Materialien

zur

Fortbildungsveranstaltung "Musik in der gymnasialen Oberstufe"

RP Münster und RP Detmold, Nov. 1988

Thema: "MusikundSprache"

(Hubert Wißkirchen)

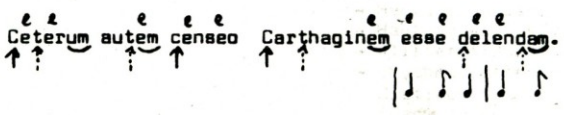
Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Sprache und Musik: Beispiel: Konkrete Poesie

"Ceterum autem censeo...", Tonband Tb/Tb 2304 des Inst.f.Film u.Bild in Wiss.u.Unt., München 1973)

SPRACHLICHE ELEMENTE	KLANGLICHER ABLAUF	MUSIKALISCHE ELEMENTE					
		Material	Figuren (Gestalten)			Semantik (Gehalt, Bedeutung	
			syntaktisch	akustisch abbildend	visuell abbildend	konnotativ (assoziativ, emotiv)	denotativ (begrifflich)
Folge von Lauten und Worten in syntaktischer, sinnstiftender Form und Ordnung mit denotativer und konnotativer Bedeutung	Ceterum autem censeo :// 9x	fixierte Höhen und Dauern	Rezitation auf 1 Ton	rituelles Singen		feierlich	
				Echo	Mikrofonabstand: Vorder- u. Hintergrund	Rufer in einem leeren Raum	
			Wiederholung			aufdringlich, penetrant	
gesprochen (Sprachmelodie mit unfixierten Höhen und Dauern)	Carthaginem esse delendam :// delendam esse ://		" "	"		sachlich, kalt	
			glissando crescendo	erregte Stimme		Wut, Wahn, Aggression	
gesprochen	damdelendamdam ://		Wiederholung mot. Arbeit, Mehrschichtigkeit (Imitation)	Marschrhythmus		Trommel, „Kriegszug" ⟶	
flüsternd gesprochen	esse delendam			< >		// Haß	
	Ceterum...s.o. Carthaginem..s.o.	Klangverzerrung	Reprise (Wiederholungsprinzip)	Echo, Hall			

Der geschriebene Text ist offen für Bedeutungsnuancierunen und -präzisierungen. Als gesprochener, "interpretierter", vermittelt er je nach Art der Deklamation (Unterschiede in Höhe, Dauer, Stärke, Farbe, Artikulation..) unterschiedliche konnotative Bedeutungen. (Versuche machen!!) In den Text hineinkomponierte "musikalische" Elemente der Klangmagie sind:

- Häufung heller, "scharfer" Vokale (e),
- Häufung explosiver Konsonanten,
- Alliterationen und Binnenreime
- rhythmisierter Schluß (Klausel:
  Creticus (− ∪ −) + Trochäus (− ∪)
  (Basis) (Kadenz)



mp3

J. Haydn: Schöpfung

(Chaos)



R. Wagner: Tristan



L. Bernstein: West Side Story

The Rumble



Maria



Cool



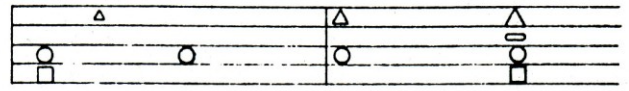
J. S. Bach:

Matthäuspassion,

Rezitativ(Nr. 67):

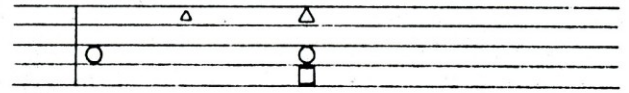


Höhenakzent
Dauernakzent
metrischer Akzent
harmonischer Akzent



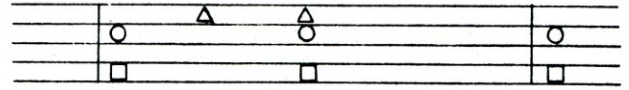


Höhenakzent
Dauernakzent
metrischer Akzent
harmonischer Akzent



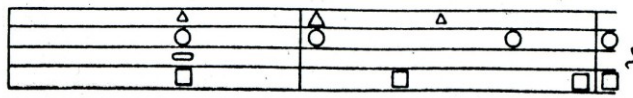


Höhenakzent
Dauernakzent
metrischer Akzent
harmonischer Akzent





Höhenakzent
Dauernakzent
metrischer Akzent
harmonischer Akzent



Hubert Wißkirchen November 1988

A. Schönberg:
Pierrot lunaire op 21

18. Der Mondfleck

Einen weiſſen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken ſeines ſchwarzen Rockes,
So ſpaziert Pierrot im lauen Abend,
Aufzuſuchen Glück und Abenteuer.

Plötzlich ſtört ihn was an ſeinem Anzug,
Er beſchaut ſich rings und findet richtig —
Einen weiſſen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken ſeines ſchwarzen Rockes.

Warte! denkt er: das iſt ſo ein Gipsfleck!
Wiſcht und wiſcht, doch — bringt ihn nicht herunter!
Und ſo geht er, giftgeſchwollen, weiter,
Reibt und reibt bis an den frühen Morgen —
Einen weiſſen Fleck des hellen Mondes.

Ernst Jandl

schtzngrmm
schtzngrmm
t-t-t-t
t-t-t-t
grrrmmmmm
t-t-t-t
s------c------h
tzngrmm
tzngrmm
tzngrmm
grrrmmmmm
schtzn
schtzn
t-t-t-t
t-t-t-t
schtzngrmm
schtzngrmm
tsssssssssssssss
grrt
grrrrrt
grrrrrrrrrt
scht
scht
t-t-t-t-t-t-t-t-t-t
scht
tzngrmm
tzngrmm
t-t-t-t-t-t-t-t-t-t
scht
scht

VORWORT

Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine Sprechmelodie umzuwandeln. Das geschieht, indem er

I. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d. h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte,

II. sich des Unterschiedes zwischen Gesangston und Sprechton genau bewußt wird: der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muß sich aber sehr davor hüten, in eine »singende« Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern.

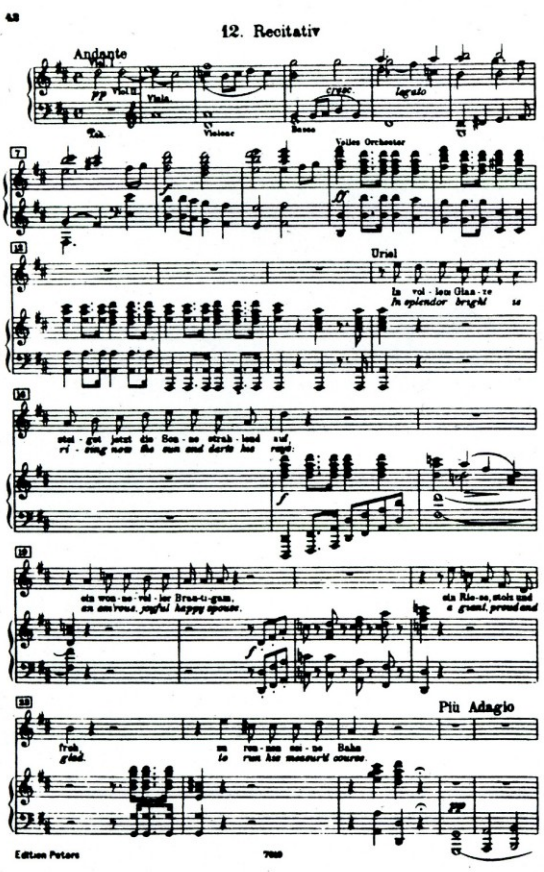
Im übrigen sei über die Ausführung folgendes gesagt:

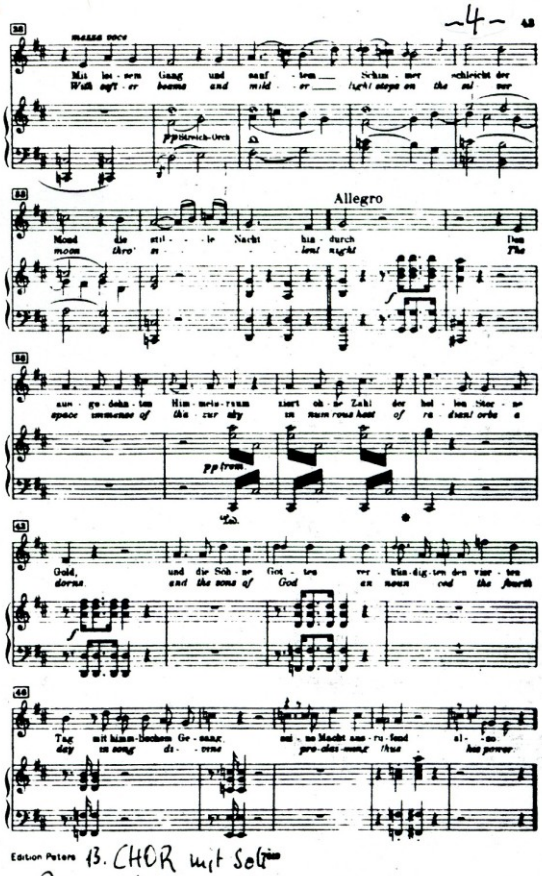
Niemals haben die Ausführenden hier die Aufgabe, aus dem Sinn der Worte die Stimmung und den Charakter der einzelnen Stücke zu gestalten, sondern stets lediglich aus der Musik. Soweit dem Autor die tonmalerische Darstellung der im Text gegebenen Vorgänge und Gefühle wichtig war, findet sie sich ohnedies in der Musik. Wo der Ausführende sie vermißt, verzichte er darauf, etwas zu geben, was der Autor nicht gewollt hat. Er würde hier nicht geben, sondern nehmen.

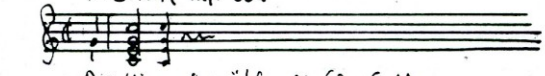
ARNOLD SCHONBERG

18. Der Mondfleck.









Gliederung: I Sonnenaufgang,Rez.mit eingeschobenen Orch.passagen .
II Mondbahn: liedhafte Gestaltung .....
III Himmelsraum:Rez.accompagnato .....

Figuren im Orch.:
"steigt": Tonleiter aufw. d''bis fis'''(T. 1-10,Viol).....
aufsteigender Dreiklang D bis fis'(T. 17f.,Baß).....
cresc.(pp - ff) .....
zunehmende Dichte (1st, 3st., 4st....).....
"strahlend": hohe Streicherlage am Anfang.....
"voller Glanz"(+ Majestät):Erweitern des Klangraumes auch nach unten.
volle repetierte Akkorde .....
punkt. Marschrhythmus .....
Tromp. u. Pauken.....
"wonnevoller Bräutigam": absteigende,gleichmäßige Streichermel.T.18,
decresc.: liebevolle Zuwendung zur Erde.....
"Riese","stolz": unisono;aufst.Akkordbrechung;energisches Stacc.T.20f..
"Mond","Nacht": tiefe Lage;(Subdominante).....
(Mondbahn): Auf und Ab nachgezeichnet.....
"leise, sanft,still": pp, liedhafte Melismen.....
"still": Pause T. 34.....
"schleicht": vorherrschend Sekundbewegung(T.28 chromatisch).....
Adagio.....
"helle Sterne": Streichertremoli (Glitzern des Lichts; große Zahl).....
"Macht": punktierte repetierte Akkorde.....
(Freude): Allegro.....
.....
.....
Die Singstimme zeichnet den Sprachduktus rhythmisch genau nach.....
außerT.19 "ein"u.T.24 "zu": Viertel statt Achtel).....
melodisch wird teilweise gegen die Sprechmelodie verstoßen, um etwas
abzubilden: T. 16 "steiget".....
T. 22 "Riese": gebr.Nonenakkord abw.(UK d.vorhgeh.Orch.stelle).
ohne ersichtlichen Grund: T.15(in) und 24(zu).....

Informationen: Musik bildet visuelle Szenerie nach(steigen, neil usw.)
und macht so das im Text Benannte auch sinnfällig, d.h. über analoge
Darstellung sinnlich erfahrbar.....
Musik verdeutlicht die zugrundeliegenden Affekte(Majestät, Ruhe, Freude)
und verstärkt dadurch die konnotative Seite des Textes.....
Dadurch daß das Orch. seine Figuren vor den entsprechenden Textstellen
plaziert, werden Assoziations-und Gefühlslenkung intensiviert.....
.....
.....
Problem der Einheit: Die Gefahr der Zersplitterung ist bei Haydns Verfah-
ren gegeben: Das Stück zerfällt in 3 Abschnitte, die sich in Tempo,
Material, Tonart (D-G-G/D/C) und Charakter unterschieden.....
Dennoch gibt es einheitstiftende Elemente:
Teil I u. III korrespondieren durch ähnliche Affekte(Majestät,Freude),und
durch ähnlichesMaterial (punkt.Akkorde) , so daß eine Art Bogenform
entsteht.....
Teil I u. II korrespondieren durch die zentrale Bedeutung des Tonleiter-

LK 12/II 1. Klausur 4.3.1985

Thema: Das Wort-Ton-Verhältnis im Rezitativ Nr. 12 aus Haydns "Schöpfung"

Aufgaben:
1. Gliedere das Stück.
2. Beschreibe möglichst genau die Beziehungen zwischen den Merkmalen des Orchesterparts und der Textvorlage.
3. Untersuche, inwieweit die Singstimme die Sprechmelodie nachzeichnet und inwieweit sie andere Funktionen hat.(T.16-25)
4. Charakterisiere aufgrund Deiner Ergebnisse die "Informationen", die die Musik über die Textinformationen hinaus gibt.
5. Nimm Stellung zu dem Vorwurf, Haydn habe in seinen Rezitativen vor lauter Detailverliebtheit die Einheit des Ganzen aus dem Auge verloren.

Arbeitsmaterial: Tonbandaufnahme, Notentext

Zeit: 4 Stunden

1. Sinfonia

Adagio assai

Oboe

Continuo e Fagotto

2. Coro

Weinen, Klagen,

Sorgen, Zagen

Lente

Violino I

Continuo

,die das Zei-chen Je - su,

die das Zei - chen Je - su tra-gen.

