

Fortbildung für fachfremde Lehrer

Motivische Analyse

24.03.1993

Klangbeispiele

1. Bartók: For Children XL, Ránki 1977
2. Tschaikowsky: Marsch aus der Nussknackersuite
3. Emerson.Lake & Palmer: Nutrocker
4. Bach: Inventio 14, Helmut Walcha
5. dto. Glenn Gould
6. dto. Walter Carlos
7. The Modern Jazz Quartet: Vendome , 1952
8. Beethoven: Sonate op. 10 Nr. 1, Eigeneinspielung der Exposition 1982
9. dto. ganzer 1, Satz, Tan
10. Schubert: Die Forelle, Fischer-Dieskau
11. dto. Barbara Bonney

Musical score for 'For Children XI' by Bela Bartok, measures 5-95. The score is written for piano and includes various dynamics and performance instructions such as 'Molto vivace', 'p cresc.', 'non legato', 'p', 'cresc.', 'poco a poco', 'mp', 'mp cresc.', 'f', 'sempre dim.', 'pp', 'cresc. molto', 'ff rit.', and 'sff'. The tempo is marked 'marcato' and 'marcato'.

Bela Bartók:
For Children XI.

Béla Bartók: For Children XL (Text: Zauberspruch)



Das Hexen-Einmal-Eins (Goethe, Faust I)

Du mußt verstehn!
 Aus Eins mach' Zehn,
 Und Zwei laß gehn
 Und Drei mach' gleich,
 so bist du reich.
 Verlier die Vier!
 Aus Fünf und Sechs,
 So sagt die Hex',
 Mach Sieben und Acht,
 So ist's vollbracht:
 Und Neun ist Eins,
 Und Zehn ist keins.
 Das ist das Hexen-einmal-Eins!

Carl Orff - Gunhild Keetman: Musik für Kinder I, Mainz 1950

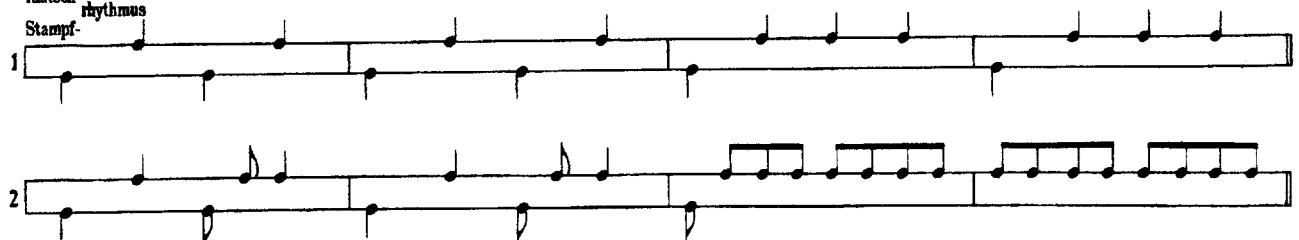
Sich Beck



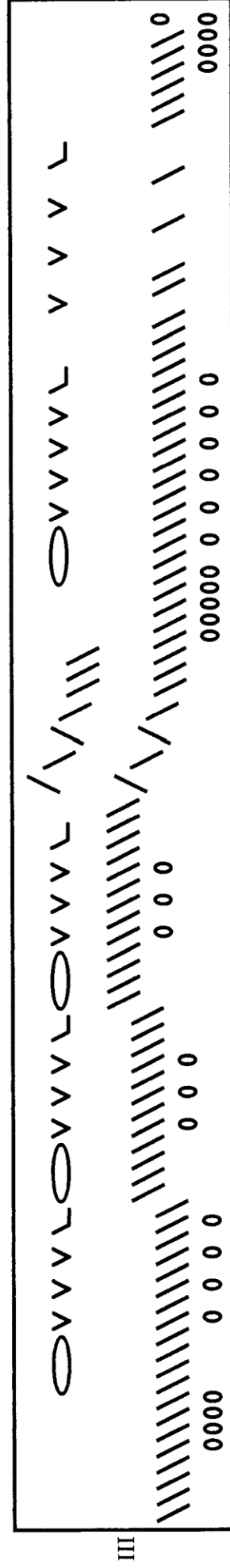
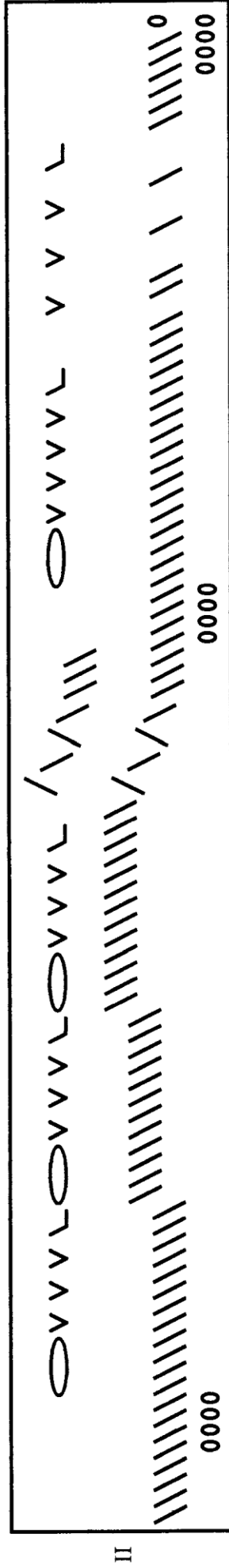
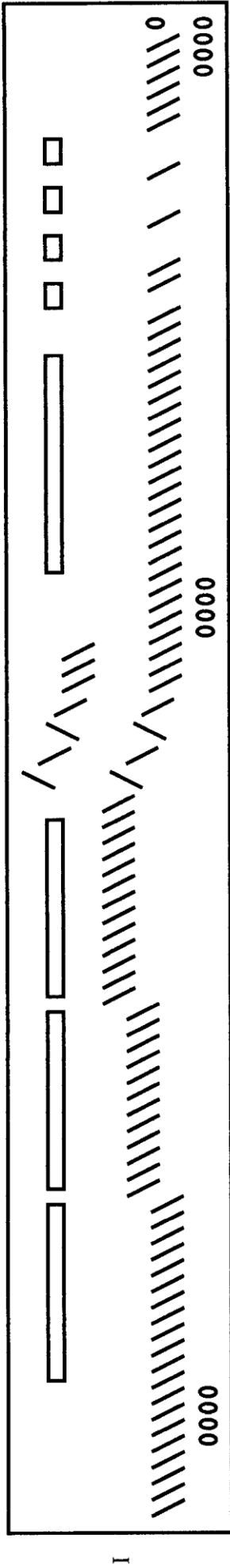
Klatschrhythmus



