

Erweiterte Fassung der Analyse aus:
Helms / Schneider / Weber: Handbuch des
Musikunterrichts. Sekundarstufe II, Kassel 1997,
S. 86-92

Verheerend wirken sich im Musikunterricht die herkömmlichen Formanalysen aus, die sich an Schemata der „Formenlehre“ orientieren. Sie verstellen oft geradezu den freien Blick auf das spezielle Werk. Wer das Sonatenhauptsatzschema im Kopf hat, wird bei der Analyse des 1. Satzes dieses Klavierkonzerts selbstverständlich davon ausgehen, dass am Anfang das 1. Thema steht. Er wird kaum auf die Idee kommen, dass das Thema - im Sinne einer geschlossenen, melodisch konturierten Gestalt - viel später auftreten kann. Auch andere Begriffe führen in die Irre. So wird man bei einer „Überleitung“ nichts Wesentliches erwarten. Das Spezielle eines Werks wird unter diesem schematischen Blickwinkel als Abweichung vom Schema verstanden - hier fehlt eine Schlussgruppe, dort ist eine Coda länger als die Exposition und in einem anderen Fall ist das 1. Thema nicht – wie angeblich üblich - dramatisch-kraftvoll. Die Frage, warum das so ist, bleibt dabei außen vor. Um sie zu beantworten, müsste man ja den interpretatorischen Dreh zu diesem speziellen Werk erst finden. Allgemeine Schemata leisten das mit Sicherheit nicht. Und noch einfacher: Welcher nicht durch solche Methoden verdorbene Mensch hört denn Musik primär nach Schemata. Das wäre ja so, als wenn man seine Begegnung mit dem Kölner Dom in der Aha-Erkenntnis „Gotik – Spitzbögen – bunte Glasfenster ...“ bündelte oder bei einer Rede nicht dem inhaltlichen Gedankengang folgte, sondern nur formale Gliederungsaspekte zu erfassen versuchte.

Das heißt nun nicht, dass Formmodelle keine wichtige Funktion hätten und für den Komponisten wie den Hörer verzichtbar wären. Sie sind unerschwingliche Leitplanken für einen komplexen Ablauf. Ja, sie sind eigentlich selbstverständliche Kategorien: Eine ausgearbeitete Rede hat eine Einleitung und einen Schluss, der den Anfangsgedanken aufgreift, um das Ganze abzurunden. Und sie wird den Hauptgedanken abwandeln, variieren, in neue Kontexte einbinden. Sie wird auch mit Kontrasten arbeiten, die den Hauptgedanken umso deutlicher beleuchten. Die Analyse einer Rede wird aber doch mehr sein, als die Markierung dieser äußeren Stationen, des Gehäuses, in dem der Gedankengang sich bewegt. Eine gute Rede muss von einem Kerngedanken oder Kernziel her in einem logischen und dramaturgischen Zusammenhang entwickelt werden. Schlecht wird sie, wenn man lediglich die formalen „Kästchen“ irgendwie auffüllt. Die Stundenplanung eines Referendars ist zweifellos nicht optimal, wenn sie nach dem Motto angefertigt wird „Jetzt muss ich noch was zur Motivation, zu den Leistungsvoraussetzungen, zur Lerngruppe ...“ schreiben. Gut an diesen „Kästchen“ ist, dass sie idealtypisch wirklich das Gerüst einer gut vorbereiteten Stunde bilden und hilfreich sind bei der Kontrolle, ob etwas übersehen wurde. Genauso fatal wäre es auch, den Unterricht selbst so zu verstehen: „Zuerst mach ich jetzt mal die Motivation ...“.

Auf der vom Mozarteum 2006 herausgegebenen CD-ROM „Mozart digital. Fantasie und Fuge c-Moll“, die sehr empfehlenswert ist wegen der Möglichkeit der interaktiven Nutzung der Autographen und wegen der Einspielung der Werke auf Mozarts originalem Fortepiano, findet sich auch eine Analyse der gespielten Stücke, bezeichnenderweise unter der Rubrik „Anlage des Werkes“(!):

„Der erste Satz

Der Eindruck des ersten Satzes von Mozarts c-Moll-Sonate wird über weite Strecken durch das Hauptthema bestimmt.

