

# Untersuchungen zu

# George Crumbs Streichquartett

## „Black Angels“

### 1 Einleitung

Das Stück *Black Angels. 13 Images from the Dark Land* wurde von dem amerikanischen Komponisten George Crumb (\*1929) im Jahre 1970 geschrieben. Es handelt sich um ein Auftragswerk der Universität von Michigan/USA und ist dem Stanley Quartet gewidmet, welches das Werk auch uraufführte.

Black Angels ist heute das bekannteste Werk Crumbs, was nicht zuletzt auf die ausschnittweise Verwendung des Stückes in dem Film „The Exorcist“ zurückzuführen ist. Der Auftrag, für diesen Film eine eigene Filmmusik zu schreiben, war von Crumb zuvor abgelehnt worden.

Die Partitur ist mit der Bemerkung „in tempore belli“ versehen, was darauf hinweist, daß es sich bei dem Stück um eines der wenigen musikalischen Reaktionen auf den Vietnamkrieg handelt.

Die Mikro- und Makroebene des Werkes ist von strenger Zahlensymbolik gekennzeichnet, was im Folgenden hauptsächlich Gegenstand der Analyse sein soll. Weiterhin sollen bei der Untersuchung des Werkes die ungewöhnlichen Spieltechniken der Streichinstrumente Beachtung finden.

### 2 George Crumb

#### 2.1 Lebenslauf

George Henry Crumb wurde am 24. Oktober 1929 in Charleston/West Virginia geboren. Seine Eltern waren beide Musiker. Die Mutter war als Cellistin Mitglied des Charleston Symphony Orchestra, der Vater Orchesterleiter, Arrangeur und Klarinettist.

Im Alter von sieben Jahren bekam George Crumb Klarinettenunterricht, und mit neun Jahren Klavierunterricht.

Durch Hausmusik lernte er zahlreiche musikalische Werke, besonders der Klassik und Romantik, kennen und wurde schon früh zum eigenen Komponieren angeregt. Erste kleine Werke entstanden bereits in den Jahren 1939 und 1940.

1944-47 folgten erste Symphonien (*Poem* und *Gethsemane*), die auch durch ein örtliches Orchester zur Aufführung gelangten.

Nach der High School besuchte Crumb das Mason College of Music and Fine Arts in Charleston, um dort Klavier und Komposition zu studieren.

1949 heiratete er die Pianistin Elizabeth May Brown.

Von 1952 an studierte er an der University of Illinois (unter anderem Viola) und von 1953-55 an der University of Michigan bei Ross Lee Finney. Hier stand die europäische Musiktradition (Wiener Schule, Bartok, Strawinskij) im Vordergrund.

Im Jahre 1955 lernte Crumb Boris Blacher kennen, bei dem er von 1955-56 in Berlin studierte. Diese Studien hatten allerdings zunächst keine kompositorischen Konsequenzen für ihn.

Nach seiner Rückkehr in die USA schloß George Crumb seine Studien in Michigan mit der Erlangung des *Doctor of Music* ab.

Seinen ersten Lehrauftrag für Komposition und Klavier erhielt Crumb an der University of Boulder/Colorado. Crumb begann nun mit verschiedenen Kompositionstechniken zu experimentieren (*Five Pieces for Piano*, 1962).

Seit 1965 unterrichtet er Komposition an der University of Pennsylvania.

Höheren Bekanntheitsgrad erreichte er mit den Werken *Madrigal Books* (1965) und den 11 *Echoes of Autumn* (1966).

Von 1968 an setzte sich Crumb mit elektrisch verstärkten Instrumenten auseinander, und erhielt daraufhin für *Songs, Drones and Refrains of Death* den Pulitzer-Preis.

*Black Angels* für elektrisch verstärktes Streichquartett entstand 1970 und wurde zum bis dahin größten Erfolg. Allmählich erlangte George Crumb auch über die Grenzen Amerikas hinaus Bekanntheitsgrad. Er erhielt weitere Preise und Auszeichnungen (Rockefeller 1964, Guggenheim 1967, Unesco 1971, Ford Foundation 1976, Monaco 1989, Aufnahme in das National Institute of Arts and Letters 1975, sechs Ehrenpromotionen, korrespondierendes

Mitglied der Akademie der Künste Berlin und der International Cultural Society of Korea). Ein weiterer großer Erfolg war die Aufführung von *Star Child* unter Pierre Boulez 1977.

## **2.2 Werke**

Die ersten Kompositionen George Crumbs etwa in den Jahren 1939-44 stehen klar unter dem Einfluß der traditionellen europäischen Musik (Chopin, Brahms, Debussy). Von 1948 rückt die Moderne zunehmend in das Interesse Crumbs (Schönberg, Berg, Bartok u.a.). Erste Einflüsse dieser Musik werden in den Werken *String Quartett* (1954), *Sonata* für Cello (1955) und den *Variazioni* (1959) deutlich. Während die *Sonata* noch auf die Tradition der großen Solokonzerte Bezug nimmt, stehen die *Variazioni* schon an der Schwelle zu einem neuen Stil des Komponisten. Obwohl dieses Werk von der Wiener Schule beeinflusst wurde, geht Crumb die Satzabfolge betreffend eigene Wege. Er ergänzt die Abfolge *Thema / Variationen / Coda* durch nicht aus dem Thema ableitbare *Fantasias*.