Klatsch-
rhythmus
Stampf-



Strukturskizzen:



p.cresc....f p.cresc.....mp cresc.....f mf cresc.....ff
 dim.....mp dim.....pp cresc. ff

vgl.:

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/1996musikhoerensihandbuch.pdf>

5. Formübersichten

Wenn die Elemente, aus denen eine Form sich konstituiert, erarbeitet sind, lassen sie sich auf einer abstrakteren Ebene mit einem Symbol zusammenfassen, das die wichtigen Gesten nicht mehr einzeln wiedergibt, aber aufgrund der vorherigen Erfahrung repräsentiert. Wenn z. B. bei Bartóks "Molto vivace" (For children XL) durch Singen - evtl. mit selbst gemachten Texten (z. B.: Kommt mal alle her, ich werd' euch jetzt was Tolles zaubern: Lirum, larum / abrakadarum / lirum, larum, warum / abrakadarum) und Spielen - mit einer zündenden Schlagwerkbegleitung - die Melodie praktisch erarbeitet ist und wenn Melodie und Begleitung hinsichtlich ihrer motivischen Elemente erschlossen und grafisch dargestellt worden sind, dann läßt sich dieser Abschnitt mit wenigen Symbolen zusammenfassen.

Mit diesen abstrakteren Symbolen kann dann der Gesamtverlauf in einer Höranalyse 'mitgeschrieben' werden:

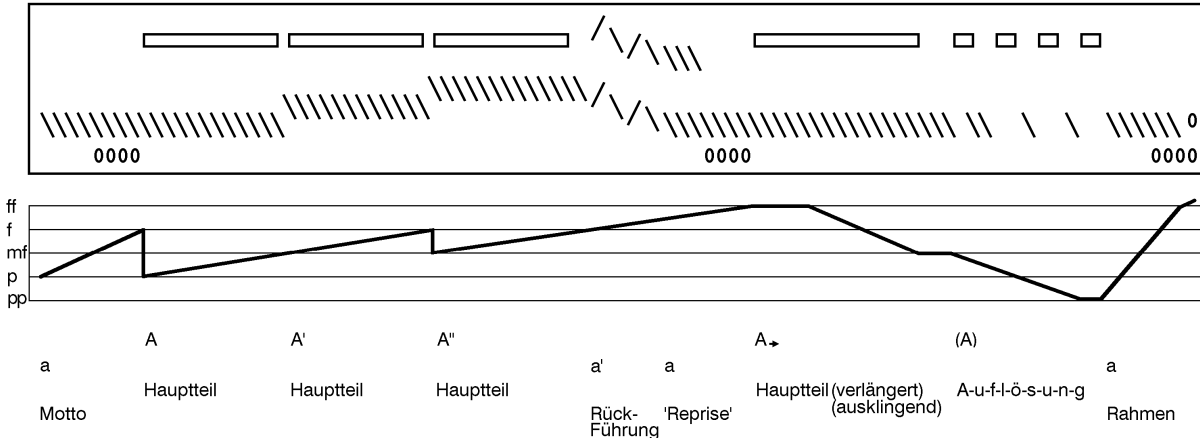


Abb. 38

Diese anstrengende Arbeit, die nicht in einer Stunde geleistet werden kann, wird aufgelockert durch wiederholende Übungen im Mitlesen/Mitzeigen der fertiggestellten Teile, und durch eine semantische Analyse: Der Text des Stückes ist ein uralter, nicht übersetzbarer Zauberspruch. Diese inhaltliche Dimension ist wichtig für die Erarbeitung, weil sie den Schülern das Werk auch in seiner Klanggestik nahe bringt. Der Vergleich mit Zaubersprüchen zeigt, daß die leiernden Wiederholungen der Melodie und die ostinaten Baßfiguren Beschwörungscharakter haben. Die extremen dynamischen Kurven jagen Angst ein, die schweren 'Glockentöne' des Basses suggerieren Macht und Stärke. Die Dynamikkurve ist sehr geeignet, die Ästhetik der formalen Anlage zu verdeutlichen. Wenn die Grenze der Belastbarkeit erreicht ist, sollte man nicht darüber hinaus Ergebnisse durchboxen. Es gibt sowieso keine vollständige Analyse. Allerdings sollte die Analyse immer insofern ein Ganzes sein, als der Sinn einer Sache in den Blick gekommen ist und die Schüler sie deutlich erfahren und wahrgenommen haben. Sinnvoll kann es auch sein, nach einer Teilerarbeitung die vollständige Grafik für die abschließende Interpretation vorzugeben. Der Effekt solcher grafischen Darstellungen ist ja nicht nur, sie Wahrnehmung schulen, sondern auch, daß sie ein plastisches Ausgangsmaterial zur Problematisierung von Gehalt und Gestalt bilden. Gerade dadurch, daß die Darstellung in einer einzigen Zeile erfolgt, wird das in der Zeit Verfließende als Ganzes überschau- und interpretierbar. In diesem Zusammenhang können dann auch ein Buchstabenschema und die verbale Kennzeichnung der Teile und ihrer Funktion zur Verdeutlichung beitragen.

