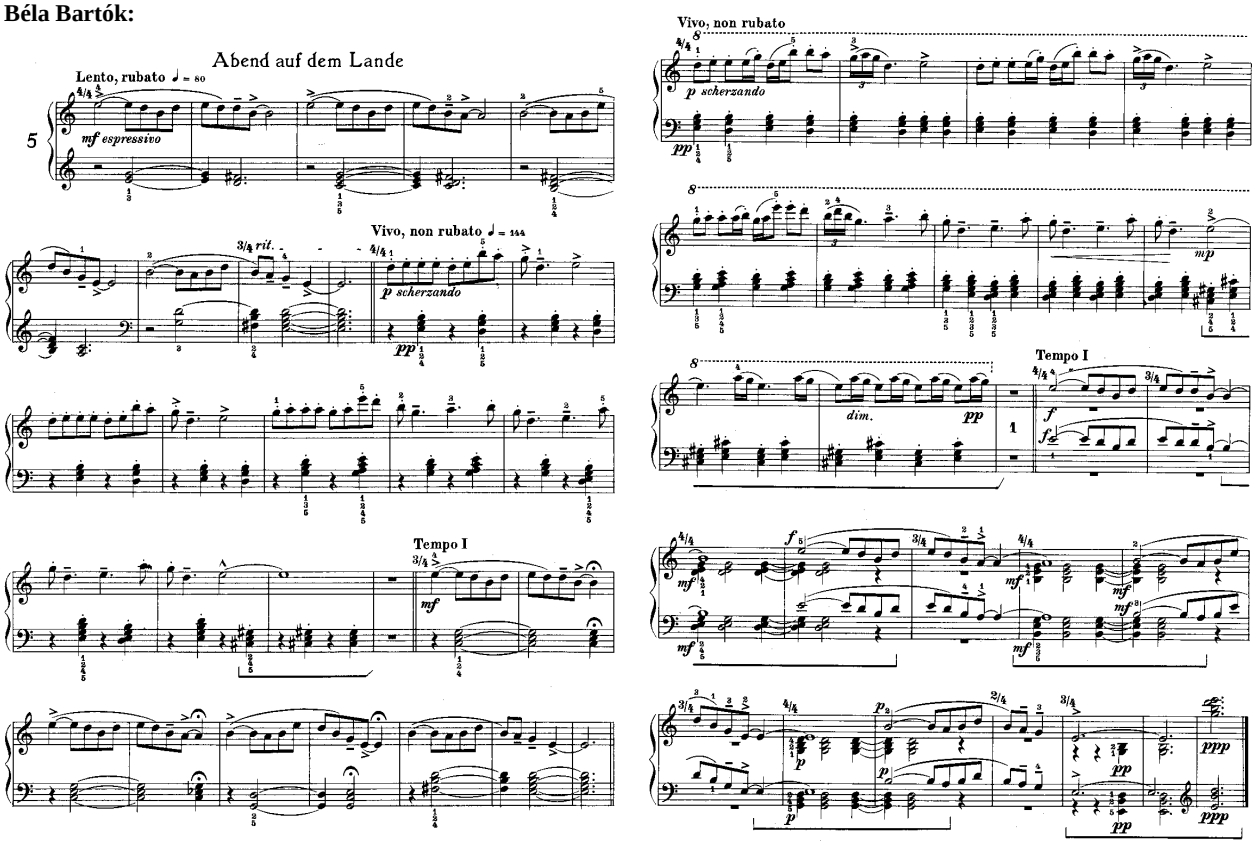
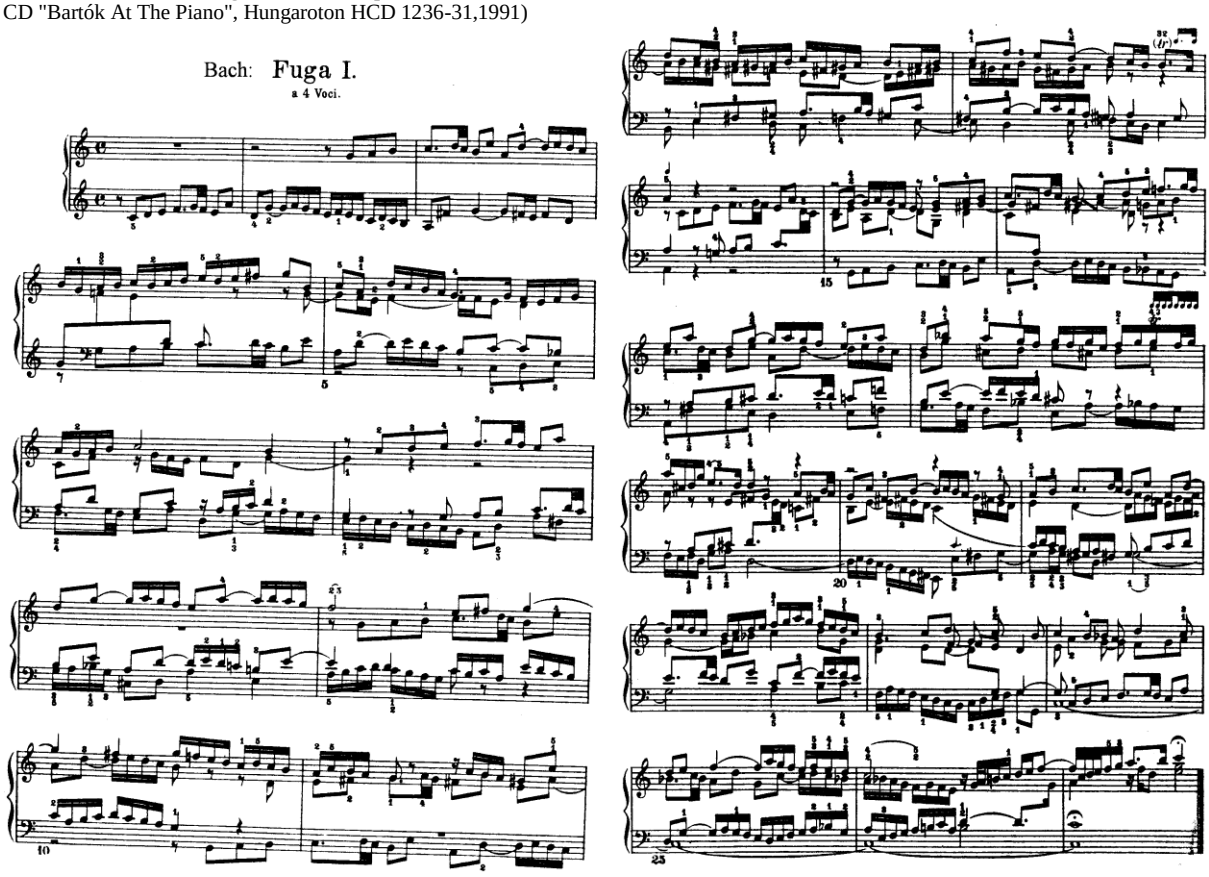
SS 1993 Musikhochschule Köln
Proseminar (Schulmusik)