Es folgte eine Zeit, in der Crumb auf der Suche nach seinem persönlichen Stil Rückschläge und abgebrochene Kompositionen hinnehmen mußte.

Von *Five Pieces for Piano* (1962) an begann Crumb zunehmend experimentelle Techniken in seine Kompositionen einzubeziehen. Baustein dieser Stücke ist eine einzige Motiveinheit (b – gis – a). An dieser Stelle begann sich Crumb von der europäischen Avantgarde abzusetzen.

1963 vertonte George Crumb Gedichte von Federico Garcia Lorca (*Night Music I*). Hierbei treten surrealistische Verfremdungen und improvisatorische Techniken in den Vordergrund. Thema ist hier der Mensch in Verbindung mit der Natur.

In den vier *Madrigal Books* (1965/69) werden avantgardistische Elemente mit mittelalterlicher Kontrapunktik verbunden. Grundlage waren auch hier Texte von Garcia Lorca. Die klanglichen Möglichkeiten der einzelnen Instrumente stehen anstelle von großen Tutti-Effekten bei diesen Stücken im Vordergrund.

In *Eleven Echos of Autumn* für Violine, Klarinette, Altflöte und Klavier treten zu dem chromatisch geprägten Stil der *Madrigals* noch weitere Stilmittel und Kompositionstechniken hinzu. Getreu dem Motto Lorcas „die zerbrochenen Bögen, wo die Zeit landet“, setzt George Crumb dies nicht nur im Aufbau des Stückes, sondern auch visuell im Notenbild um.

Elektrisch verstärkte Instrumente kamen seit *Songs, Drones and Refrains of Death* (1968), *Night of the Four Moons* (1969) und *Ancient Voices of Children* (1970) zum Einsatz.

Durch die elektrische Verstärkung der Instrumente erreicht Crumb surrealistische und halluzinatorische Effekte, was unter anderem William Friedkin zur Verwendung von Ausschnitten aus *Black Angels* (1972) für den Film „The Exorcist“ veranlaßte. Die elektrischen Hilfsmittel dienen Crumb in erster Linie dazu, die natürliche Ausdrucksbreite eines Instruments zu erweitern, um die speziellen klanglichen Effekte seiner Stücke überhaupt erst hörbar zu machen.

In den Werken der 70er Jahre spielen theatralische Elemente eine immer größere Rolle, z.B. in *Vox Balaenae* für drei maskierte Spieler (1971) und in *Lux Aeterna* (1971).

In Anlehnung an Bela Bartok entstand 1972 der Klavierzyklus Makrokosmos (für elektrisch verstärktes Klavier). Er enthält Anspielungen an die Preludes von Debussy, an Schumann und Chopin. Es mischen sich die verschiedensten Stilrichtungen und Kompositionstechniken. Einem Zitat aus der Hammerklaviersonate von Beethoven wird beispielsweise im Stück *Leo* die Krönungsszene aus *Boris Godunov* vorangestellt.

Die Phantasiestücke des ersten und zweiten Bandes nehmen auf die Sternbilder Bezug, und sind jeweils mit den Initialen einer unter dem jeweiligen Sternbild geborenen Person versehen. Ein Abschnitt besteht aus jeweils vier Stücken, von denen das letzte in Kreisform notiert ist. Zusammenhänge innerhalb des Zyklus werden durch thematische Verbindung der Sätze untereinander geschaffen.

Der Kompositionsprozess dieser Stücke vollzog sich in drei Abschnitten. Zunächst legte Crumb Tempo, formale Struktur, melodisches Material und die klangliche Atmosphäre der Stücke fest. Anschließend fixierte er die genauen Tonhöhen, bestimmte die Anzahl der Takte und arbeitete den formalen Ablauf detailliert aus. Erst im Anschluß daran wurde das Stück in den zyklischen Kontext eingebunden und die Details der Stücke in Zusammenhang mit den anderen Elementen des Zyklus gebracht. Was dem Hörer improvisatorisch oder zufällig erscheinen mag, ist in Wirklichkeit von Crumb penibel kalkuliert und durchstrukturiert.

Dem mitunter traditionellen Aufbau der Sätze mit Exposition, Durchführung und Reprise, treten experimentelle Spieltechniken entgegen, die weit über Bekanntes und Traditionelles hinausgehen. Zupfen der Seiten, neuartige Pedalverwendungen und perkussive Elemente werden durch vokale Effekte und Pfeifen ergänzt.

Als Auftragswerke für das New York Philharmonic Orchestra entstanden die Orchesterwerke *Star-Child*, eine Parabel auf biblische Texte (1977), und *A Haunted Landscape* (1984).

In den 80er Jahren schrieb Crumb neben Werken für Klavier bzw. Orgel solo mit *An Idyll for the Misbegotten* (1985) ein für seinen Stil äußerst charakteristisches Werk:

Rückgriffe auf Instrumente prämoderner Kulturen (Trommeln, Flöte) werden mit Debussy-Zitaten, alchinesischer Lyrik, theatralischen Elementen und experimentellen Spieltechniken verbunden. Sie werden der Moderne (Zerstörung, Tod), im Gegensatz zu brüderlichem Umgang mit der Natur, gegenübergestellt.

