) Wiederholung Fortsetzung Partitur und Spektrogramm

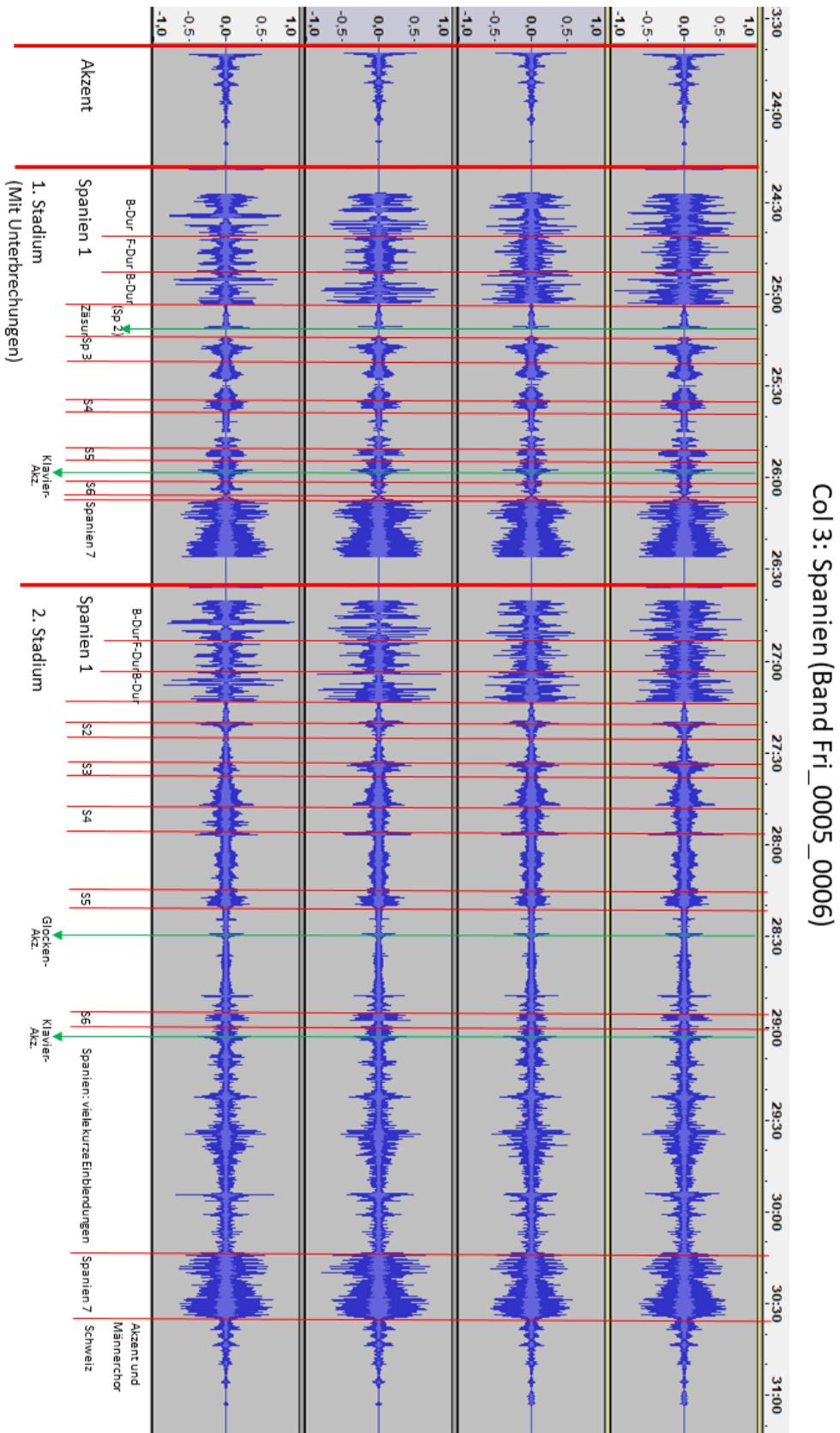
USA 29 (AUDIO) ENDE

The image displays a musical score for a hymn, presented in multiple languages: USA, Deutschl., USA, Ft. G. Br., and USA. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with some measures circled in red and others in yellow. The dynamic markings range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The score includes various performance instructions such as 'pizz' (pizzicato), 'truen' (trumpet), 'Impulse', 'Knoack: X', and 'Knoack: Y'. The score is annotated with circled numbers 1 through 8, corresponding to the spectrograms below. The spectrograms show the frequency spectrum of the sound, with the USA versions showing a prominent peak at approximately 15K Hz, while the Deutschl. version shows a more complex spectrum with multiple peaks. The USA, Ft. G. Br. version shows a peak at approximately 15K Hz, and the USA version shows a peak at approximately 15K Hz. The spectrograms are labeled with 'USA', 'Deutschl.', 'USA Ft. G. Br.', and 'USA' at the top. The spectrograms are labeled with '15K' and '0K' at the bottom. The spectrograms are labeled with 'USA', 'Deutschl.', 'USA Ft. G. Br.', and 'USA' at the top. The spectrograms are labeled with '15K' and '0K' at the bottom. The spectrograms are labeled with 'USA', 'Deutschl.', 'USA Ft. G. Br.', and 'USA' at the top. The spectrograms are labeled with '15K' and '0K' at the bottom.



Titelseite 07





Von Amerika zu Spanien

Nach dem Abschluss der USA-Hymne beginnt eine neue *Überleitung*, in der wieder *Kurzwellenklänge* eine wichtige Rolle spielen, bis die Entwicklung wieder unterbrochen wird mit dem Einsatz einer neuen *Sprechszene*:

In dieser Sprechszene ist zu hören, wie sich Stockhausen im Studio unterhält mit David C. Johnson, seinem amerikanischen Assistenten im Kölner Studio für Elektronische Musik. In dieser Unterhaltung geht es darum, wie es nach der Verarbeitung der USA-Hymne in Stockhausens Stück weitergehen soll..