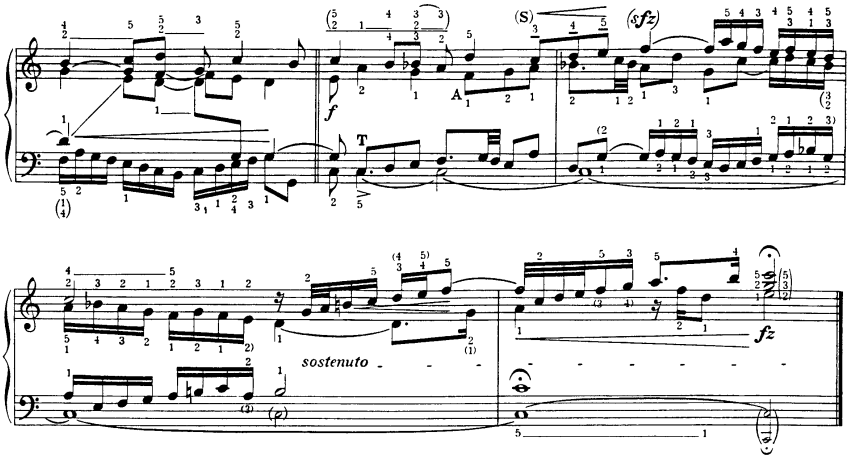
Interpretationsvergleich als Ansatz für Musik-Analyse

1. Sitzung

Béla Bartók:

