

Béla Bartók:

Abend auf dem Lande

The musical score for 'Abend auf dem Lande' by Béla Bartók is presented in a standard piano score format. It consists of a piano part (left hand) and a violin part (right hand). The score is divided into several sections with distinct tempo and dynamic markings:

- Section 1:** Tempo: *Lento, rubato* (♩ = 60). Dynamics: *mf* *espressivo*.
- Section 2:** Tempo: *Vivo, non rubato* (♩ = 144). Dynamics: *p* *scherzando*.
- Section 3:** Tempo: *Tempo I* (3/4). Dynamics: *mf*.
- Section 4:** Tempo: *Vivo, non rubato*. Dynamics: *p* *scherzando*.
- Section 5:** Tempo: *Tempo I* (3/4). Dynamics: *dim.* *pp*.
- Section 6:** Dynamics: *f*, *mf*, *mf*.
- Section 7:** Dynamics: *p*, *pp*, *ppp*.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering indications for both hands.

Materialien

zur Tagung des RP Münster

zum Thema

Interpretationsvergleich
als Ansatzpunkt
für Musik-Analyse

2../3. November 1992
in Heck-Nienborg

(Hubert Wißkirchen)

E. Platen:

INTERPRETATION (von lat. interpretatio =Auslegung; it.: interpretazione; span. interpretación), im allgemeinen Sinne die klangliche Verwirklichung (Reproduktion) eines vorgeordneten, meist in Notenschrift aufgezeichneten musikalischen Ablaufs. In der Kommunikationskette Komposition - I. - Rezeption bildet die I. die Brücke vom Autor zum Hörer. Die I. im Sinne von Reproduktion umfaßt sämtliche Aspekte der Verklanglichung von Musik: die exakte Befolgung der Anweisungen in der Niederschrift des Komponisten, die darüber hinausgehende Anwendung aller für das Werk relevanten Regeln der Aufführungspraxis, die persönliche Auslegung dieser Gegebenheiten durch den Interpreten und schließlich auch die äußeren Bestimmungsmomente der Darstellung, etwa hinsichtlich der Raumakustik, der Platzierung des Aufführungsapparates, der Gestik der Interpreten oder des spezifischen Fluidums der Aufführung insgesamt.

In einem speziellen Sinn bedeutet I. den besonderen, individuellen Anteil des Ausführenden an der jeweiligen Klangwiedergabe von Musik, jenen Bereich, der dem Interpreten vom Komponisten als Freiraum zugestanden wird. Viele für die Ausführung wichtige Fakten entziehen sich einer exakten Fixierung, auch liegt eine allzu genaue Festlegung der Klangrealisation häufig gar nicht in der Intention des Autors. Die Entwicklung der musikalischen Notenschrift zeigt, daß sich das komplementäre Verhältnis von Komposition und I. im Verlauf der Geschichte mehrfach erheblich verschoben hat. Bis zum Ende des 16. Jh. verzichteten die Komponisten auf Angaben, die über die eigentliche Res facta, das Satzgefüge, hinausgingen. Es gilt für diese Zeit allgemein als Tatsache, daß die dem Ausführenden übertragene Gestaltung des realen Klangbildes in bezug auf Zeitmaße, Lautstärke und Klangfarbe durch Aufführungskonventionen geregelt worden sei, daß im übrigen aber keine nennenswerten Differenzierungsmöglichkeiten bekannt gewesen seien. Dies sind allerdings nicht dokumentarisch belegte, sondern lediglich aus dem Fehlen solcher Informationen erschlossene Annahmen. Es ist vorstellbar und sogar wahrscheinlich, daß es auch zu jener Zeit persönlichkeitsgeprägtes, ausdrucksvolles Musizieren gab, das sich auf den Sinngehalt dieser durchweg wortgebundenen Musik stützen konnte. Im Verlaufe des ab etwa 1600 sich vollziehenden Stilwandels entdeckten die Komponisten die strukturbildenden Möglichkeiten der >sekundären< Elemente der Musik: die gliedernde, aber auch die expressive Wirkung bei Kontrastierung oder Differenzierung von Lautstärke, Zeitmaß und Klangfarbe. Trotz der beständigen Zunahme von Vortragsbezeichnungen, die allmählich standardisiert wurden, nahm im 17. und frühen 18. Jh. die I. im Sinne selbständigen Gestaltens des Ausführenden einen breiten Raum ein, einerseits in der Wahrnehmung der diesem ausdrücklich übertragenen Praktiken (Generalbaß, Verzierungen, Improvisation), andererseits in der Verpflichtung, den Grundaffekt der darzustellenden Musik zu erspüren und deutlich zum Ausdruck zu bringen. Aber erst gegen Mitte des 18. Jh. trat die I. als Problem ins Bewußtsein und wurde Gegenstand der Reflexion. Aufführungspraktische Lehrschriften dieser Zeit (J. Mattheson, J. J. Quantz, C. Ph. E. Bach) sehen die Aufgabe des ausführenden Musikers - ähnlich wie in der Redekunst - im guten und richtigen >Vortrag< des Werkes. Die beiden Bereiche der Reproduktion, die genaue Wiedergabe der vom Komponisten geforderten Anweisungen und die individuelle, vom Werk ausgelöste Darstellungsweise werden nun als Ausführung (exécution) und Ausdruck (expression) bezeichnet. Ersteres heißt ein Musikstück so wiederzugeben, wie es in der Partitur notiert ist (>telle qu'elle est notée dans la partition<, J.-J. Rousseau, 1767), letzteres bezieht sich dagegen auf den nachschöpferischen Aspekt der Reproduktion und wird in J. G. Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771 bis 1774) als >die vollkommene Darstellung des Charakters und Ausdrucks des Stückes<

definiert. Mit der vom Beginn des 19. Jh. an aufkommenden Auffassung vom autonomen musikalischen Kunstwerk erfährt auch dessen Wiedergabe eine neue Bestimmung. Das Musikwerk als einmaliger, bis ins Letzte von seinem Autor durchdachter und in der Partitur nach seinen Vorstellungen endgültig fixierter Zusammenhang bedarf zu seiner Realisierung eines ebenbürtigen Sachwalters. Damit erhält der Begriff der I. seine auch heute aktuelle besondere Bedeutung im Sinne eines Qualitätsprädikats: als gleichrangiges Mitgestalten, das die selbstverständliche Beherrschung aller musikalisch-technischen Anforderungen ebenso voraussetzt wie die enge Vertrautheit mit dem Notentext und die Einfühlung in den Geist des Werkes. (Äußeres, wenn auch nicht untrügliches Zeichen dafür ist das Auswendigspielen und -singen.) Die Höhe dieses Anspruchs erfordert den Idealtypus des Interpreten, der sowohl Virtuose als auch historisch-theoretisch gebildeter Musiker ist. Als Kriterium für die Beurteilung einer I. gilt das Maß an Übereinstimmung mit den Intentionen des Komponisten. Die Anweisungen, durch die dieser seinen Willen kundgibt, lassen aber auch bei weitgehender Festlegung aller musikalischen Parameter in der Partitur und bei aufrichtigster Bereitschaft des Interpreten zur >Werktreue< im einzelnen unterschiedliche Ausführungsmöglichkeiten zu. Eine allein gültige, >authentische< I. durch einen Nachschaffenden ist daher eine Fiktion, auch wenn der Komponist selbst ausübend oder beratend an der Aufführung beteiligt ist. Die Vielfalt der durch die subjektiven Voraussetzungen des Ausführenden geprägten Interpretationen ermöglicht es, den Werken - ohne ihren Wesenskern zu verändern - immer wieder neue Seiten abzugewinnen und ihre Erscheinungsform vor stereotyper Wiederholung zu bewahren. Demgemäß ist die I. ein entscheidender Faktor für die Wirkungsgeschichte der Musik.

Seit Ende des 19. Jh. verstärkte sich das Bestreben, immer mehr Einzelheiten eines Musikwerks immer genauer festzulegen (bis hin zu Temponuancierung, Klangbalance, Bogenstrich und Fingersatz). Einen weiteren Anstoß in dieser Richtung gab I. Strawinsky mit seiner Anregung, die vom Komponisten autorisierte Schallaufzeichnung als zusätzliche Ausführungsanweisung zu verwenden. Die Endstufe einer solchen fortschreitenden Determinierung des Musikwerks stellt die elektronische Musik dar. Das musikalische Kunstwerk ist hier identisch mit dem vom Autor produzierten, in allen Details festgelegten Magnettonband. Seine Verklanglichung wird von einer Maschine ausgeführt, der Interpret ist aus der Kommunikationskette ausgeschaltet. Es scheint aber bezeichnend für die konstitutive Bedeutung der I. innerhalb der Musik, daß unmittelbar darauf, Mitte des 20. Jh., im kompositorischen Denken wieder ein Umschwung erfolgte. In der Aleatorik erhält der Interpret wiederum ein so hohes Maß an Eigenständigkeit eingeräumt, daß er in den Rang eines mitschaffenden Partners des Komponisten rückt.

Die Vervollkommnung der elektroakustischen Schallaufzeichnungsverfahren hat entscheidenden Einfluß auf die I. ausgeübt. Die technischen Mittel erlauben durch Klंगाusgleich unterschiedlich lauter Schallquellen und durch Korrektur fehlerhafter oder unbefriedigender Einzelheiten eine vokal- und instrumentaltechnisch vollendete Wiedergabe eines Werkes. Zugleich ist damit auch eine neue Darbietungsform entstanden, die die Musikrezeption aus dem gesellschaftlichen in den privaten Bereich verlegt und dem Musikhörer einen großen Teil der Literatur in technisch perfekten und interpretatorisch bedeutsamen Wiedergaben verfügbar macht. Die unbestreitbaren Qualitäten einer technisch-manipulierten Studioeuphonie haben die anfälligeren, aber lebendigere Darbietungsform einer Konzertaufführung jedoch nicht verdrängen können. Beide Bereiche bestehen im heutigen Musikleben nebeneinander und haben ihre eigene Bedeutung.

In: Das Große Lexikon der Musik, Freiburg 1976, S. 192f.

Siegfried Borris:

"1. Als >imaginatio< erscheint das Urbild der Komposition in der Phantasie und Vorstellungskraft des Komponisten;

2. die >res facta< enthält das Zeichen dieses Urbildes in der Niederschrift, diese ist wegen der Beschränkung unseres Notensystems im Vergleich zur vorgestellten Klangfülle zwar konkret aber vieldeutig.

3. die >interpretatio< gibt die Darstellung und Deutung der res facta; der Interpret fügt bei der Verwandlung des Schriftbildes in eine Klanggestalt notwendigerweise subjektive selbst zu verantwortende Impulse seiner Phantasie und seiner Konzeption hinzu;

4. in der >apperceptio<, im Klangerlebnis des Hörers, wird von dem bereits vielfach umgedeuteten Urbilde aus dem konkret Erklingenden je nach Hörvermögen, Aufmerksamkeit usw. ein bescheidener Bruchteil aufgenommen; dieses Musikerlebnis ist nach wie vor das soziologisch wichtigste Ereignis der Musik;

5. die >memoria< als Erinnerung an das Musikerlebnis läßt den klanglichen Ablauf in der Zeit punkthaft zu einem Inbild des Gehörten zusammenschmelzen, zu einem Klangkonzentrat, das den eigentlichen geistigen Besitz in der Musik ausmacht. Die Vielfalt der memoria, der erinnerten Musik, bildet die Grundlage der Musiktradition, der Musikipflege, der Musikfreude, der Hörerwartung und des Hörverlangens. Diese memoria war bis zum Beginn unseres Jahrhunderts stets überaus vage und in einem gewissen Sinne der imaginatio an Irrealität vergleichbar.

Urteile und Wertungen gegenüber künstlerischen Leistungen waren dementsprechend nur aus vager Erinnerung möglich. Sie bildeten schließlich die überwiegend gefühlsmäßig bestimmten Nuancen für die kollektive Hörerwartung, den Zeitgeschmack, so etwa bei einem Konzert Furtwänglers, Toscaninis oder Bruno Walters, bei einem Gastspiel Carusos, Schaljapins, Kreislers oder Busonis. Der inspirierende Augenblick der genialen Interpreten war nur im Vollzuge erlebbar, schwerlich aber am konkreten Detail beweisbar. Der Ruhm der Authentizität einer meisterlichen Darstellung (nicht nur für den Publikumserfolg entscheidend, sondern auch für die musikalische Fachausbildung bedeutungsvoll) -, konnte sich nur auf eine Annäherung an ein in der Idealität geglaubtes So-Sein eines Werkes gründen und stützen. Hierfür war die Hörerfahrung das einzige nicht sehr objektive Regulativ.

Im 20. Jahrhundert haben nun die technischen Mittel eine Materialisierung und Konkretisierung der memoria bewirkt. Aus der vagesten Phase in der Existenz des musikalischen Kunstwerks ist nunmehr die konkreteste geworden. Die memoria hat eine statische und faßbare Grundlage erhalten. Wir können in der materialisierten memoria geradezu eine >anti-res facta< sehen. Der Hörer ist neuerdings in eine Situation zwischen Notentext (res facta) und präziser Klangrealisation auf der Schallplatte (anti-res facta) gestellt. Daraus ergibt sich eine neue Situation für den Interpreten. Als Mittler zwischen Werk und Hörer konnte seine Gestaltungsintention bisher stets nur mit dem jeweiligen Hörvermögen beurteilt werden; dieses bezog seine Kriterien nur aus der vagen memoria. Heute bringt der Hörer aus der Möglichkeit beliebig häufiger Wiederholung mustergültiger Interpretationen oft bereits ein unverhältnismäßig präzise geschärftes Modell für seine Hörerwartung mit. Welche Gefahr diese neuerschlossene Bereicherung in sich birgt, mag der Hinweis erhellen, daß im technischen Aufnahmeverfahren der Schallplatte eine Perfektionierung durch Synthese, also aus dem Zusammenstückeln optimaler Details möglich (und leider auch üblich) geworden ist, die keiner normalen lebendigen Darbietung jenes nun schon romantisch anmutenden >inspirierten Augenblicks< mehr entspricht. Psychologisch neu und noch keineswegs immer bewältigt ist für den heutigen Künstler die Tatsache, daß seine Leistung nicht mehr als >Projektion einer nicht determinierten Zukunft< eine irrealer memoria bereichert, sondern daß seine Darbietung einem Wall standardisierter und genormter Interpretationen gegenübertritt, gegen die er sich behaupten muß. Diese neue Situation für den Interpreten übt einen Einfluß bis in seine innerste Sphäre

künstlerischer Freiheit und Eigensinnigkeit aus. Er kann es sich kaum leisten, mit dem technischen Rüstzeug, das er in seinen Lehrjahren erworben hat, und mit einigen künstlerischen Erlebnissen durch seine Vorbilder, die seine eigenen Vorstellungen bestimmt haben, nur der eigenen Verantwortung treu, dem Kunstwerk gegenüberzutreten und vor jenem neuen Standard der materialisierten memoria aus Schellak und Magnetband die Augen, Ohren und sein Herz zu verschließen. Er ist vielmehr schon in seiner Ausbildungszeit zu noch viel kritischerer Auswahl dessen gezwungen, was Vorbild und Authentizität bedeuten.

Gegensätzliche Authentizität in der Interpretation. Zur Grundlegung der vergleichenden Interpretationskunde. In: Vergleichende Interpretationskunde, Berlin 1982, S. 7f.

Busoni, Ferruccio (1907):

"Der Vortrag in der Musik stammt aus jenen freien Höhen, aus welchen die Tonkunst selbst herabstieg. Wo ihr droht, irdisch zu werden, hat er sie zu heben und ihr zu ihrem ursprünglichen >schwebenden< Zustand zu verhelfen.

Die Notation, die Aufschreibung von Musikstücken ist zuerst ein ingenieuser Behelf, eine Improvisation festzuhalten, um sie wiedererstehen zu lassen. Jene verhält sich aber zu dieser wie das Porträt zum lebendigen Modell. Der Vortragende hat die Starrheit der Zeichen wieder aufzulösen und in Bewegung zu bringen. -

Die Gesetzgeber aber verlangen, daß der Vortragende die Starrheit der Zeichen wiedergebe, und erachten die Wiedergabe für um so vollkommener, je mehr sie sich an die Zeichen hält. Was der Tonsetzer notgedrungen von seiner Inspiration durch die Zeichen einbüßt, das soll der Vortragende durch seine eigene wiederherstellen.

Den Gesetzgebern sind die Zeichen selbst das Wichtigste, sie werden es ihnen mehr und mehr; die neue Tonkunst wird aus den alten Zeichen abgeleitet, - sie bedeuten nun die Tonkunst selbst.

Läge es nun in der Macht der Gesetzgeber, so müßte ein und dasselbe Tonstück stets in ein und demselben Zeitmaß erklingen, sooft, von wem und unter welchen Bedingungen es auch gespielt würde.

Es ist aber nicht möglich, die schwebende expansive Natur des göttlichen Kindes oder Tonkunst widersetzt sich; sie fordert das Gegenteil. Jeder Tag beginnt anders als der vorige und doch immer mit einer Morgenröte. - Große Künstler spielen ihre eigenen Werke immer wieder verschieden, gestalten sie im Augenblick, beschleunigen und halten zurück - wie sie es nicht in Zeichen umsetzen konnten - und immer nach den gegebenen Verhältnissen jener >ewigen Harmonie<.

Da wird der Gesetzgeber unwillig und verweist den Schöpfer auf dessen eigene Zeichen. So, wie es heute steht, behält der Gesetzgeberrecht."

Aus: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Hamburg 1973, Wagner, S. 22f

Johann Mattheson:

"Die Führung des Tacts ist gleichsam die Hauptverrichtung des Regierens einer Musik bey deren Bewerckstellung. Solche Tactführung muß nicht nur genau beobachtet werden; sondern, nachdem es die Umstände erfordern, wenn etwa von einem künstlichen Sänger eine geschickte Manier gemacht wird,, kann und soll der Director mit der Bewegung eine kleine Ausnahme machen, die Zeitmaasse verzögern, nachgeben; oder auch, in Betracht einer gewissen Gemüths-Neigung, und anderer Ursachen halber, den Tact in etwas beschleunigen und stärker treiben, als vorhin .

... Die grösseste Schwierigkeit eines andern Arbeit aufzuführen, bestehet wol darin, daß eine scharffe Urtheils-Krafft dazu erfordert werde, fremder Gedanken Sinn und Meinung recht zu treffen. Denn, wer nie erfahren hat, wie es der Verfasser selber gerne haben möchte, wird es schwerlich gut heräus bringen, sondern dem Dinge die wahre Krafft und Anmuth offt dergestalt benehmen, daß der Autor, wenn ers selber mit anhören sollte, sein eigenes Werck kaum erkennen dürffte."

Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 481f. und 484

Borris	IMAGINATIO	RES FACTA	INTERPRETATIO	APPERCEPTIO	MEMORIA
	Urbild in der Phantasie und Vorstellungskraft des Komponisten	Zeichen des Urbildes Notensystem	Darstellung und Deutung Bruchteil des Urbildes objektiv, - subjektiv, konkret - vieldeutig Raum/Akustik Aufnahmetechnik inspirierter Augenblick	Erlebnis des Hörers subjektive Voraussetzungen Fluidum, technische Konserve, live	Inbild des Gehörten erinnerte Musik, Tradition
Platen	Intention	Anweisungen des Komp. zunehmende Festlegungen auch im Bereich der 'sekundären' Elemente	Werktreue - persönliche Auslegung Notentext - Einfühlung execution - expression primäre Elemente - sekundäre Elemente Improvisation Generalbaß Verzierungen Tempo Dynamik Klangfarbe (Instrument) Agogik, Fingersatz, Bogenstrich Affekt/Ausdruck Sinngelalt authentische Interpretation		Regeln der Aufführungspraxis (tertiäre Elemente) (Angaben des Herausgebers)
Busoni	Inspiration	Noten = Behelf	'schwebend' Porträt - 'lebendes Modell' Starrheit - Bewegung aus dem Augenblick		
Mattheson	Sinn und Meinung		genaue Taktführung - Manieren ausdrucksmäßige Tempoanueierungen Urteilstkraft Sinn und Meinung treffen		
Jarrett		Gestalt, musikalischer Gedanke spricht für sich	Denkprozeß darstellen - nicht kolorieren nichts hineinlegen		
Uhde/ Wieland	Werk an sich tot	strukturelle Bezüge	Umsetzen als Konzept (z. B. "Prozeß", "Dynamisierung") Identität in Nichtidentität Entfaltung der Jetztzeit im Vergangenen		
Koch		bei Bach Versöhnung des Subjektiven und Objektiven	Systematik + Fantastik objektiv + subjektiv		

Bach: Präl. u. Fuge in C

Keith Jarrett:	Busoni	Gulda	Gould
<p>RES FACTA - strenge Realisation des Notierten</p> <p>IMAGINATIO/KONZEPT - schwebend leicht - 'Glasperlenspiel'</p> <p>INTERPRETATIO <i>Tempo/Agogik</i> - gleichmäßig fließend, ohne Nuancierung (leichtes Rit. am Schluß), Fuge spielerisch-schnell</p> <p><i>Klangbild</i> - durchsichtig, leicht pedalisiert, Themaesätze leicht hervorgehoben (vor allem im Baß)</p> <p><i>Dynamik</i> - gleichförmig</p> <p><i>Artikulation/Phrasierung</i> - legato, weiche Konturen</p> <p><i>Ausdrucksverlauf</i> -statisch,keine subjektiven Anteile</p> <p>MEMORIA/STIL - traditionelle Bachauffassung: "Struktur"-Darstellung</p>	<p>RES FACTA - korrekt hinsichtlich der primären Komponenten</p> <p>IMAGINATIO/KONZEPT - Charakterstück (keine Affekteinheit, sondern viele kleine Spannungsbögen); Detailausformung - Selbstaussdruck</p> <p>INTERPRETATIO <i>Tempo/Agogik</i> - leichtperlend; - große agogische Freiheiten, (Mittelkadenz der Fuge!)</p> <p><i>Klangbild</i> -weiche, pedalisierte Konturen, gelegentlich hervortretende Mittelstimme à la Chopin; in der Fuge stark hervorgehobene Themaesätze</p> <p><i>Dynamik</i> - wechselnd, starke Kurven</p> <p><i>Artikulation/Phrasierung</i> - weich, legato</p> <p><i>Ausdrucksverlauf</i> - subjektiv, abwechslungsreich, labil; - leicht schwebend am Anfang, nach innen gehend (dim.), die harmonischen Spannungen ausspielend, wieder nachgebend u. ä., verschiebender Schluß. -in der Fuge nach ruhig fließendem Beginn accel., breite Mittelkadenz, energischer Neuaufbau, usw, also starke Gefühlsschwankungen</p> <p>MEMORIA/STIL - romantische Auffassung</p>	<p>RESFACTA -improvisatorische Zutaten (Verzierungen in der Fuge)</p> <p>IMAGINATIO/KONZEPT - Struktur <u>und</u> Ausdruck, großräumige Spannungsbögen, auf Zusammenhang bedacht</p> <p>INTERPRETATIO <i>Tempo/Agogik</i> - ruhig, konzentriert</p> <p><i>Klangbild</i> - hervortretende Mittelstimme - Themaesätze hervortretend</p> <p><i>Dynamik</i> -leichte, großflächige Nuancierung</p> <p><i>Artikulation/Phrasierung</i> legato, klare Konturierung</p> <p><i>Ausdrucksverlauf</i> - sehr intensives Spiel, vor allem hinsichtlich der melodischen Bögen in der Fuge: langgezogener Spannungsbogen auf den Schluß zu.</p> <p>MEMORIA/STIL - Synthese traditionellen und romantischen Bachspiels</p>	<p>RES FACTA -primäre Komponenten korrekt beachtet</p> <p>IMAGINATIO/KONZEPT - Struktur <u>und</u> Ausdruck - Detailausformung bei großräumigem Zusammenhang</p> <p>INTERPRETATIO <i>Tempo/Agogik</i> zügig</p> <p><i>Klangbild</i> - ohne Pedal, scharf konturiert, - Baßtöne betont - Themaesätze markiert</p> <p><i>Dynamik</i> - deutlich nuanciert</p> <p><i>Artikulation/Phrasierung</i> - non legato, starke Konturierung durch staccato-Figuren, diese Konstellation aber unmerklich nuancierend</p> <p><i>Ausdrucksverlauf</i> -langezogene Ausdrucksbögen: im Präl. nach innen sich zurückziehend, dann intensive Herausarbeitung der harmonischen Spannungen und Auslaufen am Schluß; solche Intensitätsbögen auch in der Fuge</p> <p>MEMORIA/STIL - modernes Bachspiel (nach Weberns Bachbearbeitungen); - sehr subjektiv bei strengster Wahrung des Textes</p>

Keith Jarrett:

"Diese Musik braucht meine Hilfe nicht..."

Schon die melodische Gestalt als solche besitzt für mich Ausdruckskraft. Zum Beispiel in den Klavierwerken von Bach. Bei den meisten Interpretationen anderer Pianisten fühle ich, daß zu oft zu viel in die Musik hineingelegt wird. Ich meine, die Bewegungslinien der Noten sind schon musikalische Expression. Ohne das Bewußtsein, was diese Linien wirklich darstellen, meint man immer, einen gewissen Ausdrucksgehalt hinzufügen zu müssen. Auch beim Komponieren versuche ich, Gestaltungen zu finden, die für sich selbst sprechen, die nicht interpretiert werden müssen... In welcher Art die Töne in den Fugen aufeinander folgen, läßt sich nicht notwendigerweise vorhersagen. Aber sie folgen bestimmten Gesetzen. Wenn man etwas hinzufügt, um die Werke wertvoller zu machen, zerstört man diese Gesetze. Wenn ich Bach spiele, höre ich nicht Musik, ich höre den Denkprozeß. Kolorierung hat mit diesem Prozeß nichts zu tun, man steuert damit nur eigene Emotionen bei. Das kann für den Moment ganz hübsch klingen, aber der musikalische Gedanke bleibt nicht unversehrt...

"Wenn ich das Werk, das für ein vom Ausdruck limitiertes Instrument wie das Cembalo komponiert wurde, auf dem Klavier spiele, muß ich mir sagen, das Klavier sollte nicht über eine gewisse Ausdrucksgrenze hinausgehen. Eine Klavierversion sollte nicht mit der Geste gespielt werden: Seht her, was das Klavier mit dem Stück alles anfangen kann. Die Komposition ist besser als das Klavier."