Johann Sebastian Bach: Invention 14

The image displays the musical score for Johann Sebastian Bach's Invention 14, consisting of 20 measures. The score is written in two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The piece is divided into measures numbered 1 through 20. Measures 1-3 show the initial melodic line in the treble and a simple bass accompaniment. Measures 4-5 feature a more complex texture with sixteenth-note patterns in both hands. Measures 6-8 continue the melodic development in the treble. Measures 9-11 show a return to a more active bass line. Measures 12-13 feature a dense texture with sixteenth-note runs in both hands. Measures 14-16 are characterized by rapid sixteenth-note passages in both staves. Measures 17-19 show a melodic line in the treble with a steady bass accompaniment. Measure 20 concludes the piece with a final cadence in the treble and a sustained bass note.

| | | |
|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 |
| | | |
| | | |

| | |
|---|---|
| 4 | 5 |
| | |
| | |

| | | |
|---|---|---|
| 6 | 7 | 8 |
| | | |
| | | |

| | | |
|---|----|----|
| 9 | 10 | 11 |
| | | |
| | | |

| | |
|----|----|
| 12 | 13 |
| | |
| | |

| | | |
|----|----|----|
| 14 | 15 | 16 |
| | | |
| | | |

| | | | |
|----|----|----|----|
| 17 | 18 | 19 | 20 |
| | | | |
| | | | |

| | | | |
|-----------|-----------|-----------|-----------|
| <p>1</p> | <p>2</p> | <p>3</p> | |
| <p>4</p> | | <p>5</p> | |
| <p>6</p> | <p>7</p> | <p>8</p> | |
| <p>9</p> | <p>10</p> | <p>11</p> | |
| <p>12</p> | | <p>13</p> | |
| <p>14</p> | <p>15</p> | <p>16</p> | |
| <p>17</p> | <p>18</p> | <p>19</p> | <p>20</p> |

Arbeit mit einer Figur (Motiv)

Grafische Darstellung



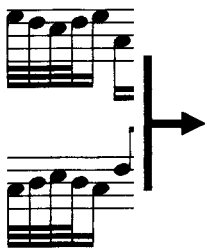
Grundmotiv



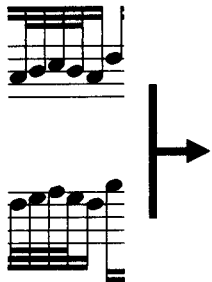
Umkehrung/horizontale Spiegelung



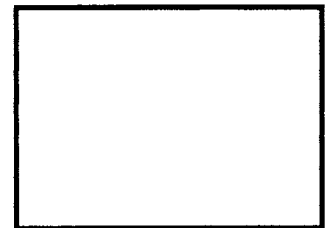
Sequenz(ierung) ('Folge')



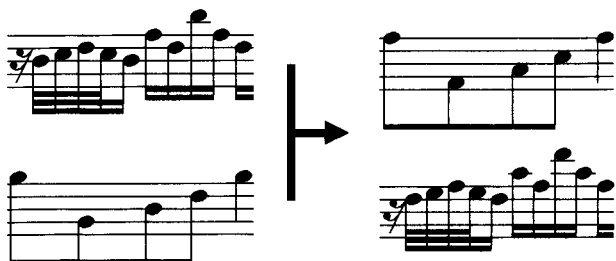
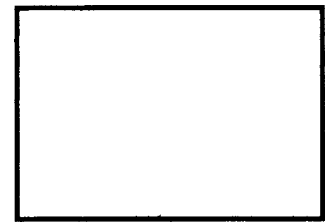
Gegenbewegung



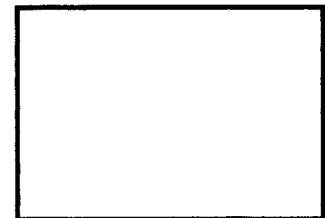
Parallelbewegung



Imitation ('Nachahmung')



Stimmtausch



vgl. auch:

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/bachinventio14.pdf>

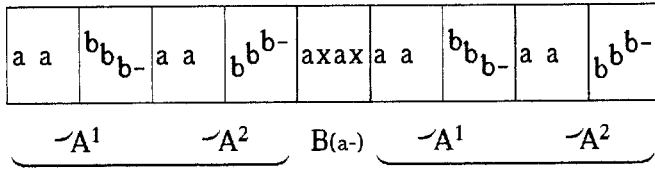
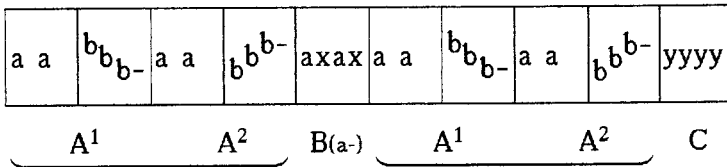
Peter Tschaikowsky: Marsch aus der Nußknackersuite (1892)

Musical score for Peter Tschaikowsky's March from the Nutcracker Suite (1892). The score consists of four systems of staves. The first system has a treble staff with a 3-measure triplet and a bass staff. The second system has a treble staff with a 3-measure triplet and a bass staff. The third system has a treble staff with a 3-measure triplet and a bass staff. The fourth system has a treble staff with a 3-measure triplet and a bass staff. Labels 'a a', 'b b b b', and 'b b b b' are placed to the right of the staves.

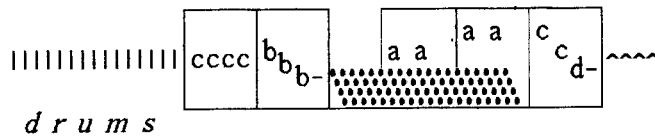
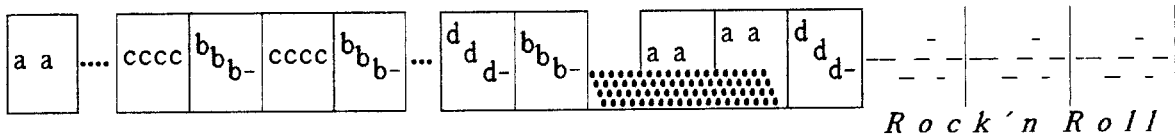
Emerson, Lake & Palmer: Nutrocker (1972)

Musical score for Emerson, Lake & Palmer's Nutrocker (1972). The score consists of five systems of staves. The first system has a treble staff with a 3-measure triplet and a bass staff. The second system has a treble staff with a 3-measure triplet and a bass staff. The third system has a treble staff with a 3-measure triplet and a bass staff. The fourth system has a treble staff with a 3-measure triplet and a bass staff. The fifth system has a treble staff with a 3-measure triplet and a bass staff. Labels 'a a', 'ccc', 'b b b b', 'd d d', and 'x' are placed to the right of the staves.