Problemaufriß: Was leisten die Noten, was nicht? Bartók spielt dreimal sein eigenes Stück „Abend auf dem Lande“: 920 (2:36) / 1929 (2:33) / 1945 (2:52). Trotz der genauen Anweisungen ist das Ergebnis nicht identisch. Viel mehr gilt das noch für die Fuge von Bach, die keine Angaben zur Interpretation enthält.
CD "Bartók At The Piano", Hungaroton HCD 1236-31,1991)

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)

Ferrucio Busoni: Ausgabe des Wohltemperierten Claviers I (1894), S.7 (Fuge in C)

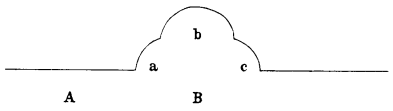
Einspielungen von Jarrett und Busoni



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 Schußtakte 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:

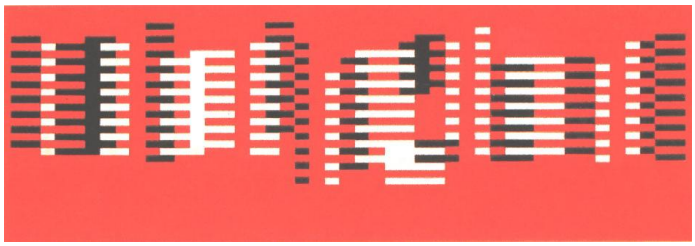


Dieser entsprechend ist:
A = Exposition, 6 Takte
B = Durchführung 17 Takte { a = 7 Takte = Engführung; b = 5 Takte = engere und engste Führung (Höhepunkt); c = 5 Takte = wieder einfache Engführung und Rückkehr zur Ruhe
C = Coda, 4 Takte = Orgelpunkt auf der Tonika.

Ingo Harden:
Strawinsky hätte seine helle Freude an dieser Äußerung gehabt. >Nein<, meinte Svjatoslav Richter kürzlich in einem Interview auf die Frage; ob er beim Musiziere nicht etwas von sich selbst in sein Spiel einbringe. Er mache >nur, was in den Noten< stehe. Und wenn das Publikum von seinem Spiel gefesselt sei und von den eines anderen Pianisten nicht, dann tue der andere eben nicht >nicht, was in den Noten steht<.
Eine solche Zurücknahme des Interpreten auf den dienenden Boten ist eine menschlich sympathische, in höchstem Maße kunstmoralische, sogar psychologisch gut nachvollziehbare Arbeitshypothese. Aber sie läßt außer acht, daß nicht einmal das ernsthafteste Bemühen um absolute Objektivität gegenüber dem Überlieferten den vermittelnden Interpreten ausklammern kann. Jede Aufführung ist, um ein Wort Zolas zu variieren, notwendigerweise >Musik, gesehen durch ein Temperament<. Schon die Vorstellung, den puren Notentext als die Sache selbst und nicht als Chiffre eines Gemeinten zu nehmen, ihn aus seinem historisch-kulturellen Umfeld herauszulösen und dieses Laborpräparat dann als >das einzig Zuverlässige< seiner Wiedergabe zugrunde zu legen - schon das ist genaugenommen kaum weniger extravagant als jede noch so >frei< vermittelnde Interpretation. Wäre es anders, ließe sich nicht nachvollziehen, daß die >ehrlichen Makler< unter den Virtuosen ebenso ihr Publikum finden wie die Paradiesvögel, ließe sich vor allem nicht verstehen, wie Svjatoslav Richter, am 20. März achtundsiebzig Jahre alt geworden, zur wohl wichtigsten Kultfigur der gegenwärtigen Klavierszene werden konnte. Künstlerische Moral allein bringt derlei ebensowenig zuwege wie nonkonformistisches Podiumsgebaren. Tatsächlich werden ja Richter-Auftritte durch die Einmaligkeit seiner Vermittlung zu Ereignissen, nämlich durch eine unverwechselbare Mischung aus strömender Dichte des Spiels, drängender Energie und kontemplativer Verinnerlichung, durch den machtvollen Zugriff und die tiefernste Verinnerlichung seiner Musikauffassung - von der ebenfalls ziemlich einmaligen und bis ins hohe Alter unzerstörten Kombination aus Virtuosität und Solidität im Pianistischen gar nicht zu reden.
Im einzelnen kann man an Richters Interpretationen viel herumkritteln - nicht trotz, sondern wegen der Ideologie, auf der sie basieren. Sein Schubert wirkt durch Richters oft statisches, wie gefrorenes Musizieren reichlich jenseitig, sein Schumann hat wenig Platz für die <phantastischen< Zwischentöne dieser Musik, sein Chopin klingt nicht eben belkantistisch, sein Bach >spricht< nicht. Und so fort. Hat man freilich das Glück, Richter in Bestform zu erleben, ist man unwiderstehlich gepackt und gefesselt von der heiligen Nüchternheit. der meditativen Entrücktheit und der versunkenen Konzentration seines Spiels. Ohne Zweifel ist Svjatoslav Richter ein großer Musiker. FAZ vom 27. 4. 1993