Spanien 01 (AUDIO) HYMNEN Einschub Sprechszene: Von Amerika zu Spanien ... überqueren

Die auf das Gespräch folgenden Musikausschnitte zeigen, wie es danach im fertig produzierten Stück nach dem USA-Zentrum dann tatsächlich weitergeht.

Spanien 02 (AUDIO) HYMNEN nach Sprechszene: Spanische Folklore
Span. Hymne Zeitraffer, bis 1. Zäsur

In der Sprechszene und in den ihr folgenden Musikausschnitten geht es darum, wie die Musik nach dem US-amerikanischen „Zentrum“ sich fortsetzt: Man hört zunächst originale spanische Folkloremusik und dann, daran anschließend, rasend schnelle und extrem hohe Musik. Diese Musik ist so extrem verfremdet, dass sie sich beim Anhören kaum genauer identifizieren lässt. Vielleicht ahnt der Hörer jedoch, dass es sich hier um eine im Zeitraffer-Effekt hochtransponierte Aufnahme konventioneller Musik handelt. Welche Musik hier gespielt wird, lässt sich aber beim Hören dieses Ausschnitts nicht genau erkennen.

Anders ist es, wenn die Verfremdung dieses Musik-Ausschnittes auf technischem Wege ganz oder teilweise rückgängig gemacht wird, wenn sie also langsamer und in tieferer Lage zu hören ist. Dann lassen sich wichtige Konturen der Musik genauer erkennen.

Spanien 03 (VIDEO) HYMNEN 1. Durchgang Spanien rücktransponiert in tiefere Lage

Wer diese Musik verändert abhört oder wer sich in Stockhausens Mitlesepartitur genauer informiert über die Herkunft dieser Musik und über ihre melodischen Verläufe, kann genauer erkennen, was hier in Stockhausens HYMNEN gespielt wird: Die spanische Nationalhymne in extremer klanglicher Verfremdung. In dieser Verfremdung lässt sich kaum noch erkennen, wie eine Originalaufnahme dieser Hymne klingt.

Spanien 04 (AUDIO) Spanien Originalaufnahme

Wenn man die spanische Hymne in einer Originalaufnahme

im originalen Tempo abspielt,
dann kann man erkennen,
dass dieses textlose dreiteilige Stück
im Vergleich mit anderen Nationalhymnen relativ lang erscheint.
Stockhausen hat aber in seinen HYMNEN
die lange spanische Hymne so hochtransponiert,
dass sie nur in extrem hoher Lage und in extremer Beschleunigung, also nur kurz zu hören ist -
ohne genauer erkennbare Konturierungen der melodischen und harmonischen Verläufe,
aber mit klaren Abgrenzungen von Anfang und Schluss.

Spanien 05 (AUDIO) HYMNEN Spanien 1. Durchlauf: Anfangsakzent bis ruhiger Zäsurklang

In solchen extremen Beschleunigungen mit Zeitraffer-Effekten kann deutlich werden,
was Stockhausen in seiner Musik oft zu erreichen sucht:
eine Erweiterung der Wahrnehmungsfähigkeit
über bisher bekannte Begrenzungen hinaus -
zum Beispiel
in extrem beschleunigter Musik in extrem hohen Lagen.

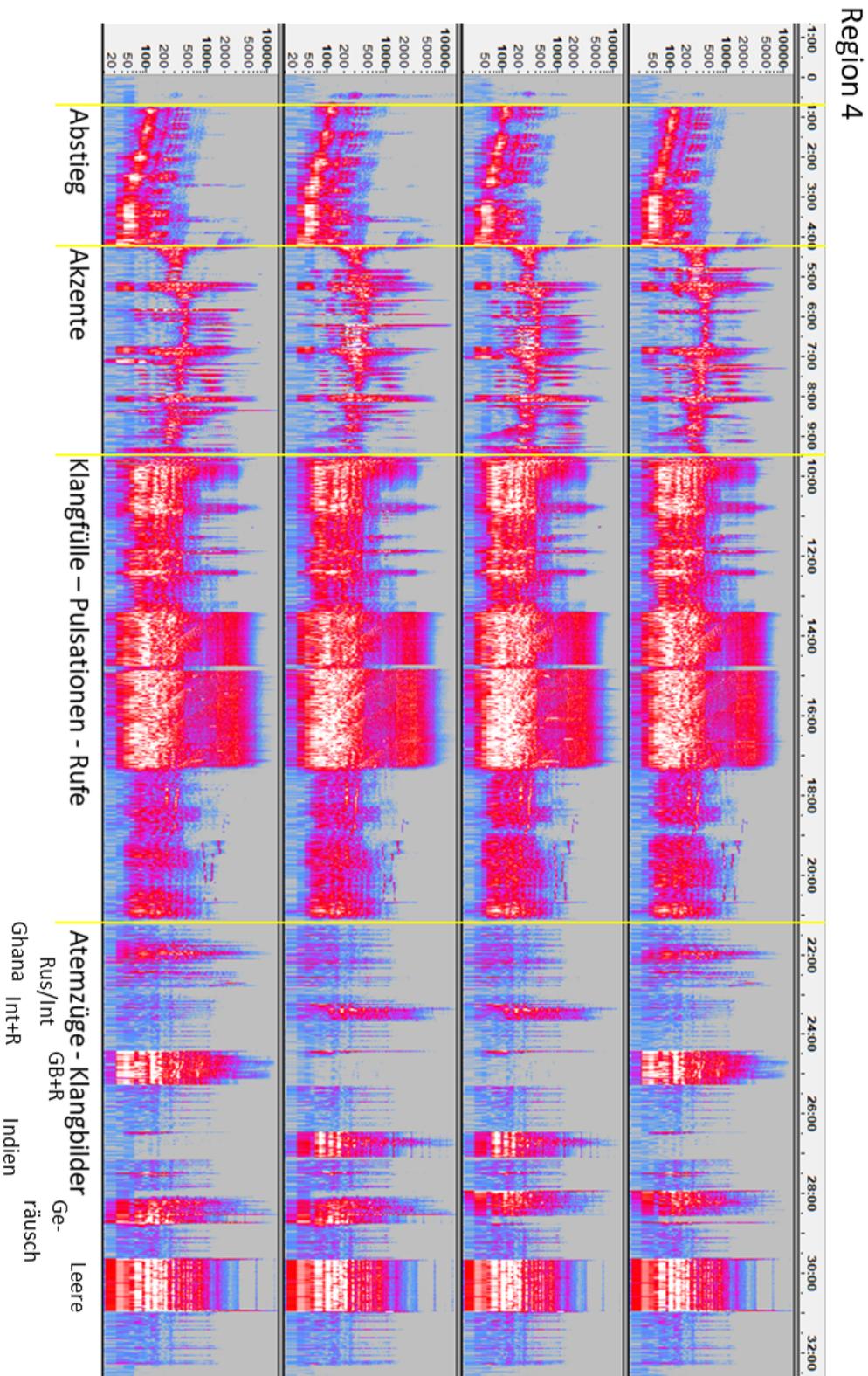
Spanien 06 (AUDIO) HYMNEN Spanien Ruhige Klänge plus hohes Fragment