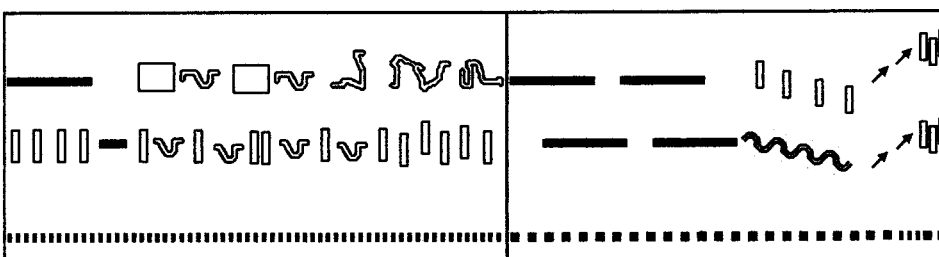
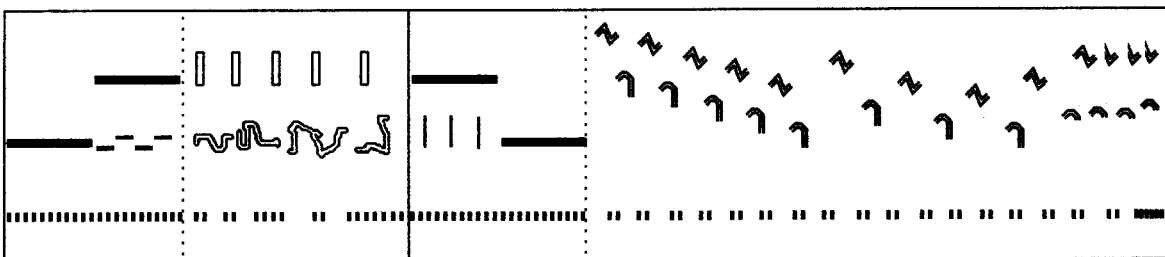
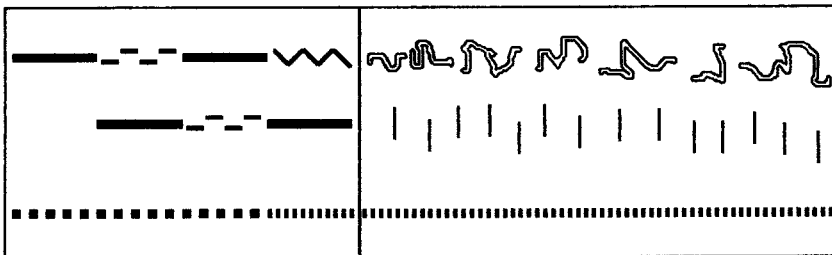
Tschaikowsky: Marsch aus der Nußknackersuite



Emerson, Lake & Palmer: Nutrocker (Pictures At An Exhibiton (Ariola C 85 804 ET)



TheModern Jazz Quartet: Vendome (Lösung)



The Modern Jazz Quartett: Vendome (1952)

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic bass line.

The second system of musical notation continues the piece with three staves. It shows further development of the melodic and harmonic material, with various chromatic and intervallic patterns.

The third system of musical notation includes a triplet of eighth notes in the top staff, marked with a '3'. The music continues with intricate rhythmic and melodic patterns across the three staves.

A diagrammatic representation of musical motifs. The left side shows a rhythmic pattern with solid and dashed lines. The right side shows a melodic contour with wavy lines and a series of vertical stems below it.

A diagrammatic representation of musical motifs. The left side is empty. The right side shows a series of slanted lines and a series of vertical stems below them, representing a specific rhythmic or melodic pattern.

A diagrammatic representation of musical motifs. This block contains two empty rectangular boxes, likely intended for further analysis or notation.

Ludwig van Beethoven: Sonate op. 10 Nr. 1 (1798)

Sonate Nr. 5
Allegro molto e con brio (♩ = 99)

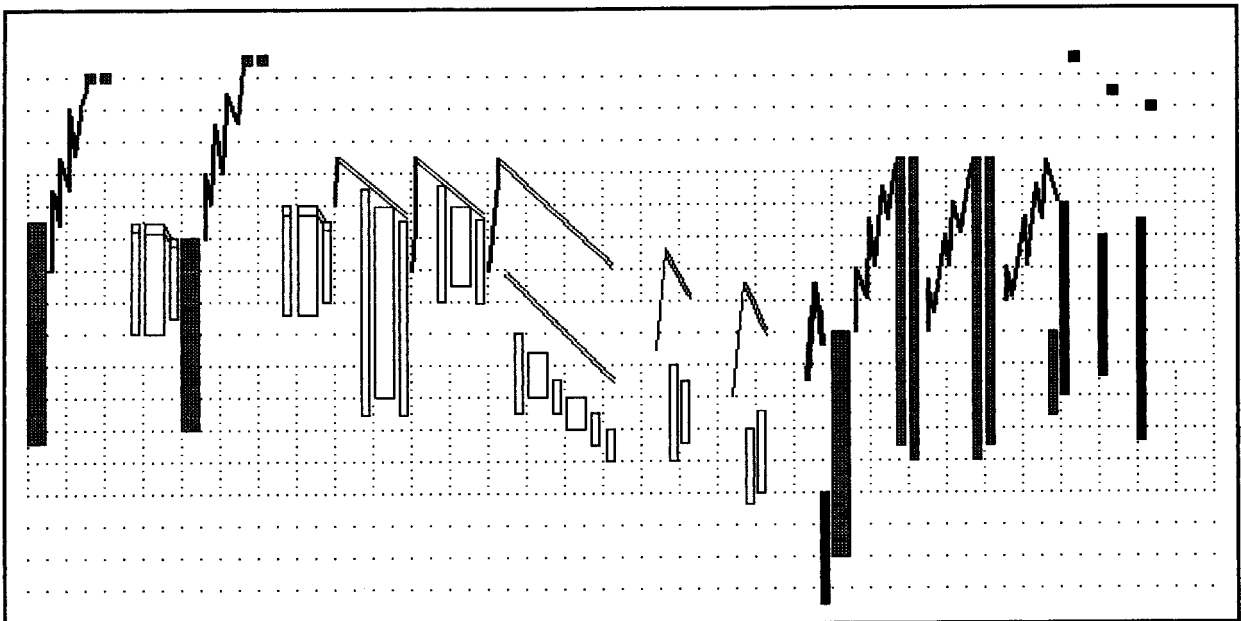
This system contains measures 1 through 50. It features a treble and bass staff with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *pp*. Measure numbers 10, 20, 30, 40, and 50 are indicated in boxes. The music is in a 2/4 time signature and shows a complex interplay between the two hands.

This system contains measures 60 through 110. It continues the musical development from the first system, with similar notation and dynamic markings. Measure numbers 60, 70, 80, 90, 100, and 110 are indicated in boxes. The texture remains dense and rhythmic, characteristic of the 'Allegro molto e con brio' tempo.