Textbeilage der LP "J. S. Bach, Das Wohltemperierte Klavier", ECM 835 246-1(1988)

Jürgen Uhde/Renate Wieland:

"Gewiß dringt erst in einer späten Phase der strukturellen Erkenntnis des Gesamtgefüges dessen gestischer Sinn hervor. Zunächst verharrt das musikalische Bewußtsein wohl eher fasziniert bei den technologischen Funden motivischer Verwandtschaften etc. Die Einsicht in die gemeinsame Substanz der Bachschen Präludien- und Fugenpaare, wie sie J. N. David, zumindest für einige Stücke, zwingend nachwies, verdrängte erstaunlich lange die Frage nach der Ausdrucksfunktion dieser Sachverhalte. Sie beginnt erst heute unser Bewußtsein zu bestimmen. Wenn etwa in den ersten 8 Takten des 1. Präludiums der Vor-klang des Fugenthemas erkannt wurde, klingt das Präludium anders:

Es ist nicht länger nur ein gut zur Fuge passendes Vorspiel, sondern gewinnt neuen Ausdruck. Das noch nicht erschiene Thema dämmert in den arpeggierten Akkorden noch undeutlich herauf, ehe die Fuge aufgeht; und das ist die neue Gestalt des Ganzen. Dieser erste Zyklus: Präludium und Fuge wäre mithin als Prozeß darzustellen, gleichsam als Tagesanbruch, der zugleich den alle Tonarten umfassenden riesigen Bogen des >Wohltemperierten Klaviers< heraufführt. Das Präludium in seinem Noch nicht müßte in schwebendem Klang beginnen, um an Intensität stetig zuzunehmen; die Fuge dann als fest geprägte Gestalt in hellem offenen Klang hervortreten. So zeigt sich, wie ein Werk objektiv einen Zuwachs an Expressivität erfahren kann, wie es teilhat am allgemeinen Prozeß der steigenden Subjektivierung und Dynamisierung der Musik. Interessante Hinweise für solchen Expressivitätszuwachs finden sich bei Dahlhaus.

Mithin, das Werk an sich ist vom Werk, wie es real in der Geschichte erscheint, überhaupt nicht zu sondern: <Bleibe jemals<, heißt es in dem frühen und polemisch radikalsten Text Adornos zum Problem der Reproduktion, >nichts anderes übrig als dieses Werk an sich', so wäre das Werk tot<. Durch die Entfaltung von Jetztzeit im Vergangenen allein leben die Werke. Was Benjamin von der Übersetzung postuliert, ist auch das innere Motto von Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion: >in seinem Fortleben, das nicht so heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original.< Lebendig sind die Werke durch ihre Nichtidentität in der Identität. Daß ihre Wandlung aber auch die Entfaltung eines, wie Benjamin sagt, <höheren Lebens> sei, daß ihre Wahrheit immer reiner aus ihnen hervortrete, ist eine Idee von Geschichte, wie sie Adorno vorschwebt. Sie ist gewonnen aus jenen versprengten Momenten gelungener Interpretation, die punktuell den Weg der wahren Aufführung bezeichnen. Die Geschichte der Interpretation vollzieht sich nicht pflanzenhaft kontinuierlich."

Denken und Spielen. Studien zur Theorie der musikalischen Darstellung, Kassel 1988, Bärenreiter, S. 65f.

Gerhard R. Koch:

">Zwei Gefahren bedrohen unaufhörlich die Welt: die Ordnung und die Unordnung.< Mitnichten zufällig hat Mauricio Kagel, der systematische Anarchist, diesen Satz von Paul Valéry als Motto erkoren. Und so, wie manche meinen, daß etwa im dicken Menschen ein dünner verborgen sei - und umgekehrt - läßt sich mitunter auch beobachten, daß im Chaoten ebenso ein Pedant schlummert wie im Peniblen ein Schlamper. Vor allem aber das weite Feld der Kunst ist geradezu die Walstatt von Systematik und Phantastik, konstruktiver und de(kon)struktiver Tendenzen - mit ihren Polaritäten von Kathedralenbaumeister und Zigeunerprimas, Glasperlenspieler und Rock-Macho. Wer wollte schon bei dem großen Eisenstein oder Buñuel unterscheiden wollen, wo genau Kalkül und Wucherung ineinander übergehen.

Stets aber heben die Verfechter des Wahren, Guten, Schönen, des allemal besseren Alten, der Tradition und des Akademismus mahndend ihre Hände und beschwören die Jungen, vor allem Form und Maß nicht zu vergessen. Denn, nicht wahr: Ordnung ist das halbe Leben. Karl Kraus wußte schon, warum er im Gegenzug dafür plädierte: Aufgabe von Kunst sei es, Chaos in die Ordnung zu bringen.

Gäbe es eine Ikonographie musikalischer Gattungen, so stünde die Fuge, erst recht der Kanon, für eine Art Ordo-Begriff, das Primat von Objektivität gegenüber Subjektivität. Daß diese Vorstellung der Ideologie entspringt und mit Klischees behaftet ist, versteht sich. Die labyrinthischen Züge von Bachs <Kunst der Fuge> und erst recht der wahrlich krasse Subjektivismus des späten Beethoven stehen dem entgegen. Für die radikale Moderne und Avantgarde war das Fugenschreiben mit einem Tabu behaftet. Akademismus, Mechanik, leere Hülsen, Organistenzwirn. Für die Schönberg-Schule, erst recht die Seriellen, galten andere Prinzipien, Dogmen, Systemzwänge. Und für den Jazz, die improvisierte Musik, war die Fuge vollends Inbegriff eines sterilen Schematismus. So oder so: Die Fuge war <out>.

So könnte eine gewiß nicht ganz falsche Musikgeschichtsschreibung aussehen. Ist sie aber auch ganz richtig? Bei Webern immerhin gibt es immer wieder Kanons. Und ausgerechnet der amerikanische Minimalist Steve Reich hat sich für seine hauptsächlich perkussiven >Phasenverschiebungen< explizit auf Webern berufen. Und im Jazz? Bei Dave Brubeck, gelegentlich bei Lennie Tristano, vor allem aber beim <Modern Jazz Quartet> um den Pianisten John Lewis wurden Reflexe auf Bachsche Linearität geschmackvoll, vital und außerordentlich erfolgreich improvisatorisch umgemünzt. Aber nicht nur für die E-Musik-Komponisten und die Jazzer wurde Bach immer wieder relevant. 1985 entdeckte Maurizio Pollini den ersten Teil des >Wohltemperierten Klaviers< für sich. Und drei Jahre später stellte sich kein Geringerer als Keith Jarrett mit ebendiesem Zyklus vor. Und nicht nur das: Der Jazzpianist, der sich immer wieder auch als E-Musik-Interpret hervorgetan hat - sogar mit dem zweiten Bartök-Konzert - ließ dem ersten Band noch den zweiten und die Goldberg-Variationen folgen, beides auf dem Cembalo gespielt.

Nun gehört es zur Größe Bachs, zumal in diesen Werken den Klischee-Gegensatz von *subjektiv* und *objektiv* ad absurdum geführt zu haben. Und Jarrett, der unvergleichlich freie Improvisator, der da einen eigenen Zugang zwischen jazzigem Swing a la Gulda oder selbst Gould und expressiverer Klanglichkeit gefunden hat, ließ manchmal mutmaßen, ob es nicht weniger Vertrauen in die tönende Ordnung absoluter Musik sei, was ihn bestimme, sondern womöglich sogar eher ein quasi minimalistischer Impuls."

Im Bach-Dreieck. Keith Jarrett mit Schostakowitschs 24 Präludien und Fugen op. 87. In: FAZ vom 28. Juli 1992, S. 29

Ellen Kohlhaas:

"Klangprunk oder Nähmaschinen Barock?"

... Die erste Wiederaufführung von Bachs Matthäuspassion unter Felix Mendelssohn-Bartholdy am 11. März 1829 in Berlin, hundert Jahre nach der Uraufführung in Leipzig, wird heute gemeinhin als epochale musikhistorische Tat, als Auftakt der Bach-Renaissance und der Wiederentdeckung der alten Musik beurteilt. Mendelssohns retrospektive Haltung galt als querköpfig in einer Zeit, in der noch die Novität maßstabsetzend war und sich eine Wende in der eifernden, viel diskutierten Schrift <Über die Reinheit der Tonkunst> (1825) des Heidelberger Rechtsgelehrten und Palestrina-Schwärmers Anton Friedrich Justus Thibaut (1774-1840) gerade erst ankündigte. Bachs Werk war noch verrufen als weltfremd, unmelodisch, berechnend (pedantisch ausgeklügelt), trocken, unverständlich - >als eine unverschämte Zumutung<. Eduard Devrient (1801-1877), der Christus in Mendelssohns Passions-Aufführung, gab damit die damals allgemeine Meinung wieder. Als authentisch - falls man sich über musikhistorische Schlüssigkeit überhaupt Gedanken machte - galt, was 1829 modisch war; also bemühte man sich, >das antiquierte Werk<, dessen Reichtum an Erfindung und Empfindung man allmählich entdeckte und dem alten Bach nicht zugetraut hätte, >wieder modern, anschaulich und lebendig< zu machen. Die Methoden werden heute als massive Stilverfälschung angesehen: den Straffungen fielen ganze Arien, Rezitative, Choräle zum Opfer; Um- und Neuinstrumentierungen (Flügel statt Cembalo/Orgel, Klarinetten statt Oboen da caccia und d-amore); der Chor - die Berliner Singakademie - zählte mehr als dreihundert >hochgebildete Dilettanten; Riesenorchester, füllige Opernstimmen in den Soli (bezeichnenderweise setzte Devrient den >großen vollen Ton< von Eduard Rietz einem <stilvollen>, also authentischen Ausdruck gleich)

Achtzig Jahre nach jener denkwürdigen Aufführung erhielt die Wiederentdeckung alter Musik mit der Sing- und Jugendbewegung neuen Auftrieb. Barockmusik wurde jetzt als Inbegriff des Unverfälschten gegen die als verlogen denunzierte Moral der damaligen Gesellschaft und ihres Kulturlebens ausgespielt: das Fehlen von Tempo- und Dynamikvorschriften wurde als Zeichen für musikalische Objektivität, für >echt barocke< Kargheit gedeutet. Alte Instrumente - Blockflöte, Viola da Gamba, historische Tasteninstrumente - wurden wiedererobert und von einer marktlukenbewußten Industrie serienweise hergestellt. Das Scheppern, Klirren solcher pseudo-historischen Instrumente war der >Originalklang< dieser Zeit: Barockmusik als Ausdruck einer altentmelnden Weltanschauung.

Diese Beispiele aus der Geschichte der Wiederentdeckung von Barockmusik bezeugen, daß die >Authentizität< eine veränderliche Größe ist. Heute ist die Lage pluralistisch. Sowohl die romantische als auch die antiromantische Richtung haben sich weitervererbt: jene im Klangprunk der Tradition Karl Straubes und Günther Ramins, die in der hochgespannten, opulenten Vitalität der Münchner Bach-Aufführungen Karl Richters weiterlebt; diese im metrischen Formalismus und der klanglichen Nüchternheit des schon sprichwörtlichen >Nähmaschinen-Barock<. Die beiden auseinanderstrebenden traditionellen Richtungen werden dennoch von einer Gemeinsamkeit überformt: dem flotteleganten Musizieren in großzügiger, ebenmäßiger Linie über nivellierender Baßmotorik. Musik, die rhetorisch geformt ist, muß dadurch fad, widerstandslos weggleiten. Gegenmittel: Überspitzen der äußerlichen Brillanz. Ergebnis: zirkusartiger Kurzzeit-Nervenkitzel, danach Gewöhnung daran und umso gründlichere Langeweile. Diese Tendenz wurde, von Italien aus, schon bald nach Bachs Tod Mode. Hier liegen die Wurzeln zu einer mechanistischen Interpretationsweise, die bis in unsere Tage als vermeintliches Barock-Ideal die ästhetischen Wahrnehmungsgrenzen des musikalischen >Normalverbrauchers< mitbestimmt hat und die Beliebtheit von Barockmusik bei der Pop-Jugend erklärt - als motorisch-vegetatives Stimulans wie als Rohstoff für Arrangements.

Gegen diese beiden traditionellen Richtungen gewinnt seit ungefähr zwei Jahrzehnten eine in sich aufgespaltene Front an Boden, deren radikalste Vertreter für sich allein authentisch zu sein beanspruchen. Zentren sind England, die Niederlande, Belgien, Wien. Die Musiker sind zugleich Musikforscher. Sie hoffen durch das Studium theoretischer Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts, das Deciffrieren von bildlichen Darstellungen, Originalpartituren, Spieleigentümlichkeiten

(Ornamentik, Rhetorik, Improvisation), durch die Rekonstruktion historischer Instrumente ein fundiertes Verständnis verlorener Selbstverständlichkeiten zu gewinnen. Diese Rückbesinner verwarfen sich gegen den Vorwurf der blinden Übernahme des Vergangenen, ohne Rücksicht auf die Veränderungen von kultureller Umwelt und Hörgewohnheiten seit 250 Jahren

Tatsache ist, daß die historische Sehweise die Einstellung zu alter Musik revolutioniert hat. So im Instrumentarium. Wer Barockmusik auf modernen Instrumenten - etwa Böhm-Flöte, Klavier - spielt, ist oft überzeugt, daß die alten Instrumente bloß unvollkommene Vorstufen der heutigen seien und daß Bach froh gewesen wäre, wenn er seine Fugen auf einem Steinway hätte produzieren können. Barockwissenschaftler führen dagegen an, daß alte Musik allein mit dem epochenparallelen Werkzeug - Originalinstrumenten oder getreuen Kopien, nicht mit Kompromiß-Serienfabrikaten (etwa Cembali in Klavierbauweise) - authentisch wiedergegeben werden könnten, weil die Musik für diese Instrumente komponiert sei. Hörerfahrungen lehren, daß die alten Instrumente, entsprechendes Spielvermögen vorausgesetzt, wirklich transparenter, obertöniger und dadurch farbiger, konturierter klingen

Gegen das historische Instrumentarium ist oft eingewandt worden, es sei wegen seiner >Unvollkommenheit< von Intonation und Klangvolumen eine Zumutung für heutige Ohren. Dahinter steht das seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts bindende Ideal eines lautstärkeren, ausgeglicheneren, aber farbärmeren, uniformeren Klangs. Die >Mängel< der alten Instrumente sind aber Teil der Komposition. So hat Nikolaus Harnoncourt herausgefunden, daß die hörbaren Schwierigkeiten mit bestimmten Tonarten und komplizierten Gabelgriffen auf der Traversflöte (etwa c-Moll) zum Affektgehalt gehörten: die textgemäß komponierte Verzweiflung tönt in der Flötenmühe der Sopran-Arie >Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren<. Auf der heutigen Flöte brillieren die obligaten Instrumentalpassagen nur noch schlackenlos dahin. Die heute als falsch empfundenen Naturtöne b f a" (7., 11. und 13. Oberton) auf der ventillosen Trompete, dem Symbolinstrument für göttliche und weltliche Herrschaft, dienen im Barock zur Darstellung des Schreckens. Die Bedeutung der Klangsymbolik, der barocken Affektenlehre, in der häßliches und angenehmes Tönen verschwistert war, ist uns abhanden gekommen, muß erst mühsam wieder erschlossen werden

Aber die authentischsten Instrumente sind nutzlos, wenn die Musiker nicht auf die zugehörigen Spielweisen eingestellt sind - technisch wie gestalterisch. Eine bedenkliche, historisch vorbelastete Grundvokabel dabei ist die >Werktreue<. Im gegenwärtigen Musikleben stehen drei Ansichten einander gegenüber. Die notengetreue Wiedergabe der Überlieferung, als entspreche sie einem unantastbaren Notentext ohne Farbe und Dynamik, führt zu einer motorisch-linearen Eintönigkeit, die mit der angeblichen Stellung der Barockmusik auf einer emotionsarmen Vorstufe zur klassischen, der <eigentlichen< Musik, erklärt wird. Der zweite Weg ist der einer Aufbereitung im Sinn der klassisch-romantischen Symphonik: opulente Klangflächen, in denen das polyphone Netzwerk verschwindet, sind das Ergebnis. Der dritte Weg gründet auf der Einsicht, daß fehlende Aufführungsvorschriften nicht eine Enthaltensamkeit des Komponisten meinen, sondern eine vergessene Selbstverständlichkeit von einst dokumentieren: der >Musickus< vor 200 bis 250 Jahren war ein Mitkomponist, der das aufgezeichnete Werkgerüst improvisierend auffüllte - bei jeder Aufführung anders. Nichts anderes meint der Komponist und Musiktheoretiker Johann Gottfried Walther (1684-1748), ein Vetter zweiten Grades von Johann Sebastian Bach, wenn er in seinem >Musikalischen Lexikon< (Leipzig 1732) den Unterschied zwischen dem Notenbild und der >innerlichen Geltung der Noten< hervorhebt Dies führt zu Einsichten in die Mikrostruktur der Barockmusik. Kennzeichnend ist deren rhetorisch-dialogisches Prinzip, das Johann Mattheson >Klangrede< nennt. Er war überzeugt, daß >nicht gleich jemand die nahe Verwandtschaft zwischen der Ton- und Rede-Kunst in Zweifel ziehen werde<. >Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden<, bestätigt Johann Joachim Quantz. Die Klangrede zielt darauf hin, >sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affekt zu versetzen<

Wie sind solche Feststellungen, mit denen Komponisten und Theoretiker jener Zeit - im Wissen, daß diese noch selbstver-

ständige Kenntnis nach ihrem Tod verloren gehen könnte - ganze Kompendien zum Nutzen der Kompositions->Lehrlinge< vollschrieben, auf die heutige Praxis übertragbar? Es bedeutet zunächst, den musikalischen Ablauf im Sinn von rhetorischen Sprachfiguren als einen ständig fluktuierenden Spannungs- und Entspannungsvorgang zu begreifen, den Mattheson und Quantz mit dem Herzrhythmus in Verbindung brachten. Diese Gliederung in kleine Artikulations- und Farbeinheiten -eben wie bei der Rede - widerspricht allen Vorstellungen von Karajanischem Luxusklang oder leerer Motorik. Harnoncourt präzisiert: >Jeder Einzelton muß, ähnlich den Silben gesprochener Wörter, eine eigene Dynamik besitzen, eine Kurve, die Anfang und Ende des Tones zwingend bestimmt... Die >große Linie<, Ideal der romantischen Musik, bleibt nur scheinbar auf der Strecke; aus vielen in sich schlüssig artikulierten Tongruppen und Einzeltönen formt sich erneut ein Gesamtbogen, in dem allerdings die Bausteine stets sichtbar bleiben. Auch hinter >kilometerlangen<, gleichförmig notierten Sechzehntelpassagen soll also der Feinbau von Tongruppen zu hören sein, aus denen die große verzierte Linie sich formt. Dies gilt für Vokal- wie Instrumentalmusik. Mustergültig setzt Gustav Leonhardt solche Auffassungen in sein Cembalo- und Orgelspiel um. Er spielt Virtuoses und Motorisches nicht selbstzweckhaft in den Vordergrund, sondern läßt dem Melos Zeit zum ausdruckshaften, <bereden> Ausschwingen über einem Rhythmus, der sich jenseits aller Gleichförmigkeit frei, wenn auch nicht ungebunden bewegen darf. Darin unterscheidet sich der Amsterdamer Leonhardt grundsätzlich von George Malcolms drahtig-virtuosem Feuerwerk, von der klavieristischen Registrier-Farbigkeit der Pragerin Zuzana Ruzikowa (beide Künstler waren ursprünglich Pianisten), der Formstrenge von Isolde Ahlgrimm Aber eine historisch orientierte Spielweise ist vor Übertreibungen nicht sicher. Oft werden von >authentischen< Exegeten Linien so überscharf in Kleinstphrasen seziiert, werden Taktstichpunkte so bleiern gewichtet, daß sich manieristischer Schematismus einstellt. Dieses Prinzip beeinträchtigt auch den einzelnen Ton: er erhält einen relativ langen dynamischen Anlauf, wird zum Höhepunkt hochgerissen, bricht ab. Die unablässig-gleichförmige Seufzer-Phrasierung, dieses Hineinfallen in überdehnte Ausdrucks-Schwerpunkte, das monotone Zerstorern der Melodiebögen in rhythmisierte Zweiton-Einheiten pendelt sich bei längerem Zuhören in ein pedantisches Klangraster ein. Elemente >getreuen< Musizierens verdeutlichen nicht mehr den Klanggestus, sondern transportieren musikwissenschaftliche Thesen; wenn sich die Grundidee wider die lebendige Musik verselbständigt, läßt sie unter anderen Vorzeichen eine Monotonie wiederaufleben, die unterm Zeichen eines authentischen Musizierens ja gerade verbannt werden sollte. Diese grundgelehrte Nüchternheit wird oft bestätigt von einem asketischen Ausdörren des Klangs. Anfällig dafür sind vor allem manche Epigonen von >Authentikern< der ersten Stunde, aber auch die Meister selbst, so das Amsterdamer Leonhardt-Consort oder Jean-Claude Malgoires Ensemble >Grande Ecurie et la Chambre du Roy<. Harnoncourts Wiener Concentus Musicus dagegen findet aus seiner akademischen Pedanterie der frühen sechziger Jahre immer erfreulicher heraus zu spontan-lebendigem Impuls, am entschiedensten dann, wenn sich das Spezialensemble für größere Vorhaben erweitert - etwa in der Züricher Monteverdi-Trias oder im Frankfurter >Giulio Cesare< von 1978. Beherzigenswert ist ein mündliches Bekenntnis des bekannten englischen Cembalisten Colin Tilney bei einem Cembalo-Kurs in Scheidegg/Allgäu Ende März 1978: Man sollte >keinen Fetisch aus der Überlieferung machen; was der Musiker tut, sollte Musik bleiben<. Dies ist ganz im Sinn seiner alten Kollegen, die so oft als Autoritäten herangezogen werden. Mattheson: Ein Künstler >muß wahrhaftig alle Neigungen des Hertzens, durch blosse ausgesuchte Klänge und deren geschickte Zusammenfügung, ohne Wort dargestellt auszudrücken wissen, daß der Zuhörer daraus, als ob es eine wirkliche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meinung und den Nachdruck, mit allen dazugehöri-

gen Ein- und Abschnitten, völlig begreifen und deutlich verstehen möge ... So wird mir ja niemand dieses Ziel treffen, der ... selber keine Bewegung spüret, ja kaum irgend an eine Leidenschaft gedenckt<. Bach: >Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerühret, so muß er notwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bei seinen Zuhörern erregen will, er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung<. Quantz: >Der Ausführer eines Stückes muß sich selbst in die Haupt- und Nebenleidenschaften, die er ausdrücken will, zu versetzen suchen ... Auf diese Art nur wird erden Absichten des Componisten ... ein Genüge leisten<. Barockmusik ist also nicht allein ein gelehrtes Glasperlenspiel.. Ist es angesichts der Tatsache, daß wir heute keine >alten Ohren< (Wilhelm Furtwängler) mehr haben und die sozialen und historischen Bedingungen barocken Komponierens nicht rekonstruieren können, sinnvoll und möglich, das alte Klangbild wirklichkeitsgetreu, also authentisch, wiederherzustellen? Oder ist ein solches Unterfangen bloß die anachronistische Marotte von ein paar Außenseitern, die von der Nostalgiewelle unserer Tage getragen werden? Dazu noch einmal Nikolaus Harnoncourt, der dieses Problem vernünftig angeht und sich überhaupt am publicity-freudigsten über das >authentische< Musizieren äußert: >Ich versuche, die riesige Schicht 19. Jahrhundert, die auf allen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts lastet, zu entfernen und das Werk wieder mit den unbefangenen Augen der Entstehungszeit zu sehen. Natürlich weiß ich, daß das im Grunde eine Illusion ist Ich glaube nicht, daß es historische Treue überhaupt geben kann. Wir können nur versuchen, soviel wie möglich über eine Zeit zu wissen und von ihr zu verstehen: wie man zu einer Zeit die Musik machte und begriff. Dann können wir uns bemühen, mit unseren Mitteln, mit unserer musikalischen Erfahrung, diese Kenntnisse in Klang umzusetzen. Eine historisch richtige oder authentische Version gibt es nicht. Es wäre absurd, innerhalb einer völlig anderen Kultur und einer völlig anderen Gesellschaft eine Sache ganz und gar zu rekonstruieren . . . Musik ist eine wechselnde Sprache, die von jeder Zeit anders verstanden wurde.<

Musik und Medizin 4,79, S. 48 - 55

Visualisierung des Textes

ROMANTISCH-SCHEINTERPRETATION	NÄHMASCHINEN-BAROCK	KLANGREDE
Notentext romantisch interpretiert	Notentext wörtlich genommen	Werktreue + Aufführungstraditionen
Bearbeitung nach Zeitgeschmack	"unverfälscht" "objektiv"	historische Inst. + Musikwissenschaft
Moderne Instrumente	Originalklang	klein-artikulatorisch fluktuierend "dynamisch" spannungsvoll
flächenhaftes Musizieren, "große Linie" emotional	linear-einförmig motorisch emotionsarm	

Alfred Dürr:

"Das im Eingangsritornell exponierte Motivmaterial beherrscht den Satz weitgehend. Der Beginn läßt ein Synkopomotiv a, eine Zweiunddreißigstelfigur b und ein Klopfmotiv c erkennen (T. 1-2):

In T. 9-11 tritt dann noch ein Staccatomotiv d auf:

Anzunehmen ist, daß mit a das Erschrecken, mit b das Zerfließen und mit c das Beben des Herzens abgebildet werden soll, während d das Tropfen der Zähren malt..."

Die Johannes-Passion von J. S. Bach, Kassel 1988, dtv, S. 105f.

Martin Geck:

"Auch die Arie selbst ist in hohem Maße italienisch-opernhaft: Sie ist ganz beherrscht von einem sehr sinnlich erlebten und einheitlich durchgehaltenen Affekt lustvoller Trauer. Und sie überrascht durch das fast bühnenmäßig pathetische >Ausspielen< des Satzes >Dein Jesus ist tot!>, wobei ich weniger das Abspringen aller Stimmen in die tiefe Lage (>congeries<) in Takt 70 vor Augen habe als vielmehr das dreimalige Aussprechen des Wortes >tot< bei gleichzeitigem chromatischen Abstieg ces-b-a in Takt 80-82. Speziell am Operngesang orientiert scheint das pathetische, lange Tremolo auf dem Wort >tot<. Doch hat gerade dieses eine Tradition in der Geschichte der Passionsmusik: So findet es sich etwa - freilich instrumental - bereits in der Matthäuspassion von Valentin Meder (1649-1717). Zwar läßt sich die Tonsprache dieser Arie durchaus im Sinne traditioneller Hypotyposis-, - also bildlich darstellender Figuren verstehen: Deutlich abgebildet sind Schluchzen (>Schleifer< auf >Zerfließe<), Tränenfluß (Wellenbewegungen) sowie Seufzen und Zittern (durch Pausen unterbrochene Tonrepetitionen)..."

Doch diese >Figuren< führen weniger als in anderen Arien der Johannespassion in die geistige Abstraktion (wie etwa das Bild des <Erwägens< in Nr. 20) als in die in ihrer Gestik unmittelbar nachvollziehbare Konkretion.

Frappant ist die Mischung von tiefer Trauer und sinnlichem Wohlbehagen. Zwar ist für Bach - generell - die Mischung solcher Gegensätze nicht ungewöhnlich und für pietistische Frömmigkeit - speziell - sogar charakteristisch. Aber es ist doch bemerkenswert, wie selbstverständlich Bach in einem Stück, dessen Tonart f-Moll laut Johann Mattheson >Verzweiflung, tödliche Herzensangst, Melancholie, Grauen< signalisiert, die Flöten und Oboen immer wieder in lieblichen Terzen und Sexten gehen läßt und auf dem Wort >Jesus< (Takt 64) einen geradezu koketten Vorschlag anbringt.