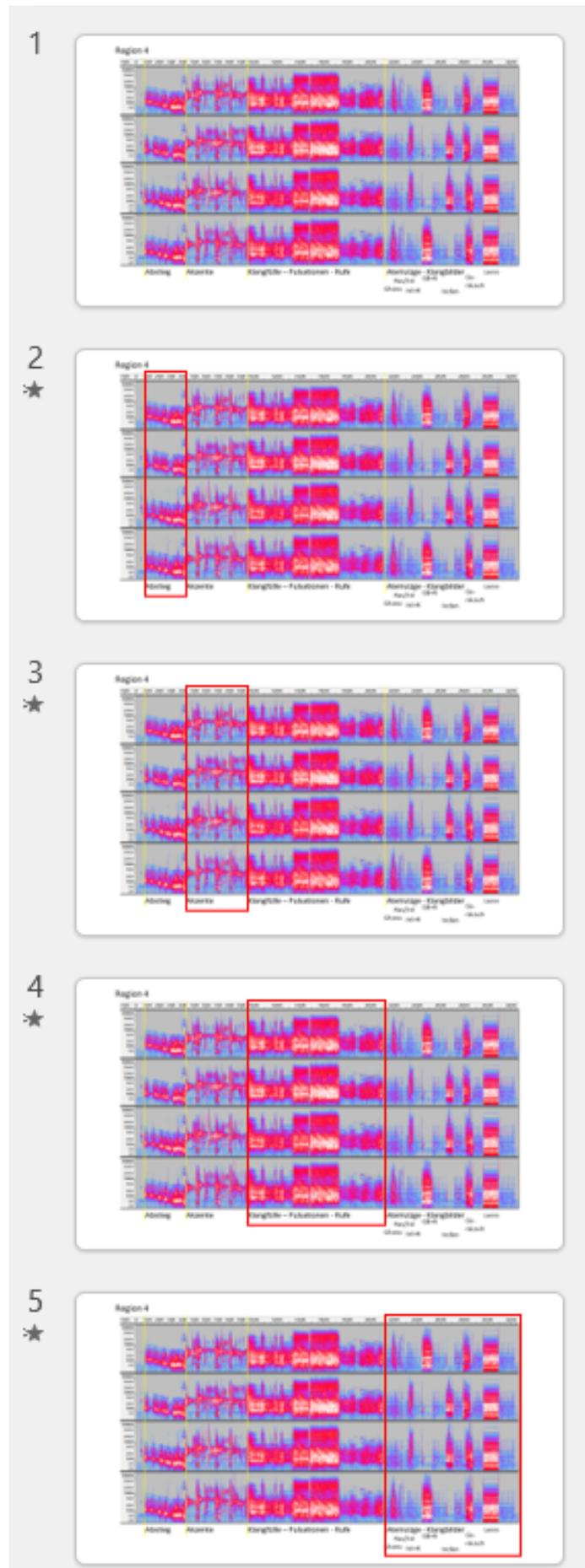
Die spanische Hymne erscheint mehrmals nacheinander -
in vielfältig wechselnden extremen Beschleunigungs-Varianten,
die klar voneinander abgegrenzt sind:
durch Einschübe mit ruhigeren Zäsurklängen.
Nach längerer Zeit kommen dann auch andere Klänge hinzu -
in noch tieferer Tonlage.