Beethoven op. 10 Nr. 1
Motivtabelle

The image displays a collection of musical notations for Beethoven's Op. 10 No. 1. It includes a main melodic line at the top with a bracketed phrase, followed by several smaller staves showing different rhythmic and melodic fragments. Some of these fragments are marked with a '3' and a fermata, indicating triplets and specific phrasing. The notation is in a single system, with various clefs and accidentals used to represent different parts of the piece.

Grafische Strukturdarstellung



<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/1996musikhoerensihandbuch.pdf>

Die strukturellen Zusammenhänge von Beethovens Sonate op. 10, Nr. 1 lassen sich zwar auch durch eine Motivtabelle visualisieren (Abb.32), doch erschließt sich damit nur die abstrakte Materialorganisation, nicht aber deren lebendiger, in der Zeit ablaufender Zusammenhang. Das leistet viel besser ein grafisches Nachzeichnen des Notentextes, bei dem gleichwohl durch Farben die verschiedenen Elemente (Akkordschlag, Akkordbrechung, die aus der Repetitionsfigur über die angehängte fallende Sekunde sich entwickelnde melodische Linie) mitberücksichtigt werden (Abb. 33, allerdings hier ohne Farben). Diese Darstellungsform vermittelt eine genauere Vorstellung vom Kräfte- und Kombinationsspiel der Elemente.

Abb. 32

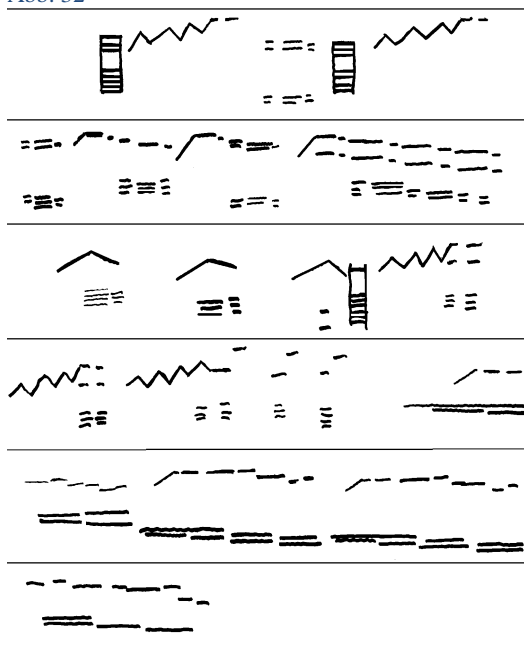
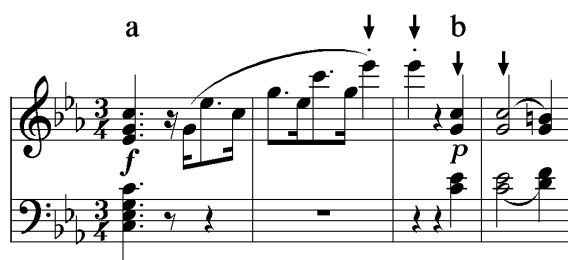


Abb. 33

Die expressive Ausdrucksentwicklung kann damit aber nur ansatzweise erfaßt werden. Sie läßt sich nur über Worte vermitteln. Da die Motive und Elemente immer auch Ausdrucksgesten sind, muß die strukturelle Beschreibung und Definition der Motive bzw. Elemente immer gekoppelt sein mit einer verbalen Kennzeichnung des Ausdrucksgehalts bzw. der Anmutungsqualität. Im vorliegenden Fall könnte die Grundkonstellation etwa folgendermaßen definiert werden:

Abb. 34



Motiv a ist gekennzeichnet durch den Akkordschlag, die gezackt hochsteigende Dreiklangsbrechung, den punktierten Rhythmus, die kurzen Notenwerte, das forte, Motiv b durch die fallende Sekundlinie, die harmonische Begleitung, den weichen Rhythmus mit langen Notenwerten, das piano.

Beide stehen sich dualistisch gegenüber: der hektisch-aufbrausende Gestus von a und der weich nachgebende Gestus von b. Beide sind aber auch - über die Pause hinweg - verklammert durch die Repetitionsfigur (es-es und c-c, die zuerst in der scharfen Staccatoform, dann weicher auftritt). Damit wird - dem klassischen Charakterbegriff entsprechend - das Aufeinander-bezogen-sein der beiden gegensätzlichen Motive deutlich, aus dem der Satz sich als Einheit entwickelt.

Schon in der SI läßt sich der Satz als innere psychologische Auseinandersetzung verstehen. Dabei verdeutlicht die grafische Nachzeichnung, wie bald die eine, bald die andere Seite in dem dramatischen Geschehen die Oberhand gewinnt. Auch die (trotz der scheinbaren Hektik und Turbulenz gegebene) ästhetische Ausgewogenheit wird sichtbar: In der ersten Phase wechseln beide Elemente ab, in der 2. Phase dominiert die fallende Linie, das Stück scheint zu 'versickern', in der dritten Phase trumpt dann die herrisch aggressive Geste umso unverhohlener auf.