3. Recitativo

Violino I II

Viola

Alto

Continuo e Fagotto

Wir müssen durch viel Trüb-sal, durch viel Trüb-sal, wir müssen durch viel

Trüb - sal in das Reich Got - tes ein-ge - hen.

4. Aria

Kreuz und Krone sind verbunden

Oboe

5. Aria

Es-Dur

Ich fol-ge Chri-sto nach, von

6. Aria

Sei getreu, alle Pein wird doch nur ein Kleines sein

Continuo

7. Choral

Was Gott tut, das ist wohl - ge-tan, da - bei will ich ver - blei - ben,

Es mag mich auf die rau - he Bahn Not. Tod und E - lend trei - ben.

so wird Gott mich ganz vä-ter-lich in

sei - nen Ar - men hal - ten: drum laß ich ihn nur wal - ten.

Bach: Kantate 185

(Die Altstimme ist - der besseren Lesbarkeit wegen - aus dem Klavierauszug , in dem sie im Violinschlüssel notiert ist statt des ursprünglichen Altschlüssels, hineingeklebt worden.)



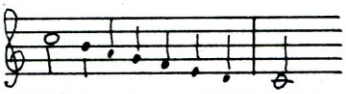


Hubert Wißkirchen November 1988

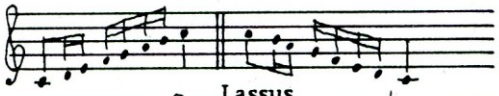
Anabasis/Ascensus
"ansteigen", "aufsteigen"
Auferstehung, Erhöhung



Katabasis/Descensus
"absteigen", sterben,
Erniedrigung, Grab, Hölle



Tirata
"Zug", "Strich", Schuß, Pfeilwurf, Schwertstreich, Blitz, stürzen, fallen



Kyklosis/Circulatio
"umkreisen", umschließen, herumgehen,
Fessel, Schlange, Ring, Krone, Erde, Rad



Fuga (1.)
"Flucht",
flüchtige Bewegung,
Eile, Augenblick

De Cavalieri (1600)



Fuga (2.)
- Imitation -
Nachfolge,
Verfolgung
Flucht,
Nachahmung

Bach: Johannespassion



Extensio *- Liegeton, Bordun -*
"Ausdehnung", ewig,
unablässig, Ruhe

Haydn: Schöpfung (Nr. 19)

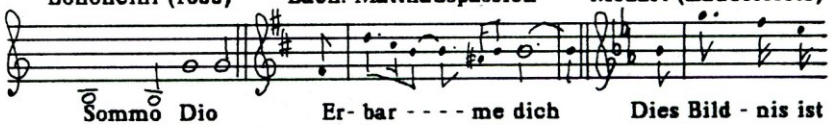


Climax/Gradatio *- Sequenzierung -*
"Treppe", Leiter"/"Steigerung".



Bononcini (1688) Bach: Matthäuspassion Mozart (Zauberflöte)

Ekphonesis/Exclamatio
"Ausruf" (Moll-Sext: negativ,
Dur-Sext: positiv)



Interrogatio
"Frage"
Heben der Stimme (meist Sekunde)

Mattheson Schubert: Wohin?



Tmesis/Suspiratio
"Seufzer"/"Trennung"
Plage, Ermattung, Sehnsucht,
Alter

Vogt Schütz



Schütz



Seufzer-motiv

Mozart: Das Veilchen



Dubitatio
"Zweifel"
ungewöhnliche
Modulation
Imitation (Zwei-fel)
Ligaturen (Unsicher-
heit)

Forkel

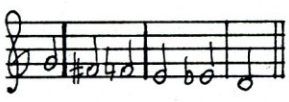


Stillstand,
Zögern
("stehender
Akkord,
Fermaten)

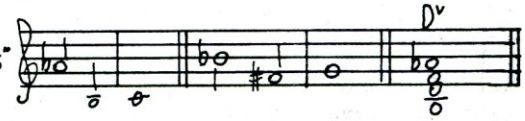
Forkel



Passus duriusculus
"etwas harter Gang"
Lamentobaß: "Klage",
Schmerz, Trauer



Saltus duriusculus
"etwas harter Sprung"
s. o. · Falschheit u.a.



Bach: Matthäuspassion



Bernhard

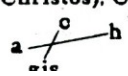


Abweichungen von der "normalen" Diatonik und Harmonik bedeuten etwas Negatives: unmelodische Intervalle und dissonante Klänge, vor allem: Tritonus ("diabolus in musica") und verm. Septakkord.

Tremolo
"Zittern",
Beben
Donnern
Angst



Kreuzsymbol
griech. X (Chi, Anfangsbuchstabe
von Christos), Chiasmus: a b b a:



Bach: Matthäuspassion (Nr. 54)



Hans Heinrich Eggebrecht:
(In: Riemann: Musiklexikon. Sachteil. Mainz 1967. B. Schott's Söhne. S.286)
"**Figuren, musikalisch-rhetorische** (lat. figurae musicae) sind in der Musik des 16.-18.Jh. kunstvolle Tonfügungen des musikalischen Satzes. Im Bereich der Vokalmusik entwickelt (mit Ansätzen im 14. Jh 6 Noema). bedeuten sie als je besondere Bildung und Gestalt einen Schmuck (ornamentum: color: flos)der Musik und können dabei nicht nur zur schmückenden oder emphatischen Hervorhebung von Wörtern, sondern zugleich als Abbild des Textes, seines Sinn-, Bild- und Affektgehalts dienen: für den Komponisten bietet die figürliche Darstellung und Ausdeutung des Textes zudem eine »Erfindungsquelle« (fons inventionis). Die allgemeine historische Voraussetzung für die m.-rh-n F. war die fortwirkende Auffassung der Musik als einer der septem artes und ihre - als Praxis der Komposition - damit bedeutete Nachbarschaft zur Rhetorik. Wie die rhetorische Figur (nach Quintilian) als »Abweichung von der gewöhnlichen... Art zu sprechen« definiert ist, so die m.-rh. Figur (nach Burmeister 1606) als tractus musicus, »der von der einfachen Art der Komposition abweicht«... Dieses Verhältnis zwischen dem tradiert Regulären als Fundament und der Figur als Licentia (Freiheit) gegenüber diesem Regulären wird besonders deutlich in der gestaffelten Stillehre Bernhards, in deren Mittelpunkt eine Lehre von Dissonanzfiguren steht... - Der Ausdruck des Textgehalts durch die m.-rh. Figuren geschieht - noch weitab von psychologischen Begründungen - nach dem für die Barockzeit kennzeichnenden Prinzip der Nachahmung bzw. des Denkens in Analogien oder partiellen Übereinstimmungen: einem wesentlichen Merkmal der Figur als kompositorisch sinnvollem Gebilde (z. B. dem deutlichen Aufsteigen der Töne) entspricht ein wesentliches Merkmal des durch den Text Bezeichneten (z. B. Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen; 6Anabasis; 6 Hypotyposis)."

(John-Philippe Rameau):
C. M. Girdlstone, MGG 10, Sp. 1896)
"Die ästhetischen Grundsätze des Komponisten Rameau lassen sich aus seinen Schriften ablesen. Es kam ihm darauf an, wahrheitsgemäß den Affekt darzustellen, den Worte und Vorgänge boten. Affekt und Akkord sind eng verwandt; Freude und Glanz werden durch konsonierende oder durch vorbereitete dissonierende Klänge, Süße und Zartheit durch vorbereitete Mollklänge, Verzweiflung und Wut durch unvorbereitete Dissonanzen aller Art wiedergegeben. Tonartwechsel entspricht oft grammatischem Wechsel in der Rede."

Vincenzo Galilei:
(Dialogo 1581. Zit. Nach: MGG 3, Sp. 106)
"Wie man Seelenbewegungen richtig und wahr ausspricht, brauchen sie nicht einmal von so großen Rednern zu lernen, sie können es in der ersten besten Tragödie oder Komödie, welche von Schauspielern dargestellt wird. Sie sollen da auf die Betonung des Einzelnen achten, wie die Stimme hoch und tief, die Rede langsam oder schnell, wie die Worte akzentuiert werden, sie sollen achtgeben, wie der Fürst mit den Vasallen oder mit den ihn Anflehenden, wie der Zornige, wie der Einfältige, wie die Matrone, wie das Mädchen redet, wie der einfältige Knabe spricht, wie die schlaue Buhlerin, wie der Liebende zur Geliebten, der Schreier, der Furchtsame, der Lustige usw. Hat doch selbst das Tier eine Stimme, um auszudrücken, ob ihm wohl oder wehe ist."

Johann Andreas Herbst:
(Musica poetica. Nürnberg 1643. S. 111f.)
"Von den Worten.
Worauff soll man in den Worten oder Text sehen?
Es sollen fürnehmlich drey Stück in acht genommen werden/ nemlich
Verborum distinctio.
Syllabarum accentus.
Et earundem ad notulas applicatio.
Das ist: Auff den Unterscheid der Wörter. Auff der Silben accent, und wie man die Wörter unter die Noten recht appliciren und unterlegen solle. Die Wort werden mit den Commatis, Colis und periodis unterschieden. Harmonia aber mit den Clausulis formalibus und pausen.. Dieweil dann alle Liebligkeit dre Music mehrentheils in Bewegung der Herzen und Gemüther bestehet/wie solches kurz vorher von aller Modorum Natur und Eygenschafft ist angezeigt worden/und darauß nach der Länge kan gesehen werden: Jedoch weil ich spüre/daß gleichwol inn einem jeden Modo oder Tono, allerley affecten deß Gemüths können exprimirt und ausgedrucket werden/als hat mich vor gut angesehen/von dieser Sachen etwas mehrers in specie, und in sonderheit zu tractiren und außzuführen. Erstlich müssen die Verba und Wort/nach welchen die moduli sollen fingirt unf#d angestellet seyn/wol ponderirt und deroselben Natur und Eygenschafft fleißig in acht genommen und betrachtet werden/als da seyn: 1. Verba affectuum bewegungsWörter/als: Laetari, gaudere, frewen und frölich seyn. Lachrymari, flere weinen. Timere fürchten. ejulare heulen. Lugere trawren. Supplicare flehen und bitten. Irasci zürnen. Ridere lachen. Misereri erbarmen. Welche alle mit dem Sono oder Klang/durch veränderung und abwechßlung der Noten zu exprimiren und auszudrucken seyn. 2. Verba Motus & locorum. BewegungsWörter von einem raumlichen Ort/als: Stare stehen. currere lauffen. Saltare tantzen. Quiescere ruhen. Salire springen. Extollere erheben. Dejicere ernidrigen. Adscendere auffsteigen. Descendere absteigen. Coelum Himmel. Abyssus Abgrund. Montes Berg. Profundum Tieffen. Altum Höhe/und dergleichen. 3. Adverbia temporis, numeri von der Zeit und Zahl/als: Celeriter behend. Velociter geschwind. Cito bald. Tarde langsam. Mane früh. Sero spat. Bis, ter quater 2.3.4 Mal. Item, quae numerum indefinitum significant, welche kein endliche und gewiße Zahl bedeuten/als: Rursus wiederumb. Iterum abermal. Saepe, raro offt/selten. Hieher köndten auch diese Wörter/als. Lux, dies, nox, tenebrae, Liecht/Tag/Nacht/Finsternus/referirt und gezogen werden: welche entweder mit weißen oder schwartzen Noten gar füglich köndten gesetzt unf geschrieben werden. Weil aber dieses nicht für die Ohren/zu welcher Delectation und Belustigung solches billich geschehen sollte: Sondern nur allein für die Augen/denen man aber allhier nichts zu bedienen hat/angesehen ist/als läst man es in seinem Werth und Unwerth beruhen. 4. Aetates hominum, der Menschen Alter/als: Infantia Kindheit. Pueritia Jugend. Senectus eorumq; mores, das Alter und derselben Sitten/als: Superbus Hoffertig. Humilis Demütig. Contemptus veracht. Vilis gering. Odiosus beschwerlich und verhasst. 5. Letzlich quantitas syllabarum, oder Prosodia, das ist: der accent, welche Sylben lang oder kurtz seyn/soll und muß sonderlich in acht genommen werden: Denn sonsten nichts lächerlichers ist/wenn solche nicht observiret wird. Als: Cedrina, Cupressina, Viola, wen man penultimam die letzte Sylben ohn eine/lang/da sie doch kurtz seyn solt/außpricht: Hergegen Sprevere kurtz/ sondern vielmehr lang solte außgesprochen und gesetzet werden. In welchem paß auch nicht wenig die fürnembsten Authores peccirt und geirret haben. Solche Lehr aber solte vielmehr und billiche durch Exempla als Praeccpta illustriret und erläutert werden/wenn nit ohne das dieses Compendium, wider verhoffen zu groß worden were. Beschliessen derowegen/wie die Wörter und Sententz mit den Commatis, Colis: und Periodis, sollten unterschieden werden, nemlich: 1. die Clausulae oder Cadentien sollen nicht eher adhibirt und gebraucht werden/biß in den Worten oder Sententz/entweder ein Comma, Colon: oder gar ein Periodus fürkome. 2. Die Pausen sollen den Sententz/welcher aneinander hängt/nicht zertheilen/muß derohalben die Fuga, Cantilena oder Gesang so lang fortgehen/und continuirt werden/biß die oben erzehlte drey Stück kommen. 3. Wenn ein Comma fürfällt/braucht man kleine Pausen/wenn aber ein Colon oder Periodus fürkompt/braucht man grössere Pausen."

Albert Schweitzer:
(Johann Sebastian Bach, Wiesbaden 1960, Breitkopf & Härtel, S. 378)

"Kein anderer als Philipp Spitta sorgte sich darum, daß niemand, durch irgendeine allzu charakteristische Figur verleitet, Anlaß nähme, die Zugehörigkeit Bachs zur reinen Tonkunst selbst nur für einen Augenblick zu bezweifeln, und an der »richtigen Auffassung seiner Musik« irre würde.