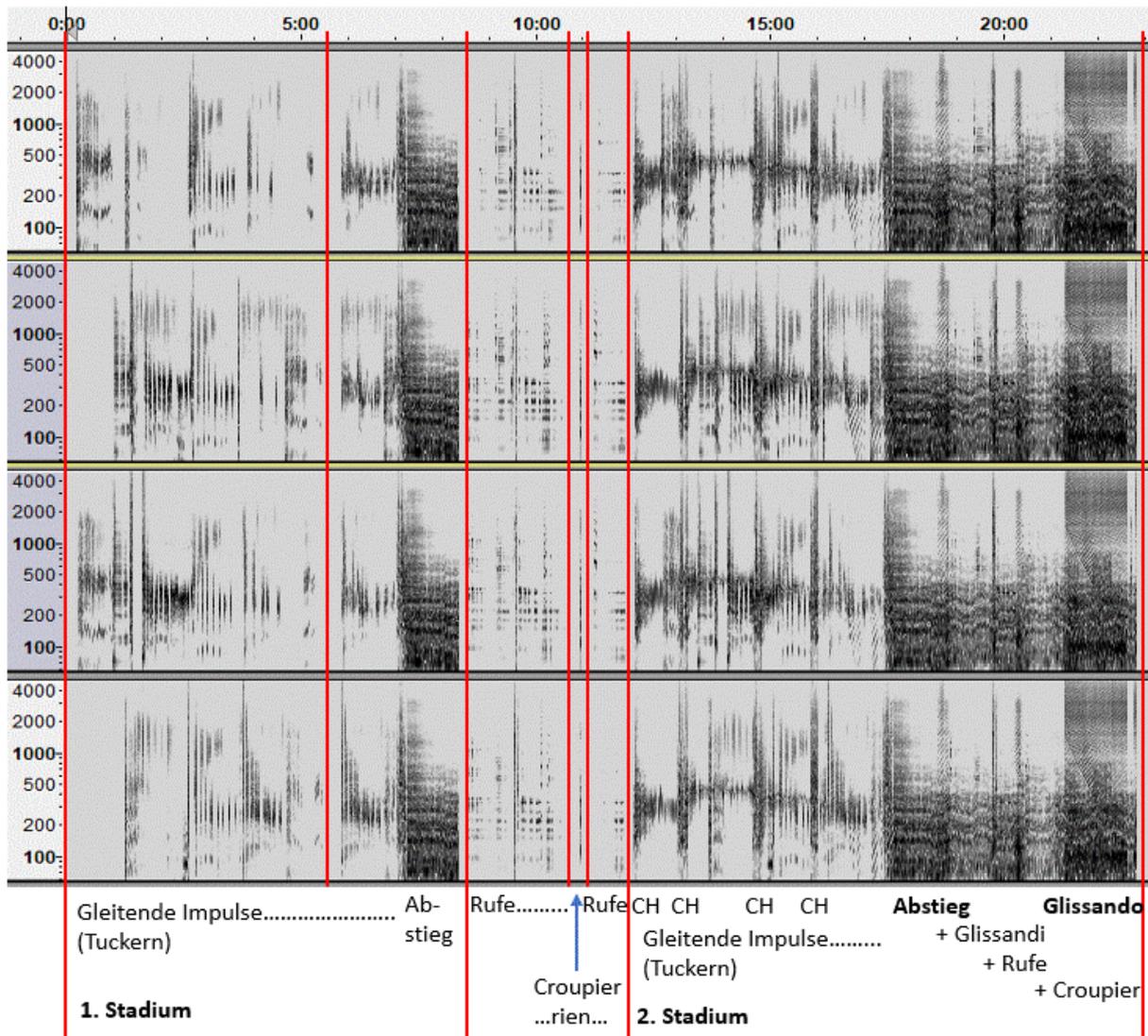
Titelseite 08



Schweiz 00 (VIDEO) 02:47 4. Region - 4 Kanäle







Von der dritten zur vierten Region

Am Ende der dritten Region des Stückes verbinden sich die extrem beschleunigten und extrem hohen Fragmente der Spanischen Hymne mit neuen, ruhigen Klängen die in tieferen Regionen einsetzen und damit den Beginn der vierten Region vorbereiten.

Schweiz 01 (GRAFIK) Erste und zweite Ankündigung Schweiz

Schweiz 01 (GRAFIK) ANFANG

Schweiz 02 (AUDIO) 3. Region Ende mit 1. Ankündigung Schweiz

Die neu hinzukommenden Klänge sind verfremdete Ausschnitte aus einer Gesangsaufnahme, in der die Schweizer Nationalhymne von einem Männerchor gesungen wird. Die melodischen und harmonischen Konturen dieser Hymne bleiben auch in der klanglichen Verfremdung noch deutlich erkennbar - selbst dann, wenn mehrere und immer kompliziertere Verfremdungen und polytonale Verdichtungen aufeinander folgen.

Schweiz 03 (AUDIO) 3. Region Ende mit Schweiz Ankündigungen 1-3

Schweiz 01 (GRAFIK) ENDE

Unter den Nationalhymnen der Welt
nimmt die Hymne der Schweiz eine Sonderstellung ein -
vor allem wegen ihres Textes:

Besungen wird in dieser Hymne
nicht ein Volk und seine Geschichte,
sondern die Landschaft, in der dieses Volk lebt.