George Crumb erlangte in Deutschland erst in den letzten Jahren größeren Bekanntheitsgrad, obwohl er in den USA schon seit mehr als zwanzig Jahren größere Popularität genießt. Danuser bemerkt dazu:

Die zögernde und verspätete Rezeption mag darin begründet sein, daß in den Zeiten einer dogmatischen Bestimmung musikalischen „Fortschritts“ Crumbs experimentelle, aber nicht avantgardistische Haltung, sein unbekümmerter Rückgriff auf alle erreichbaren historischen Musikstile, der universalistische Einbezug außereuropäischer Musik, die häufig phantasieartige Anlage seiner Stücke und die oft programmatische Religiosität problematisch erscheinen mußte. Erst im Zuge der Diskussion über die sogenannte „Postmoderne“ wurde Crumb in Deutschland allmählich als ein wichtiger Grenzgänger der Moderne entdeckt, dessen archaisch-mythische Konzeptionen offen zu vielfältigen Traditionen stehen.

### **3 „Black Angels“**

#### **3.1 Entstehung und Thematik**

George Crumb wurde durch den Vietnamkrieg zu dem Werk *Black Angels* (Thirteen Images from the Dark Land. Images I, 1970) inspiriert. Unter dem Komponistennamen findet sich auf der ersten Seite der Partitur in Klammern die Bezeichnung „in tempore belli“ und auf der letzten Partiturseite „Finished on Friday the Thirteenth, March, 1970“, was schon auf eine tiefere Bedeutung von Zahlensymbolik innerhalb des Stückes hinweist.

Bei *Black Angels* handelt es sich um eine Auftragskomposition der Universität Michigan. Sie ist dem Stanley-Quartet gewidmet, von dem das Werk am 23. Oktober 1970 in Ann Arbor/Michigan uraufgeführt wurde. Jeder Spieler hat bei diesem elektrisch verstärkten Streichquartett außer seinem eigenen Instrument noch weitere Schlaginstrumente zu bedienen, und er muß für Streichinstrumente ungewöhnliche Spielarten beherrschen, denen in *Black Angels* eine wichtige Bedeutung zukommt. Die zusätzlichen Instrumente sind wie folgt auf die vier Spieler des Streichquartetts verteilt:

- **Violine 1:** Maracas, 7 Kristallgläser, Glasstab, 2 Zimbeln und ein Metallplektron (ersatzweise eine Büroklammer)
- **Violine 2:** Tamtam (mit weichem Schlegel bzw. Kontrabaßbogen zu bedienen), 7 Kristallgläser, Glasstab, 2 Zimbeln und ein Metallplektron
- **Viola:** 6 Kristallgläser, Glasstab, 2 Zimbeln und Metallplektron
- **Cello:** Maracas, Tamtam (mit weichem und extrem hartem Schlegel sowie Kontrabaßbogen zu bedienen)

Die Kristallgläser sollen wie Weingläser geschliffen sein und fest auf ein Brett geklebt werden. Sie können mit Hilfe von Wasser auf den richtigen Ton gestimmt werden. Man sollte jedoch nicht zuviel Flüssigkeit hinzugeben, da sonst der Ton an Klarheit verliert.

In den Aufführungshinweisen zu Anfang der Partitur gibt George Crumb auch detaillierte Anweisungen bezüglich der elektrischen Verstärkung. Es sollten möglichst elektrische Instrumente für die Aufführung zur Verfügung stehen. Sind diese nicht vorhanden, können auch kleine Tonabnehmer mit Gummibändern auf rein akustischen Instrumenten angebracht werden. Der Spieler sollte mit der Position des Tonabnehmers solange experimentieren, bis ein möglichst verzerrungsfreier, surrealistischer Klangeffekt erreicht wird.

Die Lautstärke sollte in Anbetracht der Forte-Passagen sehr hoch gewählt, im Verlauf des Stückes aber nicht verändert werden.

Weitere Hinweise gibt Crumb auch zur Spielweise des Tamtams und zur Ausführung der Glissandi.

Die Aussprache der zwischengerufenen Wörter soll gut geplant werden. Die Spieler müssen sich Gedanken über Betonung und Lautstärke machen. Wenn die Größe des Raumes, in dem das Stück zur Aufführung kommt, es erfordert, dürfen geflüsterte Wörter auch leicht

stimmhaft ausgesprochen werden. Die Klicklaute in Bild 2 (*Sounds of Bones and Flutes*) sollten, so Crumb, ausschließlich mit der Zunge am Hartgaumen produziert werden.

Die außergewöhnlichen Spieltechniken, auf die Crumb in *Black Angels* zurückgreift, erfordern eine detaillierte Notation, die über die uns vertrauten Anweisungen hinausgeht:

- = ein Viertelton höher als der angegebene Wert
- = ein Viertelton tiefer als der angegebene Wert
- = 3 Sekunden Länge
- = 5 Sekunden Länge
- = kurze Pause, „Atem“
- = extrem kurze Pause

### **3.2 Struktur**

Zentrale Bedeutung innerhalb der musikalischen Struktur nimmt bei Crumb die Zahlensymbolik ein. Eine besondere Rolle spielt hierbei die Zahl 13. Sie überschreitet die heilige Zahl 12 (die 12 Jünger Jesu) und symbolisiert damit Tod und Unheil. *Black Angels* besteht aus 13 Bildern, die spiegelsymmetrisch um die Achse des 7. Bildes angeordnet sind, welches dem Werk den Titel verleiht.