An besonders gefährdeten Stellen, die er auf seiner Wanderung durch die Kantaten antraf, brachte er zum Schutze der musikalischen Menschheit ein aus Reflexionen geschmiedetes Notgeländer an. »Wie gern Bach auch malerische Züge einstreute«, läßt er sich einmal an einem solchen Punkte vernehmen, »er tat es nicht infolge einer auf musikalische Plastik gerichteten Grundanschauung. Jene Züge sind flüchtigen Anregungen entsprungene Witze, deren Vorhandensein oder Fehlen Wert und Verständlichkeit des Tonstückes in seinem eigentlichen Wesen nicht ändert. Man ist bei Bach zu leicht bereit, irgendeine scharf hervortretende melodische Linie, eine frappante harmonische Wendung und irgendein bezeichnendes oder affektvolles Wort, das mit jenen musikalischen Gestaltungen zusammentrifft, in eine innigere und tiefere Beziehung zu bringen, als sie im Sinne des Komponisten gelegen haben kann.«

Diese Sätze sind typisch für die Tendenz der Spittaschen Darstellung. Seine sonst so wundervollen und tief eindringenden Analysen versagen da, wo es sich darum handelt, die innerste Beziehung zwischen dem poetischen Gedanken und dem musikalischen Ausdruck Bachs aufzusuchen. Er will es nicht unternehmen, auf Grund der mancherlei auffälligen Tonmalerei weiter zu forschen, ob nicht auch die andern charakteristischen Themen und Wendungen irgendwie durch Bilder und Gedanken des Textes inspiriert sind, und ob nicht die »Stimmung« bei Bach, statt im allgemeinen Gefühl zu bleiben, aus ganz konkreten musikalischen Ideen zusammengewoben ist. Daß der Text von dieser Musik wie von einem klar bewegten Wasser mit Lebhaftigkeit zurückgeworfen werde, darf nicht als möglich gelten. Sie soll nicht allzu charakteristisch sein. Darum will Spitta das Zusammentreffen auffällig ausdrucksvoller Themen und Wendungen mit »bezeichnenden oder affektvollen Worten« bis zu einem gewissen Grade als zufällig angesehen wissen und warnt davor, Text und Musik »in eine tiefere Beziehung zu bringen, als sie im Sinne des Komponisten gelegen haben kann.«"

Manfred Mezger:
(Botschaft und Glaube in Johann Sebastian Bachs Kirchenmusik, Wolfenbüttel 1964 Möseler Verlag, S. 13f. und 18)

"Für Bachs spezifisches künstlerisches Wollen, die Botschaft der Schrift musikalisch zu interpretieren, sind *zwei Bedingungen* wichtig: die *Ordnung des Gottesdienstes*, die der Kantate eine bestimmte Stelle und eine eigene Aufgabe zuwies, nämlich: innerhalb des textlich-thematischen Charakters eines jeden Sonntags die biblisch-tragenden Leitgedanken bis an die Predigt heranzubringen und sie (besonders in der zweiteiligen Kantate) weiterzuführen und zu festigen. Zweitens: *die Struktur der Kantate selbst*, die durch Chor, Rezitativ, Arioso und Kirchenlied eine ideale Kombination von objektiven und persönlichen, dramatischen und meditativen, lehrhaften und lyrischen Elementen bot...

Bachs Vorgänger im Leipziger Thomaskantorat, Johann Kuhnau, empfiehlt, daß der Komponist die Kunst lerne, »die Affectus zu movieren, und sonsten alles geschicklich zu exprimieren«; ja er hält es für erforderlich, »daß man in der Hermeneutica kein Fremdling wäre und den rechten sensum und scopum der Worte allemal wohl kapirte«. Das ist deshalb wichtig, weil Bach die *musikalische Figur* nicht einfach nach dem Wortbild anwendet - das tut er freilich oft -, sondern häufig nach dem Gesamtsinn eines Textes, Liedes oder einer Strophe. Dann versagt die tonmalerische Deutung, da die Oratorie nicht schematisch verwendet wird, sondern variabel, wie ja Bach auch durch eine Figur sehr verschiedene Affekte ausdrücken kann, da nicht einfach das Sachbild, sondern *der Sprachwille des Wortes* entscheidend ist. *Der Affektenlehre entsprach somit die Figurenlehre als eine Sprachlehre der musikalischen Interpretation.* Die Interpretation aber will nicht Stimmungen ausdrücken, sondern die *Botschaft*, in der musikalisch sublimierten Sprache des Glaubens, *so sprechend als möglich machen.*"

Alfred Dürr:
(J. S. Bachs Kirchenmusik, in: Johann Sebastian Bach, hg. v. W. Blankenburg, Darmstadt 1970, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 302f., 296f., 300f.)

"... Die Bachsche Kantate erscheint uns als der gelungenste und konsequenteste Versuch der Kirchenmusik, an dem zentralen Anliegen des evangelischen Gottesdienstes, der Verkündigung des Gotteswortes in der Predigt, teilzuhaben... Der Predigtcharakter der Texte, die Modernität der Formen, die Situationsbezogenheit der Schaffensweise Bachs und das Bemühen um Textexegese und Gemeinverständlichkeit sind die Mittel, mit denen dieses Ziel erreicht werden soll. Aber diese Mittel sind es auch, die bewirken, daß der Kantate heute nicht mehr dieselbe Wirkung erreichbar ist... Die etwa halbstündige Kantate ging damals der etwa einstündigen Predigt voraus oder umrahmte sie; eine heutige Predigt von 20 Minuten wird duch die Kantate in einer Weise erdrückt, die ihr zentrale Stellung im Gottesdienst in Frage stellt, was zu Bachs Zeiten ebenso unerwünscht gewesen wäre, wie es das heute ist."

"Das untrügliche Zeichen für die Annäherung der Kantate an die Predigt scheint... die Bestrebung zu sein, die Worte der Bibellesung zu aktualisieren, indem man sie auf die gegenwärtige Situation umdeutet. Dies ist der in dem »Applicatio« genannten Teil der Predigt vorgenommene Kunstgriff, mit dem das in der voraufgehenden »Explicatio« abgehandelte Thema seine Nutzanwendung erfährt, indem es in die gegenwärtige Situation hineingestellt wird, den Hörer der Predigt so unmittelbar mit dem biblischen Wort konfrontierend. Dasselbe geschieht nun auch in den Texten der Bachschen Kantate."

"... Die Art, wie Bach den Choral... einsetzt, zeigt... deutlich, daß es ihm nicht um eine virtuose Spielerei geht, sondern auch hier wieder um Exegese mit Hilfe des den Hörern allgemeinverständlichen Kirchenliedes.

Ein weiterer charakteristischer Zug der Bachschen Musik ist ihre Bildlichkeit. Kaum irgendein Wort erklingt in Bachs Rezitativen, Arien und Chören, das nicht, wenn es sich überhaupt zu bildlicher Darstellung eignet, auch wirklich bildlich verdeutlicht würde; ...

Sehr eng mit dieser Darstellungskunst, die sich an der Rhetorik orientiert, ist die Symbolik verwandt; und durch die Forschungen A. Scherings und F. Smends ist erwiesen, daß Bach auch mit der Esoterik symbolischer Beziehungen vertrauter war als die meisten Komponisten seiner Zeit. Das bedeutet aber nichts anderes, als daß Bach durch alle nur verfügbaren Mittel, die äußerlich zutageliegenden wie die innerlich versteckttesten, dasjenige auszudeuten sucht, was er sagen will, und wohl kaum ist jemals wieder in der gesamten Musikgeschichte ein derart umfassender Versuch der Textausdeutung unternommen worden wie in Bachs Vokalmusik."

Carl Dahlhaus:
(Grundlagen der Musikgeschichte. Köln 1977. Hans Gerig TB 178. S. 123ff.)
"Grob simplifizierend kann man eine funktionale, eine gegenständliche, eine personale und eine strukturelle Auffassung dessen, was die primäre Substanz von Musik, also den zentralen Gegenstand der Musikgeschichte ausmacht, unterscheiden. Die Differenzierung besagt, daß in der neueren Musikgeschichte die Akzente verlagert wurden, aber nicht, daß die jeweilige ältere Anschauungsweise durch die neuere ausgelöscht worden wäre, ohne eine Spur zu hinterlassen...
Der funktionale Musikbegriff, der im 16. und noch im 17. Jahrhundert vorherrschte - während sich eine gegenständliche, an der antiken Mimesistheorie orientierte Ästhetik bereits abzeichnete: zunächst im Madrigal, später in der Monodie und im Konzert - , manifestierte sich in einer musikalischen Poetik, die von der Gattung als dem eigentlich Substantiellen der Musik ausging und unter einer Gattung nichts anderes verstand als die Relation zwischen dem Zweck, den Musik erfüllen sollte, und den kompositorischen Mitteln, die dem Zweck adäquat waren. (Die prima prattica war ein Stil der Kirchenmusik, die seconda prattica ein Stil der Oper.) Musikgeschichte ist demnach einerseits Institutionen- und andererseits Technikgeschichte; und eine Methodologie, die das Verstehen akzentuiert, geht zwar nicht ins Leere, trifft aber nichts Zentrales. Denn was geschichtlich überdauert und Geschichte konstituiert, ist weniger das einzelne Werk und die in ihm objektivierte und aufbewahrte Komponistenintention, die man verstehend rekonstruieren kann, als vielmehr ein Komplex von Gattungsregeln, in deren Erfüllung - und nicht etwa Durchbrechung - ein Komponist sein Ingenium zu bewähren trachtet. Musikgeschichte hat, pointiert ausgedrückt, die Form einer Tradierung von Normen - und nicht die eines Fortschreitens von Werk zu Werk -, von Normen, die das Verhältnis zwischen Funktionen und kompositorischen Techniken regulieren.
An die Stelle der Zweck-Mittel-Relation, die für den funktionalen Musikbegriff charakteristisch war, trat in der Nachahmungstheorie eine Beziehung zwischen Gegenstand und Abbild als primäre Struktur. Die gegenständliche Auffassung von Musik - die sich zunächst in einer avancierten Gattung wie dem Madrigal durchsetzte und schließlich sogar auf eine traditionsgebundene wie das "Kirchenstück" übergriff (Bachs Kantaten gehen im Begriff der funktionalen Musik nicht auf) - begreift das tönende Gebilde als Darstellung, und die Differenzen zwischen Tonmalerei, Affektschilderung und Allegorik, die im späteren 18. Jahrhundert zu Antithesen pointiert wurden, waren im Zeitalter der Vorherrschaft des Mimesisprinzips durchaus sekundär. (Unter den Figurbegriff der "Hypotyposis" fiel eine Vielfalt von nach neuerer Auffassung divergierenden Phänomenen). Die musikalische Poetik oder Theorie der Musik orientierte sich weniger an der Architektur als an Dichtung und Malerei. Das funktionale Moment trat zurück; andererseits darf die Affektschilderung nicht als Expressivität mißverstanden werden. Ein Stück Musik begreifen, hieß nicht, es als biographisches Dokument deuten, sondern sich mit dem Komponisten über den Sach- und Wahrheitsgehalt einer gegenständlich orientierten Darstellung verständigen. Der Dialog, den der Hörer mit dem Komponisten führt, ist auf das Objekt oder den Inhalt der Musik gerichtet, nicht auf Einfühlung in eine sich selbst ausdrückende Person bedacht...
Seit dem Zeitalter der Empfindsamkeit wurde das gegenständliche Interesse an Musik allmählich von einem eher personalen abgelöst. Bildete in der Musik des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts ein Affekt oder ein Ethos ein von Natur gegebenes Objekt musikalischer Darstellung, so erscheint im späteren 18. und im 19. Jahrhundert der Komponist als Subjekt musikalischen Ausdrucks. Die Auslegung des Sachgehalts von Musik wird verdrängt durch ein Verstehen der Person des Komponisten im Sinne kongenialer Einfühlung. Wer im Geiste der Nachahmungsästhetik einen Affekt schilderte, redete nicht von sich selbst, sondern beschrieb ein Stück Realität, das intersubjektiv und wiederholbar gegeben war; und der Hörer trachtete nicht durch Vermittlung der Töne in die Innerlichkeit des Komponisten einzudringen, sondern urteilte über Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit einer imitatio naturae. Dagegen umschreibt die tönende Selbstdarstellung, von deren Idee das empfindsame und das romantische Zeitalter besessen waren, das Paradox eines Redens vom eigentlich Unsagbaren: von einem vergrabenen Sinn, der sich nicht dem common sense, sondern einzig der Kongenialität erschließt. (Allerdings sollte nicht verkannt werden, daß streng genommen die Affektenlehre eine Selbstdarstellung des Komponisten nicht psychologisch ausschließt, sondern lediglich für ästhetisch irrelevant erklärt: für eine Privatsache, die das Publikum nichts angeht, und daß andererseits das Subjekt, das hinter empfindsamer und romantischer Musik steht, keineswegs das reale des Komponisten zu sein braucht, sondern ein ästhetisch imaginiertes sein kann: In die objektivierende Affektschilderung fließt manchmal Subjektives ein, und umgekehrt ist der Selbstausdruck nicht selten Ausdruck eines bloß vorgestellten statt des wirklichen Selbst. Ästhetik ist nicht auf Psychologie reduzierbar.)
Die Behauptung, daß im 20. Jahrhundert die personale Auffassung der Substanz von Musik allmählich durch eine strukturelle abgelöst werde, mag im Hinblick auf das Publikum eine Übertreibung darstellen, ist aber gerechtfertigt, wenn man von der Poetik der Komponisten und jener Analytiker ausgeht, deren ästhetische Prämissen sich am Stand des kompositorischen Bewußtseins orientieren. Statt der platonisch oder neuplatonisch geprägten oder gefärbten Kategorien Wesen und Erscheinung, die der Künstlermetaphysik zugrundelagen, sind es die nüchtern ariastotelischen Begriffe Form und Materie, die in der modernen Kunsttheorie ins Zentrum gerückt werden... Die "Tendenz des Materials", von Theodor W. Adorno zur tragenden Kategorie einer am Bewußtseinsstand des 20. Jahrhunderts orientierten Musikgeschichtsschreibung erklärt, ist nichts anderes als die Form-Materie-Relation in »materialistisch« gefärbter oder akzentuierter Terminologie. Statt eines Verstehens, das vom tönenden Phänomen auf das dahinter stehende Subjekt zurückschließt, als dessen Ausdruck und Selbstdarstellung ein musikalisches Werk überhaupt erst Sinn erhält, ist es im 20. Jahrhundert die Strukturanalyse, von der man Auskunft über die raison d'etre der Musik, jedenfalls der Neuen Musik, erwartet... Die Zusammenhänge, die ein Analytiker entdeckt, müssen keineswegs, um akzeptiert zu werden, vom Komponisten beabsichtigt gewesen sein; entscheidend ist der Text, den ein Autor schreibt, nicht die Intention, von der er ausgeht. Die Person ist eine Funktion des Gebildes, nicht umgekehrt - wie im 19. Jahrhundert - das Gebilde eine Funktion der Person.
Erklärung, Auslegung, Verstehen und Analyse - die Erklärung eines Werkes aus den Normen der Gattung, die es repräsentiert; die Auslegung des Sachgehalts, dessen tönende Formulierung es darstellt; das Verstehen des Autors, der hinter ihm steht; die Analyse der Verknüpfungen, durch die sich Teile zu einem Text zusammenschließen - sind Methoden, die den verschiedenen Prinzipien entsprechen, durch die Musik in dem halben Jahrtausend, das man Neuzeit nennt, einen Sinn erhielt und sich als Kunst konstituierte..."