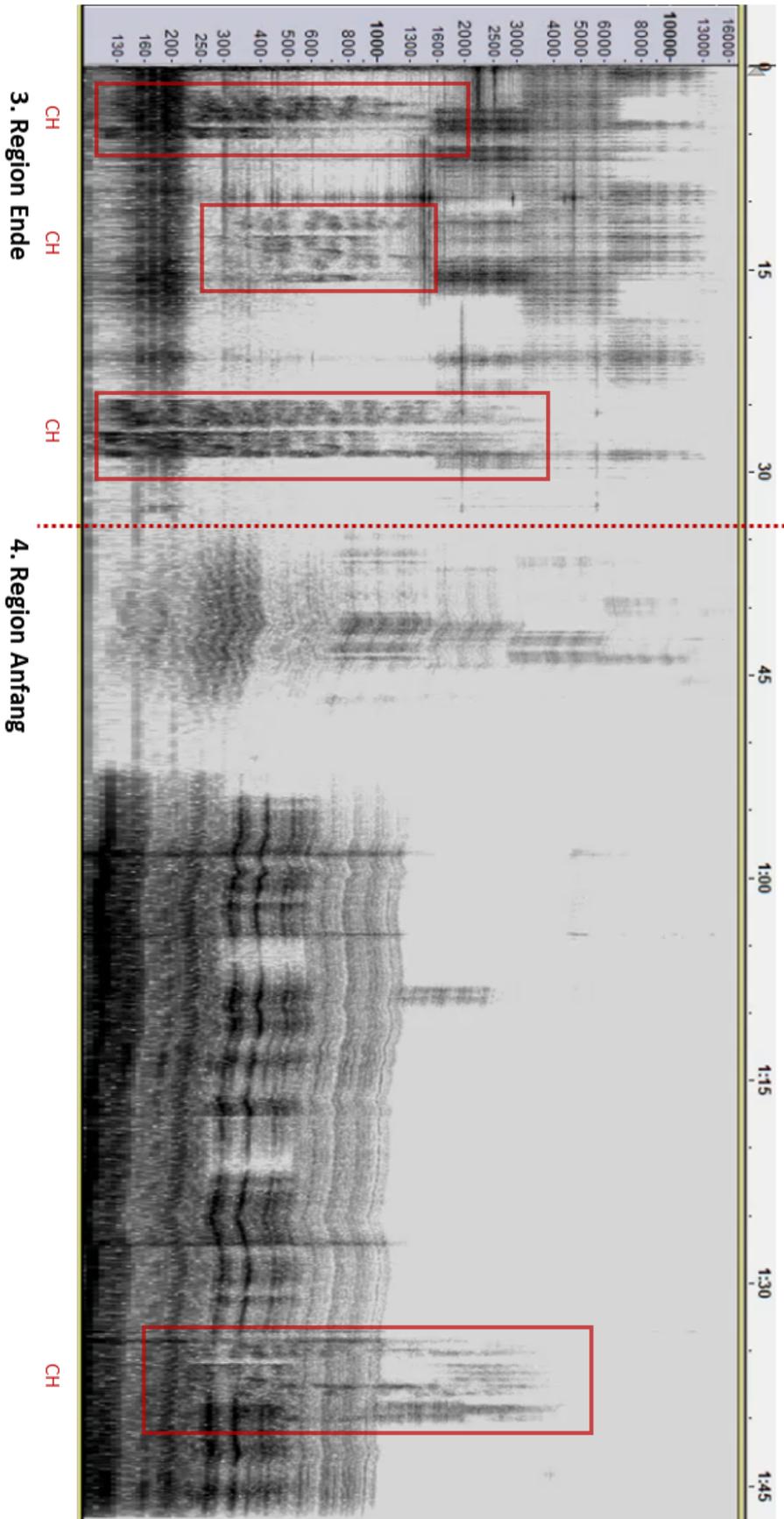
Dies wird hörbar auch in Stockhausens musikalischer Verarbeitung dieser Hymne:
in den elektronischen Klängen und Klangbewegungen,
die die verfremdeten Hymnen-Ausschnitte und ihre dichten Überlagerlungen begleiten.