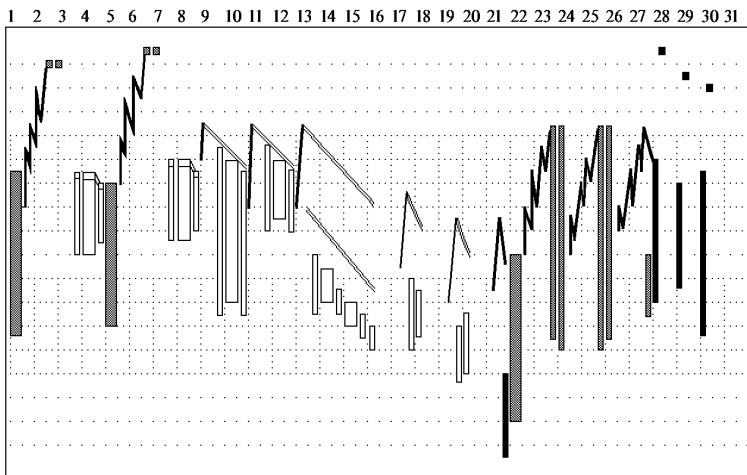


Abb. 35

Abb. 36

Eine genauere raum-zeitliche Abbildung im Notenlinienraster (s. o.) zeigt, wie vollendet ausbalanciert die Tongruppen horizontal und vertikal sind, man vergleiche etwa, wie ab T. 22 die nach oben 'spritzenden' Spitzentöne (g", f"', d"', c'") das (fast) spiegelbildliche Pendant zu den Spitzentönen des 1. Teils bilden. Auf zweifache Weise führt so die motivisch-thematische Analyse zu (gerade auch für die Schüler) plausiblen Ergebnissen: die motivisch thematische Entwicklung erscheint als ästhetisch-werkimmanent sinnvoll geordneter Prozeß und ineins damit als nachvollziehbarer differenzierter Ausdrucksverlauf. Die Einbeziehung der Sinn- und Bedeutungsebene ist unverzichtbar, denn die bloß beschreibend festgemachte Tatsache, daß ein Motiv umgekehrt, verlängert, sequenziert usw. wird, ist ja an sich ohne Bedeutung. Ein mögliches Mißverständnis muß angesprochen werden: Die verbale Kennzeichnung des 'Charakters' und seiner ausdrucksplastischen Facetten darf nicht mit einer 'programmatischen Erklärung' verwechselt werden, so als ob man den musikalischen Diskurs in eine Handlung 'übersetzen' könnte. Ihr Zweck ist vielmehr ein analoges Verdeutlichen von musikalischen Sinnelementen und deren prozeßhafter Entwicklung, durch das ästhetisches Erleben der Musik initiiert, aber nicht ersetzt werden soll.

Von dem oben skizzierten Ansatz her erschließt sich die Form in sinnvollerer Weise als über eine schematische Formanalyse: Für einen Schüler ist es z. B. fast unmöglich, das zweite Thema in Es-Dur (T. 56ff.) zu finden - vom Hören her schon gar nicht -, denn von dem Schema "Zweites Thema = Gegensatz zum ersten" her kann er nur den Teil ab T. 32 als Gegenpol hören. Daß eine Sonate Beethovens auch über einen idealtypischen Formgrundriß geschrieben ist, soll nicht geleugnet werden, doch geschieht das nicht in der Weise, wie es die schematische Formanalyse, die von allem Inhalt absieht, suggeriert, nämlich eben nicht als Ausfüllen eines Rasters. Wichtiger als die Architekturmetapher ist für den Unterricht das Grundprinzip des Sonatenhauptsatzes: die von einer (meist gegensätzlich geprägten) Grundkonstellation aus in Gang gesetzte Entwicklung. In der vorliegenden Sonate ist der Gegensatz schon in der 1. Phrase selbst enthalten. Er bestimmt die 1. Periode, den ersten Themenkomplex und die ganze weitere Entwicklung. Und von hier aus werden auch die formalen Besonderheiten des Formablaufs, vor denen die vordergründige Formanalyse versagt, irgendwie plausibel 'erklärbar'. Die Generalpause (T. 31) z. B. könnte man wie ein erschrecktes Innehalten angesichts des wilden Ausbruchs zuvor empfinden oder wie ein rigides Zurückweisen der 'Aufweichversuche' ("Schluß damit!"). Ihr folgt ein tastendes Wiederaufgreifen der Gegenkräfte (Motiv b - man vergleiche die abwärtslaufende Baßlinie T. 32 ff. mit der fallenden Melodielinie T. 9ff. -), bis schließlich über eine Verwandlung des Motivs b zu einer spielerisch-leichten, 'galanten' Figur (T. 49ff.) im 2. Thema zeitweise eine Harmonisierung der gegensätzlichen Motive in einer fast liedhaften Gestalt über einem Albertibaßteppich gelingt, bevor dann wieder... usw. Aufgabe des Unterrichts kann es natürlich nicht sein, alle diese und andere Details vollständig anzugehen, das verbietet der Zeitrahmen und - vor allem - die Aufnahmefähigkeit der Schüler.

Vollständigkeit kann niemals das Ziel sein. Dennoch ist ein genaues Arbeiten an exemplarisch gewählten Details wichtiger als ein bloßes 'Drüberweghören' über Formteile. Hören lernen heißt vor allem aktiv werden, es ist als Wahrnehmungstraining ein Gegenprogramm gegen die vom Medienkonsum geförderte oberflächliche oder plakative Rezeption. Daß das nur an kleinen Ausschnitten und in kleinen Einheiten geht, ist zwar bedauerlich, aber nicht zu ändern. Großformen 'durchzustehen' lernt man durch häufige Konzertbesuche. Im Unterricht hat man es in der Regel nur mit einzelnen Sätzen/Ausschnitten zu tun, und selbst vor deren angemessener Gesamt-Rezeption steht meist die Arbeit an den konstituierenden Materialelementen und Prinzipien.

Franz Schubert:

Die Forelle.

Sohnbart.

Op. 82.

Etwas lebhaft.

dim.

4
In ei - nem Bächlein hel - le, da

9
schief in fro - her Eil die lau - si - sche Fo - rel - le vor -

13
ü - ber wie ein Pfeil. Ich stand an dem Ge - sta - de und

17
sah in sü - ßer Ruh des man - tern Fischleins Ba - de im

21
kle - ren Bächlein an, das man - tern Fischleins Ba - de im

25
kle - ren Bächlein an.

29
Ein Fi - scher mit der Ru - to wohl

33
an dem U - fer stand, und sah's mit kal - tem Blu - to, wie

37
sich das Fischlein wand. So lang' dem Was - ser Hel - le, so

41
dacht ich, nicht ge - bricht, so fängt er die Fo - rel - le mit

45
sei - ner An - gel nicht, so fängt er die Fo - rel - lo mit

49
sei - ner An - gel nicht.

53
Doch end - lich ward dem Die - be

57
die Zeit zu lang. Er macht das Bäch - lein tük - kisch

61
trä - be, und ah - ich es ge - dacht, so such - te sei - ne

65
Ru - to, das Fisch - lein, das Fisch - lein sup - pelt dran, und

71
ich mit re - gem Blu - to sah die Be - trogne an, und

75
ich mit re - gem Blu - to sah die Be - trogne an.

79
dim.

Franz Schubert: Die Forelle (Schubart)
Etwas lebhaft.