Hartmut Krones:
(Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800. In: Musiktheorie 2/1988, S. 134)
(zu Beethovens op. 94, An die Hoffnung, 1813)
"Als Hauptmotive erkennen wir den (auf- wie absteigenden) Passus duriusculus, der sich sowohl im Klavier (Außen- und Mittelstimmen) als auch in der Singstimme findet, und den verminderten Septakkord, der insbesondere nach der "zweifelnden" (Kanne) Frage - Figur der Interrogatio - das Geschehen bestimmt. Katachresis (überraschende, dissonante Fortschreitungen) und Pathopoiia prägen zusätzlich das Klaviervorspiel, nach dem Wort "ob" symbolisiert eine Suspiratio die "Atemlosigkeit" angesichts der Frevelhaftigkeit einer solchen Frage. Das Wort "ein Gott" wird zahlensymbolisch einstimmig unbegleitet gesungen, "Gott" erhält eine ganze, "reine" Note (wie in Haydns *Schöpfung*: "Im Anfange schuf Gott": . . .), und zwar das auch sonst oft Festlichkeit und positive Affekte darstellende "c". Für die "Sehnsucht" wird eine weitgespannte Anabasis bemüht, die beim Wort "weinend" Tritonusspannung und verminderten Septakkord hervorruft, die "zweifelnde" Frage "verspricht?" führt diesen Akkord weiter, der dann einen Halbton tiefer (Hyperbaton, Pathopoiia) auch die nächste Frage einleitet. Hier handelt es sich um "ein " Weltgericht", daher ist die Linie wieder unbegleitet (einstimmig), Suspiratio, Tritonus (Saltus duriusculus, "diabolus in musica") und Septsprung symbolisieren das "Weltgericht" auch melodisch, ehe das "rätselhafte Sein" zu rätselhafter, "zweifelnder" Hamonik findet, die sich dann mit schon bekannten Figuren bis hin zur Auflösung ("Hoffen soll der Mensch") erstreckt. Die harmonische Gesamtanlage stellt dabei einen Aufstieg dar, der in der "göttlichen", "königlichen" (re - König) Tonart D-Dur, dem "Ton des Triumphes, des Hallelujas (. . .) gipfelt - ein Kunstgriff, der angesichts Beethovens Beschäftigung mit der Tonartensymbolik nicht unterschätzt werden sollte."

An die Hoffnung

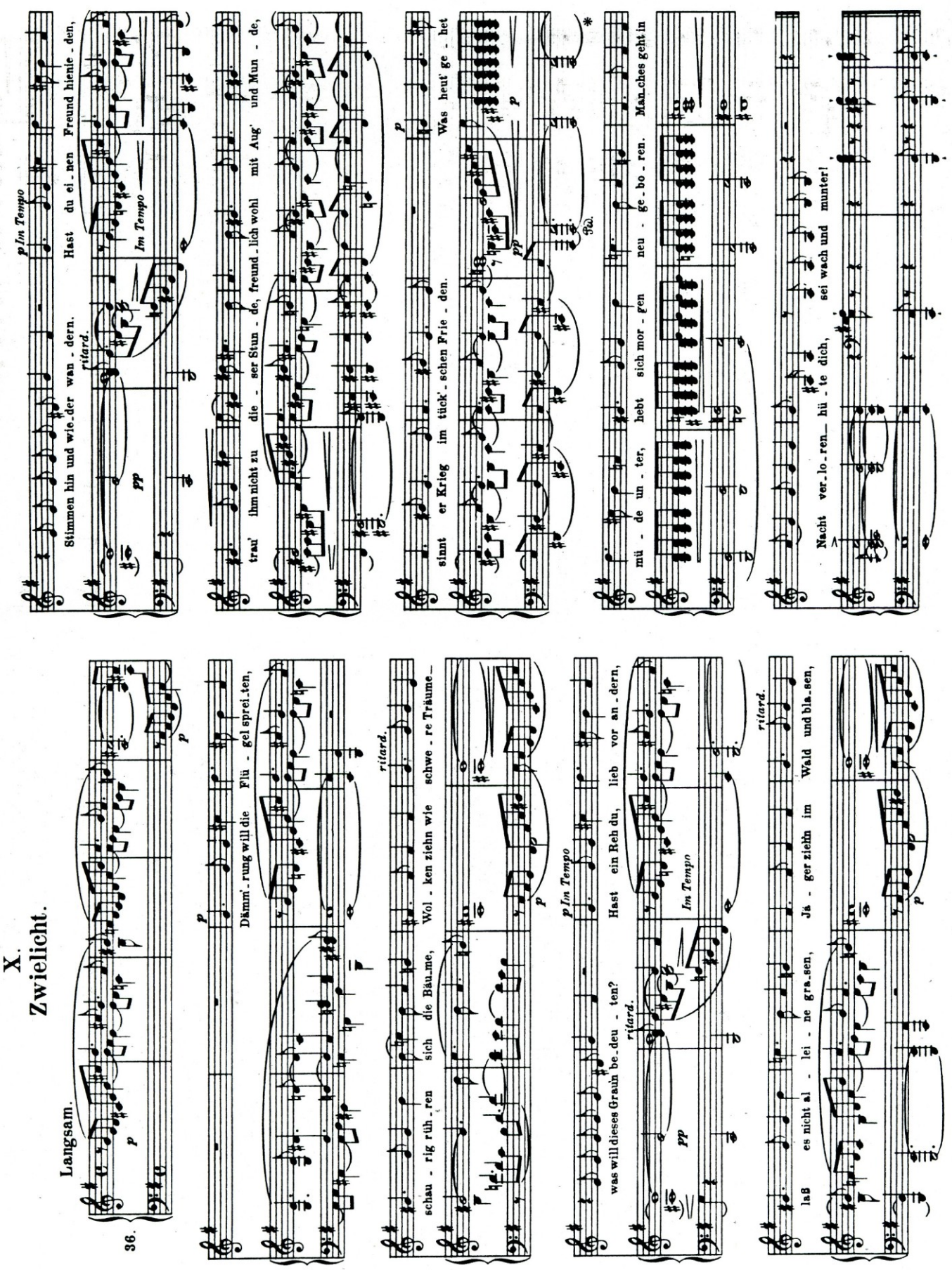
Aus Tiedges Urania

Der Fürstin Kinsky gewidmet

Op. 94



Hubert Wißkirchen November 1988


X.
Zwielicht.
Langsam.
36.
Stimmen hin und wie_der wan_dern. Hast du ei_nen Freund hienie_den,
ritard.
Im Tempo
trau' ihm nicht zu die_ser Stun_de, freund_lich wohl mit Aug' und Mun_de,
sinnt er Krieg im tück'_schen Frie_den. Was heut' ge_het
mü_de un_ter, hebt sich mor_gen neu_ge_bo_ren. Man_ches geht in
Nacht ver_lo_ren_ hü_te dich, sei wach und munter!
Dämm'_rung will die Flü_gel sprei_ten,
schau_rig rüh_ren sich die Bäu_me, Wol_ken ziehn wie schwe_re Träume_
was will dieses Grau'n be_deu_ten? Hast ein Reh du, lieb vor an_dern,
laß es nicht al_lei_ne gra_sen, Jä_ger ziehn im Wald und bla_sen,