Die 13 Bilder gliedern sich wie folgt:

#### **I. DEPARTURE**

1. **Threnody I** : Night of the Electric Insects [Tutti]

2. Sounds of Bones and Flutes [Trio]

3. Lost Bells [Duo]

4. Devil-music [Solo:Cadenza accompagnata]

5. Danse Macabre [Duo]

(Duo alternativo: Dies Irae)

#### **II. ABSENCE**

6. Pavana Lachrymae (Der Tod und das Mädchen) [Trio] (Solo obligato: Insect Sounds)

7. **Threnody II** : Black Angels! [Tutti]

8. Sarabanda de la Muerte Oscura [Trio] (Solo obligato: Insect Sounds)

9. Lost Bells (Echo) [Duo] (Duo alternativo: Sounds of Bones and Flutes)

### **III. RETURN**

10. God-music [Solo: Aria accompagnata]

11. Ancient Voices [Duo]

12. **Threnody III** : Night of the Electric Insects [Tutti]

Die drei Themen *Departure* (Abfall von der Gnade), *Absence* ( spirituelle Auflösung) und *Return* (Erlösung) entsprechen den drei Stadien der Reise der Seele. Die Zahl 3 (Trinität) spielt also ebenfalls eine wichtige Rolle innerhalb des Stückes.

Es korrespondiert jeweils das 1. mit dem 13., das 2. mit dem 12., das 3. mit dem 11. Bild usw.. Bei den korrespondierenden Bildern ist die Zahl der Stimmen des Satzes gleich, während sich die Folge der Symbolzahlen umkehrt.

Innerhalb der Intervall- bzw. Taktstruktur hat die Zahl 7 eine zentrale Bedeutung

#### **III.3 Die 13 Bilder**

##### **III.3.1 I . D E P A T U R E**

###### **Threnody I: Night of the electric Insects [Tutti]**

Aufgrund des Streicher-Tremolos in sehr hoher Lage erhält der Hörer zu Beginn des ersten Bildes den Eindruck, eine Schar von Insekten würde sich ihm mit großer Geschwindigkeit nähern. Trotz des unruhigen Gesamteindrucks läßt die rhythmische Struktur doch gewisse Präzision erkennen. Die Quintole ist innerhalb der vier Streichinstrumente in sich jeweils anders strukturiert, es treffen aber bei jedem neuen Achtel die Stimmen wieder aufeinander. Ein beängstigender und bedrohlicher Charakter wird durch starke dynamische Schwankungen und Akzente hervorgerufen (siehe Notenbeispiel 1). Die Töne der Stimmen sind meist durch Glissandi verbunden, und schreiten bevorzugt im Tritonus fort (anfängs nur beide Violinen, dann auch Viola und Cello). Das Tonsymbol des Tritonus ist von dem geübten Hörer noch relativ klar wahrnehmbar. Folgende Zahlenverhältnisse im Bereich der Gliederung der Tongruppen bleiben dem Hörer jedoch weitgehend verschlossen:

Feingliederung des ersten Bildes:

*13 times 7* (13 Folgen von 7 Gruppen von 1/8 Wert) und *7 times 13* ( 4 Folgen von 13 Anschlägen und 3 Folgen der kleinen None (13 Halbtöne!).



Auf der ersten Seite der Partitur in der Mitte des dritten Systems (siehe Notenbeispiel) sind die drei Folgen der Kleinen None wie folgt verteilt:

- $e^3/es^2$  in erster Violine und Viola
- $dis^3/d^2$  in zweiter Violine und Cello
- $e^3/es^2$  in erster Violine und Viola

### III.3.2 Sounds of Bones and Flutes [Trio]

Die Atmosphäre dieses Bildes wirkt schon allein durch den Titel, aber auch durch die vokalen Aktionen der Spieler und Zungenschmalzen altertümlich. Die *col legno*-Spielweise der 1. Violine in Verbindung mit den Click-Lauten läßt einen hohlen Klang entstehen (→ Knochen). Man erhält den Eindruck, eine Holzflöte zu hören. Insgesamt erinnert der Klang an Beschwörungsrituale von Naturvölkern. Für das Cello gibt Crumb so auch die Anweisung „quasi Tibetan Prayer Stones“.

Die Zahlenstruktur *7 in 13* kommt dadurch zum Ausdruck, daß der Satz aus 13 Takten besteht, die je 7 Grundschläge enthalten.

Die von den Spielern zu produzierenden Laute sind in Gruppen zu je 13 angeordnet, in die jeweils 7 Instrumentalklänge zeitlich eingepaßt sind. Die aus 13 Tönen bestehenden Tongruppen der 1. Violine schließen in sich 7 Sechszentel, von je zweimal 3 Zweiunddreißigsteln eingerahmt, ein.

### III.3.3 Lost Bells [Duo]

Der Eindruck des Glockenklanges wird durch das Flageolettspiel der 2. Violine und des Cellos, das gedehnte Spiel und durch das gestrichene Tamtam (vom 2. Geiger bedient) hervorgerufen. Eine Gruppe von 13 Flageolett-Tönen des Cellos liegt über einer Gruppe von 7 Flageolett-Tönen der 2. Violine und auch über 7 gemeinsam von der 2. Violine und dem Cello erzeugten Klängen. Hierdurch kommt die Angabe *13 over 7* zum Ausdruck.