Schweiz 04 (VIDEO) 3. Region Ende – 4. Region Anfang

+

Schweiz 04 (AUDIO) 3. Region Ende – 4. Region Anfang

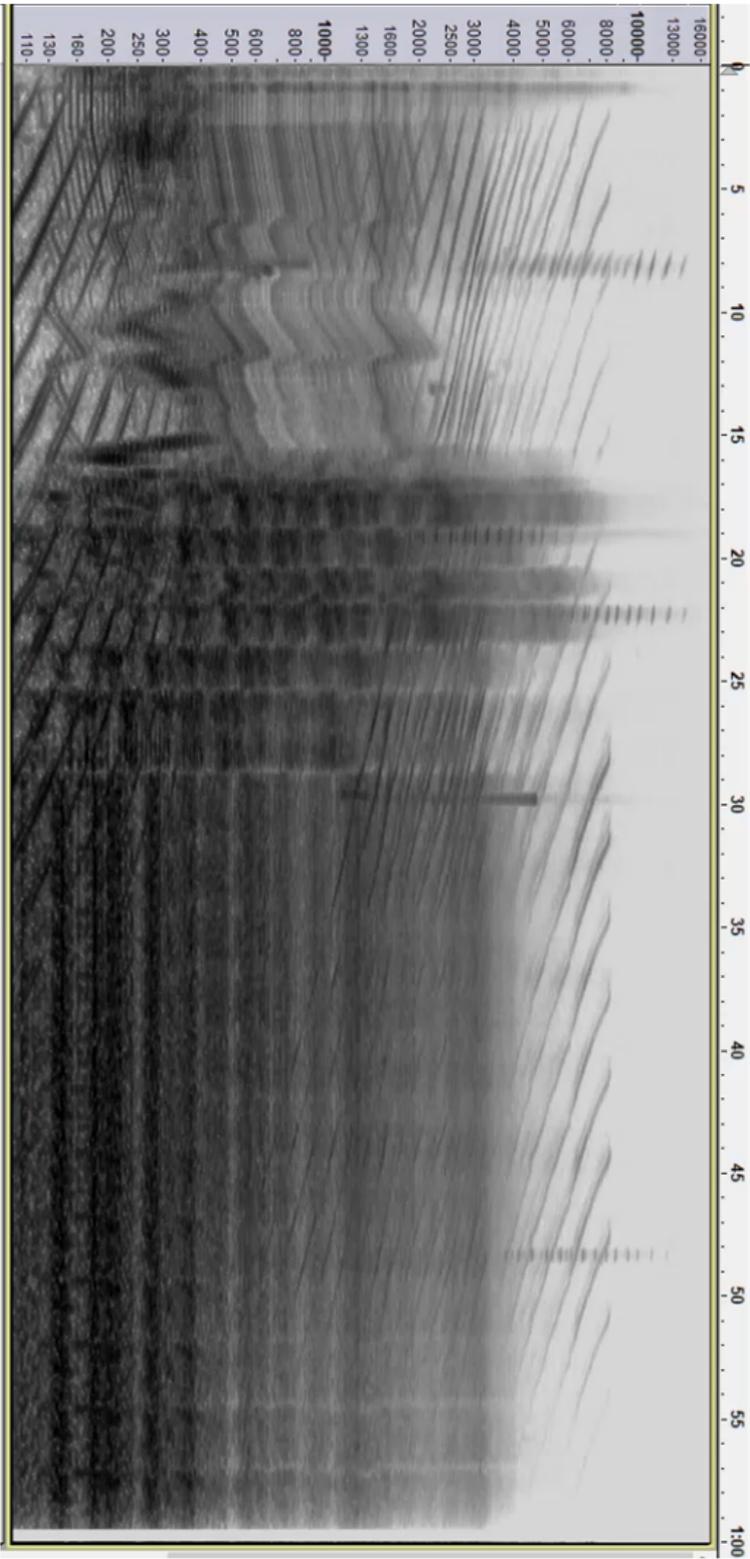
Von der dritten zur vierten Region



In Transpositionen verfremdete, sich in Überlagerungen mehr und mehr verdichtende
Ausschnitte aus der Hymne der Schweiz
leiten über
zu neuartigen elektronischen Klängen und Klangbewegungen,
die dann später einmünden
in das Schluss-Stadium der Schweizer Hymne -
in den Abstieg zum tiefen Schlussakkord
und zu zahlreichen ruhigen periodischen Wiederholungen dieses Akkordes.

Schweiz 05 (VIDEO) 4. Region Schweiz mit Schlussakkord (ableitend-pulsierend)

4. Region Schweiz mit Schlussakkord (ableitend-pulsierend)



Im letzten Stadium der großformalen Entwicklung,
im letzten von vier großen Formteilen,
konzentriert sich die die Musik zunächst auf Verarbeitungen
des Männergesangs der Schweizer Hymne,
dann später auf elektronische Klänge, Klangraaster und Klangbewegungen,
die schon vorher zu hören gewesen waren (als Begleitklänge zur Schweizer Hymne)
und die danach in den Vordergrund des klanglichen Geschehens vordringen -
gleichsam als Klangsymbole und Utopien
einer neuen, über nationale und gesellschaftliche Abgrenzungen
hinausführenden Welt.

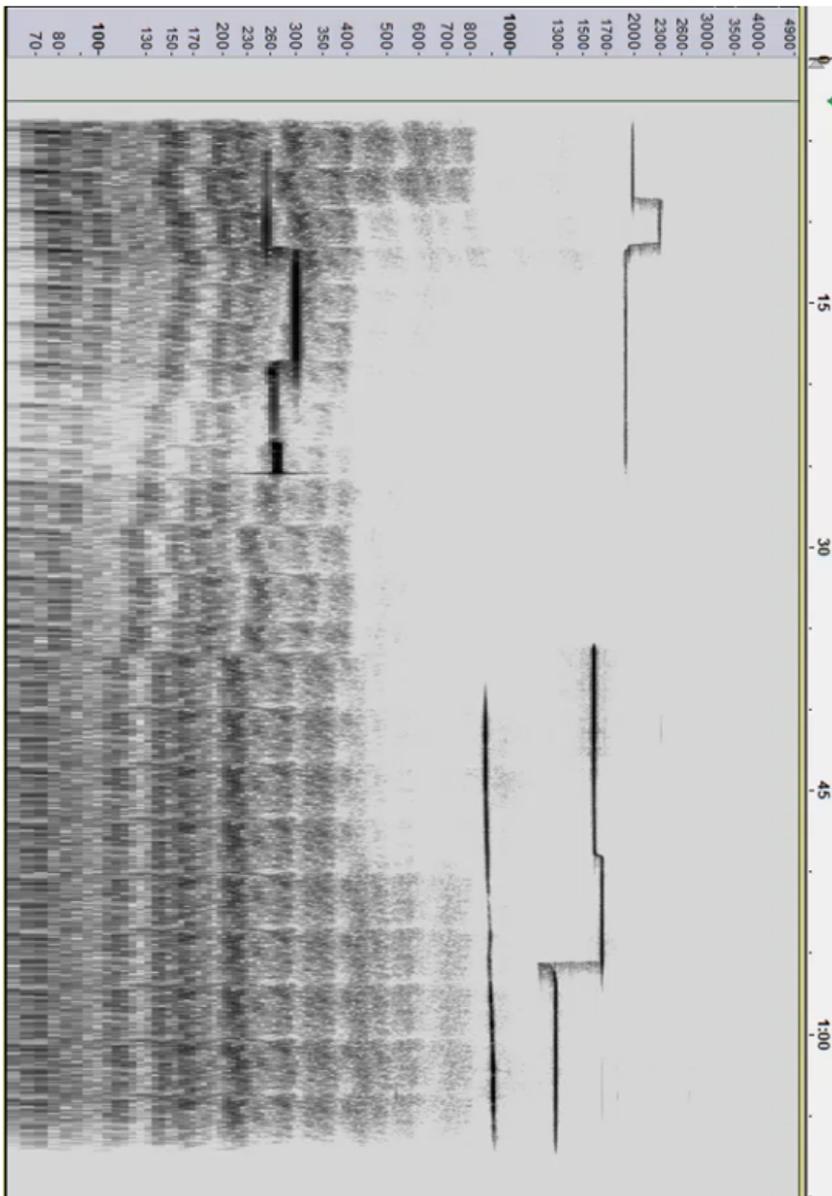
Schweiz 06 (AUDIO) Harmondie Utopische Hymne Kurz