[Notenbeispiel T. 1-8]

Es umfasst 2 Viertaktgruppen, die aufeinander deutlich Bezug nehmen. Vorder- und Nachsatz bestehen aus zwei kontrastierenden Zweitaktgruppen; der Vordersatz öffnet sich zur Dominanttonart, wohingegen der zweite wieder in der Grundtonart schließt.

Das Hauptthema dominiert den Satzverlauf: Das charakteristische Kopfmotiv steht auch am Beginn der modulierenden Überleitung (T. 19 ff.) und wird außerdem ab T. 71 verwendet, um – entgegen der üblichen Praxis – am Ende der Exposition wieder zur Grundtonart zurückzuleiten.“



Gesagt wird damit so gut wie nichts, denn alles, was hier über die erste Periode gesagt wird, gilt für viele andere. Und was zum „charakteristischen Kopfmotiv“ - man beachte nur die widersinnige, schematische Abtrennung! - gesagt wird, trifft gerade das wesentliche nicht. Es geht nicht ganz so schlimm weiter, aber in der Tendenz bleibt es bei solchen von außen vorgenommenen Vermessungen der „Anlage des Werkes“. Was das Stück bedeutet, was es „sagt“, kommt nicht ins Blickfeld.

Verstehen lässt sich das Stück nur, wenn man den „Hauptgedanken“, der hier am Anfang steht, in seiner dualistischen Struktur ernst nimmt, denn an der Innenspannung der ersten 4 Takte arbeitet sich das ganze Stück ab:

Die beiden ‚Gegner‘ sind:

a Dreiklangsfanfare aufwärts, f unisono betonte „1“ herrische Geste	b fallende ‚Seufzersekunden‘ (c→h, es→d), p akkordische Begleitung abtaktige, nachschlagende Akkorde zart, nachgebend
--	--

Dabei stehen die Kontraste sich nicht einfach platt gegenüber, sondern haben einen inneren Zusammenhang. Der gebrochene c-Moll-Dreiklang wird ja bis in den b-Teil (T. 3) weitergeführt, verliert aber an Kraft und erstirbt in der kleinen Aufwärtssekunde g→as. Der Versuch der Triller-Drehfigur am Ende von Takt 2, dem schon im es'' verpufften Elan der Fanfare noch einmal auf die Beine zu helfen, reicht also nur für e i n e n weiteren Dreiklangston. Danach verengt sich die Linie der Spitzentöne zur kleinen Sekunde. Wenn man diese energetische Konstellation verstanden hat, kann man dem weiteren Ablauf verständnisvoll folgen.

Die vielfältigen Verwandlungen und Entwicklungen bieten dem Hörer viel Gelegenheit für kreative Perzeption, sogar mehr, als er überhaupt leisten kann. Andererseits wirkt der musikalische Ablauf so natürlich und folgerichtig, dass man ihn wie ein Stück schöne Natur auch ohne allzu viel bemühte Anstrengung genießen kann. Auch einem begnadeten Redner hört man ja gefesselt zu, ohne dass man sich die vielen Kniffe und formalen Feinheiten begrifflich bewusst macht. Das heißt natürlich nicht, dass analytisches Hören überflüssig ist. Es gibt verschiedene Möglichkeiten auf ein

Stück zu reagieren, und je mehr Aspekte dem Hörer dabei zur Verfügung stehen, umso intensiver wird er die Musik genießen können.

Die gleichen Probleme findet man auch bei der Analyse des 1. Satzes des Klavierkonzerts in C-Dur KV 503 von Mozart. Zwei verschiedene Deutungen der formalen Anlage der Orchesterexposition (T. 1 – 90) seien vorgestellt:

<p>1. Friedrich Blume¹:</p> <p>T. 1ff.: 1. Thema T. 19ff.: Zwischenstufe zum 2. Thema (Entwicklungsgruppe) T. 50ff.: 2. Thema</p> <p>T. 71ff.: "Einlagerung des eigentlichen Epiloggedankens in jenen Entwicklungszusammenhang" T. 83ff.: Wiederaufnahme des Entwicklungszusammenhangs</p> <p>Er betont, dass das Stück zwischen der "funkelnden Dialektik und logischen Gedankenentwicklung früherer Konzerte" (speziell KV 466) und dem freieren "vegetativen Formgefühl der späteren Konzerte" steht. Ein Indiz dafür sei die "Abschwächung der Gegensätze und die Betonung des einheitlichen Flusses" sowie "das lockere Auseinanderspinnen der Themen".</p>	<p>2. Marius Flothius²:</p> <table border="0"> <tr> <td>a Orchesterexposition</td> <td>1-90</td> </tr> <tr> <td>Erstes Thema</td> <td>1-26</td> </tr> <tr> <td>Erste Mollwendung</td> <td>17-25</td> </tr> <tr> <td>Überleitung</td> <td>26-50</td> </tr> <tr> <td>Zweites Orchesterthema (= drittes Thema)</td> <td>51-66</td> </tr> <tr> <td>in Moll</td> <td>51-58</td> </tr> <tr> <td>in Dur</td> <td>59-66</td> </tr> <tr> <td>Nachsatz</td> <td>66-90</td> </tr> </table> <p>(S. 133) „Man ist geneigt anzunehmen, dass dieses Konzert aufgrund seiner formalen Dimensionen großen Eindruck auf Beethoven gemacht haben muss - falls er es überhaupt gekannt hat. Noch ein anderes kompositorisches Detail weist in Richtung Beethoven: Das Anfangsmotiv des zweiten Orchesterthemas durchdringt nämlich den ganzen ersten Satz, auch da, wo dieses Thema nicht direkt präsent ist (Siehe dazu Takt 26-50, 66-70, 82-88, 143-146, 152-159, 187-191, 214-233 und die entsprechenden Stellen in der Reprise).“</p> <p>Anmerkung: „Als 2. Thema wird von Flothius T. 170 ff (in der Klavierexposition) bezeichnet, dessen Nachsatz (187 ff) auf dem Marseillaise-Motiv (T. 51 ff) basiert.“</p>	a Orchesterexposition	1-90	Erstes Thema	1-26	Erste Mollwendung	17-25	Überleitung	26-50	Zweites Orchesterthema (= drittes Thema)	51-66	in Moll	51-58	in Dur	59-66	Nachsatz	66-90
a Orchesterexposition	1-90																
Erstes Thema	1-26																
Erste Mollwendung	17-25																
Überleitung	26-50																
Zweites Orchesterthema (= drittes Thema)	51-66																
in Moll	51-58																
in Dur	59-66																
Nachsatz	66-90																

¹ Nachwort zur Taschenpartitur-Ausgabe, Leipzig 1959

² Mozarts Klavierkonzerte. Ein musikalischer Werkführer, 1998; S. 134:

Allegro maestoso

A musical score for piano, consisting of ten systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked "Allegro maestoso". The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). Measure numbers 15, 25, 33, 41, 48, 58, 67, 77, and 84 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features complex textures with frequent chords and melodic lines in both hands.

Prinzipien oder Schemata?

Blume analysiert auf 3 Ebenen:

Er versucht (1) die Gegebenheiten des Stückes unter das Schema der Sonatenhauptsatzexposition zu pressen. Dabei kommt es zu eigenartigen Ungereimtheiten: Ist T. 1ff. mit seiner leeren Geste und seinem unbehauenen, rudimentären Material wirklich das 1. Thema oder doch eher eine in sich widersprüchliches Agglomerat, das nach Formung ruft? Ist T. 50ff. wirklich das 2. Thema, obwohl es nicht in der dafür vorgesehenen Tonart steht und obwohl es ganz eindeutig eine Vorstufe zu T. 59ff. bildet? Wäre es daher nicht sinnvoller den Formverlauf bis zu diesem Punkte unter das Stichwort 'Geburt eines Themas' zu stellen? Noch eigenartiger mutet die "Einlagerung des eigentlichen Epiloggedankens" an, eine Formulierung, hinter der ein additiver Formbegriff steht, bei dem Teile ausgetauscht werden können. Das widerspricht aber der vom Verfasser selbst konstatierten "logischen Gedankenentwicklung" bzw. dem "vegetativen Formgefühl". Blume ordnet (2) das Werk aufgrund bestimmter Merkmale in die stilistische Entwicklung Mozarts ein und benutzt (3) für die Kennzeichnung dieser verschiedenen Stile Formprinzipien wie "Dialektik", "logische Gedankenentwicklung" und "vegetatives Formgefühl".