Bohemian Rhapsody

Words and Music by FREDDIE MERCURY





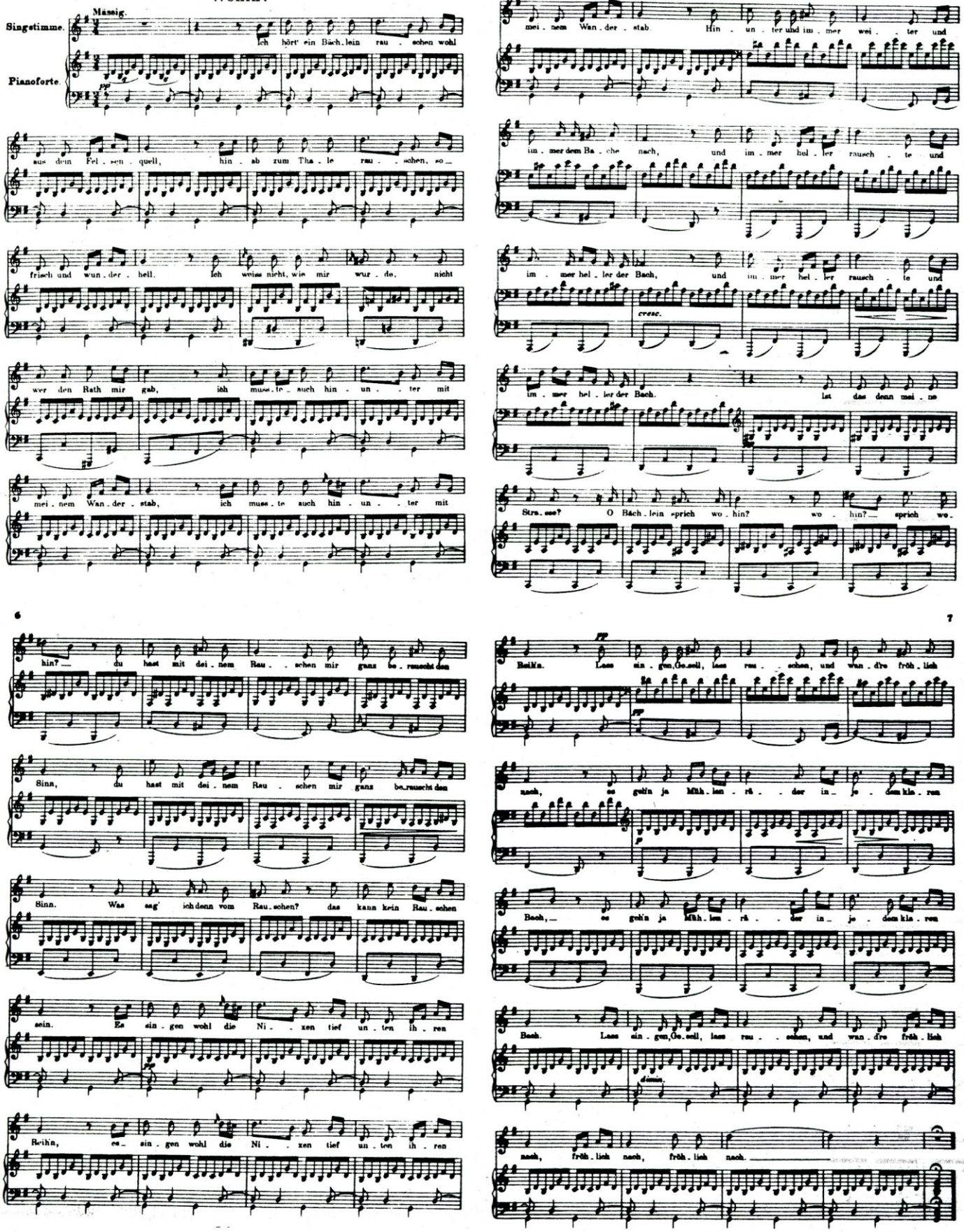
Hubert Wißkirchen November 1988

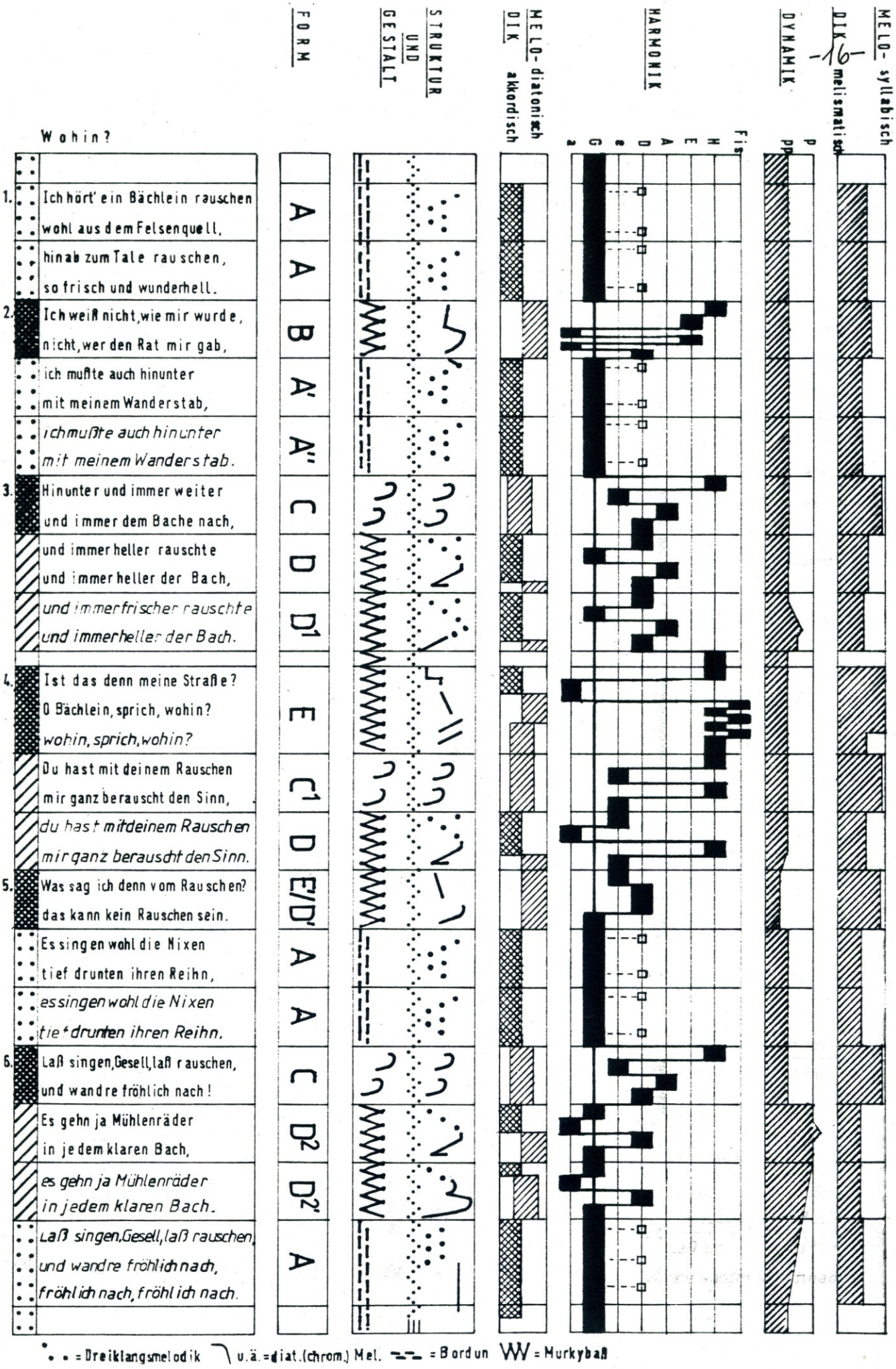


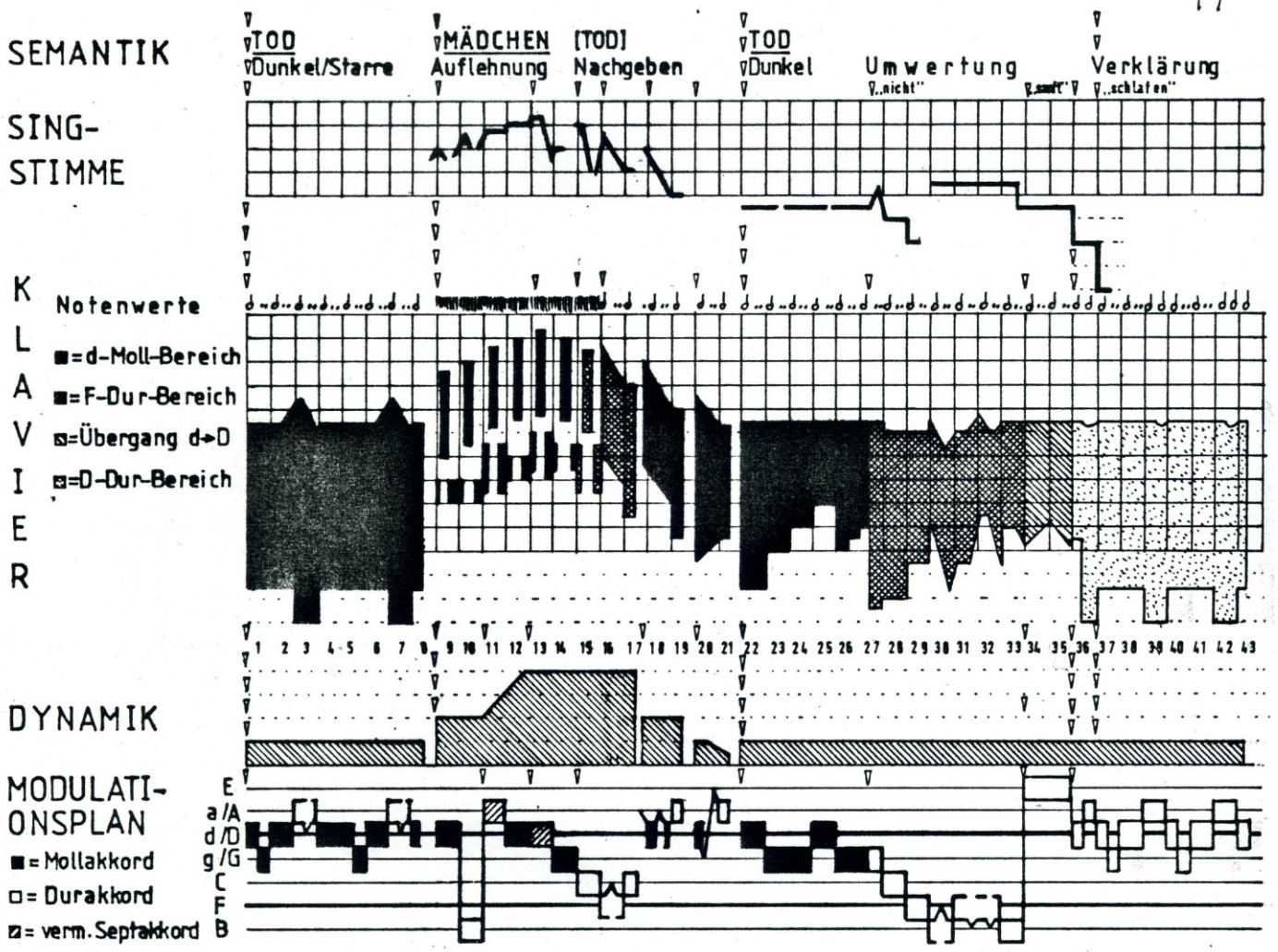
Hubert Wißkirchen November 1988

Schubert

II.
Wohin?




Wohin?
1. Ich hört' ein Bächlein rauschen
wohl aus dem Felsenquell,
hinab zum Tale rauschen,
so frisch und wunderhell.
2. Ich weiß nicht, wie mir wurde,
nicht, wer den Rat mir gab,
ich mußte auch hinunter
mit meinem Wanderstab,
ich mußte auch hinunter
mit meinem Wanderstab.
3. Hinunter und immer weiter
und immer dem Bache nach,
und immer heller rauschte
und immer heller der Bach,
und immerfrischer rauschte
und immerheller der Bach.
4. Ist das denn meine Straße?
O Bächlein, sprich, wohin?
wohin, sprich, wohin?
Du hast mit deinem Rauschen
mir ganz berauscht den Sinn,
du hast mitdeinem Rauschen
mir ganz berauscht den Sinn.
5. Was sag ich denn vom Rauschen?
das kann kein Rauschen sein.
Es singen wohl die Nixen
tief drunten ihren Reihn,
es singen wohl die Nixen
tief drunten ihren Reihn.
6. Laß singen, Gesell, laß rauschen,
und wandre fröhlich nach!
Es gehn ja Mühlenräder
in jedem klaren Bach,
es gehn ja Mühlenräder
in jedem klaren Bach.
Laß singen, Gesell, laß rauschen,
und wandre fröhlich nach,
fröhlich nach, fröhlich nach.
FORM
A A B A' A'' C D D1 E C1 D E'/D' A A C D2 D2' A
STRUKTUR UND GESTALT
MELO-diatonisch DIK akkordisch
HARMONIK
a G e D A E H Fis
DYNAMIK
pp p
MELO- syllabisch DIK 1-16 melismatisch
• • = Dreiklangsmelodik u.ä. = diat.(chrom.) Mel. = Bordun W = Murkyball



Gk Musik 12/II **2. Klausur** 3. 6. 1988

Thema:
Franz Schubert: Der Tod und das Mädchen. Analyse und Interpretation

Aufgaben:

1. Beschreibe vergleichend die Charakterisierung des Todes (T. 22 - 25) und des Mädchens (T. 9 - 12). Achte dabei vor allem auf den Tonhöhenverlauf, die Rhythmik, die Harmonik und den Klaviersatz. Setze die musikalischen Merkmale in Beziehung zur Textaussage.

2. Untersuche, wie sich die musikalische Gestaltung der beiden Strophen weiter entwickelt. Deute die Änderungen von bestimmten Begriffen des Textes oder von einer speziellen Aussageabsicht Schuberts her.

3. Vergleiche das Vorspiel und das Nachspiel und deute zusammenfassend die Gesamtanlage des Liedes. Prüfe dabei auch, ob sich Schuberts "Interpretation" des Gedichts mit der unten skizzierten Deutung deckt.

Arbeitsmittel: Notentext, Bandaufnahme (Fischer-Dieskau)

Zeit: 3 Stunden

Hilfen zum Textverständnis:
Das Gedicht stellt ein Streitgespräch, einen Dialog zwischen Tod und Leben dar. Ein Handlungsrahmen fehlt. Auf die heftige Abwehr des Mädchens antwortet der Tod ruhig, überredend und argumentierend. Die Aussagen stehen sich antithetisch gegenüber, die gegensätzlichen Auffassungen des Todes (Tod als schreckliche, vernichtende Macht und Tod als Ort der Ruhe und des Friedens) stehen unversöhnlich nebeneinander. Die sprachliche Gestaltung der Mädchen-Strophe ist unruhig und zerhackt durch die vielen Interjektionen und den auftaktigen jambischen (kurz-lang) Rhythmus. Der Tod spricht dagegen in gleichmäßig-ruhigen Daktylen (lang-kurz-kurz)

Gedichtvorlage:
Matthias Claudius: Der Tod und das Mädchen (1775)

1. Vorüber, ach vorüber,
   Geh, wilder Knochenmann!
   Ich bin noch jung, geh, Lieber!
   Und rühre mich nicht an!

2. Gib deine Hand, Du schön und zart Gebild!
   Bin Freund und komme nicht zu strafen!
   Sei guten Muts! ich bin nicht wild,
   Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

Georg Knepler:
(Geschichte als Weg zum Musikverständnis, Leipzig 1977, Philipp Reclam jun., S. 132ff.)
"Bei ihrer wechselseitigen Funktionsteilung und Spezialisierung hat Sprache die Funktion übernommen, alltägliches Verständigungsmittel, Musik, alltägliches Einstimmungsmittel zu sein... Wenn das nun so ist... so drängt sich die Frage auf, wie es denn kommt, daß Musik von der Sprache... nicht aus der Funktion der Denotation ganz verdrängt wurde. Offenbar deshalb, weil der Sprache eine Reihe von Möglichkeiten verloren gegangen, der Musik zugewachsen ist. Zunächst wird man an die Sinnfälligkeit von mZ (=musikalischen Zeichen) denken, an deren gleichsam naiven, mit der Analogcodierung zusammenhängenden Charakter... Ferner haben mZ den Charakter der Plastizität (Im Sinne von Bearbeitberkeit), was gleichfalls mit ihrem geringen Grad an Konstantisierung zusammenhängt... Nehmen wir das früher erwähnte mZ für 'empor-' respektive 'absteigen': auf- respektive absteigende Tonfolgen. Wie diese Tonfolgen beschaffen sind, aus wieviel Tönen sie bestehen, wie sie rhythmisiert, harmonisiert, instrumentiert sind, solange sie nur eben auf- oder absteigen, ist dem Komponisten und dem Zusammenhang seiner Komposition überlassen. Kurzum, die Variationsbreite von mZ ist weit höher als die von spZ (=sprachlichen Zeichen). Diese Plastizität musikalischer Zeichen nun muß im Zusammenhang mit einer anderen... Qualität von Musik gesehen werden: Die klanglichen Eigenschaften musikalischer Zeichen sind so beschaffen, daß sie einen hohen Grad von Kombinierbarkeit haben; sie sind nach mehreren Dimensionen hin so vielfach abstufbar, daß Gruppen von mZ verschiedener Qualität gleichzeitig erklingen und doch deutlich voneinander unterschieden werden können... Die Plastizität (oder Variationsbreite) von mZ im Verein mit ihrer Kombinierbarkeit nun gestattet dem Musizierenden die Anwendung von Verfahrensweisen, die dem Sprechenden nicht zu Gebote stehen, vor allem die unablässige variierte Wiederholung semantisierter mZ. Zwar kann auch ein poetischer Text wichtige Worte oder Wortgruppen wiederholen... Aber währenddessen muß die Sprache, da sie eben Arbeitsteilung mehrerer Sprecher in der Regel nicht zur Verfügung hat, die Aussagefunktion vorübergehend aussetzen. Der Musizierende braucht das nicht zu tun. Nehmen wir an, ein Komponist habe aus einem von ihm vertonten Text einem sinntragenden Worte...ein mZ zugeordnet. Er kann dann dieses sinntragende mZ in Dutzenden von Varianten, auch in kurzen Musikstükken bis zu Hunderten Malen, wiederholen. Dieses Verfahren, das wir 'Perpetuierung' nennen wollen, vermeidet die Monotonie, die bei unveränderten Wiederholungen zur Gefahr werden kann; veränderte Wiederholungen hingegen können durch Nuancierung der Bedeutung und durch die artistische Leistung, die in der Variation stecken kann, zusätzliche Aufmerksamkeit auf die jeweils verschlüsselten Bedeutungen lenken, ohne auf den Vorzug der Wiederholung, der im erhöhten Einstimmungsgrad liegt, verzichten zu müssen."