### III.3.4 Devil-music [Solo: Cadenza accompagnata]

Es erklingt in Anspielung an den folgenden Satz bereits das *dies irae*, um ein „makaberer“ Element schon vorwegzunehmen. Beim Anhören des virtuosen, bizarren Solos der 1. Violine kommt dem Hörer die Assoziation an Teufelsgeiger. Das Erscheinen des Teufels wird durch

die Schläge des Tamtams eingeläutet. Auch tritt der Tritonus als Diabolus in musica in diesem Satz durch das sich wiederholende Intervall  $a^1\text{--}dis^1$  überdeutlich zutage.

Diese „Teufelsmusik“ besteht überwiegend aus Gruppen zu je 7 bzw. 13 Tönen. Die Struktur *7 and 13* kommt weiterhin durch die Kombination von Quinte (7 Halbtöne) und Tritonus (8 Halbtöne), die zur kleinen None (13 Halbtöne) führt ( $e^2 - a^1 - dis^1$ ), zum Ausdruck.

### III.3.5 Danse Macabre [Duo]

Die Angabe lautet hier *13 times 7*. Es sollen zweimal 13 Takte zu 7 Zweiunddreißigsteln ablaufen. Beim zweiten Mal fehlt jedoch der 13. Takt. Er wird durch eine Pause von 13 Sekunden Länge ersetzt.

Einzelne Schlagzeugeffekte begleiten den „Totentanz“ der 2. Violine und Viola. Die Musik wirkt grotesk. Die Rhythmen sind vertrackt und die Einzelstimmen eng miteinander verwoben. Es treten vermehrt Tritonus- und Tritonus-Quint-Kombinationen auf. Dreimal erklingt das *dies irae*, gespielt von 1. Violine und Cello, ergänzt zunächst durch Maracas, dann durch Maracas und Pfeifen.

### III.3.6 I I . A B S E N C E

#### Pavana Lachrymae [Trio]

Cello, 2. Violine und Bratsche zitieren Schuberts *Der Tod und das Mädchen*; sehr feierlich und im *pp*. Die „nervösen“ Einwüfe der 1. Violine erinnern an die Insekten aus dem 1. Bild. Die Spielanweisung lautet hier: „Mit dem Bogen hinter der linken Hand“ (Bow behind left hand!). Crumb bemerkt dazu Folgendes:

The sound of viols is produced by bowing near pegs (on wrong side of left hand). All players should hold bows in the manner of viol players. Violin and viola should be held like viols [Gamben]. The fingering will naturally be reversed, but a little practice will ensure accuracy in pitch. The beginning pitch could be indicated by a chalk mark on the fingerboard.

Die Instrumente werden also wie Gamben gehalten, Strichstelle und Fingersatz sind ins Gegenteil verkehrt.

Der Tod und das Mädchen erklingt im Cello mit Begleitung der 2. Violine und Viola. Darüber spielt die 1. Violine Passagen in der drei- und viergestrichenen Oktave, die jeweils aus 26 (2x13) und aus 13 Tönen bestehen. Dies erfüllt die zahlensymbolische Vorgabe *13 under 13*. Hinzu kommt, daß die 1. Violine jeweils nach 13 Tönen der übrigen Instrumente einsetzt.

### III.3.7 Threnody II: Black Angels! [Tutti]

Die ruhige Stimmung des 6. Bildes wird jäh durch das dreifache Fortissimo aller vier Streicher unterbrochen. Wie im 1. Bild die Insektenschwärme, „umkreist“ hier der „Black Angel“ den Hörer; ist während des gesamten Verlaufs allgegenwärtig.

Das 7. Bild bildet die symmetrische Achse des Stückes und gibt ihm zugleich den Namen.

Den Spielern ist beim Vortrag im Bezug auf den Ausdruck relativ viel Freiheit gelassen. Crumbs Vortragsanweisung lautet: *furiously, with great energy*. Der „Black Angel“ wird durch extreme dynamische Steigerungen bis zum ffff, Glissandi-Triller, extreme Akzente und wilde Rufe charakterisiert. Schon allein im ungewöhnlichen Notenbild kommt eine gewisse Magie zum Ausdruck.

Die Zahlenverhältnisse *7 times 7 and 13 times 13* kommen folgendermaßen zur Erfüllung:

7 Tongruppen stechen heraus. Innerhalb dieser Gruppen spielt die 7 insofern eine strukturbildende Rolle, als daß zwei Gruppen zu 7 Sechzehnteln und drei zu 7 Zweiunddreißigsteln vorhanden sind. Ferner enthält der Abschnitt eine Pause von 7 Sekunden und die deutschsprachige Zählung des 1. Geigers bis sieben. Diese Zahlenreihe bildet ein Decrescendo; nach dem plötzlichen Tamtam-Schlag folgt die 13 im energischen fff. im Verlauf des Stückes wird die Zahl 13 ebenfalls in Japanisch, Russisch und Swahili dazwischengerufen.