Die vielfältig wechselnden und dicht geschichteten Klänge
im letzten Zentrum dieser Tonbandmusik führen weiter,
was bereits im Anfangsstadium dieses Stückes begonnen hat:
die Verwandlung bekannter Klänge und Klangbewegungen
in neuartige, elektronisch verfremdete oder neu produzierte
Klänge und Klangbewegungen.
Dies zeigt sich besonders in der Art und Weise,
wie sich im Verlaufe des Stückes
die Klangbewegungen verändern -
wie diese neuartigen Klangbewegungen
andere, meistens besser bekannte Klänge
zunächst unterbrechen,
dann sich mit ihnen überlagern -
und wie sie später in bestimmten Entwicklungsstadien
die anderen Klänge dann auch verdrängen
und im klanglichen Geschehen dominieren.

Verschiedene aufeinander folgende,
sich Schritt für Schritt verdichtende und belebende
Ausschnitte aus der Nationalhymne der Schweiz
führen schließlich in den neuen Zusammenhang
einer neuartigen elektronischen Klangwelt.
Beides fasst Stockhausen zusammen,
wenn er die beiden Stadien dieser Entwicklung
zusammenfassend als *Doppelzentrum* bezeichnet.
Im Schluss-Stadium der Formentwicklung
in diesem Doppelzentrum
erscheint dann eine rein *elektronische Hymne*,
die sich – anders als zuvor die Hymne der UdSSR -
auch vollständig herauslöst
aus traditionellen Takt- und Tonordnungen.

Schweiz 07 (VIDEO) Harmondie Utopische Hymne (Anfang)

Utopia (Harmondie) Hymne (Anfang)



Auf diese utopische rein elektronische Hymne,
die Stockhausen in seine HYMNEN eingeführt hat
als Höhepunkt der klanglichen Entwicklung,
folgt ein abschließender Epilog,
der einerseits die Entwicklung weiter fortsetzt
bis zur Konzentration auf den einzelnen Hörer,
seine Klangphantasien und seine innere Konzentration,
der aber andererseits auch wieder anknüpft an intensive klangliche Einzelerfahrungen,
die lange zuvor dominiert hatten: am Anfang dieses Stückes.
Während im Einleitungsteil zunächst Kurzwellenklänge dominiert hatten,
also Klänge aus der Außenwelt,
treten später im Epilog individuelle Klänge in den Vordergrund:
Traumähnliche Erinnerungen an zuvor Gehörtes -
ruhige Atemzüge eines Einzelnen (nämlich des Komponisten,
der sich hier als sprachloser Solist aufnehmen ließ).

Schweiz 08 (VIDEO) 4. Region: Atemzüge mit Erinnerung an UdSSR und Internationale

Im Epilog sind wieder, ähnlich wie im einleitenden Anfangsteil,
elektronische Akkorde zu hören.
Wer den Formverlauf des gesamten Stückes kennt, kann verstehen,
dass die elektronischen Akkorde im Anfangsteil
bereits eine spätere Hymne ankündigen,
die ausschließlich aus elektronischen Klängen gemacht ist:
Die Nationalhymne der Sowjetunion.
Einzelne Akkorde aus dieser Hymne -
genauer: aus dem kompliziert chromatischen Schlussteil dieser Hymne -
erscheinen nicht nur zu Anfang des Stückes, als Vor-Ankündigungen,
sondern auch im abschließenden Monolog, als Rück-Erinnerungen.
Die Bedeutung dieser Akkorde für Anfang, Mitte und Schluss
kann man genauer verstehen, wenn man prüft,
welche Rolle einige besonders wichtige Akkorde
an verschiedenen Stellen des Stückes spielen -
zum Beispiel der zentrale Sechsklang mit melodischem Spitzenton
im ersten Teil (in Verbindung mit Internationale und rotchinesischer Hymne)
und der sechstönige Schlussakkord im Schlussteil des Stückes.

Der Schlussakkord der sowjetischen Hymne
kehrt wieder in einer Episode des abschließenden Epilogs;
Dort überlagert er sich mit der Außenaufnahme einer anderen Hymne:
mit der leicht verkürzten, mit Volksgeräuschen gemischten britischen Hymne.
Vor und nach dieser Aufnahme sind ruhige Atemzüge zu hören,
sodass die Überlagerung beider Hymnen
auch als traumähnliche Verknüpfung gehört und gedeutet werden kann.

Schweiz 09 (AUDIO) 4. Region Atem und Schlussakkord UdSSR mit Großbritannien und Volks-
Geräuschen

Im epilogischen Abschlussteil des Stückes
erscheint auch eine neue,
zuvor noch nicht gehörte Nationalhymne,