Auffällig ist der die Arie beherrschende kurz-lange Rhythmus, der zudem noch eine synkopische Schärfung erfährt. Bach benutzt ihn in dieser Arie überhaupt zum ersten Mal mit solcher Konsequenz. In der Tat handelt es sich ja auch um eine relative Neuheit aus Italien, was auch auf den von Bach in derselben Zeit übernommenen >lombardischen< Rhythmus zutrifft, der eine umgekehrte Punktierung darstellt.

Angesichts mancher 'italienischen' Züge ist freilich die deutsche, speziell Bachische Gründlichkeit nicht zu übersehen: Wie kein zweiter ist der kammermusikalische Satz, in dem Flöte, Oboe da caccia und Basso continuo konzertieren, motivisch wie kontrapunktisch durchgearbeitet; und - wie so oft - nimmt der Baß am subtilen Spiel in allen Einzelheiten teil."

Bach, Johannespassion, München 1991, Fink, S. 98ff.

Nikolaus Harnoncourt:

"Ich will an ein paar Beispielen die enge Verquickung von Musik und adaequatem Instrumentarium erläutern: in der Barockzeit spielte die musikalische Symbolik, Klangsymbolik und Affektenlehre eine große Rolle für das Verständnis der Musiksprache. . . h-Moll ist eine wundervoll leichte und brillante Tonart auf der barocken Querflöte, c-Moll eine dumpf klingende und äußerst schwierige. Der Hörer war mit diesen Dingen vertraut, und die Meisterung der Schwierigkeit einer Tonart war ein Teil der Virtuosität; außerdem war die in

den Klangfarben hörbare Schwierigkeit entlegener Tonarten -durch Gabelgriffe - Teil des Affektgehaltes. Bei der >modernen< Böhm-Flöte klingt c-Moll ebenso gut wie h-Moll. Die Flötenfiguren der Sopranarie der Johannespassion >Zerfließe mein Herze in Fluten der Zähren< sind überaus schwierig und verschiedenfarbig, weil in f-Moll nahezu für jede Tonverbindung Gabelgriffe notwendig sind. Dies entspricht völlig dem verzweifelten Affekt der Arie. Bei einer Böhm-Flöte perlen die Figuren virtuos, als wären sie in der leichtesten und hellsten Tonart geschrieben; auch hier ist die Idee der Instrumentation so nicht realisierbar. Derartige Beispiele könnte ich in jeder Menge aufzählen.

Natürlich stellt sich bei solchen Problemen die Frage, ob die Häßlichkeit der falschen Naturtöne und die Dumpfheit der Gabelgriffe, die für die musikalische Aussage genutzt werden, heute noch erwünscht sind, ob wir sie noch wollen. Früher war es eine Selbstverständlichkeit, daß Schönheit der Häßlichkeit verschwistet ist und daß das eine für das andere notwendig ist. Im alten Musikverständnis hat das Häßliche und Rauhe einen wichtigen Platz - in unserem Musikverständnis kaum. Wir wollen die Kunstwerke nicht mehr als Ganzes auffassen, in ihren vielschichtigen Facetten, für uns zählt nur mehr eine Komponente, die der schlackenlosen ästhetischen Schönheit, der >Kunstgenuß<. Wir wollen nicht mehr umgewandelt werden durch die Musik, sondern nur mehr in schönen Klängen schwelgen."

Aus: Nikolaus Harnoncourt, Musik als Klangrede, Salzburg 1982, S. 116f.

FIGUREN-SYNOPISE

Nr. 1, T.1 (V 1+2)

"Herrscher" (nach oben sequenziert)
"dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist"

"zeig durch deine Passion, daß du, der wahre Gottessohn, zu aller Zeit, auch in der größten Niedrigkeit, verherrlicht worden bist" (Krone = Dornenkrone)

Nr. 11, T. 80 (Oboe)

Nr. 19, T. 30
(V101.1)

"von den Stricken"

Nr. 30 (Tenor)

"Bleib ich hier, oder wünsch mir Berg und Hügel auf den Rücken?"

und gei - - - - - belte ihn"

Nr. 32, T.1
(Va. d-amore 1+2)

"Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken in allen Stücken, dem Himmel gleiche geht. Daran, nachdem die Wasserwogen von unsrer Sündflut sich verzogen, der allerschönste Regenbogen als Gottes Gnadenzeichen steht."

Nr. 32, T.13
(Vla. 1+2)

"blutgefärbter Rücken"

Nr. 32, T. 22
(Tenor)

Wasserwo - - - - - gen

Nr. 58, T. 5 (Alt)

"Es ist vollbracht"

Johann Sebastian Bach: "Zerfließe mein Herze" (Johannespassion Nr. 6)

Joachim Kaiser.

"Man kann sich heute gar nicht mehr vorstellen, wieviel Verachtung und Feindschaft Nikolaus Harnoncourt einst entgegenschlugen, als er es wagte, im Jahre 1953 ein eigenes Ensemble zu gründen, den *Concentus Musicus Wien*. Seinerzeit wollte der damals 23 Jahre alte Harnoncourt - der als Cellist bei den Wiener Symphonikern seinen Lebensunterhalt verdiente - allen Dirigenten und Barock-Interpreten der fünfziger Jahre die authentischen Flötentöne beibringen. Heftig wandte er sich gegen das >stumpfsinnig ästhetisierende Musizieren< jener prominenten Bach-Pfleger, die nicht einmal Originalinstrumente benutzten. Als ich den berühmten Karl Richter nach seinem jungen Konkurrenten und dessen Wiener >Concentus< befragte, lachte Richter verächtlich und sagte, er kenne diesen Harnoncourt als mittelmäßigen Orchestermusiker. Der sei ja nicht mal imstande, schwierige Bachsche Solo-Stellen auf dem Cello angemessen zu bewältigen. (Als ob mehr oder minder große Cello-Virtuosität etwas besage über eines jungen Dirigenten Qualität.)

Bekannt wurde Harnoncourt allmählich als gestrenger, wohl auch ideologischer Bach-Interpret. Es war übrigens durchaus möglich, sich bei seinen Aufführungen etwa der Brandenburgischen Konzerte ganz hübsch zu langweilen. Doch das änderte sich.

Denn Harnoncourt selber änderte sich in geradezu aufregender Weise! Johann Nikolaus Harnoncourt - eigentlich de la Fontaine und d'Harnoncourt-Verzagt; luxemburgisch-lothringischer Uradel - wuchs erstaunlich hinaus über seine Prinzipien und seine Anfänge. Immer deutlicher spürte er, daß es auf den lebensvollen >Geist des Musizierens< ankomme, nicht auf historisierende Rechthaberei. Kein akademischer oder professoraler Kunstmacher war sein Vorbild und Liebling - sondern Leonard Bernstein! Von seinem kongenialen Freund Jean-Pierre Ponnelle ließ er sich dazu bewegen, Mitte der siebziger Jahre Monteverdis Opern aus dem papierenen Grab der Gesamtausgaben zu erwecken. Mindestens ebenso folgenreich ist Harnoncourts Kampf um Mozart gewesen. Wie Bernstein liebte und verehrte auch Harnoncourt Mozart als einen wahrhaft *romantischen* Genius. So war es ein interpretationsgeschichtliches Datum, als Harnoncourt 1980 Mozarts >Idomeneo< spannungsvoll neu entdeckte. Damals ließ sich vielleicht noch bemängeln, Harnoncourt glückten kurze Stellen besser als jene riesigen Zusammenhänge, für die ihm der große, dirigentische Atem fehle. Doch seit Harnoncourt neuerdings eine vielbewunderte Einspielung sämtlicher Beethoven-Symphonien gelang, darf er, einst von Karajan mißachtet, nunmehr als Großmeister gelten, um dessen Kunst und Rat sich die Festspielzentren dieser Welt reißen (mußten). Harnoncourts ergreifende Interpretation der Beethovenschen >Missa solemnis< während der diesjährigen Salzburger Festspiele hat die spirituelle Ausnahmestellung des Künstlers unüberhörbar demonstriert. Was er in seinen Schriften als >Klangrede< fordert, löst er beim Musizieren ohne Rest ein. Einziger Einwand: Es scheint, dieser grüblerisch-ernste Künstler könne nie lächeln. Zumindest in der Öffentlichkeit nicht."

Nikolaus Harnoncourt. In: Süddeutsche Zeitung v. 29. 7. 1992, S. 4

<p><i>Agnès Giebel/Ramin</i> abgehobens Musizieren schwebend leicht, ausgewogenes Klangbild, Stimme als Instrument (flächig, nur leicht artikuliert) sehr innig, sehr "schön" ("Inner- lichkeit", Formästhetik) "tot" kaum herausgearbeitet (Kon- sonanten kaum hörbar, vgl. Geordi- ades-Text S.13: "Lallen")</p>	<p><i>Sängerknabe/Harnoncourt</i> präziseres Klangbild, einzelne Schichten deutlicher heraushörbar (Baßstimme) Knabenstimme "kälter", ohne Vi- brato leicht "sprechend" zwischen Dar- stellung und Innerlichkeit schwe- bend "tot": deutlich herausgearbeitet (rit.) fahler; unsauberer Klang der Bläser (Fl., Ob.)</p>	<p><i>Evelyn Lear/Karl Richter</i> vitales Drüberweg-Musizieren. schnelles Tempo tänzerisch, deutliches staccato flächig-expressives Singen, Vibrato (opernhaft) nach außen gewendete Ge- fühls-Demonstration Stimme im Vordergrund</p>	<p><i>Argenta/Gardiner</i> Sängerin, aber "knabenhaft"- schlank, vibratolos staccato deutlich hörbar sprechend: "Schluchzer" (2 32te/16te1) "tot"! Seufzerfigur insgesamt aber sehr verinnerlicht (vgl. Gie- bel/Ramin)</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Stefan Kunze:

"Wie souverän hier Mozart die Arie ~>Solche hergelaufne Laffen<~ der gegebenen Situation anpaßte, sich hinwegsetzte über die gewohnte Topik der Wutarie, geht aus der z. T. schon zitierten Briefstelle hervor. Die Fortsetzung, in der Mozart seinem Vater klarzumachen sucht, daß die ungewöhnliche Anlage der Arie sich aus Osmins Zustand ergäbe, daß (um es verallgemeinernd zu sagen) die musikalische Form durch die dramatische Situation begründet sein müsse, enthält Bemerkungen, die sich wie die Abbrüchigkeit einer fundamentalen musikalischen Ästhetik ausnehmen: >...- sie haben nur den anfang davon, und das Ende, welches von guter Wirkung seyn muß {der Anhang der Arie: >Erst geköpft und dann gehangen<} - der zorn des osmin wird dadurch in das komische gebracht, weil die türkische Musick dabey angebracht ist. {...} - das, *drum bey dem Barte des Propheten* etc.: ist zwar im nemlichen tempo, aber mit geschwinden Noten - und da sein zorn immer wächst, so muß -da man glaubt die aria seye schon zu Ende - das allegro assai - ganz in einem andern zeitmaas, und in einem andern Ton - eben den besten Effect machen; denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht - so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen -weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemal bis zum Eckel ausgedrückt seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben muß, so habe ich keinen fremden ton zum f/: zum ton der aria /: sondern einen befreundten dazu, aber nicht den Nächsten, D minor, sondern den weitem, A minor, gewählt. -< Das Verhältnis der Tonarten, des F-dur der Arie zum A-Moll des Anhangs, ist nur das eingängige Beispiel für das allgemeine Postulat, das Mozart mit ebenso schlichten wie tiefdringenden Worten formulierte. Sie dokumentieren überdies die Schärfe seines Kunstverständs. Nur nebenbei wäre zu bemerken, daß Mozart in seiner Äußerung die Frage nach dem Verhältnis des Kunstwerks zur Wirklichkeit, auch die Frage nach der Objektivität, nach der Verbindlichkeit des Kunstwerks beantwortet. Das Objektive des Werks hat dort seine Grenze, wo >alle ordnung, Maas und Ziel< im Namen der heftigen Leidenschaften, der Emotion also, überschritten wird. Die Wahrheit des Kunstwerks hat mit der Wirklichkeit zu schaffen und hat doch ihren eigenen Bezirk, der ihr die Objektivität sichert: Musik ist nicht naiv unvermittelte >Sprache des Herzens< (Rousseau), sondern eine >Symbolik fürs Ohr, wodurch der Gegenstand, insofern er in Bewegung oder nicht in Bewegung ist, weder nachgeahmt noch gemalt, sondern in der Imagination auf eine ganz eigene und unbegreifliche Weise hervorgebracht wird, indem das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden in fast gar keinem Verhältnisse zu stehen scheint<.

Mozart hatte gegenüber den Vorbehalten des Vaters zum Text von Stephanie darauf bestanden, daß er seinen Zweck erfüllte, wiewohl >die verseart darinn nicht von den besten ist<. Doch, so fährt Mozart in dem Brief vom 13. Oktober 1781 fort, >ist sie so Passend mit meinen Musikalischen gedanken /: die schon vorher in meinem kopf herumspazierten /: übereins gekommen, daß sie mir nothwendig gefallen mußte .{...}< Zur Rolle des Osmin und wohl im besonderen zumText der ersten Arie Osmins meinte er, es sei >die Poesie dem karakter des dummen, groben und boshaften osmin ganz angemessen. -< In der Tat sind die Verse der Osmin-Arie ohne jeden poetischen Anspruch, so situationsnahe wie nur möglich. Stephanies Verse haben keine Eigenexistenz und spiegeln eine solche auch nicht vor. Das ist ihr Vorzug. Mozarts Komposition allerdings bezieht ihre Wahrheit und Gültigkeit nicht aus der bloßen Nachahmung der szenischen Wirklichkeit, obwohl sie diese weder idealisiert noch neutralisiert. Osmin fällt im Verlauf der Arie von einem Extrem ins andere, die Heftigkeit seines Ausbruchs ist blind, dementsprechend sprunghaft wechseln die musikalischen Gebilde, ohne sich konsolidieren zu können. Die irreguläre Ausdehnung der Glieder etwa zu Beginn (7+3 +7 +3 ...) oder die >Reprise< (A), die nach einem C-dur-Dominant-Schluß der >Exposition< (A) unversehens über den Halbton Cis in D-dur beginnt - Osmin hat hier wahrhaftig die Orientierung verloren -, und schließlich der Schlußteil (B), eine Art Coda, der ebenfalls unerwartet losbricht, nachdem Osmin zugleich selbstgefällig und drohend sich und dem unliebsamen Pedrillo mit wiederholter Kadenzierung in der Grundtonart F-dur versichert hat, daß auch er Verstand habe: all dies spricht für sich. Mozarts Musik stellt den vor Wut berstenden Osmin in seinem blinden Affekt vollplastisch auf die Bühne. Man sieht ihn förmlich die Augen rollen, gestikulieren, aufstampfen, besinnungslos vor Zorn wiederholt er seine Worte. Aber die Musik verliert sich nicht an die partikuläre Situation. Die aus der autonomen Instrumentalmusik entlehnten Beziehungen Exposition, Reprise, Coda behalten ihren objektivtektonischen Sinn, die Konstruktion der Arie erfährt durch die Affektdarstellung nicht die geringste Beeinträchtigung. Jene scheinbar nur durch Osmins Unberechenbarkeit im Zorn motivierte >Coda< (>Drum, beim Barte des Propheten<) erweist sich unter dem Gesichtswinkel der Konstruktion als der zusammenfassende Schlußblock derArie -"

Mozarts Opern, Stuttgart 1984, S. 200ff.

Thomas Mann:

"Man arbeitet schlecht im Frühling, gewiß, und warum? Weil man empfindet. Und weil der ein Stümper ist, der glaubt, der Schaffende dürfe empfinden. Jeder echte und aufrichtige Künstler lächelt über die Naivität dieses Pfscherirrtums, - melancholisch vielleicht, aber er lächelt. Denn das, was man sagt, darf ja niemals die Hauptsache sein, sondern nur das an und für sich gleichgültige Material, aus dem das ästhetische Gebilde in spielender und gelassener Überlegenheit zusammengesetzt ist. Liegt Ihnen zu viel an dem, was Sie zu sagen haben, schlägt Ihr Herz zu warm dafür, so können Sie eines vollständigen Fiaskos sicher sein. Sie werden pathetisch, Sie werden sentimental, etwas Schwerfälliges, Täppisch-Ernstes, Unbeherrschtes, Unironisches, Ungewürztes, Langweiliges, Banales entsteht unter Ihren Händen, und nichts als Gleichgültigkeit bei den Leuten, nichts als Enttäuschung und Jammer bei Ihnen selbst ist das Ende... Denn so ist es ja, Lisaweta: Das Gefühl, das warme, herzliche Gefühl ist immer banal und unbrauchbar, und künstlerisch sind bloß die Gereiztheiten und kalten Ekstasen unseres verdorbenen, unseres artistischen Nervensystems. Es ist nötig, daß man irgend etwas Außermenschliches und Unmenschliches sei, daß man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe, um imstande und überhaupt versucht zu sein, es zu spielen, damit zu spielen, es wirksam und geschmackvoll darzustellen. Die Begabung für Stil, Form und Ausdruck setzt bereits dies kühle und wählerische Verhältnis zum Menschlichen, ja, eine gewisse menschliche Verarmung und Verödung voraus. Denn das gesunde und starke Gefühl, dabei bleibt es, hat keinen Geschmack. Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt. Das wußte Adalbert, und darum begab er sich ins Cafe, in die >entrückte Sphäre<, jawohl!"

Tonio Kröger. Zitiert nach: Thomas Mann: Sämtliche Erzählungen, Frankfurt a/M 1963, S. Fischer, S. 232

Johann Mattheson:

Die Erfindung will Feuer und Geist haben; die Einrichtung Ordnung und Maasse; die **Ausarbeitung** kalt Blut und Bedachtsamkeit"
Johann Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 241

Philipp Spitta:

"Streng genommen ist es ungenau, von Malerei zu reden, wenn die Musik Bewegungen der sichtbaren Welt in ihrer Weise nachahmt. In jeder bewegten Erscheinung der Außenwelt erkennt der Mensch ein Spiegelbild gewisser eigener Gefühlsströmungen, und das Gefühl ist uns das unmittelbarste Zeugniß des Lebens. Das Leben aber, diesen im tiefen Grunde rauschenden Strom, in den alle in die Erscheinungswelt aufragenden Dinge ihre Wurzeln hinabsenken, künstlich darzustellen ist die eigentliche Aufgabe der Musik. Hierin beruht die innere Berechtigung der sogenannten Nachahmungen von dem Rieseln der Quelle, dem Wogen des Meeres, dem Niederströmen des Regens, dem Ziehen der Wolken, dem Zittern der Blätter, ja selbst dem Schwärmen der Vögel und Insecten: sie stellen das unlösliche Band dar, welches uns mit dem zu Eins verbindet, was uns entgegengesetzt scheint, die Kräfte, welche mit gleicher Intensität die übrige Welt wie unser eigenes Wesen durchziehen..."

Johann Sebastian Bach, Wiesbaden 1962, S. 488

"... hier im Recitativ {der Kantate "ich hatte viel Bekümmer-



nis"} finden wird unter anderem folgende Riesensprünge:
in Is - ra-el zum Fall und Auf-er-ste-hen

Wenn wir auch die Neigung Bachs kennen, mit der Solo-stimme äußerliche Bewegungen zu malen, so sieht dies doch fast wie ein Spaß aus."

ebda. S. 554

">Durch Adams Fall ist ganz verderbt menschlich Natur und Wesen<, lautet der Anfang eines Rechtfertigungsliedes; mittels eines motivisch durchgeführten Septimensprunges zeichnet das Pedal den >Fall<. Man tadle das nicht als eine kurz-sichtige Illustration der ersten Zeile, die in ihr liegende Vorstellung vom Sturze aus dem Zustand der Unschuld in das Gebiet der Sünde beherrscht das ganze Gedicht. Nur solche Vorstellungen pflegt Bach überhaupt tonbildlich zu gestalten."

ebda. S. 595

Nur da giebt eben Bach solchen Impulsen nach, wo sie im Organismus des Tonwerks ihre Berechtigung haben, und deshalb wirken sie dann auch um so nachdrücklicher. Durch kleinliche Detailschilderungen das Ganze zu zerfetzen, war ihm unmöglich. Darum ist in den knappen Chorälen des Orgelbüchleins von einem Eingehen auf die verschiedenen Zeilen nichts zu merken."

ebda. S. 603

Wolfgang Suppan:

Die Problematik ist nicht neu, denken wir an Renaissance- oder Barock-Traktate, etwa an die Figurenlehre des Christoph Bernhard. Doch bestand nie die Notwendigkeit, Selbstverständlichkeiten eines Stils - eben seine Sprachfähigkeit und sein Zeichensystem, seine emotionale Bewichtung durch die vom Interpretieren einzubringende >improvisierte< Ornamentik, Tonbildung, Dynamik, rhythmische Offenheit - zu fixieren. Die Notenschrift bewahrte nur die vordergründig-formalen Anleitungen für den Interpreten. Neu aktualisiert wurde diese Problematik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit der Ausbreitung des Historismus in der Musik, als aus dem Mißverständnis einer primär schriftorientierten Erneuerungsbewegung Alter Musik heraus die Form-ästhetik in den Vordergrund rückte und sich mehr und mehr ausbreitete. Diese Formästhetik wirkte schließlich zurück auf die Komponisten, die nun in der Tat ein handwerkliches Können, eine Virtuosität um den strukturalen Aufbau entwickelten und dabei inhaltliche Fragestellungen beiseite schoben. Die Reaktion auf eine solche Entwicklung liegt im Gesamtkunstwerk Richard Wagner seinerseits und in der Programm-Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts andererseits vor. Am Beispiel Beethoven und von Schopenhauers Musik als *tönende Weltidee* fasziniert, zeigt Wagner, wie sich die Musik bei Beethoven dem formalistischen, rein spielerischen Wesen der

italienischen Kunstübung entringt und zur Ausdruckssprache einer mächtigen Persönlichkeit wird Bei Wagner selbst ist die Leitmotivtechnik nicht allein formal-ästhetisches Problem sondern Ausdruck eines differenzierten Kommunikationssystems. Die Frage der Programm-Musik aber wird am Beispiel Franz Liszt und an den führenden Vertretern der Form- und Ausdrucksästhetik, nämlich an Eduard Hanslick und Friedrich von Hausegger, besonders einsichtig zu machen sein. Liszt kannte Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* vor der Drucklegung dieser Schrift; denn Hanslick hatte sich an Liszt mit der Bitte gewandt, ihm dies dafür ein Vorwort zu schreiben und ihm bei der Suche nach einem Verleger behilflich zu sein. Doch erkannte Liszt während der Lektüre von Hanslicks Text, daß damit - knapp vor der Veröffentlichung seines Zyklus' der (ursprünglich) neun Symphonischen Dichtungen - der gedankliche Hintergrund dieser Werkgruppe empfindlich gestört würde. Hanslick bestreitet, daß das Schöne der Musik in dem Darstellen von Gefühlen bestehen könne, und er widerspricht damit - ohne dies ahnen zu können - dem Lisztischen Konzept der Symphonischen Dichtung. Was Liszt noch weit mehr treffen mußte, war die Tatsache, daß Hanslick die Gefühlsästhetik - für Liszt Inbegriff fortschrittlicher Kunstschaung - für veraltet, für überholt erklärte... Hanslick wieder fühlte sich von Liszt im Stich gelassen, als dieser nicht bereit war, für sein Buch eine Vorrede zu schreiben; er >revanchierte< sich mit Polemiken gegen Liszt in den folgenden Auflagen seines Buches *Vom Musikalisch-Schönen* und ließ anfort an den Symphonischen Dichtungen kein gutes Haar ... Hatte Hanslick in der *Wiener Zeitung* 1849 noch geschrieben: *Über die dürftige Anschauung, welche in einem Musikstück nur eine symmetrische Aneinanderreihung angenehmer Tonfolgen sah, sind wir hinaus. Der große Fortschritt der neueren romantischen Komposition ist die poetische Beseelung. Sie hat sich über den Standpunkt erhoben, von welchem eine Tondichtung nur als ein in sich vollkommen konstruiertes wohlgefülltes Klangwerk erscheint, sie erkennt ein Höheres für die Aufgabe der Musik. - die künstlerische Darstellung der menschlichen Gefühle, Stimmungen und Leidenschaften, so lesen wir später bei Hanslick genau das Gegenteil: Die >Symphonischen Dichtungen< erwachsen sämtlich aus demselben falschen Prinzip, daß Liszt mit poetischen Elementen komponieren will, statt mit musikalischen."*

Gipfelten Hanslicks Ausführungen in dem erschreckenden Satz: *Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik, ... so ... bedient sich Liszt nun eines Vergleichs aus dem Bereich der Wissenschaft, um die Dichotomie von Kunst und Wissenschaft zu beweisen (und Hanslick als Wissenschaftler in Fragen der Kunst für inkompetent zu erklären):*

Künstler und Kenner, die im Schaffen und Beurteilen nur die sinnreiche Construction, Kunst des Gewebes und verwickelte Faktur, nur die kaleidoskopartige Mannigfaltigkeit mathematischer Berechnung und verschlungener Linien suchen, treiben Musik nach dem toten Buchstaben und sind Solchen zu vergleichen, welche die blätterreichen indischen und persischen Gedichten nur um der Sprache der Grammatik willen ansehen, nur Wortsonorität und Symmetrie des Versbaues bewundern, ohne Sinn, Gedanken- und Bilderfülle in ihrem Ausdruck, ohne, ihren poetischen Zusammenhang, geschweige den besungenen Gegenstand, den geschichtlichen Inhalt zu berücksichtigen. Wir leugnen nicht den Nutzen philologischer und geologischer Untersuchungen, chemischer Analysen, physikalischer Experimente, grammatischer Erläuterungen - aber sie sind Sache einer Wissenschaft, nicht der Kunst."

Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik, Mainz 1984, Schott, S. 165ff.

Nikolaus Harnoncourt:

- ... das Verhältnis von Meister und Lehrling, so wie es im Handwerk viele Jahrhunderte lang üblich war, galt auch in der Musik. Man ging zu einem bestimmten Meister, um bei ihm >das Handwerk< zu erlernen, dessen Art Musik zu machen... Er lehrt ... nicht nur, ein Instrument zu spielen oder zu singen, sondern auch, die Musik darzustellen. In diesem natürlichen Verhältnis gab es keine Probleme, der Wandel der Stile vollzog sich ja von Generation zu Generation schrittweise ...