Abgesehen von der inhaltlichen Problematik sind die beiden ersten Ansätze (Analyse nach einem Formschema und stilistische Einordnung) für den Musikunterricht (auch der SII) problematisch. Beide sind zu abstrakt: sie abstrahieren von dem konkreten, lebendigen Prozess, der sich in der Musik abspielt. Diesen muss man erst einmal durchlaufen haben, bevor man sich mit Gewinn auf diese Metaebene begeben kann. Die stilistische Einordnung setzt außerdem einen so weiten Hör- und Erfahrungshorizont voraus, wie er in der Schule selbst unter günstigsten Bedingungen nicht herstellbar ist.

Wenn es Aufgabe des Musikunterrichts ist, den Schüler an die Musik heranzuführen, ihn in ein 'Gespräch' mit ihr zu bringen und ihm nicht ein für ihn leeres, weil nicht mit Erfahrung gefülltes Wissen über Musik zu vermitteln, dann müssen andere Wege beschritten werden.

Interessanterweise öffnen gerade die abstraktesten Hinweise Blumes (auf der 3. Ebene) hier einen Weg, und zwar deshalb, weil sie weniger technisch konkret sind wie z. B. ein Formschema, sondern über die Musik hinausweisende Prinzipien ansprechen. Begriffe wie 'Entwicklung' oder 'vegetatives Wachstum' können gute Dienste leisten, wenn sie nicht als wissenschaftliche Ergebnisse 'verkündet', sondern als Frage an das Werk verstanden werden. In diesem Sinne kann z. B. die Frage: "Was geschieht alles mit dem Dreiachtelauftakt-Motiv?" wirklich ein Weg sein, den Prozess der Formentwicklung für Schüler erfahrbar zu machen. Als über die Musik hinausweisende Prinzipien öffnen sie auch interdisziplinäre Möglichkeiten der Veranschaulichung und Problematisierung (Metamorphose in der Natur, in Bildern Eschers usw.).

Was bei Blume gänzlich fehlt, ist die semantische Dimension. Der Streit um Form- und Ausdrucksästhetik ist spannend und wichtig - aber nur für den, der weiß, worum er streitet, der über konkrete Erfahrungen mit der in Frage stehenden Musik verfügt. In der Schule sollte man zumindest die 'klassische' Musik im weitesten Sinne als eine Sprache ansehen, die etwas 'sagt', allerdings nicht mit Worten. Dieser Bereich ist in der Schulmusik immer sträflich vernachlässigt oder - besser - desavouiert worden durch ungezieltes Herumreden über Wirkungen der Musik (Standardfrage: "Wie wirkt das denn auf euch?"). Dabei wurde selten sauber unterschieden zwischen der subjektiven Wirkung, die keinem genommen werden kann und soll, und dem semantischen Gehalt der Musik, der seinerseits nicht frei verfügbar und beliebig ist. Beide sind nicht deckungsgleich, oft klaffen sie sogar so weit auseinander, dass man von falscher Rezeption sprechen muss. Bei allem subjektiven Spielraum gibt es intersubjektiv relativ gesicherte Aussagen über Musik, allerdings nur für den, der über entsprechende in Lern-/Hörprozessen gefilterte Erfahrungen verfügt. Diese gilt es in der Schule anzubahnen. Der Schüler, aus dessen Hörhorizont immer mehr eine 'Gefühlssprachenmusik' verschwindet - sie begegnet ihm oft nur noch in der klischierten Form älterer Filmmusik - muss lernen, das musikalische Material immer auch unter dem Aspekt der Ausdruckssprache zu verstehen. Das Erlebnis der formästhetischen Schönheit der klassischen Instrumentalmusik mag für den geübten Hörer das Eigentliche des Werkes sein, für den Schüler stellt das Erfassen der semantischen Aspekte eine Brücke auf dem Weg dahin dar.