### III.3.8 Sarabanda de la Muerte Oscura [Trio]

Übersetzt „Sarabande des dunklen Todes“. In diesem Stück soll einen barocker Klangcharakter (wie von einem Gambenensemble) erreicht werden (*Grave, solemn; like a consort of viols*). Die Oberstimme ist reich verziert. Dadurch, daß der Bogen wieder „hinter der linken Hand“ geführt wird, entsteht jedoch ein schwebender, unwirklicher Klang. Diesmal übernimmt die 2. Violine die „nervösen“ Einwüfe, welche die sonst so ruhige Stimmung der Sarabande überlagern.

Die letzten 13 Sekunden des 7. Bildes überlagern sich mit den ersten 13 Vierteln der Sarabande (*13 over 13*), was auch durch die Notationsweise entsprechend graphisch verdeutlicht wird. Das Solo der 2. Violine besteht aus 2x13 Tönen und steht 13 Viertel vor dem Doppelstrich.

### III.3.9 Lost Bells (Echo) [Duo]

Die Sarabande geht wiederum direkt in das 9. Bild über. Es ist gleichnamig mit dem 3., das ppp rechtfertigt jedoch den Titel „Echo“. Es finden sich außerdem Anklänge von *Sounds of Bones and Flutes*. Das abschließende Tamtam (mit einem Kontrabaßbogen gestrichen) bringt das Stück zu einem vorläufigen Ruhepunkt, um den Hörer auf die sphärischen Klänge der *God-music* vorzubereiten.

Die Zahlensymbolik lautet hier *7 times 13*:

Der Abschnitt enthält 7 unterschiedliche Gruppen. Sechs davon bestehen aus je 13 Tönen, die siebte besteht aus einer Pause von 13 Sekunden Länge. Zu den leisen Klängen einer Maraca zählt der 1. Geiger während der mittleren Gruppe auf Französisch bis 7.

### III.3.10 III.RETURN

#### God-music [Solo: Aria accompagnata]

Im Gegensatz zur *Devil-music* des 4. Bildes steht die *God-music*. Die Solostimme des Cellos bildet die „Vox Dei“ (vergl. „Vox Diaboli“ des 4. Bildes), welche im Gegensatz zur Rastlosigkeit des Teufels Ruhe ausstrahlt.

Das Fundament dazu bilden von Geiger und Bratscher mit dem Bogen angestrichene Kristallgläser (homophoner Satz). Diese überirdisch anmutende Begleitung stellt das Gegenstück zu den gestrichenen Tamtams der *Devil-music* dar. Die Anzahl der Tonhöhen der Kristallgläser ist für das Zahlenverhältnis *13 and 7* von Bedeutung: 2. Geiger und Bratscher haben zusammen 13 Gläser (7 und 6), der 1. Geiger hat 7.

### III.3.11 Ancient Voices [Duo]

Ungewöhnliche Spieltechniken der Violinen erzeugen in diesem Bild eine fremdartige Klangatmosphäre. Die Geigen werden wie Mandolinen gehalten („hold instruments like a mandolin“) und erzeugen eine tremolierende Begleitung, zu der der 1. Geiger mit einem

Plektron und einem Glasstab eine Melodie hervorbringt. Crumb gibt dazu den Spielern detaillierte Anweisungen:

With a glass rod (hold in left hand ) and metal plectrum (e.g. paper clip).

Pluck string only at points marked. Slide rod along string to produce pitches.

Crumb bezeichnet diese Spieltechnik, die in etwa wie ein hartes Pizzicato klingt, als „bottle-neck technique“. Sie wird auch noch in folgenden Sätzen Anwendung finden.

Nach der Hälfte des Bildes tauschen die Stimmen ihre Rollen.

7 Melodietöne (mit Verzierung) stehen über 13 Dezimolen der Unterstimme. Daraus ergibt sich das Verhältnis *7 over 13*. Die von den beiden Violinen gemeinsam gespielte Dezimole bildet die Symmetrieachse dieses Satzes. Die Pfeile innerhalb des Notentextes zeigen an, daß die erste Hälfte des 11. Bildes einen Melodieton zuviel enthält (aufgrund der Verknüpfung mit dem 10. Bild). Um dieses Mißverhältnis auszugleichen, enthält die zweite Hälfte des Bildes einen Ton weniger.

### III.3.12 Ancient Voices (Echo) [Trio]

Das 12. Bild ist Echo des 11., was sich in der reduzierten Dynamik widerspiegelt. Die eigenartigen Spieltechniken des vorhergehenden Bildes werden übernommen (Trio: 1. und 2. Violine, Viola), wobei die Stimmen nacheinander erklingen.

Innerhalb von 7 Takten treten 13 Tritoni auf (Zahlenverhältnis *13 in 7*). Der Einwurf des Cellos  $d^3$  zum *gis* der Bratsche bildet hierbei den letzten Tritonus.

### III.3.13 Threnody III: Night of the Electric Insects [Tutti]

Das  $d^3$  des Cellos wird in das 13. Bild hineingehalten (13 Sekunden lang). Hatte der Hörer im 1. Bild den Eindruck eines herannahenden Insektenschwarms („electric insects“), so entfernen sich diese Insekten nun wieder. Musikalisch äußert sich dies in einem Decrescendo und ruhelosen Glissandi (vergl. *Threnody I*). Auch hier werden wieder Zahlwörter zwischengerufen, was wiederum die Brücke zu *Threnody II* spannt.