Es gibt in dieser Entwicklung einige interessante Bruchstellen, die das Verhältnis von Meister und Lehrling in Frage stellen und verändern. Eine dieser Bruchstellen ist die Französische Revolution. In der großen Wende, die durch sie bewirkt wurde, kann man erkennen, wie die gesamte Musikausbildung und auch das Musikleben eine grundsätzlich neue Funktion bekamen. Das Verhältnis Meister-Lehrling wurde nun durch ein System, eine Institution ersetzt: das Conservatoire. Das System dieses Conservatoire könnte man als politische Musikerziehung bezeichnen. Die Französische Revolution hatte fast alle Musiker auf ihrer Seite, und man war sich bewußt, daß mit Hilfe der Kunst, und ganz besonders der Musik, die nicht mit Worten arbeitet, sondern mit geheimnisvoll wirkenden >Giften<, Menschen beeinflusst werden können. Die politische Nutzung der Kunst zur offensichtlichen oder unmerklichen Indoktrinierung der Staatsbürger oder der Untertanen war natürlich von alters her bekannt; sie wurde nur in der Musik nie vorher so planmäßig eingesetzt.

Bei der französischen Methode, eine bis in die letzten Einzelheiten durchkonstruierte Vereinheitlichung des musikalischen Stils zu erzielen, ging es darum, die Musik in das politische Gesamtkonzept zu integrieren. Das theoretische Prinzip: die Musik muß so einfach sein, daß sie von jedem verstanden werden kann (wobei das Wort >verstanden< eigentlich nicht mehr zutrifft), sie muß jeden rühren, aufputzen, einschläfern ... ob er nun gebildet ist oder nicht; sie muß eine >Sprache< sein, die jeder versteht, ohne sie lernen zu müssen.

Diese Forderungen waren nur nötig und möglich, weil die Musik der Zeit davor sich primär an die >Gebildeten< wendet, also an Menschen, die die musikalische Sprache gelernt haben. Die Musikerziehung hat im Abendland von jeher zu den wesentlichen Teilen der Erziehung gehört. Wenn nun die traditionelle Musikerziehung eingestellt wird, hört die elitäre Gemeinschaft von Musikern und gebildeten Hörern auf. Wenn jedermann angesprochen werden soll, ja der Hörer gar nichts mehr von Musik zu verstehen braucht, muß alles Sprechende - das Verstehen erfordert - aus der Musik eliminiert werden; der Komponist muß Musik schreiben, die auf einfachste und eingängigste Weise direkt das Gefühl anspricht. (Philosophen sagen in diesem Zusammenhang: Wenn die Kunst nur noch gefällt, ist sie auch nur für Ignoranten gut.)

Unter dieser Voraussetzung also hat Cherubini das alte Meister-Lehrling-Verhältnis im Conservatoire aufgehoben. Er ließ von den größten Autoritäten der Zeit Schulwerke schreiben, die das neue Ideal der Egalite (der Gleichmäßigkeit) in der Musik verwirklichen sollten. In diesem Sinne hat Baillot seine Violinschule, hat Kreutzer seine Etuden geschrieben. Die bedeutendsten Musikpädagogen Frankreichs mußten die neuen Ideen der Musik in einem festen System niederlegen. Technisch ging es darum, das Sprechende durch das Malende zu ersetzen. So wurde das Sostenuato, die große Linie, das moderne Legato entwickelt. Natürlich gab es auch schon vorher die große melodische Linie, sie war aber stets hörbar aus kleinen Bausteinen zusammengesetzt. Diese Revolution in der Musikausbildung hat man derart radikal durchgeführt, daß innerhalb weniger Jahrzehnte überall in Europa die Musiker nach dem Conservatoire-System ausgebildet wurden. Geradezu grotesk aber erscheint mir, daß dieses System heute noch *die Basis* unserer Musikerziehung ist! Alles, was vorher wichtig war, wurde dadurch ausgelöscht!

Es ist interessant, daß einer der ersten großen Bewunderer der neuen Art, Musik zu machen, Richard Wagner war. Er dirigierte das Orchester des Conservatoire und war begeistert, wie nahtlos Auf- und Abstrich der Geigen ineinander übergangen, wie großflächig ihre Melodien waren, daß nunmehr mit der Musik gemalt werden könnte. Er erklärte spä-

ter immer wieder, er habe ein derartiges Legato mit deutschen Orchestern nie wieder erreicht. Ich bin der Meinung, daß diese Methode optimal ist für die Musik Wagners, aber daß sie geradezu tödlich ist für die Musik vor Mozart. Genaugenommen erhält der heutige Musiker eine Ausbildung, deren Methode sein Lehrer so wenig durchschaut wie er selbst. Er lernt die Systeme von Baillot und Kreutzer, die für die Musiker von deren Zeitgenossen konstruiert wurden, und wendet sie auf die Musik völlig anderer Zeiten und Stile an. Offensichtlich ohne sie neu durchzudenken, werden sämtliche theoretischen Grundlagen, die vor hundertachtzig Jahren sehr sinnvoll waren, noch immer in die heutige Musikausbildung übernommen, aber nicht mehr verstanden. Heute, wo die aktuelle Musik die historische Musik ist (man mag dies nun schätzen oder nicht), müßte die Ausbildung der Musiker eine völlig andere sein und auf anderen Grundlagen beruhen."

Aus: Musik als Klangrede, Salzburg 1982, S. 26f.

"Ich will als Beispiel den Violinbogen untersuchen. Mit dem Bogen, wie ihn Tourte Ende des 18. Jahrhunderts geschaffen hat, kann man über die ganze Länge einen *gleich starken* Ton ziehen, man kann einen fast unhörbaren Bogenwechsel und eine nahezu totale Gleichheit von Ab- und Aufstrich erzielen. Mit diesem Bogen kann man extrem laut spielen, der Springbogen klingt damit hart und trommelnd. Bezahlt werden muß diese Qualität, die ihn zum optimalen Werkzeug für die Darstellung der >Klangflächen<-Musik nach 1800 macht, mit einem Verlust an zahlreichen anderen Qualitäten: Es ist sehr schwer, mit so einem Bogen einen federnden, glockenförmigen Ton zu bilden, einen Ton so zu kürzen, daß er nicht abgehackt klingt, oder einen unterschiedlichen Klang im Auf- und Abstrich zu machen, wie es in der früheren Musik gefordert wurde und mit dem Barockbogen leicht auszuführen war. Natürlich ist es für den Musiker leicht zu sagen: das gerade ist eben schlecht, man soll ja Aufstrich und Abstrich möglichst gleich machen; der moderne (Tourtesche) Bogen ist eben besser als der alte Barockbogen, weil jede Art von Gleichmäßigkeit nur damit hervorgebracht werden kann. Wenn wir aber sagen, daß die Musik am besten aufgeführt werden kann, wenn sie adäquat dargestellt wird, dann bemerken wir, daß alle scheinbaren Nachteile des Barockbogens Vorteile sind. Die meist paarweise zusammengehörigen Töne klingen im Ab- und Aufstrich unterschiedlich; der einzelne Ton erhält eine glockige Dynamik, zahllose Zwischenstufen von Legato und Spiccato spielen sich wie von selbst. Wir sehen, daß der Barockbogen ideal für die Barockmusik ist - es gibt also starke Argumente, ihn zu verwenden. Wir werden ihn aber nicht als Idealbogen schlechthin betrachten und damit Richard Strauss spielen."

ebda. S. 126f.

"Nach der heute üblichen Lehrmeinung sollen gleiche Notenwerte so regelmäßig wie möglich gespielt/gesungen werden - gleichsam wie Perlen, alle genau gleich! Dies wurde nach dem zweiten Weltkrieg von einigen Kammerorchestern perfektioniert; damit wurde ein bestimmter Stil des Spielens von Sechzehntelnoten etabliert, der auf der ganzen Welt große Begeisterung hervorgerufen hat (dieser Spielweise gab man auch typischerweise den unpassendsten Namen, der nur denkbar war: >Bach-Strich<). Sprechend wirkt diese Art des Musizierens allerdings nicht. Sie hat etwas Maschinelles an sich, und weil unsere Zeit dem Maschinellen ohnehin verfallen ist, hat man nicht bemerkt, daß es falsch war. Wir suchen jetzt aber, was richtig ist. Was soll also mit diesen Sechzehntelnoten geschehen? Die meisten Komponisten schrieben ja keine Artikulationszeichen in ihre Noten. Eine Ausnahme ist Bach, der uns wie gesagt, sehr viele genau bezeichnete Werke hinterlassen hat. In der Instrumentalstimme der Baß- Arie der Kantate 47 zum Beispiel artikuliert er eine Gruppe von 4 Noten, indem er auf die erste einen Punkt setzt und die drei anderen bindet. Doch in derselben Kantate kommt genau die gleiche Figur gesungen vor, mit dem Text: >Jesu, beuge doch mein Herze<, und da werden je zwei Noten miteinander verbunden. Violine und Oboe



beu-ge doch mein Herze

Dieses Beispiel ist mir persönlich sehr wichtig, denn Bach sagt damit: es gibt nicht nur *eine* richtige Artikulation für eine musikalische Figur, sondern mehrere; hier sogar zugleich! ... Es fällt uns sehr schwer, die Vielschichtigkeit, das Gleichzeitige von Verschiedenem zu begreifen und zu akzeptieren; wir wollen Ordnung der einfachsten Art haben. Im 18. Jahrhundert aber wollte man die Fülle, das Übermaß, wo immer man hinhört, bekommt man eine Information, nichts ist gleichgeschaltet. Man schaut die Dinge von allen Seiten an, zugleich! Eine artikulationsmäßige Synchronität des Collaparte gibt es nicht. Das Orchester artikuliert anders als der Chor. Damit aber sind auch die >Barockspezialisten< nicht vertraut, sie wollen immer nivellieren, möglichst alles gleichhaben und in schönen, geraden Klangsäulen hören, aber nicht in Vielfältigkeit"
ebda. S. 54ff.

T Georgiades:

"Innenwelt kann . . . nicht ohne Außenwelt, Außenwelt nicht ohne Innenwelt existieren. Dies ist das wesentliche Merkmal der Wiener klassischen Musik, ein nur ihr eigenes Merkmal. Dieser Drang nach Vergegenständlichung des Ich, nach Verinnerlichung der Außenwelt prägte auch die Eigenart von Beethovens Komposition und veranlaßte die Überschrift 'Bitte um innern und äußern Frieden'. Die Romantiker empfanden nicht so. Die wirkende Macht des Wortes wird für sie nicht unmittelbar durch die Berührung des Ich mit der Außenwelt ausgelöst. Das Wort ist für sie Ausdruck nur des Inneren. Anders gesagt: Das Wort existiert hier musikalisch nicht als Vergegenständlichung, sondern als Gefühl. Die Gefühle, die Stimmungen, die der Text auslöst, werden in Musik verwandelt. Die Sprache wird wie eine bloße Inhaltsangabe verwendet. Der Weg zur späteren Programmmusik wird freigelegt... Ganz anders verhält sich Schubert in seinen Liedern zum Text...

Ein zweiter Faktor zur Erklärung der Messe der Romantik ist die Entstehung der neuen Gesellschaft. Früher wandte sich die Musik an die aristokratischen oder jedenfalls an auserlesene Kreise; nur von ihnen erwartete der Komponist wahrhaftes Verständnis, nur bei ihnen konnte er die nötigen Kenntnisse, die nötige Tradition voraussetzen. Der Musiker der Romantik wendet sich aber an ein neues Publikum, ein Publikum von einer bis dahin unvorstellbaren Anonymität. Der Hörer - der verantwortliche Hörer - kann sich nicht ausweisen; man weiß nicht, wer er ist, woher er kommt. Er wird jetzt Bürger genannt. Diese bürgerliche Gesellschaft füllt jetzt die Räume. Sie sucht in der Kirche Erbauung, Trost, Erlösung. So wie sie sich selbst nicht ausweisen kann, wie sie nicht weiß, woher sie kommt, so kann sie auch das Werk, das sie vernimmt, nicht aus seinem Überlieferungszusammenhang heraus verstehen. Sie kann seine Geschichtstiefe nicht erfassen, sie kann nur seine Ausstrahlung auf sich wirken lassen, als Erlebnis genießen. Auch die Meß-Liturgie wird von der neuen Gesellschaft nicht mehr verstanden; sie ist für die Vielen etwas Stummes. Man kümmert sich kaum um das liturgische Geschehen, um das Wort. Man liest in seinem privaten Gebetbuch, das keinen unmittelbaren Bezug auf den Messentext nimmt. Die Messe ist nur Anlaß zu privater Andacht. Was einen umfängt, ist nicht mehr das erklingende Wort, auch nicht der gemeinte Sinn, sondern eine gewisse Stimmung. Innerhalb dieser Atmosphäre wird das Wort in der Musik wie ein Lallen vernommen. Nicht auf die erklingende Sprache kommt es an, sondern auf das Unbestimmbar-Musikalische, auf das Innige, das Erhebende, das Umhüllende."

Musik und Sprache, Berlin 1954, Springer-Verlag, S. 121f

3. Recitativo

Johann Sebastian Bach: Kantate 12, Nr. 2 (1714)

2. Coro

Johann Sebastian Bach: Kantate 12, Nr. 3 (1714)

Carl Dahlhaus

"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 objektivierten 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 Kompo-

nist 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 zugrundeliegen, sind es die nüchtern aristotelischen 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'être 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..."

Grundlagen der Musikgeschichte, Köln 1977, Hans Gerig TB 178, S. 123ff.

GregorioAllegri: Miserere-älteste Fassung von 1640 - Coro I (SATTB)

Miserere me - i De----- us secundum

magnam
miseri -- cor di - am tu ----- am.

Amplius lava

me ab iniqui-ta-te me ----- a:

Coro II (SATB)

peccato me - o mun----- da me.

Fassung mit Verzierungenvon 1824

Coro I

Miserere me ----- i

De----- us.

secun-
dum mag - nam

mi ---- se - ri - cor ---- di - a

tu ----- a.

Coro II

Amplius lave me ab iniquita ----- te me ----- a

et apec - ca --- to me - - o

mun --- da

me.

Allegris Miserere entstand 1638 und wurde bis zur Auflösung des Kirchenstaates im Jahre 1870 in der Cappella Sistina während der Karwochenliturgie aufgeführt. Zu einem Kultstück avancierte das Werk zu der Zeit, als die europäische Elite ihre Bildung in Italien suchte, vor allem seit Burney 1771 darüber schrieb und das Stück veröffentlichte. Obwohl das Stück von der päpstlichen Kapelle wie ein Geheimnis gehütet wurde, war es seit den 1730er Jahren schon in vielen Handschriften verbreitet. (Mozart soll es 1760 als vierzehnjähriger verbotenerweise aus dem Gedächtnis aufgezeichnet haben.) Neben der eindrucksvollen Liturgie der Karwoche war es auch die Art des Vortrags durch die päpstliche Kapelle, die das Stück attraktiv machte. Abbe Coyer schrieb 1775 in seinen "Reisen nach Italien und Holland":

"Es sind Klagelaute, die den Chor zerreißen." (Textbeilage zur Preston-Einspielung)

Der Chor (ca. 24 Mitglieder) setzte sich aus den besten Sängern und Komponisten der Zeit zusammen. Die Oberstimmen wurden von Kastraten gesungen. Die geringstimmige Besetzung (polyphone Werke wurden teilweise solistisch besetzt) ermöglichte einen flexiblen und improvisatorisch verzerrten Vortrag. So hat sich auch die einfache Falsobordone-Komposition im Laufe der Zeit verändert. Als im Zuge der romantischen Nazarener-Bewegung die vorreformatorische Kunst eines Raffael zum Vorbild genommen wurde, bemühte man sich auch in der Musik, die alte Kirchenmusik wiederzubeleben. Und es war Allegris Miserere, das in der Wieder-Aufführung durch Caspar Ett am Karfreitag 1816 in München zum Fanal einer neuen kirchenmusikalischen Bewegung wurde, die wenig später in den Cäcilianismus mit seiner Palestrinarenaissance mündete.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix:

"Es ist eine Todtenstille in der ganzen Kapelle während dieses paterlioster, darauf fängt das Miserere mit einem leisen Accord der Stimmen an, und breitet sich dann aus in die beiden Chöre. Dieser Anfang, und der allererste Klang haben mir eigentlich den meisten Eindruck gemacht. Man hat anderthalb Stunden lang nur einstimmig, und fast ohne Abwechslung, singen hören; nach der Stille kommt nun ein schön gelegter Accord; das thut ganz herrlich, und man fühlt recht innerlich die Gewalt der Musik; die ist es eigentlich, die die große Wirkung macht, Sie sparen sich die besten Stimmen zum Miserere auf, singen es mit der größten Abwechslung, mit Anschwellen und Abnehmen, vom leisesten piano zur ganzen Kraft der Stimme: es ist kein Wunder, wenn das jeden Ergreifen muß. Dazu kommt noch, daß sie wieder ihre Contraste nicht vergessen, und also Vers um Vers von allen Männerstimmen ganz eintönig, forte und rauh absingen lassen: dann tritt am Anfang des folgenden wieder der schöne, sanfte, volle Stimmenklang ein, der immer nur kurze Zeit fort dauert, und dann von dem Männerchor unterbrochen wird. Während des monotonen Verses weiß man nun schon, wie schön der Chor eintreten wird, und dann kommt er auch wieder, und ist wieder zu kurz, und ehe man recht zur Besinnung kommt, ist das Ganze vorbei..."

Das Miserere, das sie den ersten Tag sangen, war von Bains; eine Composition, wie eben alle von ihm, - ohne einen Zug von Leben und Kraft. Indeß es waren Accorde und Musik, und das machte den Eindruck. Den zweiten Tag gaben sie einige Stücke von Allegri, die andern von Bai, und den Charfreitag alles von Bai. Da Allegri nur einen Vers componiert hat, auf den sie alle abgesungen werden, so habe ich also jede der drei Compositionen, die sie dort gaben, gehört. - eigentlich ist es ziemlich einerlei, welches sie singen, denn die *embellimenti* machen sie beim einen, wie beim andern; für jeden verschiedenen Accord ein eigenes; und so kommt von der Composition nicht viel zum Vorschein. Wie die *embellimenti* hineingerathen sind, wollen sie nicht sagen, - be-

haupten, es sei Tradition. Das glaube ich ihnen aber durchaus nicht; denn so wie es überhaupt mit einer musikalischen Tradition ein schlimmes Ding ist, so weiß ich nicht, wie sich ein fünfstimmiger Satz vom Hörensagen fortpflanzen soll; so klingt es nicht. - Sie sind von einem Spättern offenbar hinzugemacht, und es scheint, der Direktor habe gute, hohe Stimmen gehabt, diese bei Gelegenheit der heiligen Woche gern produciren wollen, und ihnen deshalb Verzerrungen zu den einfachen Accorden geschrieben, in denen sie ihre Stimmen recht auslassen und zeigen können. Denn a l t sind sie gewiß nicht, aber mit vielem Geschmack und Geschick gemacht; sie wirken vortrefflich. Namentlich ist eine, die oft vorkommt, und den größten Effect macht, sodaß unter allen Leuten eine leise Bewegung entsteht, wenn sie anfängt; ja, wenn man immer von der besonderen Art des Vortrags sprechen hört, und wenn die Leute erzählen, die Stimmen klängen nicht wie Menschen-, sondern wie Engelstimmen aus der Höhe, und es sei ein Klang, den man sonst nie wiederhöre, so meinen sie immer diese eine Verzerrung. Wo nämlich in dem Miserere, sei es von Bai oder Allegri (denn sie machen in beiden ganz dieselben *embellimenti*), diese Accordfolge ist:



da singen sie stattdessen so:



Brief an Zelter, Rom 16. 6. 1831. In: Reisebriefe, Leipzig 1862, S. 177ff.

E.T.A. Hoffmann:

"Mit Palestrina hub unstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik. . .an, die sich beinahe zweihundert Jahre bei immer zunehmendem Reichtum in ihrer frommen Würde und Kraft erhielt, wiewohl nicht zu leugnen ist, daß schon in dem ersten Jahrhundert nach Palestrina jene hohe, unnachahmliche Einfachheit und Würde sich in gewisse Eleganz, um die sich die Meister bemühten, verlor Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung, folgen meistens vollkommene, konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird. - Die Liebe, der Einklang alles geistigen in der Natur, wie er dem Christen verheißen, spricht sich aus im Akkord, der daher auch erst im Christentum zum Leben erwachte; und so wird der Akkord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thront und doch uns einschließt. Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschärend. So sind aber Palestrinas einfache, würdevolle Werke in der höchsten Kraft der Frömmigkeit und Liebe empfangen, und verkünden das Göttliche mit Macht und Herrlichkeit. Auf seine Musik paßt eigentlich das, womit die Italiener das Werk manches, gegen ihn seichten, ärmlischen Komponisten bezeichneten; es ist wahrhafte Musik aus der andern Welt (*musica dell' altro mondo*) Der Gang der einzelnen Stimmen erinnert an den *Canto fermo*; selten überschreiten sie den Umfang einer Sexte, und niemals kommt ein Intervall vor, das schwer zu treffen sein, oder, wie man zu sagen pflegt, nicht in der Kehle liegen sollte. Es versteht, daß Palestrina, nach damaliger Sitte, bloß für Singstimmen, ohne Begleitung irgendeines Instruments, schrieb: denn unmittelbar aus der Brust des Menschen, ohne alles Medium, ohne alle fremdar-

tige Beimischung, sollte das Lob des Höchsten, Heiligsten strömen. - Die Folge konsonierender, vollkommener Dreiklänge, vorzüglich in den Molttönen, ist uns jetzt, in unserer Verweichlichung, so fremd geworden, daß mancher, dessen Gemüt dem Heiligen ganz verschlossen, darin nur die Unbehilflichkeit der technischen Struktur erblickt; indessen, auch selbst von jeder höheren Ansicht abgesehen, nur das beachtend, was man im Kreise des gemeinen Wirkung zu nennen pflegt, liegt es am Tage, daß in der Kirche, in dem großen, weithallenden Gebäude, gerade alles Verschmelzen durch Übergänge, durch kleine Zwischennoten, die Kraft des Gesanges bricht, indem es ihn undeutlich macht. In Palestrinas Musik trifft jeder Akkord den Zuhörer mit der ganzen Gewalt, und die künstlichsten Modulationen werden nie so, wie eben jene kühnen, gewaltigen, wie blendende Strahlen hereinbrechenden Akkorde, auf das Gemüt zu wirken vermögen. -Palestrina ist einfach, wahrhaft, kindlich, fromm, stark und mächtig - echtchristlich in seinen Werken..."

Alte und neue Kirchenmusik, AmZ Bd. 16, 1814.

Karl Gustav Fellerer:

"In der Cappella Sistina wurden Palestrinas Werke rein vokaliter aufgeführt; sonst war ein instrumentales Mitspielen der Vokalstimmen selbstverständlich. Die Colla-Parte-Begleitung bot den Singstimmen einen Halt und zugleich eine Stütze zur diminuierenden Umspielung. Sie erstreckte sich, wie Bemerkungen in alten Chorbüchern zeigen, auf alle Stimmen, ließ aber vor allem eine oder zwei Stimmen gleichzeitig diminuieren... Nicht der >große Ton<, sondern die Möglichkeit einer feinen Ausarbeitung von koloristischem Figurenwerk wurde erstrebt"

Palestrina. Leben und Werk, Düsseldorf 1960, S. 181E

Peter Phillips ("Tallis Scholars"):

Die Renaissance ist die große Zeit der Vokalmusik, das macht sie für mich so attraktiv. Wir setzen keine Instrumente ein; ich finde, die Kombination von Stimmen und Instrumenten bringt beiden Gruppen gar nichts, ja sie stört sogar den Zusammenklang und die Stimmung ich glaube, wir müssen sie die Musik der Renaissance unter den Bedingungen des 20. Jahrhunderts wieder zum Leben erwecken. Ich gebe nie vor, daß unsere Aufführungen genau wie diejenigen des 16. Jahrhunderts sind. Das würde einem Publikum von heute auch gar nicht helfen, diese Musik zu verstehen, sogar wenn wir sie vollständig korrekt wiedergeben könnten. Wir singen also für ein Publikum von heute, gleichzeitig aber auch so, daß es auch der Komponist geschätzt hätte. Das heißt: ich lese so viel wie möglich über die Art, wie die Chöre damals sangen, und über ihre Besetzung. Wir haben auch in etwa die richtige Größe; viele Komponisten dieser Zeit scheinen mit zwei Sängern pro Stimme gerechnet zu haben, bei Josquins Kapelle kennen wir sogar ihre Namen. Historisch falsch ist, daß wir in der Oberstimme Frauen und nicht Knaben haben. Das läßt sich aber bei unserer Reisetätigkeit und dem hohen professionellen Standard nicht anders machen. Ich interessiere mich also dafür, was die Musikwissenschaftler zu einem bestimmten Thema zu sagen haben, und für die neuesten Forschungsergebnisse. Letztlich aber können wir nicht herausfinden, wie ein Chor des 16. Jahrhunderts sang, wir haben ja nichts Vergleichbares zu den noch existierenden Instrumenten der damaligen Zeit. Und man kommt auch zu einem Punkt, wo es mehr hergibt, mit unserer persönlichen

Begeisterung, unserem persönlichen Interesse auf die Musik zu reagieren...

Ich bin der Ansicht, daß das, was wir tun, nichts mit der Alte-Musik-Szene zu tun hat. Wir sind zwar gleichzeitig mit den Barock-Orchestern bekannt geworden. Aber in England ist die Renaissance-Musik nie ganz ausgestorben. Die Chöre der englischen Cathedralen haben seit der Renaissance ungefähr in der gleichen Art und gleichen Größe wie wir gesungen. Manche meiner Sängerinnen und Sänger wurden in den Chören der englischen Kirchen und Colleges ausgebildet, und wir haben auch mit vielen Aufführungen von anglikanischer Kirchenmusik begonnen. Wir sind also nicht - wie die Barock-Orchester - ein vollständiger Neuanfang. Mit den Tallis Scholars versuche ich den schönsten Chorklang zu erreichen, der mit diesen zehn Sängerinnen und Sängern möglich ist...

Ich halte Musik für umso bewegender, je besser man die Akkorde hören kann, ausgewogen, und rein gestimmt. Deshalb singen wir auch nicht sehr laut, weil lautes Singen schnell zum Brüllen verführt und weil so die Kontrolle über die Stimme verloren geht. Ich glaube aber, daß wir auch so Momente von intensiver Leidenschaft hervorbringen können, auch wenn wir die Chordisziplin bewahren. Der Westminster Cathedral Choir dagegen >wirft< sich oft geradezu in einen Akkord hinein, und man ist begeistert. Aber beim wiederholten Hören stellt man fest, daß der Akkord nicht rein ist und daß man das so nicht mehr hören möchte, es dient der Musik nicht.

Ich glaube, daß in der Renaissance-Musik der Ausdruck >understated< ist, aber bei einer einfühlsamen Darstellung hat die Musik eines Ockeghem oder Dufay eine ungeheuer starke emotionale Wirkung - und sei es nur, weil sie aus so viel Zurückhaltung besteht, und das liebe ich daran ganz besonders."

In: NZ 6,1991, S. Sff.