Op. 82.

p

dim.

pp

p

4 In ei - nem Bächlein hel - - le, da

9 schoß in fro - her Eil die lau - ni - sche Fo - rel - - le vor -

13 ü - ber wie ein Pfeil. Ich stand an dem Ge - sta - - de und

17 sah in sü - ßer Ruh des mun - tern Fischleins Ba - - de im

21 kla - ren Bächlein zu, des mun - tern Fischleins Ba - - de im

25 kla - - ren Bächlein zu.

29 Ein Fi - scher mit der Ru - - te wohl

33 an dem U - fer stand, und sah's mit kal - tem Blu - - te, wie

37 sich das Fischlein wand. So lang' dem Was - ser Hel - - le, so

41 dacht ich, nicht ge - bricht, so fangt er die Fo - rel - - le mit

45

49 sei - ner An-gel nicht, so fängt er die Fo - rel - - le mit

53 sei - - ner An-gel nicht.

Doch end - lich ward dem Die - be

57

die Zeit zu lang. Er macht das Bäch - lein tük - kisch

cresc. *p cresc.*

61

trü - - be, und eh - - ich es ge - dacht, so zuck - te sei - ne

p

65

Ru - te, das Fisch - lein, das Fisch-lein zap - pelt dran, und

p

71

ich mit re-gem Blu - - te sah die Be-trogne an, und

75

ich - mit re - gem Blu - - te sah die Be-trogne an.

C.F.D. Schubart: Die Forelle

In einem Bächlein helle,
 Da schoß in froher Eil'
 Die launige (=witzige) Forelle
 Vorüber wie ein Pfeil.
 Ich stand an dem Gestade,
 Und sah in süßer Ruh',
 Des muntern Fisches Bade
 Im klaren Bächlein zu.

Ein Fischer mit der Ruthe
 Wohl an dem Ufer stand,
 Und sah's mit kaltem Blute,
 Wie sich das Fischlein wand.
 So lang dem Wasser Helle,
 So dacht ich, nicht gebricht,
 So fängt er die Forelle
 Mit seiner Angel nicht.

Doch plötzlich ward dem Diebe
 Die Zeit zu lang. Er macht
 Das Bächlein tückisch trübe,
 Und eh' ich es gedacht;-
 So zuckte seine Ruthe,
 Das Fischlein zappelt dran,
 Und ich mit regem Blute
 Sah die Betrogne an.

Die ihr am goldenen Quelle
 Der sicheren Jugend weilt,
 Denkt doch an die Forelle!
 Seht ihr Gefahr, so eilt!
 Meist fehlt ihr nur aus Mangel
 Der Klugheit, Mädchen,
 Seht Verführer an der Angel!
 Sonst blutet ihr zu spät!

Inhalt: I: idyllisches Naturbild II Bedrohung durch Fischer III Tod der Forelle - Mitgefühl

1. Strophe:

Die Bewegung der Forelle wird dargestellt durch das Sextolen+2Achtel-Motiv. Beleg: Wenn der Fisch an der Angel zuckt, setzt das Motiv aus

Die quasi auftaktig einsetzende Sextole zeigt die "schießende" Bewegung des Fisches

Das Auf und Ab, das Schnell und Langsam (Achtel) der Figur das Springen und Wiedereintauchen bzw. den Wechsel von schneller Bewegung und Ruhe des Fisches ("wie ein Pfeil", "launig")

Die klare Dreiklangsbrechung der Sextole (T. 6ff.) verdeutlicht das "hell", und "klar"

Die chromatisierte Form (T. 1ff., T. 15ff.) zeigt die "pfeilartige" Bewegung, vielleicht aber auch die sorgenvolle Anteilnahme des Betrachters ("Ich stand"; Vorahnung des ebenfalls chromatischen Teils B, die Chromatik kennzeichnet das subjektiv-gefühlsmäßige Element, das im Gegensatz zur Natursymbolik des reinen Dreiklangs steht)

Volkliedhafte, periodisch gebaute Dreiklangsmelodik, volksliedhafter Gitarrenbaß, einfache Kadenzharmonik = unge-trübtes "Natur"bild (Naturtonreihe)

2. Strophe:

identisch mit 1. Str., obwohl im Text der "Gegenspieler" erscheint. Schubert akzentuiert also das "so lang dem Wasser Helle, so dacht ich, nicht gebricht" bzw. den Wunsch des lyrischen Ichs nach Erhaltung des gegenwärtigen Zustandes. Oder: An der Situation des Fischleins hat sich nichts geändert.

3. Strophe:

Im B-Teil wird das Motiv verkürzt (die ruhigen Achtel fallen weg): im trüben Wasser sucht das gefährdete Tier verzweifelt und hastig einen Ausweg, die Ambitusverkleinerung und das Auf-der-Stelle-Treten zeigen die Einengung seines Bewegungsraums

Die tiefe Lage verdeutlicht das "trübe"

T. 36ff. wird das Motiv auf 3 Töne verkürzt, die Pausen fallen weg: der Fisch hat vielleicht schon angebissen, sein Bewegungsraum ist noch weiter eingeengt

T. 39 verdichten sich die Triolen zu repetierten Staccatoakkorden: Der Fisch "zuckt" an der Angel

deklamatorische Melodik, mit Pausen durchsetzt, Parlanto (T55ff.) = Dramatik des Geschehens, Erregung des lyrischen Ich

Harmoniewechsel beschleunigt, ab T. 55 verschwindet der pendelnde Gitarrenbaß = dto.

dissonante Harmonik (Septakkorde, verm. Septakkorde), chromatische Baßgänge = dto.

Den Höhepunkt der Dramatik und Erregung markieren die T. 43/44: Wiederholung des Wortes "Fischlein", Spitzenton, durchgehende Repetition der kompakten Akkorde, chromatische Durchgangsnote (e), dynamische Steigerung

Form: Vorspiel A A B A (2. Hälfte der Strophe) Nachsp. (=V)

Wie häufig: Vermischung von strophischen und durchkomponierten Elementen.

Elemente der Durchkomposition zeigt die 3. Strophe, weil die Situation der Forelle sich grundlegend verändert.

Die Wiederholung von A am Schluß widerspricht nur vordergründig dem Text. Die Verbindung der tragischen Wirklichkeit mit der Musik der vergangenen Idylle (A) macht den "Betrug" augen- und ohrenfällig. Oder: Wie im Drama ist der vernichtete 'Held' dennoch Sieger: die Idee, die er verkörpert, ist stärker als alle böse Macht der Welt. Auf rein musikalischer Ebene wird durch die Wiederkehr von A durch die Geschlossenheit der Form erreicht.