Das Zahlenverhältnis des ersten Bildes wird umgekehrt zu *7 times 13 and 13 times 7*:

Die Zahl 7 tritt 13 mal auf (3 Gruppen von je 7 Sekunden Dauer und 2 japanische Zwischenrufe aus 7 Einheiten, 6 Gruppen von 7 Tönen und 2 japanische Zwischenrufe).

Weiterhin gibt es 7 Tongruppen von je 13 Sekunden Dauer.

Am Ende dieses letzten Bildes steht das Echo der *Sarabanda de la muerte oscura*, was abschließend noch einmal an die Grausamkeit und Sinnlosigkeit des Krieges und an den Tod erinnern soll.

### **III.4 Klang und Symbol**

Aufgrund der außergewöhnlichen Techniken, denen sich Crumb bei der Klangerzeugung bedient, hat seine Musik eine besonders emotionale Wirkung auf den Hörer. Crumb geht dabei sogar noch über den bloßen Effekt eines besonderen Klanges hinaus. Der Klang wird gewissermaßen zum Instrument der umfangreichen Symbolsprache des Komponisten.

So wie sich die reine Zahlensymbolik, die sich in der Struktur widerspiegelt, wie ein roter Faden durch das Werk zieht, so wird auch der Klang zum Symbol. Die Klänge werden ebenfalls zu Elementen von Crumbs weltanschaulicher Reflexion. Sei es nun in der düsteren Stimmung der Sarabande des dunklen Todes oder in den eigenartigen Klangeffekten im 11. Bild, welches dem Hörer das Gefühl von historischer Ferne vermittelt.

Diese Aura der Ferne hat ihren Ausgangspunkt in der Auseinandersetzung des Komponisten mit der Thematik des Vietnamkrieges. George Crumb geht sogar über die historische Fernwirkung hinaus, indem er durch den Einsatz der Glasharmonika kosmisch anmutende Klänge erzeugt.

Auch der Einsatz von Maracas und gestrichenem Tamtam steht im Dienste der Fernwirkung. Diese Instrumente haben in gewisser Weise kultischen Status, und so stehen sie auch im engen Zusammenhang mit dem fast rituellen Sprechen von Zahlen in verschiedenen Sprachen. Die Zahlensymbolik selbst ist ebenso von historischer wie kultischer Bedeutung und steht nicht zuletzt an der Schwelle zum Aberglauben (Zahl 13 bedeutet Unheil und Tod). So bemerkt George Crumb ganz bewußt auf der letzten Seite der Partitur, daß er *Black Angels* an einem Freitag dem 13. fertiggestellt habe.

Richard Steinitz äußerte sich 1970 in einem Artikel der *Musical Times* über das Interesse, das Crumbs Musik im Hörer hervorzurufen vermag:

„berauschender Klangzauber..., überraschende Bildhaftigkeit..., einfallsreiche Ergänzung der Ausdrucksmöglichkeiten herkömmlicher Instrumente..., erfinderischer Gebrauch fremder und exotischer Instrumente..., prächtige Kalligraphie..., originelle Formen des Symbolismus...“

Die Magie der Zahlen und des Klanges findet ihre Höhepunkte in den korrespondierenden Bildern *Devil-music* und *God-music*. Die Kristallgläser vermitteln den Eindruck des überirdischen, während das gestrichene Tamtam mit dem Teufel in Verbindung gebracht wird, und eine außergewöhnliche Klangwirkung darstellt. Zufällig anmutende Geräuscheffekte wie das Zungenschmalzen (2.Bild) sind nicht nur bloße Effekte, sondern von Crumb ganz bewußt gewählt und plaziert.

### **III.5 Musikalische Zitate**

Das *dies irae* als Bestandteil der Totenmesse steht im Zusammenhang mit dem Göttlichen und Metaphysischen. In *Devil-music* erklingt die *dies irae* Sequenz noch relativ verhalten, während sie im folgenden *Danse macabre* deutlich zutage tritt. So gewinnen auch die Zitate innerhalb von *Black Angels* Symbolcharakter. Sie sind an der Strukturbildung beteiligt und in den Sinnzusammenhang des Werkes fest integriert.

Aus *Der Tod und das Mädchen* (Schubert) verwendet Crumb nur das reine Thema, ohne es zu verarbeiten. Es bildet jedoch im 6.Bild das Formgerüst und ist ausdrucksbestimmend. Hierbei steht mehr die grundsätzliche Idee der Musik Schuberts im Vordergrund, als der reine Textgehalt des Stückes mit „Freund“ und „wilder Knochenmann“.

George Crumb selbst bezeichnet die *Sarabanda de la muerte oscura* als „stilistisch synthetisch“. Im II. Teil steht sie als Todessymbol (Spiritual Annihilation) und am Ende des III.Teils für Erlösung (Redemption). So wird durch das zweimalige Erscheinen dieser Sarabanda ein Zusammenhang von der Auflösung der Seele bis zur Erlösung deutlich.

Die musikalische Symbolik wird durch bekanntere Anspielungen an den Teufel wie Teufelstriller und den Tritonus als Diabolus in musica ergänzt.