Giovanni Pierluigi da Palestrina: Missa Papae Marcelli (1562/63)

Kyrie

5 10

S
A
T1
T2
B1
B2

Kyrie eleison, Kyrie eleison

15 20

Kyrie eleison, Kyrie eleison

Peter Reidemeister:

Für die vokale Diminutionskunst im Zeitalter Monteverdis räumt Schering ein: "Für diese gewaltige Koloratur gibt es heute keinen Sänger, keine Sängerin mehr, und solange keine Möglichkeit vorhanden ist, die völlig verschwundene Tradition dieser Gesangskunst wieder aufleben zu lassen, bleiben Gebilde wie diese beiden Kompositionen (gemeint ist u. a. >Possente spirito< aus Monteverdis Orfeo) der Gegenwart völlig rätselhaft. Es sind Monumente, deren letztes Wesen uns im Augenblick noch verschlossen ist" Ludwig Finscher geht im Zusammenhang mit demselben Problem der Diminution von einer Idealisierung des Werkbegriffs aus, die charakteristisch ist für das Denken seiner, nur nicht für das der damaligen Zeit. Er sagt: >Und ebenso gehört es hier wie bei der geistlichen Vokalmusik des 16. Jahrhunderts nicht zur werkgetreuen, sondern nur zur historisch getreuen Interpretation, nicht zur Werkdeutung, sondern zur musikhistorischen Demonstration, wenn der Notentext nach den zeitgenössischen Diminutionsregeln verzerrt wird. Bestenfalls ist ein solches Experiment gleichgültig für die Erkenntnis und Vermittlung des Werkes, schlimmstenfalls kann es dessen kompositorische Substanz und Struktur so sehr überlagern, daß nur noch die Diminution, nicht mehr das Werk musikalisches Ereignis wird<

Welche Auswirkungen solche Ansichten über das sakrosankte Kunstwerk auf die Anerkennung und die Fähigkeiten der Improvisation im ganzen gehabt haben, ist bekannt genug. Finschers Urteil überträgt eine ästhetische Haltung des 19./20. Jahrhunderts auf die Praxis der Musik des 16./17. und wird damit dieser Musik in keiner Weise gerecht.

Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung, Darmstadt 1988, S. 10

Bezeichnend dafür ist die Meinung des damaligen Nestors der deutschen Musikwissenschaft, Friedrich Blume, für den die Erforschung alter Musik einen wesentlichen Teil seines wissenschaftlichen Lebens ausmachte, der aber hinsichtlich der >alten< Aufführung dieser Musik folgenden Standpunkt vertrat: >Anstatt sich in normativen 'Idealforderungen' zu erschöpfen, täten Liebhaber und Berufsmusiker, die mit alter Musik zu tun haben, besser, sich auf einige Tatsachen zu besinnen, die kein noch so intolleranter Fanatismus aus der Welt schaffen kann. Der heutige 'Konsument' alter Musik, einerlei ob Ausübender oder nur Zuhörer, ist akustisch, seelisch und geistig vorgeformt durch die Musik, in der er erzogen und aufgewachsen ist, das heißt in aller Regel durch die klassischromantische Musik mit ihrem funktionalen Dur-Moll-System, ihrer melodischen Kultur, ihrer tonalen und harmonischen Finesse, ihrer rhythmisch-metrisch-taktlichen Formgebung, ihrem sinnlich-vergeistigten Klangapparat und ihrer tiefen Emotionalität. Von hier aus erscheint ihm jede Musik, die über die Bach-Händel-Linie zurückgeht, zunächst fremd. Beschäftigt er sich mit alter Musik, so werden ihm deren Tonalität, Melodik, Rhythmen, Dynamik, ihre absoluten Tonlagen und Stimmungsverhältnisse, aber auch z. B. ihr Gesangsvortrag, ihre Textbehandlung, kurz alle ihre klanglich wirksamen Elemente zunächst schwer zugänglich sein. Bei mancher Musik wie zum Beispiel bei Niederländern des fünfzehnten Jahrhunderts erlebt man bei ernsthaft bemühten und musikalisch aufgeschlossenen Laien unter Umständen völlige Verständnislosigkeit. Die Eindrücke werden ihm am ehesten vertraut, wenn sie nicht zusätzlich noch mehr 'verfremdet' werden. Der Gebrauch alter Instrumente, Stimmungen, Vortragsmanieren usw. erschwert einerseits die Begegnung, indem er das Gefühl des Abstandes vergrößert, andererseits strahlt er die gefährliche Faszination der fremdartigen Klangeindrücke aus. Je älter eine Musik ist und je mehr sie mit fremdartigen Klangmitteln, Techniken usw. ausgeführt wird, um so mehr wächst die Wahrscheinlichkeit, daß sie für

uns zum Gegenstand eines snobistischen Kultes mit der eigenen Eitelkeit wird. Sie wird uns am leichtesten zum echten geistigen Besitz, wenn sie uns möglichst wenig 'verfremdet', im Klanggewand unserer eigenen Hörgewohnheiten entgegentritt. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt das Nächstliegende wieder seinen Vorsprung: alte Musik wird uns am leichtesten zugänglich, wenn wir ihre klangliche Erscheinung unserer eigenen Klangwelt angleichen<
a. a. O. S. 13f

Worum es ... in der Aufführungspraxis geht, formuliert Nikolaus Harnoncourt folgendermaßen: >Eine gefährliche Verschleierung dieser Probleme entsteht durch die Notenschrift: diese strahlt, wie jede Schrift, eine geradezu magische Suggestion auf den Leser und Interpreten aus. Die für verschiedene Epochen fast identische Notenschrift suggeriert, trügerisch, Sicherheit; sie kann folgenschwere Irrtümer in der Dynamik, in der Tempowahl, in der 'emotionalen Behandlung' der einzelnen Stile verursachen. Sie kann, da in klassischer und vorklassischer Musik Ausdrucksbezeichnungen seltener sind oder sogar gänzlich fehlen, die emotionale Austrocknung dieser Musik auf dem Gewissen haben. Bei genauerer historischer Betrachtung müssen wir erkennen, daß unsere Notenschrift in keiner Epoche jene Eindeutigkeit besitzt, von der so viele Komponisten und Musiker träumen ... Das Verständnis der Notenschrift ist von einer ungeschriebenen Konvention, einer Übereinstimmung zwischen Komponisten und Interpreten abhängig, die den Schlüssel für ihr gegenseitiges Verhältnis bildet.

Vereinfacht gesagt: Wir haben jahrzehntlang in gutem Glauben die gesamte abendländische Musik nach den Konventionen der Zeit etwa von Brahms gelesen und aufgeführt. Dabei kam es zu zwei verschiedenen, ja geradezu extremen Auslegungen, denen die gleichen Voraussetzungen, ja paradoxerweise sogar dieselbe Geisteshaltung zugrunde liegt: entweder wurden die 'fehlenden' Bezeichnungen (Dynamik, Espressivo, Tempi, Besetzung) hinzugefügt, oder es wurde 'werktreu' und 'objektiv' lediglich das musiziert, was geschrieben ist. Unser Ziel hingegen muß sein, herauszufinden, was gemeint ist< (377.39-40).

a. a. O. S. 57

So hat denn Beethoven häufig mit seinen gegen die normale Taktbetonung gesetzten Akzenten und mit seinen außergewöhnlichen, von den überkommenen Tempotypen abweichenden Zeitmaßen den Konventionen einen erheblichen Stoß versetzt, und es käme einer >Rokokoisierung< Beethovens gleich, wollte man seine Tempi grundsätzlich auf das tradierte Tempo giusto zurückführen. Außerdem hat Beethoven die Tempi seiner Werke auch nicht sein ganzes Leben lang immer gleich empfunden bzw. ausgeführt. <Er hat im Gegenteil>, was Czerny Generalin von Erdmann und andre mehr, die mit Beethoven viel verkehrt, einstimmig versichert haben <seine Kompositionen beinahe jedesmal anders vorgetragen<. Und Schindler >sagt dem Meister nach der Probe zu der am 7. Mai 1824 stattgehabten Akademie: 'Ich hätte Sie gestern bei der Probe umarmen mögen, als Sie uns allen die Gründe angaben, warum Sie jetzt Ihre Werke anders fühlen, als vor 15-20 Jahren ... Auch bei den Proben in der Josephstadt war es schon deutlich erkennbar und vielen auffallend, daß Sie die Allegro's alle langsamer haben wollten als früher. Ich merkte mir den Grund gut.< So ist es auch nicht überraschend, >daß der Meister< für dasselbe Stück >bei zwei Anlässen zwei erheblich abweichende Metronomisierungen erließ. Und zuletzt erklärte er: 'Gar kein Metro-nom! Wer richtiges Gefühl hat, braucht ihn nicht; und wer es nicht hat, dem nützt er doch nichts<

Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung, Darmstadt 1988, S. 112

Hermann Danuser:

"Die Vortragslehre des mittleren 18. Jahrhunderts, wie sie in den klassischen Abhandlungen von Johann Joachim QUANTZ, Carl Philipp Emanuel BACH, Leopold MOZART und Pier Francesco TOSI für Flöte, Klavier, Violine bzw. Gesang formuliert ist, trägt wie die Disziplinen der Kompositionslehre weniger theoretische als praktische Züge. Eine Theorie des Vortrags wurde denn auch keineswegs nur auf der Ebene der praktischen Unterweisung skizziert, sondern noch eindringlicher in der philosophischen Ästhetik.

Hegels zwei Arten des Vortrags

Von besonderem Interesse sind HEGELS Ausführungen, die zunächst zwei Arten des Vortrags unterscheiden: >Die eine versenkt sich ganz in das gegebene Kunstwerk und will nichts weiteres wiedergeben, als was das bereits vorhandene Werk enthält; die andere dagegen ist nicht nur reproduktiv, sondern schöpft Ausdruck, Vortrag, genug, die eigentliche Beseelung nicht nur aus der vorliegenden Komposition, sondern vornehmlich aus eigenen Mitteln.< Die erstgenannte Art, die in Richtung auf einen werkästhetisch begründeten Vortrag zu weisen scheint, in Wirklichkeit jedoch auf einen älteren Werkbegriff als den autonomen zielt, wird folgendermaßen näher erläutert:

>Ist nämlich die Komposition von gleichsam objektiver Gegebenheit, so daß der Komponist selbst nur die Sache oder die von ihr ganz ausgefüllte Empfindung in Töne gesetzt hat, so wird auch die Reproduktion von so sachlicher Art sein müssen. Der ausübende Künstler braucht nicht nur nichts von dem Seinigen hinzuzutun, sondern er darf es sogar nicht, wenn nicht der Wirkung soll Abbruch geschehen. Er muß sich ganz dem Charakter des Werks unterwerfen und nur ein gehorchendes Organ sein wollen.<

Dieser ersten Art des Vortrags stellt HEGEL eine zweite entgegen, bei der der Ausführende seine Subjektivität unversteht herauskehren dürfe. Diese greift bei Kunstwerken, die von vornherein stärker wirkungsästhetisch konzipiert und auf den Effekt eines virtuosen, teilweise als Selbstzweck erscheinenden Vortrags hin angelegt sind, beispielsweise bei einer italienischen Opernarie ROSSINIS: >Hier wird teils die virtuoseste Bravour an ihrer rechten Stelle sein, teils begrenzt sich die Genialität nicht auf eine bloße Exekution des Gegebenen, sondern erweitert sich dazu, daß der Künstler selbst im Vortrage komponiert, Fehlendes ergänzt, Flacheres vertieft, das Seelenlosere beseelt und in dieser Weise schlechthin selbständig und produzierend erscheint.< Bei dieser zweiten Art des Vortrags sei die Ausführung nicht Reproduktion eines Werkes, sondern vielmehr eigenes künstlerisches Hervorbringen..

>Ist dieser (der selbständige musikalische Genius des Sängers einer Rossini-Arie) nun aber wirklich genialischer Art, so erhält das daraus entstehende Kunstwerk einen ganz eigentümlichen Reiz. Man hat nämlich nicht nur ein Kunstwerk, sondern das wirkliche künstlerische Produzieren selber gegenwärtig vor sich.<...

HEGEL fügt dieser zweiten Art des Vortrags noch eine weitere, dritte Art hinzu, die im Grunde nichts anderes ist als eine Übertragung des vokalen auf den instrumentalen Vortrag. Hier, auf einer gewissermaßen >geistlosen< Stufe, auf der die Seele ihre Innerlichkeit am unmittelbarsten in Tönen aussprechen könne, erreiche das spezifisch Musikalische des Vortrags seinen Höhepunkt:

>In dieser Art der Ausübung genießen wir die höchste Spitze musikalischer Lebendigkeit, das wundervolle Geheimnis, daß ein äußeres Werkzeug zum vollkommen beseelten Organ wird, und haben zugleich das innerliche Konzipieren wie die Ausführung der genialen Phantasie in augenblicklichster Durchdringung und verschwindendstem Leben blitzähnlich vor uns.<

Anzeichen dieses Wandels sind bereits in der 1823 erschienenen Vortragslehre August Leopold CRELLES greifbar, die zwar noch in vielem an die Traktate des vorangehenden Jahrhunderts anknüpft, aber schon deutlich das musikalische Kunstwerk, und nicht mehr nur das >Musikstück<, zum Gegenstand hat: >Vortrag ist der genaue Ausdruck der Bedeutungen eines Kunstwerks, sowohl im Ganzen, als in seinen einzelnen Theilen. Da nun ein musicalisches Kunstwerk entsteht, wenn sich seine mannigfaltigen melodischen Elemente zur Harmonie und unter sich, so wie nach einander, dem Sinne nach consequent, der Form nach metrisch, zu einem Ganzen vereinigen, so besteht der Vortrag in dem Ausdruck

des zu einem Ganzen hinwirkenden Mannigfaltigen. Die Mannigfaltigkeit, oder das innere Leben des Kunstwerks ist aber die Bewegung und das Wogen der einzelnen Ideen unter der Herrschaft der Haupt-Gedanken und der allgemeinen rhythmischen Form, in dem jedesmaligen eigentümlichen Character des Stücks; also besteht die Mannigfaltigkeit wesentlich in einer stetigen Abweichung von der Einförmigkeit, mithin bezieht sich der Vortrag insbesondere auf die Darstellung derjenigen Abweichungen von jenen allgemeinen, oben durch einige Beispiele angedeuteten Regeln des Ausdrucks, die im Sinne des Stücks liegen.< ...

Die drei Modi der musikalischen Interpretation: historisierend, traditionell, aktualisierend

Wenn wir uns fragen, welche grundsätzlichen Arten es gibt, ein Musikwerk aus älterer Zeit in der Gegenwart zur Geltung zu bringen, indem man es aufführt und im Hören zu einer ästhetischen Erfahrung werden läßt, dann können idealtypisch drei Zeithorizonte auseinandergehalten werden:

- Der erste Zeithorizont bestimmt ein Musikwerk in seinen Anfängen, zumal in der vom Komponisten selbst vorgesehene Weise der Darstellung. Dieser Zeithorizont ist - bei einigem Abstand - vergangen, verflissen, jedenfalls nicht länger gegenwärtig. Nur durch historische Forschung können die Bedingungen jenes Zeithorizontes, der einem Werk ursprünglich eigen war, näherungsweise - aber niemals vollkommen - rekonstruiert werden: insbesondere im ästhetischen und lebensweltlichen Bewußtsein findet das Rekonstruktionsbemühen eine unüberschreitbare Schranke.

- Der zweite Zeithorizont wird von der musikalischen Tradition gestiftet, von der sich ein gegenwärtiges Bewußtsein getragen fühlt. Dieser Zeithorizont erscheint abgehoben vom ursprünglichen der Werkentstehung, er ist aber keinesfalls entschieden auf die Gegenwart bezogen, sondern zeigt sich bestimmt durch Vorgaben der musikalischen Wirkungsgeschichte, die insbesondere in der unbewußten Bildung von Tradition als Leitfaden für die Gegenwart wichtig ist. Er ist somit bestimmt aus einer Kontinuität des musikalischen Vortrags, seiner Institutionen und einer Berücksichtigung der Interessen von Anhängern einer Interpretationskultur, die von der Kompositionskultur tendenziell abgespalten ist.

- Der dritte Zeithorizont wird von der Gegenwart einer bestimmten Reproduktion eines Werkes gesetzt, nun aber nicht charakterisiert durch Vorgaben der Überlieferung oder die zufälligen Interessen einer Hörerschaft, sondern vielmehr aus einem noch wirkenden und als wesentlich vorausgesetzten Zusammenhang von Interpretations- und Kompositionskultur definiert. Die Gegenwart wird hier also reflektiert verstanden, und zwar im Lichte der Vorstellung einer prozeßhaft voranschreitenden Kompositionsgeschichte, aus deren Perspektiven ein älteres Werk in seiner Aktualität für die Gegenwart neu interpretiert wird.

Diesen unterschiedlichen Zeithorizonten - die in der konkreten Aufführung meist nicht völlig isoliert auftreten, sondern in verschiedener Gewichtung ineinandergreifen - entsprechen die drei Modi der musikalischen Interpretation. Diese Modi sind keine Typen, die schon immer bestimmend gewesen wären; vielmehr treten sie, jedenfalls in einer klaren Ausprägung, erst im 20. Jahrhundert auf. Denn in unserem Jahrhundert ist der - früher fraglos vorausgesetzte - Schein, es könne eine direkte, unmittelbare Verbindung zwischen dem Vortragenden und der von ihm dargestellten Musik geben, unwiederbringlich zerbrochen. In den Jahrzehnten um den Ersten Weltkrieg begann sich die gesamte, immer mächtiger werdende Interpretationskultur mehr und mehr in drei Bereiche oder >Kulturen< zu gliedern, die schwerpunktmäßig je einen Zeitraum der Musikgeschichte umfassen und die je einen bestimmten Modus der musikalischen Interpretation mit besonderer Deutlichkeit ausprägen. Indessen - und dies ist von grundsätzlicher Wichtigkeit - kann jeder der drei Modi in jeder der drei Kulturen der Musik zur Anwendung gelangen. So lassen sich eine Kultur der >Alten Musik<, eine der >Klassisch-Romantischen Musik< und eine der >Neuen Musik< unterscheiden, am Modi der musikalischen Interpretation der >historisierende<, der >traditionelle< sowie der >aktualisierende< Modus..."

Funkkolleg Musikgeschichte, Tübingen 1988, SBB 11, S. 60ff.

Jürgen Uhde/Renate Wieland:

"In Ravels >Bolero< kann der immergleiche Grundrhythmus und jenes mehr als 300-taktige Verharren auf den Bässen c und g zum Bilde des unerbittlich kreisenden Weltlaufs geraten; die erstaunliche Melodie erscheint als Einspruch dagegen; sie fügt sich ihm niemals. Ihre Freiheitsgeste wird in ihrer Abneigung gegen das Metrum deutlich, vor allem im z. Teil, jenen klagenden, ja anklagenden Rufen auf dem Ton 'des, die nur mit Gewalt vom Metrum noch zu bändigen sind. In der schneidenden Dissonanz dieses Tones hören wir nicht eigentlich subjektive Trauer, sondern die Stimme kollektiven Leidens aus langen Vergangenheiten. Die Konsequenz des Kampfes beider Sphären wird von den Interpreten außerordentlich verschieden dargestellt. Der Dirigent Münchführt die Gegensätze am Ende zu einer nahezu hymnischen Vereinigung, der imago von Versöhnung im Rausch eines Volksfestes. Musikalisch realisiert er das dadurch, daß er die Extreme nivelliert und weder die gefährliche Gewalt des disziplinierenden Rhythmus, noch den Freiheitsdrang der Melodie sich ganz ausleben läßt. Genau diese Reduktion aber schränkt die Utopie, die er erstrebt, wieder ein. Celebidache in einer Aufnahme des Süddeutschen Rundfunks realisiert dagegen vollkommen kompromißlos den Anspruch jeder Seite: den kalt fortschreitenden Gang der Notwendigkeit, den hier der Grundrhythmus vertritt, und die Freiheit, die die Melodie ausdrückt. Er steigert diesen Grundrhythmus unnachgiebig zu äußerster Gewalt, die Melodie bis zum Schrei. So führt das gleichzeitig wirkende Recht der antinomischen Kräfte zuletzt zur Explosion. Indem Celibidache die widerstrebenden Kräfte, jede für sich, ganz ernst nimmt und keine vor der anderen zurückweichen läßt, rückt, im Negativ, erst das ins Blickfeld, was wirklich Versöhnung hieße: die ungeschmälerte Vereinigung der Extreme."

Denken und Spielen. Studien zur Theorie der musikalischen Darstellung, Kassel 1988, Bärenreiter, S. 45f.

"Kunstwerke fragen mithin nicht nur, was ist, sondern was fehlt und was sein kann; sie legen nicht das Faktische spielerisch dar, sondern enthüllen, wie Benjamin sagte, dessen Ausdruck in seiner Ambivalenz von Leiden und möglicher Versöhnung. So sind sie realistisch, kritisch und utopisch ineins, dreifach auf die Welt bezogen. Um sie zu verstehen, sind alle diese Perspektiven zu erfragen.

Daß die Kunstwerke die Welt nicht abbilden, sondern sich zu ihr verhalten, auf sie reagieren, zu ihr sprechen, in dem sie die Prozesse, die sie darstellen, selber reden lassen, hat erst die ästhetische Theorie von Adorno ganz deutlich gemacht. >Kunst<, heißt es dort, >ist so wenig Abbild wie Erkenntnis eines Gegenständlichen; sonst verdürbe sie zur ... Verdoppelung ... Vielmehr greift Kunst gestisch nach der Realität, um in der Berührung mit ihr zurückzuzucken. Ihre Lettern sind Male dieser Bewegung Solche Verhaltensweise ist der mimetischen verwandt. Selbst Kunstwerke, die als Abbilder der Realität auftreten, sind es nur peripher; sie werden zur zweiten Realität, indem sie auf die erste reagieren.< Dies Reagieren zeigt sich nicht in Inhalten, Ideologien, Konventionen, sie sind ja das Material der Realität, sondern in der Form, nicht als Schema, sondern als spezifische Konstellation. >Die Konfigurationen in einem jeglichen (Kunstwerk) sprechen zu dem, woraus es hervorging. In jedem hebt sich, worin es seiner Herkunft gleicht, ab von dem, wozu es wurde. Diese Antithetik ist seinem Gehalt wesentlich... Darum nicht zuletzt wird ein Kunstwerk adäquat wahrgenommen einzig als Prozeß.< Die Form allein, die ein Werk durch die Modifikation der Konventionen gewinnt, ahmt den stummen verschlossenen Ausdruck der Dinge nach. Das Neue, das Kunst hervorbringt, ist Sprache. Musikalisch richtig üben, hieße immer wieder, aus dem positiv Gegebenen des Textes und der Konventionen den Ausdruck hervortreiben, die verborgene Sprache freizusetzen, sie laut werden zu lassen. Wo die Darstellung bloß die offizielle Sprache der Konvention wiederholt, vernichtet sie den ästhetischen Fortschritt, den das einzelne Gebilde erringt und fällt ins Vorästhetische zurück." a. a. O. S. 48.

Zur Restitution verlorener Spielkonventionen

"Abgesehen von seinem unhistorischen Charakter enthüllt sich der Objektivismus der historischen Theorien als Fiktion. Die Einfühlung in ein Stück Vergangenheit >wie es wirklich war<, darauf weist Dahlhaus in seiner Einleitung zur musikalischen Hermeneutik, ist eine romantische Illusion. Wie ohn-

mächtig, abgesehen vom grundsätzlichen Problem der ideologischen Befangenheit des Erkennenden im eigenen Zeitgeist, die Versuche der Restitution des Vergangenen in seiner originalen Gestalt sind, wird besonders evident am flüchtigen Medium der Musik. Daß die Informationen über Formen älterer Aufführungspraxis nur Bruchstücke sein können, wird kaum ein Historist bestreiten. Verkannt aber wird oft, daß die Fragmente des Überlieferten uns notwendig verzerrt erscheinen müssen, denn jedes Teil bestimmt sich erst aus seiner Funktion im Ganzen, das unwiederbringlich versunken ist. Wie soll es dann aber je aus seinen Stücken sich wieder zusammenfügen lassen? Von vornherein also muß die Wiederbelebung verlorener Spielkonventionen mißlingen, schon darum, weil ihr Inbegriff, die charakteristische Idiomatik, der spezifische musikalische Tonfall, sich ebenso gegen die Fixierung sträubt wie der Dialekt. Das Idiomatiche ist >ein prinzipiell der Notation enthobenes gestisches Element<. In sprachlichen und musikalischen Idiomen muß man leben, um sie zu sprechen. Sie haben ihre eigene, höchst sensible Präzision. Eine winzige Lautverschiebung, und der Ausdruck ist entstellt. Nichts ist so peinlich wie nachgemachter Dialekt, nachgemachte Idiomatik. Sie läßt sich nicht jenseits mündlicher Traditionen konservieren, und unwiderruflich versinken die Konventionen des Idioms mit den letzten Resten der Gesellschaft, die sie trug.