Vorspiel:

Der stehende H-Dur-Klang, die unveränderte (allerdings oktavversetzte) Wiederholung des Forellenmotivs und die schaukelnde Akkordbewegung zeigen die Unberührtheit der Natur. Die Verwendung des chromatisierten Forellenmotivs, das "Abtauchen" des Motivs in den Baß und die Oktavversetzung nach unten (T.4) weisen allerdings auch schon auf das düstere Ende hin. Da das Vorspiel so in nuce den Kern der Gedichtaussage enthält, kann es als **Nachspiel** wiederholt werden.

2. Frieder Reininghaus:

"... Schubarts Leben im Württemberg des späten 18. Jahrhunderts, kleinstaatlich begrenzt, verlief nicht idyllisch und nicht friedlich zurückgezogen: seit 1774 gab er die >Deutsche Chronik< heraus, und sein despotischer Duodez-fürst konnte deren Kritik an den Zuständen des württembergischen Hofes nicht ertragen. . .

Wegen solcher versteckter Kritik mußte Schubarts >Deutsche Chronik< schon bald außerhalb des herzoglichen Hoheitsgebiets erscheinen, im >ausländischen< Augsburg bzw. in der >freien Reichsstadt< Ulm. Mit einer gefälschten Nachricht, er solle sich mit dem ihm bekannten Prof. Gmehlin in Blaubeuren treffen, wurde Schubart aus dem Exil in die Nähe der württembergischen Grenze gelockt. . .

Der intrigante Plan gelang. Die Konstabler des beleidigten Herrn schleppten ihn auf den Hohenasperg: Zehn Jahre Kerkerhaft ohne Urteil folgten. Und wenn sein Blick aus einem der vergitterten Fenster ins Tal ging, konnte er wieder die schwäbischen Wiesen und die silbernen Mäander der heimatlichen Bäche sehen. Im Gefängnis entstanden nicht nur die *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* und, gleichfalls erst nach Schubarts Tod herausgegeben, die Autobiographie *Schubarts Leben und Gesinnungen*, sondern - wie schon in den Jahren des freien Engagements - Gedichte und Lieder. Im Stil der >Schwäbischen Liederschule< vertonte der musikalische Autodidakt eine stattliche Anzahl eigener Texte: karge Musik in einer Zeit, in der geistige und wirtschaftliche Armut in Dörfern und hohläugigen Städten herrschte; empfindsam und mit den einfachen musikalischen Mitteln des jungen Mozart und des Clavichords. Das kleine Lied von der Forelle ist 1783 auf dem Hohenasperg entstanden und enthält ein autobiographisches Motiv: die launische, freie Forelle wird nur durch List und Tücke von einem >Dieb< gefangen. Und der Erzähler der Fabel macht keinen Hehl aus seiner Sympathie mit der verfolgten Kreatur."

Schubert und das Wirtshaus. Musik unter Metternich, Oberbaumverlag, S. 37ff.

Spezielle Möglichkeiten musikalischer 'Zeichen':

SINNFÄLLIGKEIT:

- Analogien - aber auch Widersprüche - zwischen Schlüsselwörtern der Gedichtvorlage und musikalischen Strukturen suchen (mitgedacht immer: beschreiben, auf Stimmigkeit im Kontext prüfen), z. B.: Sextole: "schoß", "wie ein Pfeil"; 16tel: "froh"; Staccato-Repetitionen: "zuckte"
- Analogien - aber auch Widersprüche - zwischen Grundaussage/Stimmung der Gedichtvorlage und generellen Merkmalen der Musik suchen:
z. B.: Dur, "etwas lebhaft": heiter, unbeschwert, frei; Gitarrebaß: einfach, (volksliedhaft). Die 2. Strophe paßt sich nicht der objektiv veränderten (bedrohlichen) Situation der 2. Gedichtstrophe an, sondern verdeutlicht die (subjektive) Hoffnung des lyrischen Ich ("dacht ich": "fängt er die Forelle nicht"). Die Wiederholung des B-Teils am Schluß paßt nicht zur geschilderten Katastrophe, drückt auch nicht das "rege Blut" des Betrachters aus, sondern symbolisiert das Vertrauen darauf, daß die Freiheit letztlich stärker sein wird als der gemeine "Dieb" (Bezug auf eigene Situation des Dichters, s. Reininghaus-Text).
- Analogien - und Unterschiede - zwischen Sprachmelodie und musikalischer Melodie suchen: z.B. liedhafte Melodik mit kleinen Melismen: volksliedhaft-heiter und unbeschwert, Versunkenheit des lyrischen Ich in das idyllische Naturbild; deklamatorische Wendungen in der 3. Strophe: dramatische Zuspitzung, Erregung des lyrischen Ich
- musikalische 'Vokabeln' (Topoi) finden und in Beziehung zum Text setzen:
z. B.: Dreiklangsmelodik: = Naturtonreihe = Natursymbol; Chromatisierung: subjektive Gefühle

KOMBINIERBARKEIT:

- Parameteranalysen durchführen

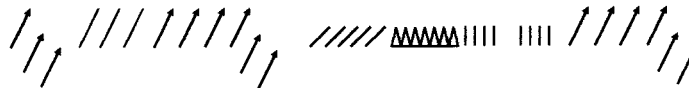
| | | | | | |
|--------|-----------------------|-----------------|----------------|-------------------|-------|
| Form: | Motto IA ¹ | IA ² | Motto IIIB | IIIA ² | Motto |
| Takte: | 1 7 | 18 | 26 : | 68 | 76 |
| | 27 | | 50 55 59 62 66 | | |

z. B.: Dynamik: p pp p p pp p < p < p < p > pp

z. B.: harmonisches Tempo: 8 2 1 2 1 5 1 1/4 1 1/2 1/4 1 6

= (harm. Wechsel nach Takten)

z. B.: Motivik:



z. B.: Melodik:

mmmm nmm

WIEDERHOLUNG+BEARBEITBARKEIT {VARIATIVES VERFAHREN}

- Erfindungskern(e) suchen: T. 1-6? T. 7-14? . . .
- homogene Felder abgrenzen: s. o. (Formübersicht)
- Modifikationen der Grundkonstellation(en) feststellen: z. B.: T. 15-26 (Klavier) ist eine chromatisierte Variante von T. 7-14 ("Ich" = subjektive Anteilnahme am Naturgeschehen).