2. Sitzung

Verschiedene Einspielungen der Fuge im Vergleich mit bildlichen Darstellungen



Joseph Albers: Fuge, 1925
Die Fuge ist eine ‚rchitektonische Musik' (im Sinne des Bauhauses). Wenige Elemente werden fantasievoll zu Gruppen und zur Gesamtform zusammengefügt. Die Farben schwarz und weiß könnten sich auf Thema und Kontrapunkt beziehen. Natur und menschliche Gefühle fehlen. Oder weist der rote Hintergrund doch auf ‚blutvolles' Leben hin?

Franz Kupka: Fuge in zwei Farben (Amorpha), 1912
Ruhende Geometrie (2 sich überschneidende Kreise) + lebendiges , fast ‚organisches' Linienspiel (Tier? Tänzerin?).
Viele musikalische Interpreten versuchen eine ähnliche Balancd

Paul Klee: Fuge in Rot
5 Farbstufen: gelb - orange – rot – violett – schwarz
unterschiedliche Figurgrößen (mit unregelmäßigen Formen), wie Weltraumkörper (?)
Links-Rechts-Verlauf (Bewegung in der Zeit mit schattenhafter Erinnerung)
Bewegung von rechts oben nach links unten, direkt auf den Hörer zukommend(?)
5 vertikale Stimmen.
Die Fuge ist eine sehr tiefgründige, aber auch dynamische, nicht geometrische Form. Hierzu passt Busoni Einspielung besser als die Jarretts.

Texte zum Thema Interpretation

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 Musikpflege, 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 irreale 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, Ferrucio (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 ingeniöser 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 Bewerckstelligung. 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 andrer Ursachen halber, den Tact in etwas beschleunigen und stärcker 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 mögte, 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

Auswertung der Texte

Borris	IMAGINATIO Urbild in der Phantasie und Vorstellungskraft des Komponisten	RES FACTA Zeichen des Urbildes Notensystem	INTERPRETATIO Darstellung und Deutung Bruchteil des Urbildes objektiv, - subjektiv, konkret - vieldeutig Raum/Akustik Aufnahmetechnik inspirierterAugenblick	APPERCEPTIO Erlebnis des Hörers subjektive VoraussetzungenFluidum, technische Konserve, live	MEMORIA Inbild des Gehörten erinnerte Musik, Tradition
Busoni	Inspiration	Noten = Behelf	'schwebend' Porträt - 'lebendes Modell' Starrheit - Bewegung aus dem Augenblick		
Mattheson	Sinn und Meinung		genaue Taktführung - Manieren ausdrucksmäßige Temponuancierungen Urteilskraft 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		

Inerpretationsvergleich: Bach: Präludium und Fuge in C (WK I)

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

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, aufputschen, 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.)

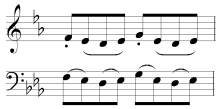
Unter dieser Voraussetzung also hat Cherubini das alte Meister-Lehrling-Verhältnis im Conservatoire aufgehoben. Er ließ von den größten Autoritäten der Zeit Schulwerke schreiben, die das neue Ideal der Egalite (der Gleichmäßigkeit) in der Musik verwirklichen sollten. In diesem Sinne hat Baillot seine 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 Sostenuto, 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 Musikerausbildung 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 übergingen, wie großflächig ihre Melodien waren, daß nunmehr mit der Musik gemalt werden könnte. Er erklärte später 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 Musikerausbildung 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 >Klangfächen<-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 adaequat 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."