Eine Analyse der Orchesterexposition des Mozartschen Klavierkonzertes, die die spezifischen strukturellen und formalen Zusammenhänge sowie deren Bedeutung erfasst, die also dem konkreten musikalischen Gedankengang folgt und sich nicht begnügt mit der Markierung großflächiger Formteile, könnte - in der Vorbereitung des Lehrers - so aussehen:

T. 1ff:

Wenn man den Anfang etwas naiv-burschikos beschreiben wollte, könnte man sagen: rüdes Pathos (f), aufgeblasen (maestoso), leer, stisch in Harmonik und Melodik, marschmäßige Akkordrepetition.

Dabei übersieht (überhört) man leicht die Pianostelle. Sie scheint ja auch ‚nebensächlich‘ zu sein. (Bei einem Unterrichtsbesuch habe ich erlebt, dass Lehrer und Schüler diesem „Thema“ bedenkenlos die Qualität „triumphal“ zuschrieben. Das entsprach ja auch der gängigen Vorstellung von einem 1. Thema!) In Wirklichkeit ist die Pianostelle ganz wichtig. Der heroische Gestus wird nämlich allmählich aufgeweicht, erst durch die Akkordbrechung (T. 4, 5), dann durch den chromatischen bzw. diatonischen

Abwärtsgang (T. 5/6) - und schließlich zum Schweigen gebracht. Eine zarte (p) melodische Floskel (T. 6/7) löst das pompöse Getöse ab, an die Stelle des rigiden Akkordblocks tritt der Dialog zweier Instrumentengruppen. Das neue melodische Moment ist aber noch rudimentär, denn es bleibt an die Repetition gefesselt und verweist auch in dem punktierten Rhythmus auf den Anfang zurück.

Nebenbei: Der Heros ist seit der antiken Tragödie nicht der allmächtige Superman, sondern ein tragischer Held, der gerade im Scheitern seine Größe zeigt.

So sieht es auch Beethoven in seinem Eroica-Thema, wo die Anfangsfanfare im chromatischen passus duriusculus gebrochen wird:



T. 9 ff.:



Die harmonisch offene Halbperiode (T. 1-8) schließt sich zur 16taktigen Peiode. Am Ende steht also wieder der Pianoteil, nun auf der Tonika. Ob man das nun als 1. Thema bezeichnen will oder nicht, ist weniger wichtig als die Tatsache, dass in dieser Anfangskonstellation wieder – wie oben in

der c-Mollsonate – ein Konfliktpotential enthalten ist, das zur Entwicklung drängt.

Das Großflächig Unbehauene dieser Konstellation, das oben leicht negativ („rüde“, „leer“) beschrieben wurde, lässt sich im Sinne der Zeit positiv deuten als Gestus des „Erhabenen“³, das sich in der damaligen Ästhetik abgrenzt von der (gefälligen, die Sinne befriedigenden) Schönheit des höfisch-galanten Stils. Und gerade in der Kombination mit dem „Kleinen“ – den ängstlich-leisen Sekundgängen - kommt das Übergroße der Stelle zum Ausdruck.⁴

T. 17. ff.:



Anstoß für die weitere Entwicklung ist in T. 17 die Wiederholung des Pianoteils als Mollvariante. Ab T. 19 werden die bisherigen Elemente zu einer neuen Formulierung zusammengefügt: Das dialogische Moment wird in der Engführung des neuen Motivs, das im Dreiachtelauftakt die Repetition des Anfangs bündelt und in der folgenden Seufzersekunde das melodisch-ausdruckshafte Element der Einblendung aufgreift. (Das

Dreiachtel-Motiv ist das alte 'Klopfmotiv oder ‚Pochmotiv‘, das auch Beethoven in seiner 5. Sinfonie verwendet.) Die Molltrübung und der chromatische Gang aus T. 5-7 wirken in der chromatisierten Harmonik nach. Insgesamt ist, auch durch die Aufwärtssequenzierung, der Ausdruck nun drängend, suchend. Er findet sein Ziel in der Rückkehr nach C-Dur in T. 26.