Johann Nikolaus Forkel:
(Allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig 1788, Einleitung, S. 2)
"Die Aehnlichkeit, die sich zwischen der Sprache der Menschen, und ihrer Musik findet, eine Aehnlichkeit, die sich nicht blos auf den Ursprung, sondern auch auf die vollkommene Ausbildung derselben, vom ersten Anfang an bis zur höchsten Vollkommenheit erstreckt, kann hier den sichersten Leitfaden abgeben. Musik ist in ihrer Entstehung, eben so wie die Sprache, nichts als Tonleidenschaftlicher Ausdruck eines Gefühls. Sie entspringen beyde aus einer gemeinschaftlichen Quelle, aus der Empfindung. Wenn sich in der Folge beyde trennten, jede auf einem eigenen Wege das wurde, was sie werden konnte, nemlich die eine, Sprache des Geistes, und die andere, Sprache des Herzens, so haben sie doch beyde so viele Merkmale ihres gemeinschaftlichen Ursprungs übrig behalten, daß sie auch sogar noch in ihrer weitesten Entfernung auf ähnliche Weise zum Verstande und zum Herzen reden. Die Ableitung und Vermehrung ihrer Ausdrükke aus den ersten Lauten der Empfindung, der Bau und die Zusammensetzung derselben, um Empfindungen oder Begriffe nicht nur zu wecken, sondern auch bestimmt und ohne alle Zweydeutigkeit zu wecken und mitzutheilen, kurz alle Eigenschaften, welche die eine so vollkommene Sprache des Verstandes machen, machen auch auf ähnliche Art die andere zur vollkommenen Sprache des Herzens." (zit. nach: Funkkolleg Musikgeschichte SBB 6, S. 68)

Hans Heinrich Eggebrecht:
(Prinzipien des Schubert-Liedes. In: Sinn und Gehalt, Wilhelmshaven 1979, Heinrichshofen's Verlag, S. 166f.)
"Der primäre Einfall (die »inventio«, das »Thema«) und so auch dessen dauernde Präsenz, seine Durchführung und Wiederkehr, sind im Lied Schuberts in der Regel höchst konkret auf den Text, die Aussage des Gedichts bezogen. Und diesen durch den Sprachgehalt des Gedichts veranlaßten Erfindungskern sowie jenes Ein und dasselbe, das aus ihm als Erfindungsquelle kompositorisch hervorgeht und im ganzen Liede währt, nenne ich den »Ton« des Liedes.

Für diesen Gebrauch des Wortes »Ton« finde ich (nachträglich) einen Hinweis bei Hegel: »Das Nähere des Inhalts (bei der 'begleitenden Musik') ist nun eben das, was der *Text* angibt... Ein Lied z.B., obschon es als Gedicht und Text in sich selbst ein Ganzes von mannigfach nuancierten Stimmungen, Anschauungen und Vorstellungen enthalten kann, hat dennoch meist den Grundklang ein und derselben, sich durch alles fortziehenden Empfindung und schlägt dadurch vornehmlich *einen* Gemütston an. Diesen zu fassen und in Tönen wiederzugeben macht die Hauptwirksamkeit solcher Liedermelodie aus... Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verse passen und für andere nicht, muß... im Liede herrschen, weil hier der bestimmte Sinn der Worte nicht das Überwiegende sein darf, sondern die Melodie einfach für sich über der Verschiedenartigkeit schwebt.«

Hegel denkt hier allerdings an die am Gedicht orientierte 'Stimmung' eines Liedes. (»Es geht damit wie in einer Landschaft, wo auch die verschiedenartigsten Gegenstände uns vor Augen gestellt sind und doch nur ein und dieselbe Grundstimmung und Situation der Natur das Ganze belebt«, ebenda.) Daß Schubert jedoch, indem er die Sprachschicht der Lyrik in musikalische Struktur verwandelt, sich im Unterschied zur 'romantischen' Liedvertonung nicht im musikalischen Erfassen der 'Stimmung' erschöpft, nicht also nur gleichsam den »Schatten« vertont, den Lyrik als Stimmung aufs Gefühl wirft..., sondern die Sprache selbst, den »Sprachkörper«, das »Körperhaft-Wirkliche der Sprache« zur Realität des musikalischen Gefüges erhebt, ist eine der zentralen Feststellungen im Schubert-Buch von Georgiades (vgl. z. B. S. 35f., 38, 48, 67)...

Im Rahmen dieser Studie ist es nicht möglich, Schuberts variatives Verfahren beim Durchführen eines Lied-Tones auch nur annähernd erschöpfend zu beschreiben. Es ist das Vermögen, beständig ein und dasselbe zwar beizubehalten und doch zugleich durchzuführen und dabei beständig auf die Details des Gedichts einzugehen."

R. Wagner: Die Meistersinger

Fliedermonolog (II. Aufzug, 3. Szene)





Hubert Wißkirchen November 1988


Mäßig langsam.
mes - sen, was us - er - meß - lich mir schien.
dim.
Kl. u. Hr. p dolce
Kein' Re - gel woll - te da pas - sen,_ und war doch kein Feh - ler
cresc.
Ein wenig belebend.
drin Es klang so alt, und war doch so
Kl. espress.
Str. pp dolce
Ob. p ausdrucksvoll
neu,_ wie Vo gel - sang im sü - ßen Mai!
poco cresc
Fl. p dolce
Hörn u. Vl. più p
(Er legt wieder ab, lehnt
Vl u. Br.
mf
sich von neuem zurück, und sinnt nach)
poco rall.
più p
dim
Sehr mäßig.
Sachs.
Und doch, 's will halt nicht gehn,_
sehr zart
Kl pp
Hr. u. Fg pp dolce
Ich fühl's, und kann's nicht ver - stehn;_ kann's nicht be - halten,_ doch auch nicht ver -
pp Str. Orch
rall Sehr breit
immer breiter
ges - sen: und faß ich es ganz, kann ich's nicht messen! Doch wie wollt ich auch
poco a poco cresc
Horn
molto cresc.
ausdrucksvoll





a) Th. W. Adorno aus: Versuch über Wagner, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1952, st 177, S. 109–110:

„... In Wagners musikalischer Faktur divergieren zwangsläufig deren wichtigste Elemente, Gesang und Orchester; das Auffälligste, der Gesang, ist am Wesentlichen, dem thematischen Gewebe, nicht mehr beteiligt als auf die recht abstrakte und unverbindliche Weise, daß die Singstimme nach den Harmonien des Orchesters sich richtet. Um der Synthesis aller Medien willen wird die Konsistenz des entscheidendsten, der Musik, mißachtet... Zugleich wird die Musik zum Kommentar der Bühne, indem der Autor Stellung nimmt und genau jene Formimmanenz verläßt, deren Ideal zuliebe das Musikdrama ersonnen wurde. Das ist der Grund des Streifenhaften, Mitschleifenden, eigentlich Filmähnlichen darin... Der Musik aber werden durch ihre auslegende Funktion alle die Kräfte fortgesogen, durch welche sie als bedeutungsferne Sprache, als reiner Laut, der menschlichen Zeichensprache sich kontrastiert... Je näher... die divergierenden Medien (gemeint sind hier: Musik, Dichtung, Schauspielkunst, Bühnenbild, d. Verf.) einander auf den Leib rücken, ... umso mehr stören sie sich."

Hubert Wißkirchen November 1988

Abiturprüfung 1983 (MÜndl. Prüfung, 4. Fach, GK Musik)

Thema: Wagners Meistersinger, Ausschnitt aus der 4. Szene des 2. Aktes
(Szene Sachs - Eva S. 214 - 217, 3.Takt)

Aufgaben:

1. Analysieren Sie den Ausschnitt hinsichtlich des Verhältnisses von Text und Musik. Charakterisieren Sie vor allem die Funktion des Orchesterparts.

2. Legen Sie, Bezug nehmend auf die beiden beigefügten Texte und Ihre Analyseergebnisse, das Spezifische der Wagnerschen Konzeption des "Dramas" dar.

Arbeitsmittel: - Notentext
- Texte:

a) aus E. Hanslick: "Die Meistersinger"von Richard Wagner (zit.n. rororo Opernbuch 7419, S. 219f.)

"...nach welchem Eva allein zu Sachs hinübergeht, um über das Schicksal ihres Ritters bei dem Freisingen etwas zu erfahren. Sachs berichtet ihr den ungünstigen Ausgang. Das Duett(wenn man diesen sich endlos hinziehenden Dialog so nennen kann)schlägt mitunter einen traulichen, stimmungsvollen Ton an, bringt auch hie und da einen vereinzelten hübschen Zug. Trotzdem ist das Ganze von peinlicher Monotonie und Schwerfälligkeit. Mit einem kleinen Duettsatz, allenfalls zum Schluß der Konversation, wäre dem leicht abgeholfen, bei Richard Wagner dürfen aber bekanntlich die Leute nur nacheinander singen, nie zugleich; letzteres ist nicht vornehm und könnte leicht angenehm klingen."

b) aus R.Wagner: Oper und Drama (III.Teil), zit.n.R.Wagners Gesammelte Schriften, 10. Bd. Leipzig o.J.,hg.v.J.Kapp, S. 304/305

"Die nie gleiche Individualität der Menschen und Umstände erhält durch gegenseitige Berührung eine immer neue Physiognomie, die der dichterischen Absicht stets neue Notwendigkeiten für ihre Verwirklichung zuführt. Aus diesen Notwendigkeiten hat sich das Drama, jener wechselnden Individualität entsprechend, immer anders und neu zu gestalten; und nichts zeugte daher mehr für die Unfähigkeit vergangener und gegenwärtiger Kunstperioden zur Gestaltung des wahren Dramas, als daß Dichter und Musiker von vornherein nach Formen suchten und Formen feststellten, die ihnen das Drama insofern erst ermöglichen sollten, als sie in diese Formen einen beliebigen Stoff zur Dramatisierung einzugiessen hätten. Keine Form war für die Ermöglichung des wirklichen Dramas aber beängstigender und unfähiger, als die Opernform mit ihrem ein= für allemaligen Zuschnitte von, dem Drama ganz abliegenden, Gesangstückformen."

- Motivtabelle
- Tonbandaufnahme



Eva-Motiv (Ur-Motiv)

S. 196:"Ach, der(=Sachs) hat mich lieb: gewiß, ich geh hin."



S. 149 Sorge-Motiv



Stolzing-Motiv



S.142 Beckmesser-Motiv 1

konkret:Kreidestrich als Merker, unwirsche Bewegung
Übertragen: Unwillen.....



S.151 Beckmesser-Motiv 2

Hubert Wißkirchen November 1988

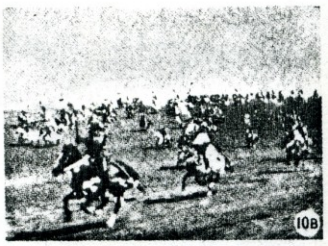
Shot 10 continues. L.S. The battle charge by the French knights. Camera tracking alongside.



Shot 10 continues. L.S. The battle charge by the French knights. Camera tracking alongside.



Diagramm vom Angriff der Engländer in der Schlacht von Azincourt in HENRY V.: oben die jeweiligen Bildausschnitte, darunter die Handlungsbeschreibung und die Einstellungen (L. S. = large shot = Totale); die untere Strecke zeigt per Notenbild den musikalischen Verlauf in seiner synchronen Übereinstimmung mit den filmischen Aktionen, z. B. das Heranrücken der Krieger, die Zunahme der Kampfhandlungen, die allmähliche Handlungsentwicklung, die an den thematischen „Engführungen" abzulesen bzw. anzuhören ist.



Shot 10 continues. L.S. The battle charge by the French knights. Camera tracking alongside.



Shot 10 continues. L.S. The battle charge by the French knights. Camera tracking alongside.



Shot 10 continues. L.S. The battle charge by the French knights. Camera tracking alongside.

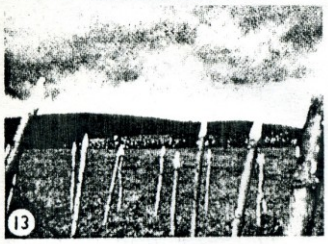


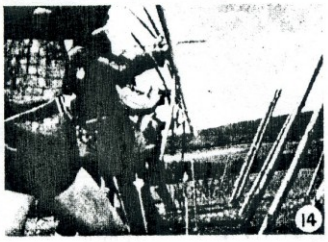
Shot 10 continues. L.S. The battle charge by the French knights. Camera tracking alongside.







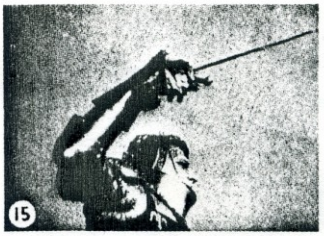


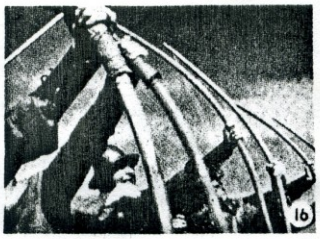


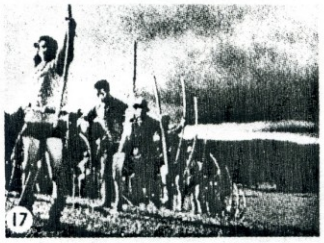
11 M.S. English archers at the ready.

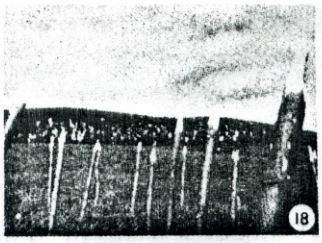
12 C.S. King Henry.

13 L.S. The battle charge, viewed from behind the English lines, with stakes in the foreground.









Shot 13 continues. The battle charge, viewed from the English lines, with stakes in the foreground.

14 C.S. English archers at the ready.

15 C.S. King Henry. He gives the signal to release the arrows.

16 C.S. English archers fire a great flight of arrows.

17 M.S. English archers watch the flight of arrows go away towards the French lines.

18 L.S. Flight of arrows curve across the sky and strike amongst the French knights Seen from the English lines.

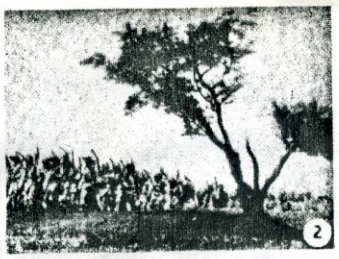






1

M.C.S. Line of French drummers, looking along the line, from a low angle.



2

L.S. Body of soldiers with long bows over the brow of a small hill.



3

C.U. French drums: three drums in line, from low angle.

(Drums.)