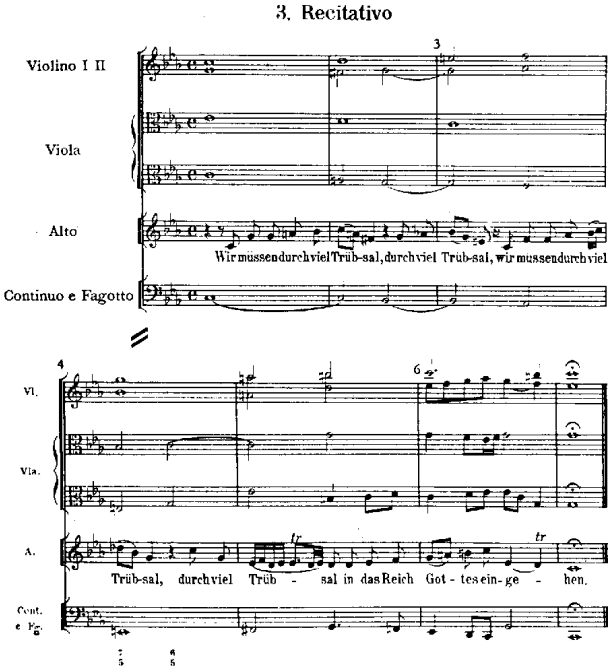
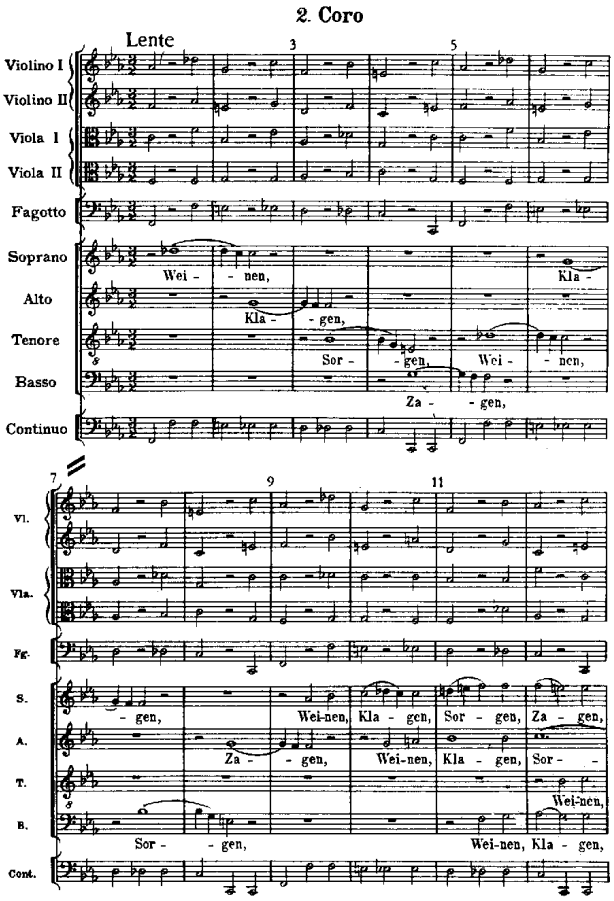
ebda. S. 126f.