T. 26ff.:



Im Bass erscheint das Dreiachtelauftakt-Motiv - wie vorher - in Aufwärtssequenzierung. Die Oberstimmen sekundieren mit der Sequenz einer auffahrenden 16tel-Tirata mit anschließendem gebrochenen Dreiklang. Das dialogische Prinzip zeigt sich in diesem Abschnitt in der anschließenden Vertauschung der Stimmen. Der ‚erhabene‘ oder herrische Gestus des Anfangs wird hier in einer neuen Formulierung aufgegriffen. Die chromatisierte, kontrapunktisch komplexe, mühevollen

Aufwärtssequenzierung des Dreiachtelauftakt-Motivs der Takte 19-24 wird nun abgelöst von einem sieghaft-direkten Aufwärtsgang in reiner Diatonik und über 6 !) Stufen. Die 16tel-Aufwärtstirata ist dabei semantisch ziemlich klar aus anderen Kontexten bestimmbar:

³ Das Erhabene ist das Schaudervolle, Überwältigende, Beängstigende. Diese Kategorie wurde Mozart u. a. durch die Rituale der Freimaurer vermittelt, und deshalb findet man gerade auch in der Zauberflöte Stellen, die eindeutig nicht Schönheit intendieren, sondern die Schauer des Erhabenen. "Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweist, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft", schrieb Kant in der "Kritik der Urteilskraft". Beispielhaft nennt er den gestirnten Himmel und den weiten Ozean als Auslöser erhabener Gefühle. In der Kirchenmusik der Zeit wird die erhabene Wirkung vor allem der einfachen, nicht chromatisch gebrochenen Harmonik, der altherwürdigen Kontrapunktik und dem langsamen Tempo zugetraut.

⁴ In der Arie „Non più andrai“ aus „Figaros Hochzeit“ (Nr. 10) finden sich ähnliche heldische Gesten. Die Gegenüberstellung von heroischer Fanfaren- und seufzerähnlicher Gefühlsgestik bestimmt sehr viele klassische Themen, man denke nur an den 1. Satz der Jupitersinfonie. Fanfaren-Pathos und Mollbrechung kennzeichnen auch den Schluss der Sinfonie in C KV 338.

In der kurz vorher komponierten Oper "Die Hochzeit des Figaro" unterstreicht eine fast identische Formulierung in der Kavatine des Figaro dessen aufrührerische Attitüde gegenüber dem Grafen.

Die gleiche Bedeutung hat die Figur an der folgenden Stelle:

Die aufsteigenden kurzen 16tel-Gesten sind hier scheuende Handbewegungen, die in die herrische Geste der 'hochfahrenden Hand' („geh' und jage den Bösewicht fort") des Grafen münden.

In der Kirchenmusik ist diese Figur geradezu ein Topos bei ‚erhabenen‘ Stellen wie im Gloria von Haydns Cäcilienmesse:

T. 36ff.:

Überleitung mit der dialogisch repetierten Dreiachtelauftakt-Figur in den Außenstimmen und der chromatischen Weichzeichnung des gleichen Motivs in den Mittelstimmen

T. 41ff.:

Spielesche Version: In den Außenstimmen wird das Dreiachtelauftakt-Motiv dialogisierend abwärtssequenziert, während in der Mittelstimme die Sechzehnteltrata in spielfigurenmäßig

gewandelter Form für kontinuierliche Bewegung sorgt. Den Schlusspunkt dieser Entwicklung bilden nach Kadenzakkorden die nackten Unisonorepetitionen des Dreiachtelaufakt-Motivrhythmus in T. 48-49..



In T. 50 tritt als erste entwickeltere melodische Form eine c-Moll-Melodie auf. Auch sie wächst aus dem Dreiachtelaufakt-Motiv und melodisiert dieses (z. B. als Dreiklangsbrechung in T. 52).

T. 58ff.:



Hier findet man in der C-Dur-Version der vorhergehenden Melodie die erste vollgültige melodische Gestalt. Sie erscheint als marschmäßige Hymne - die Ähnlichkeit mit dem Anfang der wenig später entstandenen Marseillaise drängt sich auf -, aber ihr

Ausdruck (p!) unterscheidet sich sowohl von dieser als auch von dem martialischen Anfang des Satzes durch melodische Biegsamkeit und beseelten Ausdruck. Das Dreiachtel-Motiv nimmt nun auch skalische Gestalt an. Beide Ausdrucksbereiche des Stückes, der heroische und der gefühlvolle, laufen hier zusammen. Das Thema stellt sozusagen die 'humane' Version des Heroisch-Kraftvollen dar.