Entstellt sind die Bruchstücke der Überlieferung eben, weil die einzelnen Kategorien wie Tempo, Dynamik, Klang, Ornamentik, Akustik, Instrumentalfarbe und Spielart sich gegenseitig definieren, niemals isoliert bestimmbar sind. Darum ist ein Versuch, wie der Rothschilds, vergessene Traditionen der Musik zu rekonstruieren und in ihnen die Interpretation heute zu verankern, um sie vor dem Subjektivismus zu retten, vergeblich. So verdienstvoll die Recherche zahlloser Einzelheiten sein mag, sie kann doch nie über die Details hinausgelangen, kann sie nie zur lebendigen Anschauung synthetisieren: die Relationen des Einzelnen zueinander bleiben fragwürdig. So finden sich beispielsweise zur Frage der ungleichmäßigen Spielart alter Musik bei Quantz die Hinweise, daß im mäßigen und im Adagiotempo die beiden ersten Sechzehntel einer Vierergruppe länger gehalten werden sollten, trotz gleicher Notation. Die treuliche Realisation dieser Vorschrift hat zu unerträglichem Schematismus geführt. Ebenso gibt es eine alte Regel, auf die Harnoncourt verweist. Sie besagt, >daß jeder Ton ins Nichts verklingen soll. Der Ton entsteht und verklingt - etwa wie der Ton einer Glocke -, er endet sich verlierend, man kann das präzise Ende nicht hören<. Ist die Interpretation auf solche Mikrodynamik fixiert, so zerstört das schematische An- und Abschwellen längerer Töne den Zusammenhang der musikalischen Gestalt. Die Treue zum System fördert die merkwürdigsten Ergebnisse zutage, so etwa wenn das Kölner Ensemble >Musica antiqua< das Thema des "Musikalischen Opfers" mit penetranter Schwellung jedes einzelnen Tones intoniert. Der Sinn, der sich in Tradition verbirgt: daß jeder Klang lebendig in sich bewegt vorzustellen ist, geht durch die starre Übertragung gerade verloren. Welche Prinzipien in der alten Praxis dem Schematismus entgegenwirkten, liegt weithin im Dunkeln. Einige Hinweise finden sich bei C. Ph. E. Bach. Wenn er von den >schönsten Fehler(n) wider den Tact< spricht, die man >mit Fleiß begehen< muß, so können wir hieraus nicht mehr entnehmen, als die auch gegen den Aufführungsstil der zwanziger und dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts gerichtete Maxime, nie motorisch, in maschinenhaftem Gleichmaß zu musizieren. Ebenso ist heute kaum nachzuvollziehen eine Vorschrift wie die C. Ph. E. Bachs, daß man bei bestimmten Stücken >mit der einen Hand wider den Tact zu spielen hat, indem die andere aufs pünktlichste alle Tacttheile anschlägt<, und daß dann >nur selten<, >alle Stimmen zugleich im Anschlag< kommen. Daß Mozart dies praktizierte, ist von ihm selbst dokumentiert in jenem bekannten Brief an seinen Vater vom 24. Oktober 1777. Ein Mozartspiel aber, das sich an diese Maxime hielte, würde all unseren Forderungen nach Präzision widersprechen."

a. a. O. S. 67f

Hans-Joachim Bracht:

"Koch zufolge bezeichnet der Begriff Lied ein >lyrisches Gedicht von mehreren Strophen, welches zum Gesang bestimmt< und mit einer solchen Melodie verbunden ist, die bei jeder Strophe wiederholt wird, und die zugleich die Eigenschaft hat, daß sie von jedem Menschen, der gesunde und nicht ganz unbiegsame Gesangsorgane besitzt, ohne Rück-

sicht auf künstliche Ausbildung derselben, vorgetragen werden kann<. Dank der Einfachheit seiner Melodie und seiner sprachlichen Form und Aussage entspricht das Lied dem Bedürfnis der Menschen, >die Gefühle, von denen sie durchdrungen sind, und die für ihr Herz viel Interesse haben, singend auszudrücken<. Der von Koch definierte Liedbegriff findet in Hegels systematischer Gliederung der verschiedenen Arten lyrischer Poesie seine genaue Parallele im Volkslied. Hegel ordnet der >Ausdrucksweise< und dem >Inhalt der wirklichen Volkslieder oder der in dem ähnlichen Tone nachgesungenen späteren Gedichte< die ästhetische Kategorie der Unmittelbarkeit zu: >Das Volkslied singt sich gleichsam unmittelbar wie ein Naturlaut aus dem Herzen heraus<, dazu trägt der Inhalt das Seine bei, ist er doch so beschaffen, daß das Subjekt sich nicht genötigt findet, >aus seiner unmittelbaren Individualität und deren Interesse und Seelenstimmung schlechthin herauszutreten<.

Es liegt auf der Hand, daß unter den Prämissen des Kunstbegriffes des Deutschen Idealismus das Lied nicht auf der Stufe der Unmittelbarkeit verharren kann. Es muß sich vielmehr, so Hegel zum >kunstreichen ... Ausdruck des poetischen Gemüts< fortentwickeln. Indem der lyrische Dichter ausspricht, >was sich in seinem Gemüt und Bewußtsein poetisch gestaltet<, verweilt er nicht etwa bei seinen unmittelbaren Empfindungen. Im Gegenteil erhebt er sich >in theoretischer Freiheit... darüber..., so daß es ihm nur auf die Befriedigung ankommt, welche die Phantasie als solche gibt<. Hegel erwähnt in diesem Zusammenhang lobend Goethes *West-östliche Diwan*. An anderer Stelle geht er speziell auf das Gedicht *Wiederfinden* ein: >Hier ist die Liebe ganz in die Phantasie, deren Bewegung, Glück, Seligkeit herübergestellt<. Und erfährt fort: >Überhaupt haben wir in den ähnlichen Produktionen dieser Art keine subjektive Sehnsucht, kein Verliebtsein, keine Begierde vor uns, sondern ein reines Gefallen an den Gegenständen, ein unerschöpfliches Sich-Ergehen der Phantasie und dabei eine Innigkeit und Frohheit des sich in sich selber bewegendem Gemütes, welche durch die Heiterkeit des Gestaltens die Seele hoch über alle peinliche Verflechtung in die Beschränkung der Wirklichkeit hinausheben. Für das von Hegel geforderte freie Spiel der schöpferischen Phantasie bildet >die Freiheit der ihrer selbst gewissen Kunst< das notwendige Korrelat und die unentbehrliche Voraussetzung. Die >freie Kunst<, erläutert Hegel, >ist sich ihrer selbst bewußt, sie verlangt ein Wissen und Wollen dessen, was sie produziert, und bedarf einer Bildung zu diesem Wissen und Wollen sowie einer zur Vollendung durchgeübten Virtuosität des Hervorbringens<.,.

Als artifizielle Äußerung des poetisch gestimmten Gemüts ist das Liedgedicht ein autonomes Kunstwerk. Damit ist freilich noch nichts über den Status der Liedmusik ausgesagt. Im Denken Goethes besteht die Aufgabe des Musikers darin, das Gedicht zum Leben zu erwecken. Danach bedarf das dichterische Sprachwerk der Vertonung, weil erst im Gesang die lyrische Mitteilung zu ihrem vollen Dasein als Lied kommt. Unterm Aspekt ihres Leistungssinnes betrachtet, entspricht die Tätigkeit des Komponisten der des Interpreten eines musikalischen Werkes: beide verhelfen einem bereits vorhandenen Werk zur klangrealen Existenz, dieser unmittelbar, jener mittelbar. Und wie die Textvertonung, was ihren Leistungssinn betrifft, der Verwirklichung eines Musikwerkes durch den Interpreten vergleichbar ist, so stimmt auch das Selbstverständnis des Komponisten mit dem des Interpreten überein: beide verstehen sich als >gehorchendes Organ< des ihnen vorliegenden Kunstwerkes. Niemand käme auf den Gedanken, das Agieren eines Interpreten zum Gegenstand einer Aussage zu machen, in der die Begriffe >autonome/funktionale Kunst< als Prädikate fungieren. Eine solche Präzisierung ist nur in Bezug auf das Gebilde selbst möglich. Nichts anderes aber kann unter den liedästhetischen Prämissen Goethes für das künstlerische Wirken des Komponisten gelten.

Den romantischen Liedkomponisten geht es nicht mehr darum, das Dasein des Gedichts als Gesang zu ermöglichen. Vielmehr fühlen sie sich durch das Gedicht aufgerufen, ihre >eigene Kunst ... (frei zu) entfalten< {Abert}. In der Sicht des Dichters stellt sich die Differenz - mit Goethes Worten an Zelter - so dar: >Ich mag zu gern meine Produktionen auf Ihrem Elemente schwimmen sehen<; und: >Bei andern Komponisten muß ich erst aufmerken, wie sie das Lied genommen, was sie daraus gemacht haben. Was Goethe beargwöhnt - daß der Musiker >mit Tönen gewissermaßen das

Gedicht weiter< dichtet -, wird im Lieddenken der Romantik ins Positive gewendet und auf den Begriff gebracht. Beispielhaft sei der Aufsatz *Robert Franz* von Franz Liszt genannt. Liszt überträgt darin den Begriff des >lyrischen Poeten< auf den Liedkomponisten. Und wenn er im allgemeinen Teil seines Aufsatzes das romantische Kunstlied vom Volkslied mit Hilfe des Gegensatzpaares >Naturdichter< - >wissender Künstler<, >einfache Herzen< - >große und schöne Seelen< unterscheidet, dann nimmt er damit der Sache nach die von Hegel entwickelte Korrelation der >poetischen inneren Bewegung< und des >kunstvollen Ausdrucks< für die Liedkomposition in Anspruch. Die Naturdichter, so expliziert Liszt, begnügen sich damit, >ihre kleinen gedichteten und gesungenen Werke in einfachen Herzen fortleben zu sehen, die dabei frisch oder schmerzlich zuckend schlagen, wie ihre eignen<. Ihnen stellt er den Künstler gegenüber, der >nicht bloß {den} Erguß eines Gefühls erstrebt, sondern sich in der Form gefällt und nicht mit der instinktiv erhaschten sich begnügt, der die Kunst um der Kunst willen liebt<.,.

Der von Liszt reflektierte emphatische Kunstanspruch der Liedkomposition manifestiert sich in folgenden Sachverhalten. Als >wissender Künstler< läßt der Komponist erstens das Lied >an Formen architektonischer Zeitgestaltung teilnehmen< wie Variationenkette, Rondo, Verbindung von Durchführung und Reprise>. Zweitens nutzt er die harmonischen und motivtechnischen Errungenschaften seiner Zeit aus. Drittens nimmt er für die Technik seiner >Clavierbegleitungen die ganze Vollendung in Anspruch..., zu der sich die moderne Behandlung des Instrumentes gestaltet hat<.

Im Kapitel *Die Musik* geht Hegel auf die Vertonung von Sprachtexten ein. Dabei unterscheidet er >drei verschiedene Arten des Ausdrucks<: den >rein melodischen<, den >charakteristischen< und den >wahrhaft konkreten<, d. h. ebenso charakteristischen wie melodischen Ausdruck. Das Melodische und das Charakteristische stellt Hegel als antithetische >Grundhaltungen der Vertonung< vor. Während im bloß melodischen Ausdruck die Musik >über den Besonderheiten und Einzelheiten der Worte< schwebt, schließt sich die charakteristische Vertonung >denselben aufs engste< an. Hier überwiegt, was dort eher nebensächlich ist, der >bestimmte Sinn der Worte<. Für das Prinzip des Melodischen steht das Lied Modell: im Lied schwebt >die Melodie einfach für sich< über den spezielleren Bezügen des Textes. Und den gegenüberliegenden Pol markiert das Rezitativ in Oper und Oratorium. Hegel zeigt des näheren, was im Melodischen und im Charakteristischen jeweils zum Ausdruck gelangt. Die charakteristische Ausdrucksweise zeichnet den >Gang der bestimmten Empfindung als solcher, der Liebe, Sehnsucht, Fröhlichkeit usf< nach. Dagegen entspricht das Melodische dem Bedürfnis der Seele, sich selbst zu empfinden. Das >bloße Sichselbstempfinden der Seele< setzt einen Inhalt, also etwas bestimmtes voraus, denn sonst wäre die Seele leer und damit nicht wirklich. Bei der rein melodischen Darstellungsweise läßt sich die Seele indes auf den Inhalt nur ein, um darin sich selbst zu empfinden. Und sie empfindet primär sich selbst statt dieses oder jenes Bestimmte, indem sie >gleichsam nur den Grundton< des Inhalts auffaßt. Wo allein der Grundton, nicht aber die besondere Charakteristik eines Inhalts zählt, ist die >Stimmung, das Gemüt das Vorwaltende<. Und das Gemüt, das über seinem Inhalt schwebend rein sich selbst empfindet, gibt, >wie das Sichselbstanschauen des reinen Lichtes, die höchste Vorstellung von seliger Innigkeit und Versöhnung<. Die hier angesprochene Versöhnung ist jedoch von dem >versöhnten Gegensatz< des Allgemeinen und Besonderen zu unterscheiden, in dem Hegel mit Schiller das >Prinzip und Wesen der Kunst< erkennt: im ersten Fall ist der <Geist . . . von der Empfindung<, im zweiten ist er >in derselben< befreit. Am versöhnten Gegensatz >der Geistigkeit und des Natürlichen< gemessen, erscheint jene selige Versöhnung als defizient. Daher kann Hegel sagen: >Das bloße Sichselbstempfinden der Seele und das tönende Spiel des Sichvernehmens ist zuletzt als bloße Stimmung zu allgemein und abstrakt<. Auf der anderen Seite birgt das Prinzip des Charakteristischen die Gefahr der Zerstreuung und Zersplitterung. Die Musik muß daher zu einer dritten Ausdrucksweise fortschreiten. Sie >besteht darin, daß der melodische Gesang, der einen Text begleitet, sich auch gegen die besondere Charakteristik hinwendet und daher das im Rezitativ vorwaltende Prinzip nicht bloß gleichgültig sich gegenüber bestehen läßt, sondern es zu dem seinigen macht<. Dadurch steht auch das Charakteristische >nicht mehr für

sich vereinzelt da, sondern ergänzt durch das Hineingenommensein in den melodischen Ausdruck ebensowohl seine eigene Einseitigkeit.

Wie nun verhält sich die in ihrem Ausdruck sowohl >charakteristische als melodische Musik< zur Gattung Lied? Anders gefragt: kann das Lied, das Hegel ja als Paradigma des Melodischen gilt, zu einem >wahrhaft konkreten Ausdruck< gelangen, ohne seine Gattungsidentität zu verlieren. Hegels eigene Äußerungen sind zwiespältig. Einerseits heißt es: >Die lyrische Musik ... drückt die einzelne Seelenstimmung melodisch aus und muß sich am meisten von dem nur Charakteristischen und Deklamatorischen freihalten, obschon auch sie dazu fortgehen kann, den besonderen Inhalt der Worte mit in den Ausdruck aufzunehmen<. Andererseits verwirft er im Namen des >rein Melodischen< das sogenannte Durchkomponieren der Lieder. Das eigentliche 'musikalische Kunstlied' datiert >von Schuberts Goetheliedern *Gretchen am Spinnrade* (19. Oktober 1814) und *Erkönig* (Dezember 1815) an< (Schwabs. In beiden Kompositionen gelangt Schubert zu einer Vermittlung der ästhetischen Kategorien des Melodischen und des Charakteristischen. Im Hinblick auf die Vertonung des *Gretchen* schreibt die *Dresdner Abendzeitung* vom 30. I. 1821, sie übertreffe >an charakteristischer Wahrheit alles, was man im Liederfache aufzuweisen hat<. Faktoren des Charakteristischen sind erstens die am emotionalen Geschehen orientierte zyklische Formanlage, die sich durch das Buchstabenschema ABACADA bezeichnen läßt, zweitens die >höchst konkret auf den Text, die Aussage des Gedichts< bezogene Bewegungsfigur der Begleitung {*Ergebrecht*}. Da nun die Teile B, C und D kompositorisch >eng aufeinander bezogen sind< {*Dahlhaus-undüberdies* die charakteristische Begleitfigur das ganze Lied hindurch erklingt, kann man mit Hans Heinrich *Ergebrecht* sagen: Schuberts *Gretchen-Vertonung* schlägt >beständig e i n e n 'Ton'< an. Freilich nicht einen 'Gemütston' - dieser definiert die Stufe des bloß melodischen Ausdrucks -, sondern einen bestimmten Ton. Nimmt in *Gretchen am Spinnrade* die Einheit des Melodischen die Bestimmtheit des Charakteristischen in sich auf, so realisiert der *Erkönig* den >wahrhaft konkreten Ausdruck< auf umgekehrte Weise: der für Balladenvertonungen typischen musikalischen Darstellung des mannigfaltig Besonderen wächst >die organische Gliederung und einheitsvolle Abgeschlossenheit< zu. Die >zusammenfassende Einheit< des Melodischen macht sich nicht nur in den Korrespondenzverhältnissen geltend, die zwischen den jeweils zwei Textstrophen umfassenden Rahmen- und Binnengliedern der musikalischen Form bestehen; sie haftet ebenso an der Triolenbewegung, die von den charakteristisch unterschiedenen Begleitformen der einzelnen Abschnitte ohne Unterbrechung durchgehalten wird."

Lied und Autonomie. In: AfMw 2, 1992, S. 115ff.

Jean-Baptiste Dubos (1719):

"Ebenso wie der Maler die Züge und Farben der Natur nachahmt, ahmt der Musiker die Töne, die Akzente, die Seufzer, die Tonfälle, kurz alle jene Klänge nach, mit deren Hilfe die Natur selbst ihre Gefühle und ihre Leidenschaften ausdrückt. Alle diese Klänge haben eine wunderbare Kraft, unser Gemüt zu erregen, weil sie die von der Natur festgesetzten Zeichen der Leidenschaften sind, von der sie ihre Energie erhalten; wohingegen die artikulierte Worte nur willkürliche Zeichen der Leidenschaften sind. Die artikulierte Worte beziehen ihre Bedeutung und ihren Wert nur aus einer Festsetzung durch Menschen, die sie immer nur in einem bestimmten Lande in Umlauf haben bringen können. Um die Nachahmung der natürlichen Klänge noch gefälliger und rührender zu machen, hat die Musik sie auf jenen zusammenhängenden

Gesang reduziert, den man >Thema< (*sujet*) nennt. Diese Kunst hat noch zwei weitere Mittel gefunden, den Gesang gefällig zu machen und unser Gemüt zu bewegen. Das eine ist die Harmonie, das andere der Rhythmus. Die Akkorde, aus welchen die Harmonie besteht, haben einen großen Zauber für das Ohr; und das Zusammenwirken der verschiedenen Stimmen einer musikalischen Komposition, die jene Akkorde bilden, trägt außerdem zum Ausdruck jenes Schalls bei, den der Musiker nachahmen will. Der basso continuo und die anderen Stimmen helfen dem Gesang sehr, das Thema der Nachahmung vollkommener auszudrücken... Die Musik hat sich nicht damit begnügt, in ihren Gesängen die unartikulierte Sprache des Menschen und die natürlichen Laute nachzuahmen, deren er sich unwillkürlich bedient. Diese Kunst wollte auch alle Geräusche nachahmen, die am fähigsten sind, uns zu beeindrucken, wenn wir sie in der Natur hören. Die Musik bedient sich nur der Instrumente, um diese Geräusche, in denen es nichts Artikuliertes gibt, nachzuahmen; und wir nennen diese Nachahmungen >Symphonien<. Indessen spielen diese Symphonien tatsächlich gewisse Rollen, so zu sagen, in unseren Opern, und dies mit großem Erfolg. Erstens, obwohl diese Musik rein instrumental ist, enthält sie nichts desto weniger eine wirkliche Nachahmung der Natur. Zweitens gibt es mehrere Geräusche in der Natur, die eine große Wirkung auf uns machen, wenn man sie uns an passender Stelle in den Szenen eines Theaterstücks hören läßt. Die Wahrheit der Nachahmung einer Symphonie besteht in der Ähnlichkeit dieser Symphonie mit dem Geräusch, das sie nachahmen will. Es gibt Wahrheit in einer Symphonie, die komponiert ist, um einen Sturm nachzuahmen, wenn die Melodie der Symphonie, ihre Harmonie und ihr Rhythmus ein Geräusch hören lassen, das dem Brausen der Winde und dem Brüllen der Fluten, die gegeneinanderstoßen und sich gegen Felsen brechen, ähnelt Wie manche Menschen mehr von den Farben der Gemälde berührt werden als von dem Ausdruck der Leidenschaften, so sind auch in der Musik manche nur für die Gefälligkeit des Gesanges oder den Reichtum der Harmonie empfindlich und geben nicht genügend acht, ob dieser Gesang das Geräusch richtig imitiert, das er nachahmen soll, oder ob er zu dem Sinn der Worte paßt, auf die er gesetzt ist. Sie fordern von Musiker nicht, daß er seine Melodie den Gefühlen anpaßt, die in denjenigen Worten enthalten sind, die er in Musik setzt. Sie sind damit zufrieden, daß seine Gesänge abwechslungsreich, anmutig oder sogar bizarr sind, und es reicht ihnen, wenn sie beiläufig einige Worte des Dialogs ausdrücken. Die Zahl der Musiker, die sich nach diesem Geschmack richten, als ob die Musik außerstande wäre, etwas Besseres zu tun, ist nur allzu groß. (...) Solche Musik, bei der es dem Komponisten nicht gelungen ist, seine Kunstfertigkeit zu dem Zwecke auszunutzen, uns zu rühren, möchte ich am liebsten mit solchen Gemälden auf eine Stufe stellen, die nur gut koloriert, und solchen Gedichten, die nur gut versifiziert sind. Wie die Schönheiten der Ausführung in der Dichtung ebenso wie in der Malerei dazu dienen sollen, die Schönheiten der Erfindung und die Genieblitze, die die nachgeahmte Natur malen, zur Wirkung zu bringen, ebenso sollen Reichtum und Abwechslung der Akkorde, Verzierungen und Originalität der Melodie bei der Musik nur dazu dienen die Nachahmung der Sprache der Natur und der Leidenschaften zu bewirken und zu verschönern. Was man Wissenschaft der Komposition nennt, ist eine Zofe, die beim Genie des Musikers angestellt sein soll, ebenso wie das Reimtalent beim Dichter. Alles ist verloren, wenn die Sklavin sich zur Herrin des Hauses macht und wenn sie es einrichten darf, wie es ihr paßt als ob es ein bloß für sie errichtetes Gebäude wäre."

Reflexions critiques . . . Paris 1719. S. 22-27

Franz Schubert:

Gefrorne Tränen.

Nicht zu langsam.

Küh-ler Mor-gen-tau? Und dringt doch aus der Quel - - le - der
 Brust so - gli - hend heiß, als woll - tet ihr zer - schmel - zen des
 Ge - fro - ne Tropfen fal - len von mei - nen Wan - gen ab:
 gan - zen Win - ters Eis, des gan - zen Win - ters Eis, - ihr dringt doch aus der
 ob es mir denn ent - gan - gen, daß ich ge - wei - net hab? daß ich ge - wei - net
 hab? Ei Tränen, mei - ne
 schmel - zen des gan - zen Win - ters Eis, des gan - zen Win - ters Eis!
 Tränen, und seid ihr gar so lau, daß ihr er - starrt zu Ei - se, wie

Johann Sebastian Bach:

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ.

a 2 Clav. e Pedale.

Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ,
 ich bitt: erhör mein Klagen,
 verleih mir Gnad zu dieser Frist,
 laß mich doch nicht verza - gen;
 Den rechten Weg, Herr, ich mein,
 den wollest Du mir geben,
 Dir zu leben,
 mein'm Nächsten nütz zu sein,
 Dein Wort zu halten eben.

Jacobus Kloppers:

"Auf ähnliche Weise hat die Orgel längst >Violinfiguren aufgenommen< (Blume), wie auch die Orgelwerke bezeugen. Nach Forkel hat Bach eine bedeutende Vor-

liebe für die Bratsche: >Er befand sich mit diesem Instrument in der Mitte der Harmonie, aus welcher er sie von beyden Seiten am besten hören und genießen konnte... Betrachten wir u. a. die Choralbearbeitung "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" aus dem Orgelbüchlein BWV 639, so scheint es, als hätten wir es mit einer Übertragung eines Streichtrios zu tun: Die von Bach mit Bogen versehene Mittelstimme stellt eine ausgesprochene Viola-Partie dar; den Choral bildet eine - der Ornamentik und dem >bel canto< des Sologesangs verpflichtete - Violinstimme; der Baß wird spiccato-artig¹ von dem Violoncello vorgetragen.

¹ siehe Walther-Lexikon, S. 574: >... bedeutet: daß man die Klänge auf Instrumenten wohl von einander sondern, und jeden distincte soll hören lassen<" Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs, Frankfurt a/M 1966, S. 200

Hermann Keller:

"Die Mittelstimme dieser einzigen dreistimmigen Bearbeitung im >Orgelbüchlein< (Alt und Tenor sind in eine Stimme zusammengezogen) fleht demütig (vgl. Nr. 23 fa Jesus an dem Kreuze stunde), sinnbildlich beschützt von den (autographen) legato-Bögen, während die Achtel des Basses dazu das unruhige Pochen des Herzens malen (vgl. Matthäuspassion: >O Schmerz, hier zittert ein gequältes Herz<). c = 40."

Die Orgelwerke Bachs, Leipzig 1948, S. 165

VI

Triste et lent (♩ = 44)

pp *p* *expressif et douloureux*

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé *più pp*

m. d. *pp* *expressif*

3/4 Cédez - - - (4) Retenu - - - //

pp *p* *più p*

En animant surtout dans l'expression *p* *expressif et tendre* *a Tempo*

pp *m. d.* *m. s.* *sempre pp*

Retenu - - - // *a Tempo*

Comme un tendre et triste regret

Plus lent *pp* *pp* *très lent* *morendo* *ppp*

(...Des pas sur la neige)

Claude Debussy: Prélude
"Des pas sur la neige"

Jürgen Uhde/Renate Wieland:

"Eine Schicht { von Debussys "Des Pas sur la neige"} ist vom Gongklang bestimmt, der meist in halben Noten, mit seltenen Unterbrechungen, das ganze Stück unbeirrt durchdringt. Als Einzelton, als Akkord, in tiefer, mittlerer, zuletzt hoher Lage trägt dies oft übersehene Grundelement in seinem tristen Gleichmaß wesentlich zur Charakteristik des musikalischen Bildes bei. Eng verbunden mit diesem Ostinato-Rhythmus ist der der stockenden Schritte. Sie bilden eine eigene Physiognomie aus; gegen den unbeseelten Gang der Halben setzen sie einen subjektiven Impuls: Müdigkeit, ein Nicht-mehr-weiter-Wollen. Das muß die Vorstellung bestimmen: dies Ineinander von gleichgültigem Pendeln und dem Widerspruch dagegen, die Schritte, die dem Metrum gewissermaßen nachhinken. Beidem aber tritt die eigentliche individuelle Klangsphäre der expressiven Melodie gegenüber, wiederum mit eigenem Tonus: in freier Deklamation, fragmentarisch setzt sie aus hoher, aus tiefer Lage wieder und wieder an, kreuzt dabei die anderen Schichten, ist sehnsüchtig bestrebt, sich zu großer Linie zusammenzuschließen, was mißlingt, und eben in solchem Mißlingen gelingt erst jener ohnmächtige, passive Klang der Melodie. Sie widerspricht sowohl dem Gangelement mit seinem rhythmischen Gleichmaß als auch den metrisch zögernden Schritten: sie will im Grunde überhaupt kein Metrum. Wie voneinander unabhängig wären diese drei Sphären darzustellen, so als redeten sie nicht miteinander, als kommunizierten sie nicht; im Für-sich-sein jeder einzelnen erscheint der Charakter von Verlassenheit, in der Divergenz der drei entsteht der Klang der Weite. Wieder ist der Klang durch Zeit bestimmt; daß das Unvereinbare zuletzt dennoch übereinkommt, begründet sich wesentlich in gemeinsamer Zeitendenz: all dies Ausklingen, Zögern, Deklamieren hört sich gleichsam selber nach."

Denken und Spielen. Studien zur Theorie der musikalischen Darstellung, Kassel 1988, Bärenreiter, S. 488

Frédéric Chopin: Nocturne Nr. 9 op. 32, Nr.1

Andante sostenuto.

Op. 32, №1.