"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 hin-

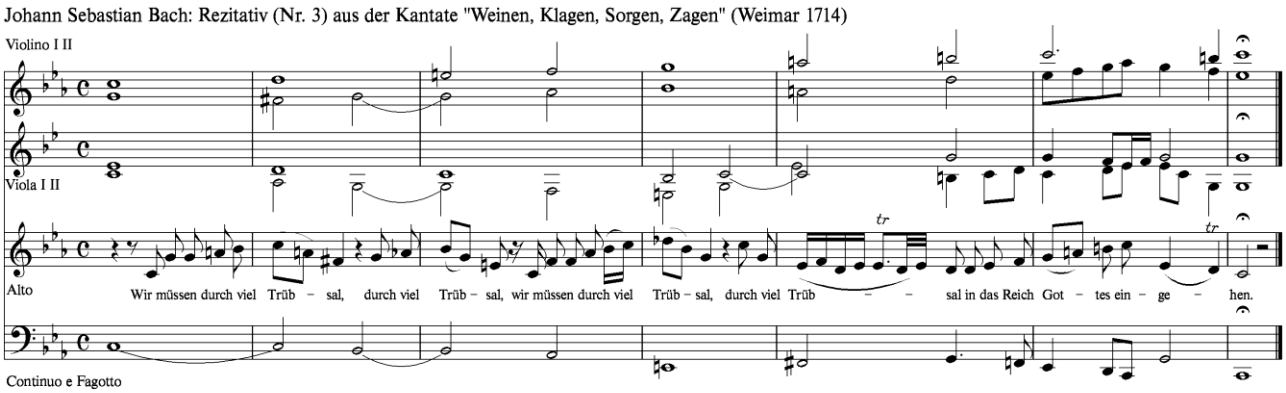
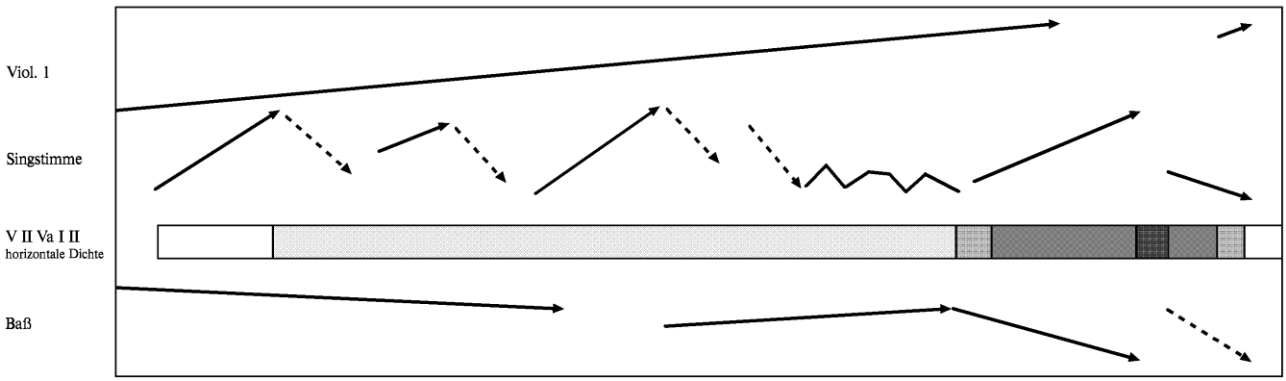
hört, bekommt man eine Information, nichts ist gleichgeschaltet. Man schaut die Dinge von allen Seiten an, zugleich! Eine artikulationsmäßige Synchronität des Collaparte gibt es nicht. Das Orchester artikuliert anders als der Chor. Damit aber sind auch die >Barockspezialisten< nicht vertraut, sie wollen immer nivellieren, möglichst alles gleichhaben und in schönen, geraden Klangsäulen hören, aber nicht in Vielfältigkeit"
ebda. S. 54ff.