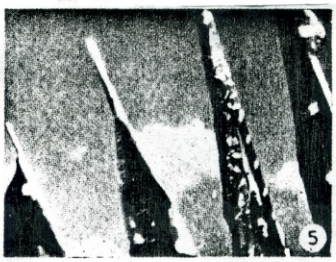
4

L.S. French knights moving into position

Shot 2 continues. L.S. body of soldiers with long bows over the brow of a small hill.

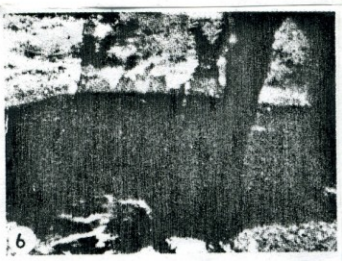


Shot 4 continues. L.S. French knights moving into position.



5

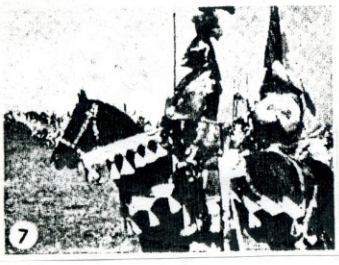
Insert. French banners dipping in salute.
Dissolve to:



6

M.C.S. Water on ground; horses' hooves appear and break the pattern. A saddle cloth appears across the frame.

Horses' hooves: slight clink of armour.

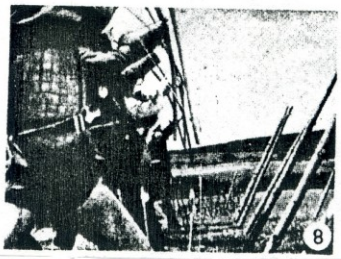


7

L.S. Start of battle charge by the French knights. Camera tracking alongside.

Shot 6 continues. Reflections of other horses in the water.
Dissolve to:

Horses' hooves: slight clink of armour.



8

M.S. English archers raise bows in readiness. Low angle.

Shot 7 continues. Start of battle charge by the French knights. Camera tracking alongside.



9

M.C.S. King Henry on horseback. English standard in back-ground.

10

L.S. The battle charge by the French knights. Camera tracking alongside.

Shot 10 continues. L.S. The battle charge by the French knights. Camera tracking alongside.



10A

K. Kropfinger:
(Das Große Lexikon der Musik. Freiburg 1981. Verlag Herder. S. 90f.)
"**LEITMOTIV**. Bz. für eine musikalische Prägung (melodisch, rhythmisch, harmonisch), die, mit einer bestimmten Bedeutung verbunden und im Werk geregelt wiederkehrend, dem Hörer als Wegmarke des verständnisses dient. Dieser Allgemeinbegriff bedarf jedoch der Differenzierung.
1. Auf R. Wagner bezogen, verwandte den Ausdruck L. erstmals H. von Wolzogen . . . 1877 . . .
2. An Wolzogens Betrachtungen kritisierte Wagner die Überbetonung »dramatischer Bedeutsamkeit und Wirksamkeit« zu Lasten musikalischer Aspekte. Wagner selbst spricht nicht von L., sondern von »Gefühlswegweisern« und »melodischen Momenten, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Ahnung zur Erinnerung machen«. Damit war der formbildende Strukturzusammenhang der L.e angesprochen: Vertikale Wechselbeziehung der dramatischen Schichten (»Orchestermelodie« - "Versmelodie« - szenische Aktion) und horizontale Motivbeziehungen ergeben eine Abfolge dramatischer Konstellationen, die - von Augenblick zu Augenblick ins Vergangene und Zukünftige ausgreifend - Erinnerung und Ahnung im Gegenwärtigen neu aktualisieren.
3. Die Tatsache, daß Wagners L.e einen spezifischen Strukturzusammenhang bilden, ist entscheidend als Kriterium für die Unterscheidung und die Besonderheiten eines historischen Vorfeldes. Das wiederholte Erscheinen von Motiven stempelt diese noch nicht zu L.en im Wagnerschen Sinne. Gewöhnlich spricht man von »Erinnerungsmotiven«. . .
4. . . Demgegenüber bedeutete das leitmotivische Verfahren im *Ring* (1853-74), die »charakteristische Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive«, , zwecks struktureller Integration des ganzen Dramas, einen qualitativen Sprung. Entscheidend für die Ausformung eines nicht an formale Schemata gebundenen musikalisch-dramatisch tragfähigen Motiv-Netzes war - neben der Anregung durch H. Berlioz' Idée fixe - vor allem Beethovens thematisch-motivische Arbeit, die »Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Musikstücke, welches nichts Anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie war». Doch war sich Wagner der Unterschiede voll bewußt. Zwar galt für »die neue Form der dramatischen Musik«, daß im »Gewebe von Grundthemen« diese »ähnlich wie im Symphoniesatze, (sich) gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden«; indes blieben die »Gesetze der Scheidungen und Verbindungen« der »ausgeführten und aufgeführten dramatischen Handlung« vorbehalten."

Carl Dahlhaus:
(Funkkolleg Musikgeschichte, Weinheim 1988, Beltz Verlag, SBB 8, S. 113)
"Hans von Wolzogen benutzte dann den Begriff seit 1876 für seine Wagner-Analysen und gab »thematische Leitfäden« heraus, die als Höranweisung gedacht waren. Sein Verfahren, die Leitmotive als feste Gebilde zu behandeln und mit etikettierenden Namen zu versehen, leistete einer Wahrnehmungsweise Vorschub, die der Veränderlichkeit sowohl der Motivgestalt als auch der Bedeutung nicht gerecht wird."

Carl Dahlhaus:
(Richard Wagners Musikdramen, München 1988, Piper - SP 752 -, S. 79ff.)
"Daß die Motive nicht starre Formeln, sondern eher bewegliche, versetzbare Teile von Themen und Melodien bilden, ist die Voraussetzung dafür, daß innerhalb der einzelnen Szenen ein dichtes Netz von Motivbeziehungen die Themen miteinander verknüpft. Als Paradigma erscheint die »Taufszene« im dritten Akt, die Szene, in der die Vorform von Walthers Preislied, die von Sachs notiert worden ist, den Namen *selige Morgentraumdeut-Weise* erhält (einen Namen, der für die Beimischung von Manierismus im »Altdeutschen« bezeichnend ist). Bei flüchtigem Hören scheint es, als stünden die Themen, die der Szene zugrunde liegen - der Taufchoral, das Meistersingerthema, das Kunstmotiv, die Traumakkorde und das Mädchenmotiv - als scharf geprägte individuelle Gebilde nebeneinander, ohne substanziell miteinander verbunden zu sein: Das Nebeneinander wäre musikalisch legitim, wenn sich die Themen zu einer plastischen, überschaubaren Form, die man durch ein Buchstabenschema etikettieren kann, gruppieren würden. Von der Anordnung der Themen eine geschlossene Form abzulesen, und sei es in verwischten Umrissen, fällt jedoch schwer. Der musikalische Zusammenhang beruht nicht auf der Unterordnung unter ein Formschema, sondern auf motivischer Verknüpfung: Die Struktur ist, um eine Unterscheidung von Jaques Handschin aufzugreifen, »logisch«, nicht »plastisch«.
Die Themen sind, so charakteristisch verschieden sie erscheinen, durch gemeinsame Merkmale und Bestandteile miteinander verbunden. . .
Das Prinzip der motivischen Verknüpfung ist mit dem der motivischen Arbeit - der symphonischen Durchführungstechnik - eng verbunden: Beide sind Ausprägungen des musikalisch »Logische« im Unterschied zum »Plastischen«. . ."

Friedrich Nietzsche:
(Der Fall Wagner, München 1964, Wilhelm Goldmann Verlag)
S. 20ff.
"Womit kennzeichnet sich jede l i t e r a r i s c h e décadence? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz heraus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite. Die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. . . Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt. -
Bei Wagner steht am Anfang die Halluzination: nicht von Tönen, sondern von Gebärden. Zu ihnen sucht er erst die Ton-Semiotik. Will man ihn bewundern, so sehe man ihn hier an der Arbeit: wie er hier trennt, wie er kleine Einheiten gewinnt, wie er diese belebt, heraustreibt, sichtbar macht. Aber darin erschöpft sich seine Kraft; der Rest taugt nichts. Wie armselig, wie verlegen, wie laienhaft ist seine Art zu »entwickeln«, sein Versuch, das, was nicht auseinander gewachsen ist, wenigstens durcheinander zu stecken! . . . Daß Wagner seine Unfähigkeit zum organischen Gestalten in ein Prinzip verkleidet hat, daß er einen »dramatischen Stil« statuiert, wo wir bloß sein Unvermögen zum Stil überhaupt statuieren, entspricht einer kühnen Gewohnheit, die Wagner durchs ganze Leben begleitet hat; . . . Nochmals gesagt: bewunderungswürdig, liebenswürdig ist Wagner nur in der Erfindung des Kleinsten, in der Ausdichtung des Details, - man hat aller Recht auf seiner Seite, ihn hier als einen Meister ersten Ranges zu proklamieren, als unseren Größten M i n i a t u r i s t e n der Musik, der in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süße drängt. Sein Reichtum an Farben, an Halbschatten, an Heimlichkeiten absterbenden Lichts verwöhnt dergestalt, daß einem hinterdrein fast alle andern Musiker so robust vorkommen. . .
War Wagner überhaupt ein Musiker? Jedenfalls war er etwas anderes m e h r : nämlich ein unvergleichlicher histrio, der größte Mime, das erstaunlichste Theater-Genie, das die Deutschen gehabt haben, S z e n i k e r par excellence. . .
Wagner war n i c h t Musiker von Instinkt. Das bewies er damit, daß er alle Gesetzlichkeit und , bestimmter geredet, allen Stil in der Musik preisgab, um aus ihr zu machen, was er nötig hatte, eine Theater-Rhetorik, ein Mittel des Ausdrucks, der Gebärden-Verstärkung, der Suggestion, des Psychologisch-Pittoresken. Wagner dürfte uns hier als Erfinder und Neuerer ersten Ranges gelten - e r h a t d a s S p r a c h v e r m ö g e n d e r M u s i k i n s U n e r m e ß l i c h e v e r m e h r t -: Er ist der Victor Hugo der Musik als Sprache. Immer vorausgesetzt, daß man zuerst gelten läßt, Musik d ü r f e unter Umständen nicht Musik, sondern Sprache, sondern Werkzeug, sondern ancilla dramaturiica sein. Wagners Musik, n i c h t vom Theater-Geschmacke, einem sehr toleranten Geschmacke, in Schutz genommen, ist einfach schlechte Musik, die schlechteste überhaupt, die vielleicht gemacht worden ist. Wenn ein Musiker nicht mehr bis drei zählen kann, wird er »dramatisch«, wird er »wagnerisch« . . .
. . . Das Elementarische g e n ü g t - Klang, Bewegung, Farbe, kurz die Sinnlichkeit der Musik. Wagner rechnet nie als Musiker, von irgendeinem Musiker-Gewissen aus: er will die Wirkung, er will nichts als die Wirkung."

Darius Milhaud:
"Der Begriff »Musikdrama« hat viel Unheil in der Musik angerichtet. Das »Leitmotiv«, dieser Fremdenführer, mit dessen Hilfe das Publikum jeweils sagen kann: »Da ist er (oder sie) schon wieder!« Und dankbar schluckt es diesen Köder und ist überglücklich, so gescheit zu sein, sich so gut auszukennen und durchzufinden."

Richard Wagner: Oper und Musikdrama (1851/68), Leipzig o.J.(hg.v.J.Kapp)

(105)Die Musik ist die Gebärerin, der Dichter der Erzeuger...

(106) D i e M u s i k i s t e i n W e i b

(137) (heute gibt es nur noch ein Literaturdrama, kein wirkliches Drama)

(138) Die n a t ü r l i c h e Dichtungsgabe ist die Fähigkeit, die seinen Sinnen von außen sich kundgebenden Erscheinungen zu einem Bilde von ihnen sich zu verdichten; die k ü n s t l e r i s c h e , dieses Bild nach außen wieder mitzuteilen...

(139) Vollkommen verständlich wird das Phantasiebild in seiner Äußerung nur, wenn es sich in eben dem Maße wieder an die Sinne mitteilt, in welchem diesen die Erscheinungen ursprünglich sich kundtaten...

(143) Sobald der reflektierende Verstand von der eingebildeten Gestalt absah und nach der Wirklichkeit der Erscheinungen forschte, die in ihr zusammengefaßt waren, gewahrte er zunächst da, wo die dichterische Anschauung ein Ganzes sah, eine immer wachsende Vielheit der Einzelheiten.

(199) Die T o n s p r a c h e ist Anfang und Ende der Wortsprache, wie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes...

(220) Die Melodie, wenn sie sich g e n a u an den Wortvers hielt und sein für die sinnliche Wahrnehmung konstruiertes Gerüst durch ihren Schmuck erst recht kenntlich machen wollte, deckte von diesem Verse gerade das auf, was der verständige Deklamator, dem es um das Verständnis des In-(221)haltes zu tun war, an eben ihm verbergen zu müssen glaubte, nämlich seine ärmliche, den richtigen Sprachausdruck entstellende, seinen sinnvollen Inhalt verwirrende äußere Fassung,...

(222) (anderes Extrem:) ..nichts anderes als eine m u s i k a l i s c h e P r o s a blieb von der Melodie übrig, die nur den rhetorischen Akzent eines zur Prosa aufgelösten Verses durch den Ausdruck des Tones verstärkte. - In der Tat hat sich der ganze Streit in der verschiedenen Auffassung der Melodie nur darum gedreht, ob und wie die Melodie durch den Wortvers zu bestimmen sei. Die im voraus fertige, ihrem Wesen nach aus dem Tanze gewonnene Melodie, unter welcher unser modernes Gehör das Wesen der Melodie überhaupt einzig zu begreifen vermag, will sich nun und nimmermehr dem Sprachakzente des Wortverses fügen....- Eine Melodie prägt sich nur dadurch dem Gehöre faßlich ein, daß sie eine Wiederkehr bestimmter melodischer Momente in einem bestimmten Rhythmos enthält; kehren solche Momente entweder gar nicht wieder, oder machen sie sich dadurch unkenntlich, daß sie auf Taktteilen, die sich rhythmisch nicht entsprechen, wiederkehren, s (223) fehlt der Melodie eben das bindende Band, welches sie erst zur Melodie macht,- wie der Wortvers ebenfalls erst durch ein ganz ähnliches Band zum wirklichen Verse wird.