9. *p*

Measures 9-13: Treble and bass clefs, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time. Measure 9 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

4. *f* *stretto*

Measures 14-16: Treble and bass clefs. Measure 14 starts with a forte (*f*) dynamic and a *stretto* marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

7. *delicatissimo* *p* *poco riten.* *sempre legato*

Measures 17-20: Treble and bass clefs. Measure 17 starts with a *delicatissimo* marking and a piano (*p*) dynamic. There is a *poco riten.* (poco ritardando) marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

10. *dolce*

Measures 21-24: Treble and bass clefs. Measure 21 starts with a *dolce* marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

14. *pp* *delicatiss.* *p*

Measures 25-28: Treble and bass clefs. Measure 25 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and a *delicatiss.* marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

17. *f* *stretto* *p* *poco riten.* *a tempo* *tranquillo*

Measures 29-31: Treble and bass clefs. Measure 29 starts with a forte (*f*) dynamic and a *stretto* marking. There is a piano (*p*) dynamic, a *poco riten.* marking, and an *a tempo* marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

21. *a tempo*

Measures 32-35: Treble and bass clefs. Measure 32 starts with an *a tempo* marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

25. *pp* *delicatiss.* *p*

Measures 36-39: Treble and bass clefs. Measure 36 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and a *delicatiss.* marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

29. *pp* *delicatiss.* *p* *semp. legato*

Measures 40-43: Treble and bass clefs. Measure 40 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and a *delicatiss.* marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

32. *stretto*

Measures 44-47: Treble and bass clefs. Measure 44 starts with a *stretto* marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

36. *p* *poco riten.* *f* *a tempo*

Measures 48-51: Treble and bass clefs. Measure 48 starts with a piano (*p*) dynamic and a *poco riten.* marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

39. *rit.* *dim.* *a tempo*

Measures 52-55: Treble and bass clefs. Measure 52 starts with a *rit.* (ritardando) marking and a *dim.* (diminuendo) marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

43. *a tempo*

Measures 56-59: Treble and bass clefs. Measure 56 starts with an *a tempo* marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

46. *a tempo*

Measures 60-63: Treble and bass clefs. Measure 60 starts with an *a tempo* marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

49. *pp* *semp.*

Measures 64-67: Treble and bass clefs. Measure 64 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and a *semp.* (sempre) marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

52. *legato* *cresc.*

Measures 68-71: Treble and bass clefs. Measure 68 starts with a *legato* marking and a *cresc.* (crescendo) marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

56. *f* *stretto* *p* *poco riten.* *f* *a tempo*

Measures 72-75: Treble and bass clefs. Measure 72 starts with a forte (*f*) dynamic and a *stretto* marking. There is a piano (*p*) dynamic, a *poco riten.* marking, and a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

60. *riten.* *pp*

Measures 76-79: Treble and bass clefs. Measure 76 starts with a *riten.* (ritardando) marking and a pianissimo (*pp*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

63. *a piacere* *f* *p*

Measures 80-83: Treble and bass clefs. Measure 80 starts with an *a piacere* marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

(63) *Adagio.* *f* *p* *f*

Measures 84-87: Treble and bass clefs. Measure 84 starts with an *Adagio.* marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are plus signs (+) under the bass line notes.

Franz Liszt (1852):

"Ihm verdanken wir die Erweiterung der voll angeschlagenen sowohl als der gebrochenen und figurierten Akkorde, die chromatischen und enharmonischen Wendungen, von denen seine Werke so überraschende Beispiele bieten; die kleinen Gruppen von Zwischennoten, die wie bunt schimmernde Tautropfen über die melodische Figur fallen. Er verlieh dieser Art Schmuck, deren Vorbild man bisher nur in den Fiorituren der großen alten italienischen Gesangsschule gefunden, das Unerwartete und Wechselreiche, das außerhalb des Vermögens der menschlichen Stimme liegt, während die letztere bis dahin in den stereotyp und monoton gewordenen Verzerrungen durch das Pianoforte nur sklavisch kopiert worden war. Er erfand jene bewunderungswürdigen harmonischen Fortschreitungen, mittels deren er selbst den Musikstücken einen ernsten Charakter aufprägte, deren minder gewichtiges Sujet irgendwelche tiefere Bedeutung nicht beanspruchen zu dürfen schien ...

... Seinen fast der ersten Zeit seines Schaffens entstammenden Etüden ist ein jugendlicher Schwung eigen, der in einigen seiner späteren kunstreicheren, mehr kombinierten Arbeiten zurücktritt, um sich in seinen letzten Erzeugnissen zu verlieren, deren verfeinerte Empfindsamkeit man lange Zeit der Überreiztheit und dadurch Gesuchtheit beschuldigte. Man kommt indes zu der Überzeugung, daß diese Zartheit in Behandlung der Nuancen, diese unendliche Feinheit in Anwendung der leisesten Tinten und flüchtigsten Kontraste nur eine scheinbare Ähnlichkeit mit den Gesuchtheiten ermattender Schaffenskraft hat. Bei näherer Prüfung gewahrt man darin die ihm wie durch Offenbarung gegebene Erkenntnis der Übergänge, die zwischen Gefühlen und Gedanken bestehen, die aber die große Menge ebensowenig bemerkt, als ihr beschränkter Blick all die Farbenübergänge, all die Abstufungen der Tinten erfäßt, welche die unaussprechliche Schönheit und Harmonie der Natur ausmachen."

(129f) "In seinem Spiel gab der große Künstler in entzückender Weise jenes bewegte, schüchterne oder atemlose Erbeben wieder, welches das Herz überkommt, wenn man sich in der Nähe übernatürlicher Wesen glaubt, die man nicht zu erraten, nicht zu erfassen, nicht festzuhalten weiß. Wie ein auf mächtiger Welle getragenes Boot ließ er die Melodie auf und ab wogen, oder er gab ihr eine unbestimmte Bewegung, als ob eine luftige Erscheinung unversehens einträte in diese greifbare und fühlbare Welt. Er zuerst führte in seinen Kompositionen jene Weise ein, die seiner Virtuosität ein so besonderes Gepräge gab und die er *Tempo rubato* benannte: ein geraubtes, regellos unterbrochenes Zeitmaß, geschmeidig, abgerissen und schmachend zugleich, flackernd wie die Flamme unter dem sie bewegenden Hauch, schwankend wie die Ähre des Feldes unter dem willkürlichen Druck der Luft, wie der Wipfel des Baumes, den die weickürliche Bewegung des Windes bald dahin, bald dorthin neigt. ... Alle seine Kompositionen aber müssen in dieser schwebenden, eigentümlich betonten und prosodischen Weise, mit jener morbidezza wiedergegeben werden, deren Geheimnis man schwer beikommt, wenn man ihn nicht oftmals selber zu hören Gelegenheit hatte."

(116f) "... Die schönen Tränen, die so schöne Augen netzten, besiegten Chopin, und er, der sonst alles, was zu den Reliquien seines Innern zählte, mißtrauisch in den glänzenden Schrein seiner Werke verschloß, erwiderte mit seltener Aufrichtigkeit, daß ihr Herz sich nicht über seine Schwermut täusche; denn ob er auch vorübergehend heiter erscheine, er sei doch nie von einem Gefühl befreit, das gewissermaßen den Grund seines Empfindens bilde und für welches er nur in seiner eigenen Sprache Ausdruck finde, da keine andere ein analoges Wort besitze für das polnische >Zal!< Er wiederholte es in der Tat häufig, wie wenn sein Ohr gierig diesem Klange lausche, der für ihn die ganze von einer herben Wehklage erzeugt Skala der Gefühle von der Reue bis zum Haß - gesegnete oder giftige Früchte derselben bitteren Wurzel - umschloß. Zal! ... Sich sozusagen mit Sanftmut dem Gesetz einer göttlichen Schickung beugend, läßt es sich in diesem Sinn als >untröstlicher Schmerz nach einem unwiderruflichen Verlust< übersetzen."

(120f und 124ff.) "Chopin wußte nur zu wohl, daß er nicht auf die Menge wirkte, daß sein Spiel die Massen nicht traf, die, gleich einem Meer von Blei, nur im Feuer zu schmelzen und nicht minder schwer zu bewegen sind.

Sie verlangen den mächtigen Arm einer athletischen Kraft, um in eine Form gegossen zu werden, unter der das flüssige Metall plötzlich zum Ausdruck einer Idee, einer Empfindung wird. Chopin war sich bewußt, daß er nur in jenen leider wenig zahlreichen Kreisen vollkommen gewürdigt werden konnte, wo alle darauf vorbereitet waren, ihm überallhin zu folgen, wohin er sie führte, sich mit ihm in jene Sphären zu erheben, in die man nach der Vorstellung der Alten nur durch das Elfenbeintor der glücklichen Träume gelangt Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Konzerttätigkeit weniger Chopins physische Organisation ermüdete als vielmehr seine Reizbarkeit als Künstler herausforderte. Hinter seinem freiwilligen Verzicht auf rauschende Erfolge verbarg sich ein inneres Verletztsein... Nicht ohne geheime Betrübniß schien Chopin sich oftmals zu fragen, bis zu welchem Grad die Elite der Gesellschaft ihm durch ihr diskreten Beifallsbezeugungen die Menge und Massen ersetzte, von denen er sich freiwillig abkehrte. Wer in seinem Antlitz zu lesen wußte, konnte erraten, wie häufig er bemerkte, daß unter all den schönen, wohlfrisierten Herren, unter all den schönen, parfümierten und geschmückten Damen ihn keiner verstand... Er zog demgemäß vor, in der ruhigen Einsamkeit seiner inneren Betrachtungen, seiner Phantasien und Träume ungestört zu sein... Die Wertschätzung des Salons ist nur ein >ewiges Ungefähr<, wie Sainte Beuve... sagt... Die feine Welt sucht, da sie keine Wurzel in vorhergegangener Erkenntnis, keinen Halt und keine Zukunft in einem aufrichtigen und dauernden Interesse hat, nur oberflächliche Eindrücke, so flüchtiger Natur, daß man sie mehr physische als moralische nennen kann. Zu beschäftigt mit kleinen Tagesinteressen, mit politischen Streitereien, den Erfolgen hübscher Frauen, den Bonmots auf Wartegeld gesetzter Minister oder müßiger Mißvergnüger, mit einer eleganten Heirat oder zarten Liaisons, mit Lästereien, die man als Verleumdung, oder Verleumdungen, die man als Lästerei behandelt, begehrt die große Welt in der Tat von Poesie und Kunst nichts weiter als Aufregungen, die wenige Minuten währen, die sich im Laufe eines Abends erschöpfen und am anderen Morgen vergessen sind... Die Frauen, die bei jeder Nervenaufregung in Ohnmacht fallen, aber das Ideal, von dem der Künstler singt, die Idee, die er in Gestalt des Schönen auszudrücken beabsichtigte, nicht zu erfassen vermögen; die Männer, die in ihren weißen Krawatten vergebens darauf warten, die Aufmerksamkeit der Frauen zu erregen, sind sicherlich, die einen ebensowenig als die anderen, geneigt, in dem Künstler etwas anderes zu sehen als einen der besseren Gesellschaft angehörenden Seiltänzer..."

(142ff.) "Er ergoß sein ganzes Herz in seine Kompositionen, wie andere es im Gebet ergießen. Da strömte er all die zurückgedrängten Gefühle, all die unaussprechliche Traurigkeit und Bekümmernis aus, welche die fromme Seele im stillen Zwiegespräch mit ihrem Gott laut werden läßt. Was jene nur kniend stammelt, das künden uns seine Werke: die Geheimnisse der Leidenschaft und des Schmerzes, die der Mensch ohne Worte versteht, da es ihm nicht gegeben ward, sie mit Worten zu benennen... Im geselligen Verkehr und Gespräch schien er sich nur für das zu interessieren, was die anderen beschäftigte; er hütete sich, sie aus dem eigenen Kreis in den seinigen hinüberzuziehen..."

Chopin. Zit. nach: Schriften zur Tonkunst, Leipzig 1981, Reclam; S. litt.

Pierfrancesco Tosi (1725):

Rubato ist eine Aufführungsmanier, bei der "der Sänger in seinem Cantabile über dem metrisch gleichmäßig dahinschreitenden Baß als Ausdrucksmittel gewisse minimale Rhythmusverschiebungen zwischen den Noten innerhalb eines Taktes anwendet" Zit. nach: Michael Stegemann: Immanenz und Transzendenz. In: Fryderyk Chopin, Musik-Konzepte 45, München 1985, S.101

Schüler/innen Chopins:

"Die linke Hand sei der Kapellmeister; sie spiele strikt rhythmisch, das Taktmaß befolgend und das Spieltempo aufrecht-erhaltend. Die Rechte spiele ungezwungen im Rhythmus, sie müsse den wahren musikalischen Ausdruck aus der rhythmischen Verknüpfung herausholen, sei es durch Unentschlossenheit, Verzögerung oder durch das frühere Eintreten mit einer ungeduldrigen Heftigkeit - wie ein Redner bei leidenschaftlicher Rede."

Jürgen Uhde/Renate Wieland:

"In der Frage nach dem Ausdruck hat sich die Geschichte der Musikästhetik polarisiert. Die Nachahmungsästhetik des 18. Jahrhunderts bis hin zu Kretzschmar und die marxistischen Widerspiegelungstheorien begreifen den musikalischen Ausdruck als Abdruck, als Imitation entweder einer gegebenen äußeren Natur mit ihren Stimmen und Stimmungen oder als Abbild, Hörbild der inneren Natur, ihrer Empfindungen, Affekte, Leidenschaften. Demgegenüber bedeutet nach der Lehre der Formalästhetik Musik stets nur sich selber, bildet ihren eigenen unvergleichlichen Ausdruck. Wenn mithin die Nachahmungsästhetik die Musik auf ein Außerästhetisches zurückzuführen trachtet, so will die Formalästhetik sie am liebsten vollkommen vom wirklichen Leben reinigen. Dem Formalisten Hanslick etwa sind die musikalischen Formen nicht Gefäß von profanen Inhalten, auch nicht Hülle eines verborgenen Wesens, sondern >Wesensform<, >sich von innen heraus gestaltender Geist<. Form ist Inhalt, aber nicht affektiver, sondern ein freier, vom Geist erschaffener Inhalt, was immer das heißen soll. Es ist überflüssig und regressiv, ihn außerhalb im Reich der natürlichen Affekte zu suchen. Assoziationen mögen wie immer beiheberspielen, wesentlich sind sie nicht. Ästhetik dieser Art sucht selbst die Vokalmusik als autonome, absolute Musik zu begreifen, mit zufälligen Analogien zur gegenständlichen Welt, und zwar in scharfer Antithese zur Inhaltsästhetik, welche sogar die absolute Instrumentalmusik noch programmatisch verstehen, ihren vieldeutig schwebenden Ausdruck zur Eindeutigkeit zwingen will. Arnold Scherings Versuch, in Beethoven-Sonaten verschwiegene Programme zu entdecken, sie etwa als Kommentare zu Shakespeareschen Dramen zu verstehen, zieht die absurde Konsequenz aus dieser Theorie, die tendenziell von der Idee beseelt ist, die Musik zuletzt durch das Wort zu erlösen, wie Wagner es einmal im Sinn hatte.

Dennoch ist die Nachahmungsästhetik nicht, wie ihre Gegner unterstellen, bloß irreführend. Kant, um nur eines seiner großen Argumente zu nennen, sah, innerhalb ihrer mathematischen Bedingungen, eine Quelle der Musik in den Modulationen der sprechenden Stimme, in der die Affekte sich unmittelbar und unverstellt zu erkennen geben. Der Abbe Dubos hat dies zu Anfang des 18. Jahrhunderts so verstanden, als brauchte die Musik diesen Naturlaut nur geradewegs zu imitieren. Mit verblüffender Naivität formuliert er in den >Reflections critiques<: >Gerade ebenso wie die Malerei Formen und Farben der Natur nachahmt, so ahmt die Musik die Töne, die Akzente, die Seufzer, die Modulationen der Stimme, kurz alle die Töne nach, durch welche die Natur selbst die Gefühle und Leidenschaften ausdrückt.< (2) Daß dieser Gedanke nicht bloß Geschichte ist, wie sehr er noch lebt, zeigt sich exemplarisch im Werk von Janáček. Vom Tonfall des Sprechens und Rufens hat seine Musik sich wie keine andere inspirieren lassen. Weithin entwickelt er sein Material aus der Sprachgestik. Unter der Oberfläche der Verständigung öffnete sich seinem Ohr ein unglaublich reiches Leben unzensurten Ausdrucks; und daraus entsprang der revolutionäre Impetus, den in Konventionen gefangenen musikalischen Ausdruck zu befreien. Seine Musik will jedoch das Gegenteil dessen, was die Ästhetik des 18. Jahrhunderts mit der Theorie musikalischer Interjektionen intendierte: nicht Bändigung, sondern Entfesselung des Ausdrucks. Den Theoretikern des 18. Jahrhunderts war auch ästhetisch die Unterwerfung des Affektlebens unter Anstand und Sitte des guten Geschmacks selbstverständliches Gebot. Ihr Ziel: die vollständige Konventionalisierung der Affekte. Feste Tonformeln standen für ebenso fest definierte Emotionen. Die pedantische Lust am Schema ging so weit, ein >Wörterbuch< der musikalischen Affekte anzulegen, damit der Komponist sich seiner bediene, um Aufträge so nützlich wie erfreulich und möglichst rasch zu erledigen: Dahinter steht eine ästhetische Vorstellung von Komposition als Puzzle, Montage aus Requisiten des Gemüts. Ungeachtet dieser abstrusen Vorstellungen kann von der ursprünglichen Idee der Musik als >Klangrede<, wie Mattheson es nannte, Interpretation bis heute lernen, denn im üblichen Musizierbetrieb ist das Element des Deklamatorischen eher unterbelichtet. Wie beim alltäglichen Gespräch hört der routinierte Spieler in der Musik eher auf die Konventionen des Ausdrucks als auf den redenden Tonfall der Figuren in ihrer geheimen Mitteilung. Offen bleibt in all diesen Reflexionen die Frage nach der Beziehung dieser Sprachgesten untereinander in der Musik. Erst Hegel hat auf ihren Zu-

sammenschluß zur Form, auf ihre >Kadenzierung<, verwiesen, die die eigentliche Bedeutung erst stiftet. >So machen"<, heißt es in der Ästhetik, >die Interjektionen wohl den Ausgangspunkt der Musik, doch sie selbst ist erst Kunst als die kadenzierete Interjektion< (3). Offen bleibt aber vor allem die Frage nach dem Wozu all dieser musikalischen Imitationen. Was denn ist das treibende Interesse, eine Sprache ohne Worte zu bilden? Rousseau, der dem nachging, sah in den melodischen Akzenten und Inflexionen der Stimme die Reste einer verlorenen, universellen Ursprache, die keine nationalen Grenzen kennt, in der alle schrankenlos miteinander kommunizieren. An diese vergessene, die adamitische Sprache, soll Musik erinnern. Darin erfüllt sich erst der Sinn all jener Stilisierungen leidenschaftlicher Rede.

Der intellektuelle Streit um Inhalts- oder Formalästhetik spielt sich nicht nur über den Köpfen der praktischen Musiker ab. Ohne daß sie es zu wissen oder zu formulieren brauchen, wirken ästhetische Ideen in ihrem Tun. So ist der Typus des reich illustrierenden, beflissen charakterisierend am Text entlangfahrenden Musikers, wie er sich öfter bei Sängern findet, unbewußt das Organ der Nachahmungsästhetik, während der reservierte Typus, der akademisch akkurat und clean seine Strukturen präpariert, insgeheim vom Ideal der Formalästhetik regiert wird. Wenn der eine über dem einzelnen Inhalt den Sinnzusammenhang der Form vergißt, so der andere den Inhalt über der Struktur. Solche Verdrängung aber entzieht der Musik ihre Kraft und Intensität. Unter der einseitigen Herrschaft verkümmert der Ausdruck, er wird eigentümlich neutralisiert. Es gibt hochdramatische, auch nuancenreiche Darstellungen, die samt allen Raffinessen lyrischen Sentiments im Grunde ebenso stumm bleiben, ebenso ausdruckslos wie die strukturalistische Präsentation, die das unverhüllt zugibt. Wenn aber die Schilderung von Affekten und Charakteren nicht für sich schon ausdrucksvoll ist, wenn nicht die Form für sich schon spricht, was kann dann Ausdruck heißen? Was ist das Expressive selber?

Die Romantik hat es das Poetische genannt als die gemeinsame Substanz aller Künste. Gemeint ist die Erfahrung der Aura um die Dinge, das, wodurch sie über sich hinausstrahlen, wodurch ihr Wesen sich mitteilt. Wahrhaft gelungener Ausdruck ist nach der romantischen Ästhetik das Ereignis einer Verklärung des Wirklichen; in ihrer Sphäre läßt der Mensch alle begrifflich bestimmbareren Gefühle zurück, um sich dem >Unaussprechlichen< hinzugeben; und nirgends erscheint es reiner als in der Gestalt des Klanges. >In dem Gesange<, heißt es bei E. T. A. Hoffmann in jener bekannten Rezension von Beethovens 5. Symphonie, >wo die hinzutretende Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik, wie das Wunderelixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlich und herrlich machen. Jede Leidenschaft - Liebe, Haß, Zorn, Verzweiflung etc. wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt nur hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.< (4) Poetischer Ausdruck erscheint hier als Kraft des Transzendierens, Widerpart alles stillstellenden, plakativen Abdrucks.

Das Poetische hat die Romantik als Gegenbegriff zu dem Prosaischen konzipiert. Dieses umschließt das gesamte Reich des blinden Willens: die äußere Natur und Gesellschaft in ihrem Trieb zur Selbsterhaltung wie die innere menschliche Natur der Begierden, Affekte, Leidenschaften. Nicht nur gegen die triviale Welt der Philister, Krämer und Beckmesser also lehnt die poetische Intention sich auf, sondern gegen das gesamte System der gesellschaftlichen Bedürfnisse, vor allem aber auch gegen die Ideologie des Natürlichen. Rigoros formuliert das ein Aphorismus von Novalis: >Daß die Poesie keine Affekte machen soll, ist mir klar. Affekte sind schlechterdings etwas Fatales wie Krankheiten.< (5) Wozu also sie ästhetisch reproduzieren? Die romantische Ästhetik weigert sich, die bloße Nachahmung der spontanen Wallungen des Gemütes schon für künstlerischen Ausdruck auszugeben. Vollends kündigt dann die radikale Romantik eines Valéry der naiv veristischen Ausdrucksästhetik die Gefolgschaft. >Der Ausdruck eines unverfälschten Gefühls ist immer banal. Je unverfälschter, um so banaler< Das kategorische Nein zum Ichausdruck, wie es von Strawinsky bis Cage formuliert wurde, hat hier seine Wurzeln.

Der Begriff des Poetischen hat also einen revolutionären Aspekt. Er verhält sich zur gegebenen Wirklichkeit so wenig

affirmativ wie zu den ästhetischen Formzwängen, seine Intention ist vielmehr, ihren Schein zu durchschlagen, um endlich zur Sache selber vorzudringen. Wahrer Ausdruck wäre, dem Wortsinn entsprechend, Ausbruch eines Inneren, Durchbruch des Wesens. Das Verlangen danach geht den asketischen Weg: es läßt zurück, was sich in äußerlicher Ähnlichkeit mit der Sache befriedigt, was in die Fessel eines festgelegten Charakters, eines vorgegebenen konventionellen Formmusters, eines Stils, einer äußeren Funktion zwingt. Weil nichts Bestimmbares die Sehnsucht nach objektivem Ausdruck stillen kann, endet der Weg zuletzt im Schweigen. Daß dort nicht nur unendliche Leere wartet, daß etwas antwortet, ist die ästhetisch metaphysische Hoffnung von Valéry: >Merk auf dieses feine, unaufhörliche Geräusch; es ist die Stille. Horch auf das, was man hört, wenn man nichts mehr vernimmt.<

Adornos Idee des objektiven, intentionslosen Ausdrucks

Inspiziert von solcher Erfahrung, hat Adorno die Idee des intentionslosen, objektiven Ausdrucks entwickelt, eines Ausdrucks, der paradox, im Bedingten das allen Bestimmungen Entrückte, das >Unnachahmliche nachahmt<. Daß diese Mimesis zu einer des Absoluten" wird, ist die metaphysische Utopie, an der Adorno nicht weniger als die klassische und romantische Ästhetik festhält. Aber er beharrt zugleich auf dem Bewußtsein des Widerspruchs. In der Nachahmung bleibt das >Unnachahmliche< zugleich in unendlicher Ferne. Der wahre Ausdruck besitzt nicht das, worauf er deutet, durch das er lebt. Macht er es zu seinem Besitz, so erstarrt es schon. Er existiert nur als unendliche Sehnsucht, und das verwehrt es, die Intentionen, die Affekte, an denen er aufblitzt, selber schon für göttlich zu halten. Dieser Verwechslung aber verfiel die romantische Ästhetik allerorten. Wenn Wackenroder in den >Phantasien über die Kunst< die esoterischen Erfahrungen zu beschreiben versucht, so verschwimmt die Differenz von Religion und Kunst: >Es scheinen uns diese Gefühle, die in unserm Herzen aufsteigen, manchmal so herrlich und groß, daß wir sie wie Reliquien in kostbare Monstranzen einschließen, freudig davor niederknien und im Taumel nicht wissen, ob wir unser eignes menschliches Herz oder ob wir den Schöpfer, von dem alles Große und Herrliche herabkommt, verehren.< Kunst wird unmittelbar Religion. Notwendig müssen bei solcher Indifferenz die Interpretationen unverbindlich bleiben. So wird der musikalische Ausdruck von der romantischen Musikästhetik nur stimmunghaft umschrieben in schönen Assoziationen, allgemeinen Anmutungen zu den Werken im ganzen, aber nie konkret aus der Struktur entwickelt. Über das Besondere der Gestalten gleitet ihr Denken schwärmend hinweg. Denn in der Konkretion fürchtet es den Rückfall in Prosa, in begrenzte Empirie. Die beschworene Energie des transzendierenden Ausdrucks verliert sich dabei in dem diffusen Gestus einer Erhebung, die den Grund vergißt, aus dem sie doch aufsteigen muß - Verklärung an sich ohne Verklärtes. So gibt es eine falsche Emanzipation des Ausdrucks vom Bestimmten geprägter Charaktere, klarer Affekte, deutlicher Form. Wie die Theorie, so kann auch die absolute Musik, die von allen Inhalten, d. h. vom Prinzip bloßer Nachahmung sich vollends losreißen möchte, von solcher Entsubstantialisierung bedroht sein. Das hat Hegel in seinen Bedenken gegen die Gefahr reiner Instrumentalmusik als Ausdruck >abstrakter< statt >erfüllter Innerlichkeit < vorgebracht.