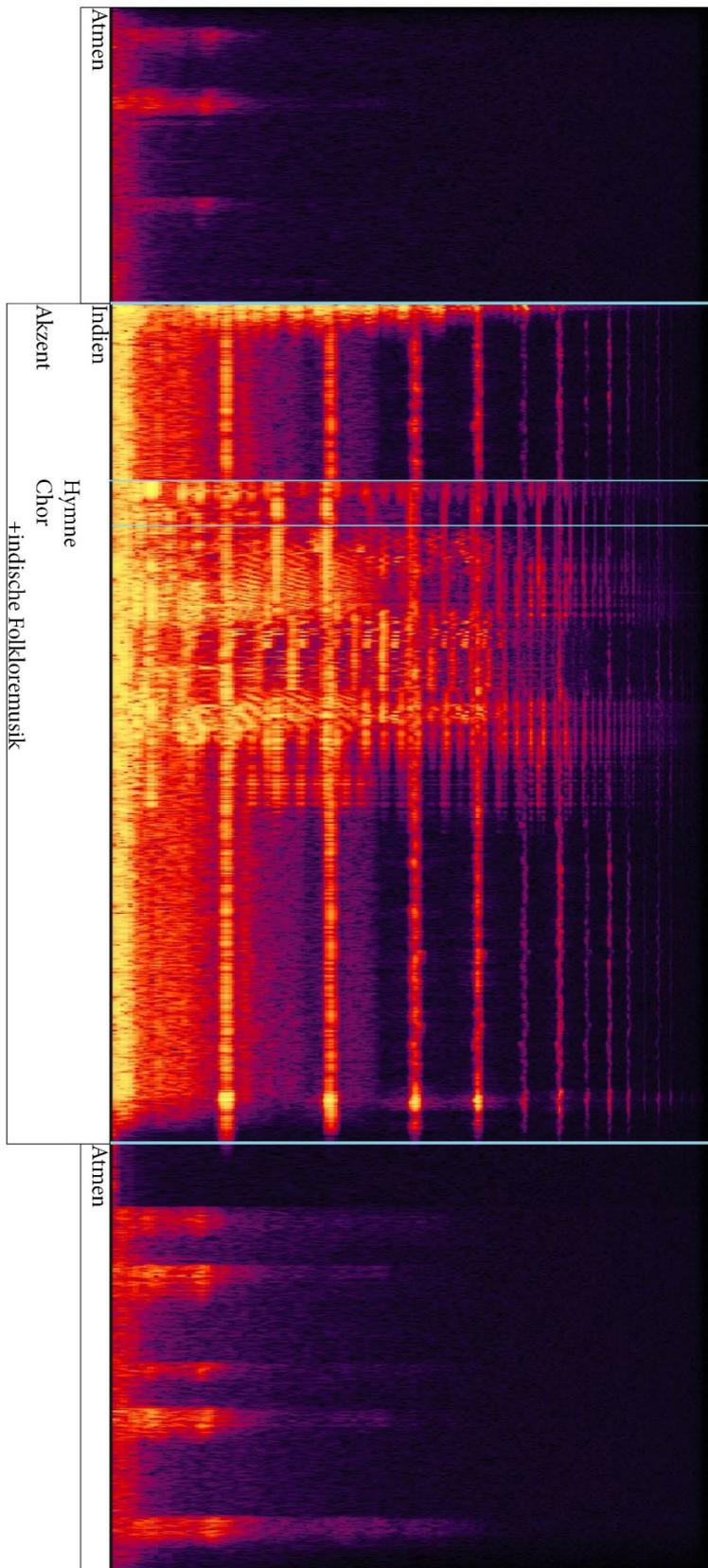
deren Herkunft verdeutlicht wird
nicht nur durch Besonderheiten des einstimmigen und oktavierten Gesangs,
sondern auch durch hinzugemischte
Folkloremusik aus demselben Land:
Hier erklingt die Nationalhymne von Indien,
zusammengemischt mit indischer Folkloremusik.

Schweiz 10 (GRAFIK) 4. Region Atem mit Indien mit indischer Folkloremusik

+

Schweiz 10 (AUDIO) 4. Region Atem mit Indien mit indischer Folkloremusik

ATMIEN - INDIEN



In einem der letzten Einschübe spricht Stockhausen zweimal ein Wort aus, das ihm im Endstadium der Studioproduktion eingefallen ist und mit dem er seine kompositorische Konzeption zu benennen versucht:

PLURAMON.

Mit diesem Kunstwort benennt Stockhausen
die von ihm angestrebte Synthese von Pluralismus und Monismus.

Im Schluss-Stadium des Stückes
geraten die Klänge einzelner Hymnen
mehr und mehr in den Hintergrund,
und nach den kollektiven Klängen verschiedener Nationen
setzen sich mehr und mehr individuelle Klänge durch:

Im darauf folgenden vorletzten Einschub des Epilogs ist keine Hymne mehr zu hören,
sondern nur noch eine Geräuschaufnahme aus einem chinesischen Kaufladen.

Schweiz 11 (AUDIO) 4. Region 1. Signatur PLURAMON + Vorletzter Einschub Chinesischer Kaufladen

Im letzten Einschub
sind nur lange ausgehaltene Klänge
in extrem unterschiedlichen Lagen zu hören,
ohne begleitende Hymnen-Ausschnitte oder Geräuschaufnahmen.
Für die Kombination der extrem unterschiedlichen Töne
mit einem weiten Zwischenraum ohne Klänge
findet Stockhausen in seiner Mitlesepartitur eine treffende Bezeichnung:
Leerer Rahmen.

Schweiz 12 (AUDIO) 4. Region Schluss letzter Einschub (leerer Rahmen) Kurz

Die sieben Einschübe mit lang ausgehaltenen, meist elektronischen Klängen,
die im abschließenden Epilog des Stückes zu hören sind,
lassen sich vergleichen mit sieben Einschüben im Anfangsteil,
in denen ebenfalls elektronische Akkorde dominieren:
Am Anfang und am Ende des Stückes
zeigen die lang ausgehaltenen, meist elektronischen
und vielfältig mit anderen hinzugemischten Klängen angereicherten
Akkorde und Klänge,
wie sich in der Verbindung mit unbekanntem Klängen
auch Bekanntes
klanglich und in der klanglichen Wirkung
verändern kann.
Stockhausens Musik kann dazu anregen,
sich ständig weiter zu befragen
und weiter zu entwickeln
im Umgang mit alten und neuen,
mit bekannten und unbekanntem
Klängen, Klangprozessen und Klangwirkungen.

Schweiz 13 (AUDIO) 4. Region Schluss letzter Einschub (leerer Rahmen)