(238) (Notwendigkeit der "Wiederholung" für das Gehör)

(246) Der charakteristische Unterschied zwischen W o r t - und T o n - d i c h t e r besteht darin, daß der Wortdichter unendlich zerstreute, (247)nur dem Verstande Wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einen, dem Gefühl möglichst erkennbaren Punkt zusammendrängtee; wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen hat."
(274) Das Orchester ist von dieser Vokaltonmasse ebenso unterschieden, wie der soeben bezeichnete Instrumentalkonsonant von dem Sprachkonsonanten ,....(275) Dieses Vermögen gewinnt das Orchester als ein vom Gesangstone und der Melodie des Sängers losgelöstes, freiwillig und um seiner eigenen, als selbständig zu rechtfertigenden Kundgebung willen, teilnehmend sich ihm unterordnender harmonischer Tonkörper, nie aber durch den Versuch wirklicher Mischung mit dem Gesangstone.

(276) Die absolute Melodie, wie wir sie bisher in der Oper verwendet haben und die wir in fehlender Bedingung derselben aus einem notwendig zur Melodie sich gestaltenden Wortverse, aus reinem musikalischen Ermessen der uns altbekannten Volkslied- und Tanzmelodie durch Variation nachkonstruierten, war, genau betrachtet, immer eine aus den Instrumenten in die Gesangsstimme übersetzte. Wir haben uns hierbei mit unwillkürlichem Irrtume die menschliche Stimme immer als ein, nur besonders zu berücksichtigendes Orchesterinstrument gedacht, und als solches sie auch mit der Orchesterbegleitung verwebt.

(279) Dieser Nachen, auf den Rücken des Sees gesetzt,...ist die Versmelodie des dramatischen Sängers, getragen von den klangvollen Wellen des Orchesters. Der Nachen ist ein durchaus Anderes als der Spiegel des Sees, und doch einzig gezimmert und gefügt mit Rücksicht auf das Wasser und in genauer Erwägung seiner Eigenschäften; am Lande ist der Nachen vollkommen unbrauchbar,...

(281) Das Orchester besitzt unleugbar ein Sprachvermögen,..das Vermögen der Kundgebung des U n a u s s p r e c h l i c h e n..(es) spricht, als reines Organ des Gefühles, gerade nur das aus, was der Wortsprache an sich unaussprechlich ist,..

(283) Der in der Erregung zur Melodie gewordene Wortvers löst endlich wohl den Verstandesinhalt der ursprünlichen Sprachmitteilung zu einem Gefülsinhalte auf: das der Gebärde vollkommen entsprechende Moment der Mitteilung an das Gehör ist in dieser Melodie aber noch nicht enthalten;..
- Das somit in der Worttonsprache Unaussprechliche der Gebärde vermag nun aber die, von der Wortsprache gänzlich losgelöste Sprache des Orchesters so an das Gehör mitzuteilen, wie die Gebärde selbst es an das Auge kundgibt.

(292) Ein musikalisches Motiv kann auf das Gefühl einen bestimmten, zu gedankenhafter Tätigkeit sich gestaltenden Eindruck nur dann hervorbringen, wenn die in dem Motive ausgesprochene Empfindung vor unseren Augen von einem bestimmten Individuum an einem bestimmten Gegenstande als ebenfalls bestimmte, d.h. wohlbedingte kundgegeben ward...
(293) Das Mitklingen jenes Motives verbindet uns daher eine ungegenwärtige bedingende mit der aus ihr bedingten, soeben zu ihrer Kundgebung sich entlassenden Empfindung.

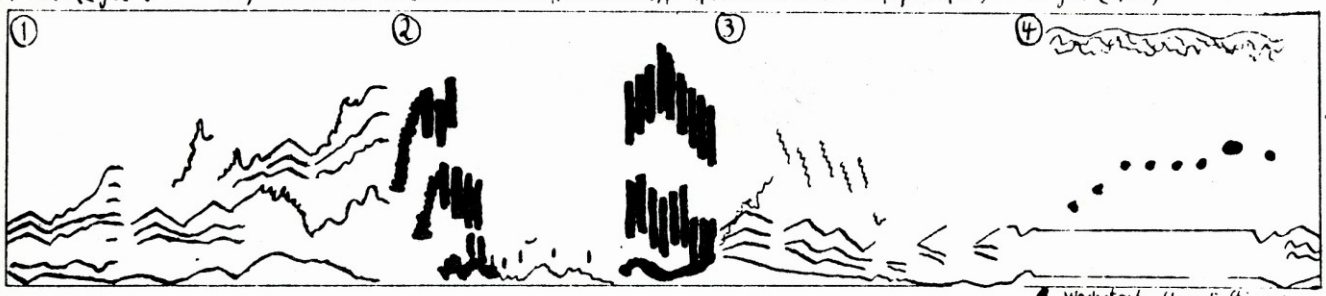
(298) An dem Gesamtausdrucke aller Mitteilungen des Darstellers an das Gehör, wie an das Auge, nimmt das O r c h e s t e r somit einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin tragenden und verdeutlichenden Anteil: es ist der bewegungsvolle Mutterschoß der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdrucks erwächst.

(299) Wir haben dem Orchester bereits die Fähigkeit abgewonnen, Ahnungen und Erinnerungen zu erwecken; die Ahnung haben wir als Vorbereitung der Erscheinung, welche endlich in Gebärde und Versmelodie sich kundgibt, - die Erinnerung dagegen als Ableitung von ihr gefaßt,...

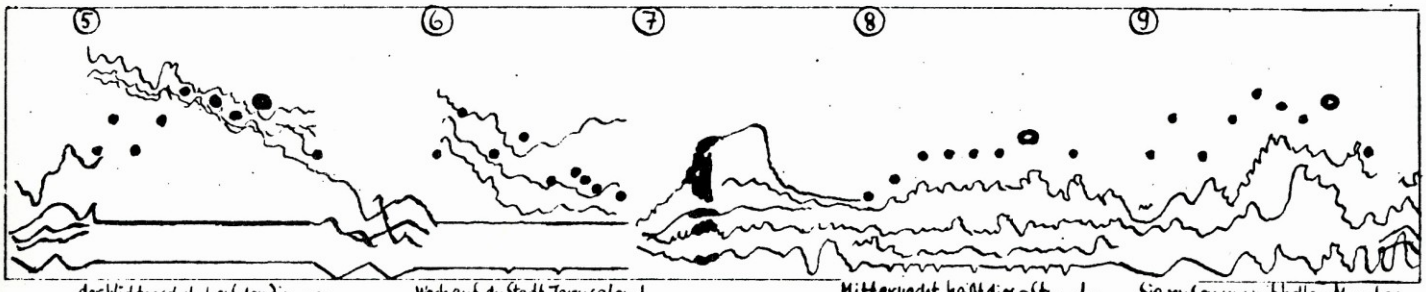
(304) Die nie gleiche Individualität der Menschen und Umstände erhält durch gegenseitige Berührung eine immer neue Physiognomie, die der dichterischen Absicht stets neue Notwendigkeiten für ihre Verwirklichung zuführt. Aus diesen Notwendigkeiten hat sich das Drama, jener wechselnden Individualität entsprechend, immer anders und neu zu gestalten; und nichts zeugte mehr für die Unfähigkeit vergangener und gegenwärtiger Kunstperioden zur Gestaltung des wahren Dramas, als daß Dichter und Musiker von vorn-(305)herein nach Formen suchten und Formen feststellten, die ihnen das Drama insofern erst ermöglichen sollten, als sie in diese Formen einen beliebigen Stoff zur Dramatisierung einzugießen hätten. Keine Form war für die Ermöglichung des wirklichen Dramas aber beängstigender und unfähiger, als die Opernform mit ihrem ein- für allemeligen Zuschnitte von, dem Drama ganz abliegenden, Gesangstücksformen:...

Hubert Wißkirchen November 1988

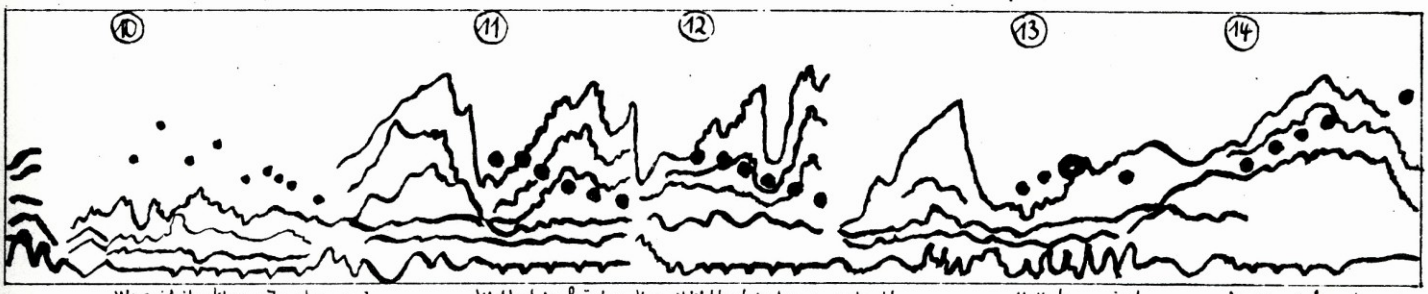
Max Reger (1873-1916): Phantasie über den Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme", op. 52/2 für Orgel (1900)



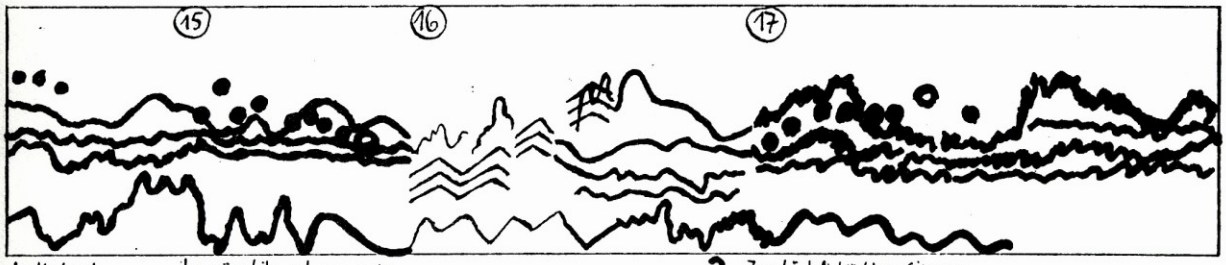
1. Wachet auf, ruft uns die Stimme,



der Wächter sehr hoch auf der Zin-ne; wach auf, du Stadt Jerusalem! Mitternacht heißt diese Stunde. Sie rufen uns mit hellen Munde:

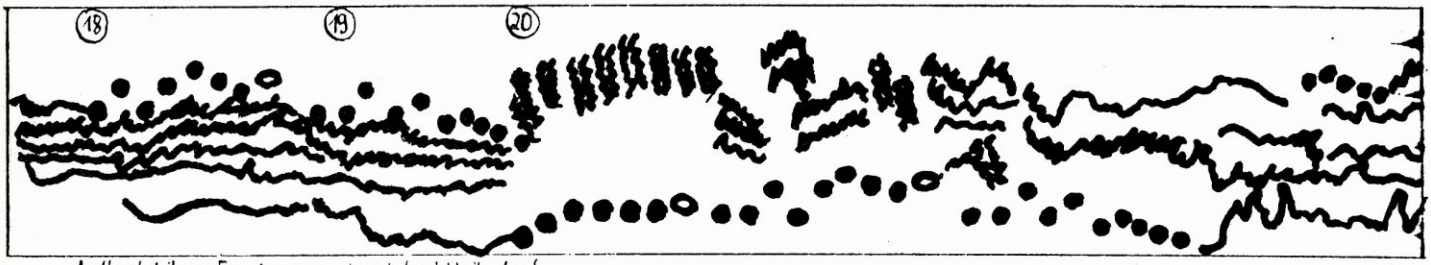


Wo seid ihr klugen Jungfrauen? Wohlauf, der Bräutgam kommt! Wohlauf die Lampen nehmt! Halleluja! Machet euch bereit zu

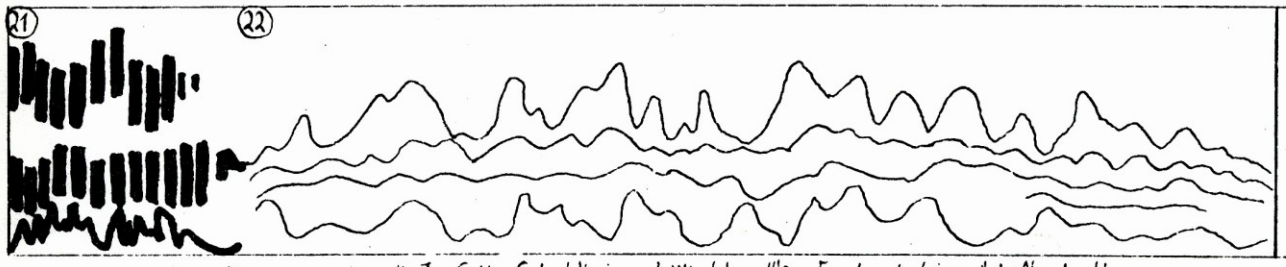


der Hochzeit, ihr müsset ihm entgegen gehn.

2. Zion hört die Wächter singen,



das Herz tut ihr vor Freude springen, sie wachet u. steht eilend auf. Ihr Freund kommt v. Himmel prächtig, v. Gnaden stark, v. Wahrheit mächtig, ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.



Es folgt die Fuge mit der 3. Strophe (Melodie erst im Baß, dann immer höher)

Amen komm, du werte Krone, Herr Jesu Gottes Sohn! Hosianna! Wir folgen all' zum Freudensaal u. feiern mit das Abendmahl.