Wahrer Ausdruck ist aber nicht nur das Transzendierende, sondern immer zugleich das Treffende. Er entzieht sich dem definitiven Zugriff, aber, wo er erscheint, ist er dennoch höchst bestimmt, hier und jetzt, so und nicht anders. Dem Künstler ist diese Erfahrung seit je vertraut. In einem Vers von Eichendorff ist das formuliert>Schläft ein Lied in allen Dingen /, die da träumen fort und fort, / und die Welt hebt an zu singen, / triffst du nur das Zauberwort.< Dem Widerspruch zwischen transzendierender Unbestimmbarkeit und treffender Bestimmtheit im künstlerischen Ausdruck stellt sich in voller Konsequenz erst die Ästhetik Adornos. Er hat den schwebenden Charakter unendlicher, ungreifbarer Sehnsucht konfrontiert mit dem harten, aggressiven Bild getroffener Schießscheiben. >Die lyrischen Ausdrucksgehalte< , heißt es im Schubert-Essay, werden >vom Menschen gleich Schießscheiben getroffen: wird die richtige Nummer erreicht, so schlagen sie um und lassen das Wirkliche durchscheinen" Im so getroffenen wie betroffenen Ausdruck zündet ein Blitz zwischen Subjekt und Objekt. Beide verschmelzen für einen Augenblick, verwandeln sich. Die Empfindungskraft des Ich

bleibt nicht gebannt in die Selbstbefangenheit des Gemüts, sie entäußert sich an ihren Gegenstand, die Gefühle gelten nichts mehr für sich. Aller Ausdruck wird Bewegung zu etwas hin, wie Adorno einmal sagte, alle Regungen sind von dort her bestimmt. Dabei bleibt aber auch der Gegenstand nicht, was er war. Nicht länger dinglich verschlossen, beginnt sein Inneres zu strömen; es teilt sich mit, beginnt zu sprechen. In solch mystischer communion hat Bloch den Ursprung der Musik gesehen. Der >Traum<, der die Philosophie der Musik einleitet, spricht davon: >wir gehen im Wald und fühlen, wir sind oder könnten sein, was der Wald träumt. Wir gehen zwischen den Pfeilern seiner Stämme, klein, seelenhaft und uns selber unsichtbar, als ihr Ton, als das, was nicht wieder Wald werden könnte außer Tag und Sichtbarkeit" Träume wie diese gleichen dem Augenblick des Erwachens. Durch den mimetischen Akt der Verwandlung erscheint eine neue Wirklichkeit. Wie dies im musikalischen Ingenium sich zutragen mag, können vielleicht die Imaginationen Wagners über den Entstehungsprozeß von Beethovens 6. Symphonie verdeutlichen: >Und nun erleuchtete sich des Musikers Auge von innen. Jetzt warf er den Blick auf die Erscheinung, die durch sein inneres Licht beschienen, in wundervollen Reflexen sich mitteilte. Jetzt spricht wiederum nur das Wesen der Dinge zu ihm und zeigt ihm diese in dem ruhigen Lichte der Schönheit. Jetzt versteht er den Wald, den Bach, die Wiese, den blauen Äther, die heitere Menge, das liebende Paar, den Gesang der Vögel, den Zug der Wolken, das brausen des Sturmes, die Wonne der selig bewegten Ruhe. Da durchdringt all sein Sehnen und gestalten diese wunderbare Heiterkeit, die erst durch ihn der Musik zu eigen geworden ist. Selbst die Klage, die so innig ureigen allen Tönen, beschwichtigt sich zum Lächeln: die Welt gewinnt ihre Kindesunschuld wieder. Die mimetische Verwandlung kann so tief sein, daß sie zuletzt die Erinnerung an den Gegenstand in seiner Sichtbarkeit löscht. Geschieht das, so wird die Musik, die solche Erfahrungen auffängt, zur absoluten. Gerade die Nähe also zum Wesen ihres Gegenstandes kann ihre Ferne zu seiner äußeren Erscheinung bewirken, die Absenz alles Illustrativen. Und dennoch bleibt ihr absoluter Ausdruck bezogen auf die Wirklichkeit; er ist konkret, nicht abstrakt. Wahre Musik verabsolutiert sich nicht. Nach Schopenhauer und nach Nietzsche erreicht sie, ob instrumental oder von Worten begleitet, die tiefste Unmittelbarkeit, wird Stimme der geheimsten Regungen des Weltwillens selber. Ursprung und Movens des künstlerischen Ausdrucks bleiben die reinen ungegenständlichen mimetischen Impulse auch dort, wo sich die Musik dem Wort oder Programm verbündet. Den Zugang zu diesen Quellen musikalischer Erfahrung hat erst die Ästhetik Adornos ganz freigelegt. In den Fragmenten zur Theorie der musikalischen Reproduktion heißt es: >Kein Zweifel aber kann daran sein, daß Musik als Sprache, allein von allen Künsten, die reine Objektivation des mimetischen Impulses leistet, frei von Gegenständigkeit wie von bedeuten, nichts anderes als der zum Gesetz erhobene, der Körperwelt übergeordnete und zugleich sinnliche Gestus. Die Kunst des inneren Sinnes imitiert die Gebärde des Geistes.< Eine Randnotiz vertieft das: An der Stelle, wo vom originär mimischen Wesen der Musik die Rede ist, muß der Beziehung zwischen Musik und Weinen gedacht werden. Musik ist mimisch insofern, als bestimmte Gesten, ein bestimmtes Spiel der Gesichtsmuskulatur an sich notwendig musikalischen Klang ergib. Musik ist gewissermaßen die akustische Objektivation des Mienenspiels, die von diesem vielleicht überhaupt erst-historisch sich getrennt hat. Wenn ein Schatten über ein Gesicht zieht < , ein Auge sich aufschlägt, Lippen sich halb öffnen, so steht das dem Ursprung der Musik am nächsten und freilich auch dem ausdruckslosen Naturschönen, dem Zug von Wolken über den Himmel, dem Erscheinen des ersten Sterns, dem Durchbruch der Sonne durchs Gewölk. Musik gleichsam in der Mitte zwischen dem Schauspiel des Himmels und dem des Gesichts. Das ist der innerste Grund der Affinität der Musik zur Naturlyrik. Nicht zufällig zeigen die Bilder, die Adorno wählte, allesamt Momente eines Übergangs, eines Auftauchens, eines Durchbruchs im Objekt wie im Subjekt. Mimesis ist zeitlich in ihrem Kern, und nur wenn sie ihren Augenblick nicht überdehnt und nicht verkürzt, ist sie rein, nur dann trifft sie, nur dann ist sie präzise. Ausdruck ist kein festgeschriebener Zustand, sondern ein Akt: er entspringt; er endet; der Bogen seiner Dauer ist verschieden, aber er ist nie positiv gegeben; man kann nicht auf ihn zurückgreifen; er will immer neu erzeugt sein. Darum ist es so unsinnig, einen musikalischen Charakter ein für allemal

durch Worte oder Gesten festzulegen. Was einmal an seinem Ort richtig war, kann falsch werden. Und doch rechtfertigt das keinen künstlerischen Relativismus. Das Flüchtige seines Transzendierens und die Sicherheit seines Treffens sind im mimetischen Aus ruck paradox geeint. Wo diese prekäre Einheit sich trennt, wo ein Moment des mimetischen Vermögens vor dem anderen im geringsten nachgibt, ist der Ausdruck beschädigt. Er zerfließt dann in einem haltlos stimmungshaften Ungefähr oder erstarrt zur Charaktermaske.

Problem der Objektivation mimetischer Erfahrung

Ist das Unwiederholbare, Ungegenständliche der mimetischen Akte die ungreifbare, lebendige Substanz der Musik, wie kann sie diese bewahren, ohne sie zu töten? Wackenroders Bild von der musikalischen Form als der >kostbaren Monstranz<, die jene esoterischen Gefühle >wie Reliquien einschließt<, ist verräterisch in seiner Schönheit; es stellt das, was einmal lebendig war, als gesichert und verfügbar vor. Die in ihrem Auftauchen schon wieder untergehenden mimetischen Regungen aber haben ja nicht das, wovon sie bewegt sind. Der Geist in ihnen tastet noch im Dunkel, ist noch nicht der offenbare. Sie sind viele, aber was sie eint, steht noch aus. So wollen sie komponiert, in einen Zusammenhang gebracht werden. Davon zeugt eine Bemerkung Mahlers über sein Komponieren: >Mein Bedürfnis, mich musikalisch-symphonisch auszusprechen, beginnt erst da, wo die dunkeln Empfindungen walten, an der Pforte, die in die >andere< Welt hineinführt: die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen.< So erscheinen die originären mimetischen Erfahrungen als Gestalten der Grenze, in der Zone des Übergangs zwischen der äußeren Welt und der des Wesens. Sie sind ruhelos, drängen hinüber; sie wollen nicht bloß erinnert sein und gefaßt in schöne Rahmen; sie stellen vielmehr Fragen an den Komponisten, wecken den Trieb, ihre Impulse zu klären, zu entwickeln, so daß sie miteinander einen Sinnzusammenhang bilden. Ein Brief Mahlers spricht von dem >Empfindungsgang<, der die einzelnen Gestalten in einem Zug zusammenschließt, sie auf ein Ziel hin oder um einen geheimen Mittelpunkt herum ordnet. Wie sie darin sich zueinander verhalten, wie sie ineinander übergehen, einander widerstreben, sich entfalten, sich zerstören, das ist dann das >innere Programm< seiner Musik, wie er es einmal nennt. Im Gegensatz zum >äußeren Programm< einer >bloßen Bilderfolge< bezeichnet dies >innere Programm< die Beziehung der Gesten und Charaktere. Sie wollen vom Interpreten erkannt, gehört, dargestellt werden. Dabei steht es immer in Frage, ob die Einwirkung des Kontextes auf die einzelnen Charaktere deren eigenen Ausdruck intensiviert oder ob sie ihn relativiert. Meist profilieren sich die Charaktere gegenseitig, wachsen aneinander. Sind aber in einem Werk die Relationen der Charaktere sehr dicht komponiert, ist also die Macht des Ganzen überall gegenwärtig, so kann es zuletzt die Identität der Einzelgestalt zersetzen, ihren Selbstwert auflösen. Vergeistigung, das Bewußtsein des Zusammenhangs hat einen dunklen Aspekt. Es bereichert und intensiviert nicht nur den Ausdruck der Charaktere, es relativiert ihn auch. Je integraler eine Musik angelegt ist, je mehr sie alle Gesten in einen Prozeß zwingt, auf ein Ziel ausrichtet, desto anfälliger werden die Details in ihrem Ausdruck. Es gibt musikalische Gestalten des Glücks, selig in sich ruhend, die den Interpreten zum Verweilen überreden; sie wollen nicht weiter; sie widerstreben dem Tempo des Ganzen, und doch müssen sie mit Mahlers Topos des großen Zuges, der rigoros alle mit sich fortnimmt, weil nirgends noch wirklich Heimat ist, ist dafür exemplarisch. Die Diktion der Gesamtbewegung prägt den einzelnen Charakteren das Stigma des Vergänglichen ein. Diese Relativierung des Einzelnen durch die Herrschaft des Ganzen kann tendenziell die Entwertung des individuellen Ausdrucks herbeiführen. Solche Vergleichgültigung beginnt gerade bei dem großen Individualisten Beethoven. Paradigmatisch tritt das in der 5. Symphonie hervor. Und diese Tendenz nimmt historisch zu mit dem wachsenden Willen zur totalen Durchführung. In der Klaviersonate von Alban Berg darf keine Gestalt mehr in sich

ruhen, alles fließt, ist bestimmt zum Untergang. Keine Geste, die nicht unter dieser Bestimmung gebeugt wäre, nur wenige noch, die für sich selber schon Sinn stiften können. Die Perspektive solchen Untergangs, der >tödlichen Absorption< der Ausdrucksmomente durch die einschmelzende Kraft des Zusammenhanges, hat Adorno, inspiriert von der Musik des späten Beethoven und der Moderne, ganz in das Zentrum musikalischer Erfahrung gerückt. Radikal heißt es in der Ästhetik: >Der Weg zur Integration des Kunstwerks, eins mit dessen Autonomie, ist der Tod der Momente im Ganzen. Was im Kunstwerk über sich, die eigene Partikularität hinaus treibt, sucht den eigenen Untergang. Und die Totalität des Werks ist sein Inbegriff. >Alles ästhetische Gelingen hängt aber daran, ob der Untergang des einzelnen Ausdrucks in einer letzten Bewegung selber Ausdruck wird. Zuweilen verleiht gerade das Bewußtsein des Vergehenden dem Espressivo einer Geste ihre verzehrende Intensität. Vielleicht sogar ist, wie Adorno schrieb, alles Ausdruck, nächstverwandt dem Transzendierenden, so dicht am Verstummen, wie in großer neuer Musik nichts soviel Ausdruck hat wie das Verlöschende. Nicht allein im Ausdruck von Klage, von Sehnsucht, auch im Gestus von Freiheit, von Erleichterung, in Gesten des Sich-Verschenkens, Gesten des >Es kommt nicht mehr darauf an< kann diese Erfahrung des Untergangs sich zeigen. Ob solche Rettung des einzelnen Ausdrucks in der Relativierung durch das Ganze gelingt, hängt nicht nur vom Willen des Interpreten ab. Gewisse Charaktere verblassen unter dem Anspruch des großen Zuges fast zwangsläufig. Das wie von weit her unvermutet hereinschauende Licht des 2. Themas im 1. Satz der letzten Sonate von Beethoven kann bei seinem Eintritt im durchgehaltenen Tempo kaum in seiner bestürzenden Bedeutung wahrgenommen werden. Beethoven gestattet ein Ritardando ausdrücklich erst später. Das Werk aber stellt seine unmöglichen Forderungen so lange, bis einer sie dennoch einlöst. Nivelliert das integrative Verfahren tendenziell die Einzelcharaktere, so legitimiert es darum doch in keinem Fall die Neutralisierung des Ausdrucks.< Wie Adorno unermüdlich es fordert, ist also stets Anspruch von Detail und Totale in ihrer Dialektik zu verteidigen. Gegen den Funktionalismus ist die Würde der Details, der Eigenwert ihres mimetischen Gestus zu pointieren, und gegen das atomistische Hören, das im einzelnen Ausdruck hängen bleibt, die Verwandlung der Einzelcharaktere durch den Funktionszusammenhang. Ihre höchste Intensität gewinnen die Einzelcharaktere erst dann, wenn die Kraft des Ganzen sie durchflutet; wo dies nicht gelingt, bleibt auch der elan vital der Totale gebrochen."

Denken und Spielen. Studien zur Theorie der musikalischen Darstellung, Kassel 1988, Bärenreiter, S. 279ff.

Friedrich Nietzsche

" Wenn also der Musiker ein lyrisches Lied komponiert, so wird er als Musiker weder durch die Bilder noch durch die Gefühlssprache dieses Textes erregt: sondern eine aus ganz andern Sphären kommende Musikerregung wählt sich jenen Liedertext als einen gleichnißartigen Ausdruck ihrer selbst. Von einem notwendigen Verhältnis zwischen Lied und Musik kann also nicht die Rede sein: denn die beiden hier in Bezug gebrachten Welten des Tons und des Bildes stehn sich zu fern, um mehr als eine äußerliche Verbindung eingehen zu können; das Lied ist eben nur Symbol und verhält sich zur Musik wie die ägyptische Hieroglyphe der Tapferkeit zum tapferen Krieger selbst. Bei den höchsten Offenbarungen der Musik empfinden wir sogar unwillkürlich die Rohheit jeder Bildlichkeit und jedes zur Analogie herbeigezogenen Affektes: wie z. B. die letzten Beethoven'schen Quartette jede Anschaulichkeit, überhaupt das gesammte Reich der empirischen Realität völlig beschämen. Das Symbol hat angesichts des höchsten, wirklich sich offenbarenden Gottes keine Bedeutung mehr: ja es erscheint jetzt als eine beleidigende Äußerlichkeit"

Über Musik und Wort (1971) (Bruchstück). Zit. nach: Jakob Kraus (Hg.): Sprache. Dichtung. Musik, Tübingen 1973, S. 25

Klangbeispiele:

Band I

A

1. Bela Bartók: Abend auf dem Lande (1908), 3 Einspielungen:
 - 1920 (236)
 - 1929((2:3))3
 - 1945 2.52 (CD "Bartók At The Piano", Hungaroton HCD 1236-31,1991)
2. Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge Nr. 1 in C (WKI)
 - Keith Jarrett, 1988 ECM LP 835246-1
 - Ferruccio Busoni, 27. 2.1922, CD "Busoni/Egon Petri" GEMM CD9347,1989
 - Friedrich Gulda, 1972, CD Philips 412 794-2
 - Glenn Gould, 1975, LP CBS 77427
3. Johann Sebastian Bach: T. 58 - 88 aus "Zerfließe, mein Herze in Fluten der Zähren" (Johannespassion, Nr. 63)
 - Agnes Giebel/Günther Ramin, 1954, LP Archiv Produktion 503
 - Solist der Wiener Sängerknaben/Nikolaus Harnoncourt 1971 CD Teldec 2292-42492-2 ZA
 - Evelyn Lear, Karl Richter, 1964, CD Archiv Produktion 435 947-2
 - Nancy Argenta/John Eliot Gardiner, 1986, CD Archiv Produktion 427 319-2
4. Johann Sebastian Bach: Kantate 12: Rezitativ (Nr. 3) "Wir müssen durch viel Trübsal"
 - ?/Helmut Kahlhöfer, 1966 (Rundfunkmitschnitt)
 - Helen Watts/Helmut Rilling, 1972, CD 98 883 (Die Bachkantate Vol. 32),1991
 - Paul Esswood/Gustav Leonardt, 1972, CD Teldec 8.35030 (Bach: Das Kantatenwerk Vol. 4),1985
5. Johann Sebastian Bach: Kantate 12: Chor (Nr. 2) "Weinen, Klagen"
 - Helmut Rilling (s. o.)
 - Gustav Leonhardt (s. o.)
6. Johann Sebastian Bach: Crucifixus aus der h-Moll-Messe
 - Michael Corboz, 1972, CD Erato 2292-45442-2, 1989

B

- John Eliot Gardiner, 1985, CD Archiv Produktion 415 514-2
 - Helmuth Rilling, 1977, CD CBS M2YK 45615 1989
 - Otto Klemperer, 1968. LP Hungaroton SLPXL12349-51, 1981
- Anton Bruckner: Crucifixus aus der f-Moll-Messe, Colin Davis 1989, CD Phil. 422 358-2
7. Johann Sebastian Bach: Menuett I aus dem 1. Brandenburgischen Konzert
 - Herbert von Karajan, 1965, LPDG 2721108
 - Nikolaus Harnoncourt, 1964, CD Teldec 9031-71089-2, 1990
 - Nikolaus Harnoncourt, 1981, CD Teldec 9031-75858-2 1992
 - Trevor Pinnock, 1982, CD Archiv Produktion 410 500-2
 8. Gregorio Allegri: Miserere (kurze Ausschnitte - Anfang-, bei Parrot dazu der Ausschnitt 7:OOff.)
 - David Willcocks (Choir of King's College, Cambridge), 1964, CD Decca 421 147-2, 1988 (Knaben- und Männerstimmen)
 - Andrew Parrot, 1987, CD EMI 7 47699 2 (GCh: 4 S, 2 A, 5 T, 5 B)
 - Simon Preston (Choir of Westminster Abbey), 1986, CD Archiv Produktion 415 517-2 14 Knabensopran, 5 Countertenöre = Alt, 6 T. 6 B.-)
 9. Giovanni Perluigi da Palestrina: Kyrie I aus der Missa Papae Marcelli
 - Karl Forster (Chor der St. Hedwigskathedrale Berlin), 1960, CD "Große Messen" EMI 25 2253 2, 1990
 - Harry Christophers, 1990 (6 S - Frauen -, 4 A - Countertenöre - 4 T, 4 B)
 - Mark Brown (Pro cantione antiqua), 1987, CD PCD 863 (11 MSt.)
 - Matthias Breitschaft (Mainzer Domchor, Knaben- und MSt.) 1989, CD "Cantate domino", WER 4010-2, 1990

Joseph Haydn Kyrie aus der Missa Sanctae Caeciliae (Anfang)

 - Gerhard Wilhelm (Stuttgarter Hymnus-Chorknaben), 1971, CD "Große Messen" (s. o.)
 10. Franz Schubert: Gefror'ne Tränen (Winterreise Nr. 3)
 - Hermann Prey/Philippe Bianconi, 1984, CD PGM 38C37-7240 (Anfang)
 - Peter Pears/Benjamin Britten, 1965, LP Decca 270-1 (Anfang)
 - Dietrich Fischer-Dieskau/ Gerald Moore, 1972, CD DG 429 968-2
 - Mitsuko Shirai/ Hartmut Höll, 1991, CD "2x Winterreise", Capriccio 10382/83
 - Gerhard Hüsch/Hans Udo Müller, 1933, LP "Fr. Schubert in historischen Aufnahmen", EMI 1C 137 53 032/36

Band II

A

11. Johann Sebastian Bach.: Air
 - Rose-Quartett, 1930 ("Weise in Cis", Rundfunkmitschnitt)
 - Frank Shipway/Orchestra London, 1988, CD "Konzert in Sancoussi", DA 74422
 - Nikolaus Harnoncourt/Concentus musicus Wien, 1985, CD "J. S. Bach: Brand. Konzerte 3,5,6", Teldec 9031-75859-2, 1991
12. Claude Debussy: Des pas sur la neige (aus: Preludes, Vol.1)
 - Ivan Moravec 1983, CD Uvan Moravec plays Debussy", MCD 10003
 - Arturo Michelangeli, 1978, CD DG 413 450-2
 - Tomita, 1983, CD "Snowflakes Are Dancing", RCA RD 84587
13. Frederic Chopin: Nocturne Nr. 9, op 32 Nr.1 (H-Dur)
 - T. 1-8: Zak - Ashkenazy -Moravec -Vásáry

B

- Yakov Zak, 1937, CD "Fr.- Chopin. The golden Twelve", Muza CD PNCD 001, 1990
 - Vladimir Askenazy 1984, CD 'Chopin Favourites', Decca 417 798-2
 - Ivan Moravec, 1991 Electra 7559-79233-2
 - Tamás Vásáry; 1966, CD. "Fr. Chopin: Walzer, Mazurken, Nocturnes", DG 431629-2
13. Johann Sebastian Bach: Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (Orgelchoral)
 - Helmut Walcha 1971, CD Archiv Produktion 435 090-2,
 - Marie-Claire Alain, 1984, CD Erato 2292-45190-2
 - Ton Kopman, 1986, CD Novalis 150 005-2
 - Geoffrey Douglas Madge, 1990, (Ferruccio Busonis Bearbeitung für Klavier), CD "F. Busoni Vol. 1", PSG 9011

Thematische Schwerpunkte

1. Das Problem der Interpretation: Was heißt "authentisch"? Das Werk als "ergon" und "energeia".
Bartók: "Abend auf dem Lande" (S. 2) in 3 Einspielungen
Texte: Platen, Borris, Busoni, Mattheson (S. 4)
Zusammenstellung in einer Tabelle (S. 5)
1. Objektivität und Subjektivität
Bach: Präludium und Fuge in C WKI
Texte: Jarrett, Uhde/Wieland, Koch (S. 6), Kohlhaas (S. 7)
3. Interpretationsstile, Form und Ausdrucksästhetik
Bach: "Zerfließe mein Herze" (Johannespassion)
Texte: Dürr, Geck, Harmoncourt (S. 9), Kaiser (S.10), Kunze, Mann, Mattheson, Spitta, Suppan (S.11/12) - grundlegend:
Uhde/Wieland (S. 27-30) -
4. flächiges und sprechendes Musizieren
Bach: "Wir müssen durch viel Trübsal" und "Weinen Klagen" (Kantate 12)
Bach: Crucifixus (h-Moll-Messe)
Text: Harmoncourt (s.13f.),
Bruckner: Crucifixus (F-Moll-Messe)
Text: Georgiades (S.14)
Bach: Menuett I (Brandenburgisches Konzert Nr.1)
5. Darstellung und Kundgabe
Text: Dahlhaus (S.15) Dubos (S. 23)
6. Zeitbedingte Rezeption alter Musik
Allegr: Miserere
Texte: Mendelssohn, ETA Hoffmann, Fellerer, Philips (S.16/17)
Palestrina: Missa Papae Marcelli
Text: Reidemeister (S.19)
7. Die drei Modi der Interpretation: historisierend, traditionell, aktualisierend.
Bach: "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" (S. 24)
Text: Danuser (S. 20)
8. Realitätsbezogener Verklärung? Detail und Zusammenhang
Schubert: Gefrorene Tränen (S.24)
Text: Uhde/Wieland, Bracht (S.21-23, grundlegend S. 28-30)
Debussy: Des pas sur la neige (S. 25)
9. Werksemantik, Aufführungstradition und subjektiver Ausdruck
Chopin: Nocturne op. 32, Nr. 1
Text von Liszt (S. 2)

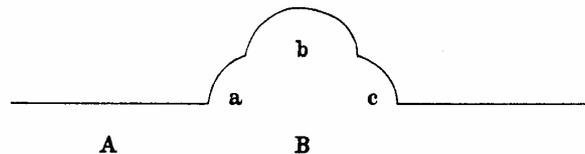
zu S. 5:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system has a treble and bass clef. The treble clef part starts with a 4/2 time signature and contains several measures with complex fingerings (e.g., 5 2 3 5 2 3, 5 4 3 2 3 2 1, 5 4 3 2 1 3 2 1) and dynamics like *f* and *(sfz)*. The bass clef part has a 4/2 time signature and contains several measures with complex fingerings (e.g., 5 2 1 3 1 2 3 1, 2 5 1 2 1 3 1, 2 1 2 1 3 1 2 3) and dynamics like *f* and *(sfz)*. The second system also has a treble and bass clef. The treble clef part contains several measures with complex fingerings (e.g., 4 3 2 1 2 3 1 2, 2 3 4 5 3 4 5, 2 5 3 4 5 4 3 2) and dynamics like *sostenuto* and *fz*. The bass clef part contains several measures with complex fingerings (e.g., 1 2 1 2 1 2 1 2, 1 2 1 2 1 2 1 2) and dynamics like *sostenuto* and *fz*. There is also a small section of music below the second system, labeled "oder: (nach Tausig)", which shows an alternative fingering for the same passage.

NB. Einer architektonisch so vollendeten Gestaltung wie sie dieser Fuge zu eigen ist, werden wir vielleicht im ersten Bande einmal noch, und zwar in der bedeutsamen, allerdings in ganz anderem „Baustil“ aufgeführten Es-moll Fuge begegnen. Hier ist der Höhepunkt der Steigerung in der Mitte aufgetürmt, dort hält das unersättliche Streben nach oben bis zum letzten Schlußakte an.

Die Exposition (das aufeinander folgende Erscheinen des Themas in je einer der vier Stimmen im alternierenden Tonart-Verhältnis von Tonika zu Dominante) umfaßt sechs Takte und stellt eine ruhige Linie dar. Die Durchführung zerfällt sodann in drei Teile, deren mittlerer der an kontrapunktischen Künsten meistentwickelte ist, während der dritte Durchführungsteil bereits wieder allmählich zur „ruhigen Linie“ (Coda) zurückleitet.

Wenn wir unseren architektonischen Vergleich beibehalten, so werden wir versucht, den Plan dieser Fuge durch die folgende Figur darzustellen:



Dieser entsprechend ist:

A = Exposition, 6 Takte

B = Durchführung $\left\{ \begin{array}{l} a = 7 \text{ Takte} = \text{Engführung} \\ b = 5 \text{ Takte} = \text{engere und engste Führung (Höhepunkt)} \\ c = 5 \text{ Takte} = \text{wieder einfache Engführung und Rückkehr zur Ruhe.} \end{array} \right.$
17 Takte

C = Coda, 4 Takte = Orgelpunkt auf der Tonika.