T. 66ff.:



Die gerade erreichte Synthese wird in der Coda dieses Teils wieder gewaltig konterkariert durch die fanfarenhaften anapästischen Schmetterfiguren und das auf den nackten rhythmischen Impuls reduzierte Dreiachtelaufakt-Motiv.



T. 71ff.:

Erschrocken über soviel Barbarei wendet sich die Musik wieder melodisch-leichten Varianten des Dreiachtelaufakt-Motivs zu, die geradezu mit sanften 'Streicheinheiten' gespickt sind. Stärker noch als in der Hymnenform wird das Dreiachtelaufakt-Motiv 'melodisiert': es tritt ausschließlich in skalischer, gelegentlich gefühlvoll chromatisierter Form auf. Die

weit ausschwingenden melodischen Bögen überdecken die in der Begleitung nachklingende Fanfarenform der drei Achtel (aus T. 66f.) und auch die Fanfare der Hörner (Bassstimme in T. 74-75).

T. 83ff.:



Am Schluss wird das Dreiachtelaufakt-Motiv - nun wieder in der Repetitionsform - über einem 'stehenden' V-I-Harmoniependel in einem spielerischen Dialog zwischen

den Instrumentengruppen hin und her geworfen. Von seiner drängenden Kraft scheint nichts mehr übrig zu sein. Zusammenfassend lässt sich konstatieren: Das subtile Formspiel ist Spiegel eines differenzierten Ausleuchtens innerer Vorgänge, Darstellung eines 'Charakters', in dem widerstrebende Kräfte nach Ausgleich suchen.

Im Unterricht können natürlich nicht alle diese Einzelzüge erarbeitet werden. Wichtig ist aber, dass der Lehrer durch seine komplexe Vorbereitung offen ist für Beobachtungen der Schüler und flexibel hinsichtlich der Möglichkeit, charakteristische Züge des Stückes exemplarisch zu einer in sich stimmigen Interpretation zusammenzuführen.

Erst wenn mit einem solchen Lupenblick die wesentlichen Motive und Prinzipien exemplarisch erarbeitet und verinnerlicht sind, kann ein 'Al fresco-Hören', das die großen formalen Proportionen des Gesamtsatzes erfasst, sinnvoll folgen.

Die Bedeutung des Dreiachtel-Pochmotivs:

Musical score for Belmonte from 'Die Entführung'. The score is in G major and 3/8 time. The vocal line features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the bass line, marked 'str. sotto voce' and 'dolce'. The lyrics are: 'Kon-stante, Kon-stante, dich wieder-zu-sehen, dich!'.

Die Entführung

3Achtel-Pochmotiv im Bass
(Erwartung, Schicksal, Ankündigung
einer schicksalhaften Begegnung):

Musical score for Tamino from 'Zauberflöte'. The score is in B-flat major and 3/8 time. The vocal line features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the bass line. The lyrics are: 'Mich schreckt kein Tod als Mann zu handeln, den Weg der Tugend fort-zu-wandeln'.

Zauberflöte

Musical score for Don Octavio from 'Don Giovanni'. The score is in G major and 3/8 time. The vocal line features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the bass line, marked 'cresc.', 'mf', 'f', and 'p'. The lyrics are: 'seh' ich sie lei-den, sterb' ich vor Pein, sterb' ich, sterb' ich vor Pein. quel che te in-cre-sce mor-te mi dà, mor-te, mor-te mi dà.'.

Don Giovanni

Musical score for Zerlina from 'Don Giovanni'. The score is in G major and 3/8 time. The vocal line features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the bass line, marked 'mf' and 'p'. The lyrics are: 'Fühlst du es klopfen hier, fühlst du es klopfen hier? sen-ti-lo bat-te-re, sen-ti-lo bat-te-re'.

Don Giovanni