#### **4 Bedeutung des Werkes**

Schon im Titel des Werkes kommt die polare Spannung zwischen Gott und Teufel zum Ausdruck (Black Angel = Luzifer). Im Zusammenhang mit denen in den beiden vorherigen Kapiteln angesprochenen Symbolen, Zitaten sowie der surrealistisch anmutenden elektrischen Verstärkung der Instrumente erweist sich *Black Angels* als großes musikalisches Sinnbild.

*Black Angels* ist eine Parabel auf die angsterfüllte Welt zu Zeiten des Vietnam-Krieges. Die zahlreichen Anspielungen innerhalb des Werkes sind daher symbolisch zu verstehen, obwohl die Polarität zwischen Gott und Teufel mehr bedeutet, als nur eine metaphysische Realität. Das Sinnbild des schwarzen Engels war im Verlauf der Kunstgeschichte ein bekanntes Stilmittel, um den „gefallenen Engel“ zu symbolisieren.

Die drei *Threnody* Stücke spannen den großen Bogen über das Werk *Black Angels*. Obwohl die Zahlensymbolik für das Ohr nicht unmittelbar hörbar ist, spiegelt sie sich doch äußerst differenziert in der musikalischen Struktur wider. Diese „magischen“ Zusammenhänge kommen auf vielfältige Weise zum Ausdruck, so etwa in der Phrasenlänge, Gruppierungen der Töne, Tonlängen, Wiederholungsmustern usw.. An einigen Stellen des Werkes steht ein geradezu rituelles Zählen in den verschiedensten Sprachen.

Das Werk unterscheidet sich trotz seiner Vietnam-Thematik von zahlreichen politisch motivierten Werken aus der gleichen Zeit. Das eigentliche Thema des Stückes ist die Auslotung der seelischen Erfahrungen der bedrängten Menschheit:

Früher als in Europa war in den USA mit dem Übergang der Moderne in die Postmoderne der Glaube an die Durchsetzbarkeit einer alles übergreifenden Idee, selbst die Trauer über den Verlust solcher Möglichkeit, der Einsicht in die Zwecklosigkeit einheitlicher Sinnstiftung und der Befürwortung eines Dissensdiskurses gewichen.

Damit war das Ansprechen der verhängnisvollen Vietnam-Thematik nicht weniger dringlich geworden, hatte aber eine neue Zielrichtung gewonnen. Es ging nicht mehr um Agitation oder Bewußtseinsveränderung, sondern um Bewußtmachung und ästhetische Erfahrung in einem grundsätzlich offenen Sinne. Man täusche sich nicht in dem Ernst



des Anliegen des Komponisten.

## **INHALTSVERZEICHNIS**

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>GEORGE CRUMB</b>	<b>1</b>
2.1	Lebenslauf	1
2.2	Werke	3
<b>3</b>	<b>„BLACK ANGELS“</b>	<b>5</b>
3.1	Entstehung und Thematik	5
3.2	Struktur	7
3.3	Die 13 Bilder	8
3.3.1	<i>I.DEPATURE</i>	
	<i>Threnody I: Night of the electric Insects [Tutti]</i>	8
3.3.2	<i>Sounds of Bones and Flutes [Trio]</i>	9
3.3.3	<i>Lost Bells [Duo]</i>	9
3.3.4	<i>Devil-music [Solo: Cadenza accompagnata]</i>	9
3.3.5	<i>Danse Macabre [Duo]</i>	10
3.3.6	<i>II.ABSENCE</i>	
	<i>Pavana Lachrymae [Trio]</i>	10
3.3.7	<i>Threnody II: Black Angels! [Tutti]</i>	11
3.3.8	<i>Sarabanda de la Muerte Oscura [Trio]</i>	11
3.3.9	<i>Lost Bells (Echo) [Duo]</i>	12
3.3.10	<i>III.RETURN</i>	
	<i>God-music [Solo: Aria accompagnata]</i>	12
3.3.11	<i>Ancient Voices [Duo]</i>	12
3.3.12	<i>Ancient Voices (Echo) [Trio]</i>	13
3.3.13	<i>Threnody III: Night of the Electric Insects [Tutti]</i>	13
3.4	Klang und Symbol	14
3.5	Musikalische Zitate	15
<b>4</b>	<b>BEDEUTUNG DES WERKES</b>	<b>16</b>

#### **4.1 Literaturverzeichnis**

**Crumb**, George: Profile of a composer, with an Introduction by Gilbert Chase, ed. by Don Gillespie, New York (Peters) 1986

**Crumb**, George: Hat die Musik eine Zukunft? in: Amerikanische Musik, herausgegeben von H.Danuser u.a., Laaber 1987, S.292-299

**Fanselau**, Rainer: Zur Symbolik in George Crumbs „Black Angels“, in MuU 4. 1993, H.21, S.41-47

**Garcia Lorca**, Frederico: Gedichte, Frankfurt a.M. (Suhrkamp), 1987

**Krämer**, Jörg: George Crumb, in: Komponisten der Gegenwart (KDG), hg.v.Hans-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München (text + kritik), GfG.

**Osborne**, Nigel (ed.): American Composers, Harwood academic publishers 1994

**Steinitz**, Richard: George Crumb, in: The Musical Times, 1978, 10, S.844-846

**Terse**, Paul: George Crumb, in: Amerikanische Musik, herausgegeben von H.Danuser u.a., Laaber 1987, S.327-329