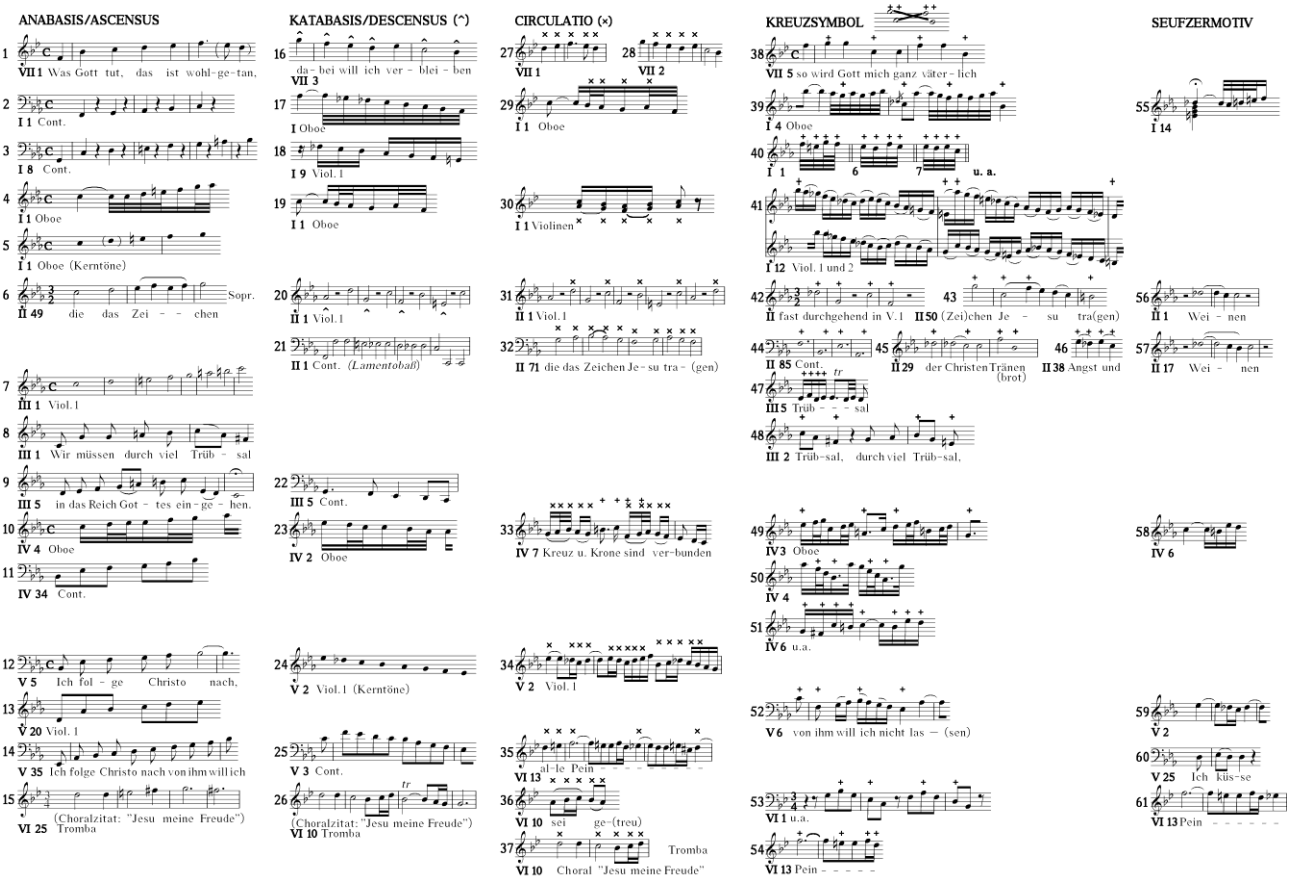
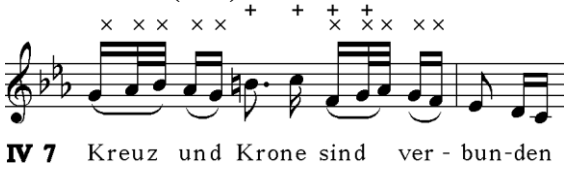
T Georgiades:
"Innenwelt kann . . . nicht ohne Außenwelt, Außenwelt nicht ohne Innenwelt existieren. Dies ist das wesentliche Merkmal der Wiener klassischen Musik, ein nur ihr eigenes Merkmal. Dieser Drang nach Vergegenständlichung des Ich, nach Verinnerlichung der Außenwelt prägte auch die Eigenart 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 Programmusik 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'

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

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

3. Sitzung

Johann Sebastian Bach: Kantate 12: Rezitativ Nr. 3 und Chor Nr. 2

Mattheson-Text (s. o. S. 4): Was ist „Sinn und Meinung“ dieses Stückes

Visualisierte Analyse:



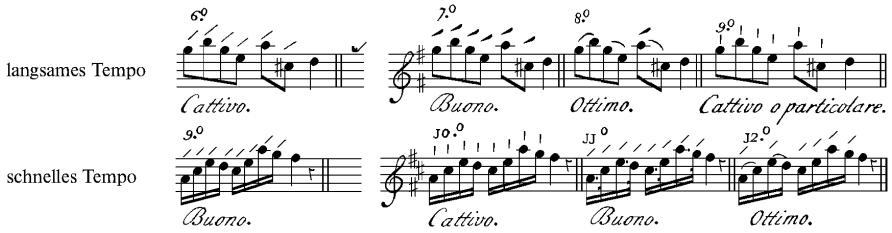
Motivtabelle zu J. S. Bachs Kantate 12

Wenn Bach mit seiner Musik 'predigen' will, muß er sie 'sprechen' lassen, und das relativ eindeutig. Die an sich mehrdeutigen konventionellen Figuren müssen deshalb im Kontext des Werkes eine deutliche und durchgängige Bedeutung erhalten. Nur so ist es - wie in der Predigt - möglich, alle einzelnen musikalischen 'Formulierungen' und 'Aussagen' auf den scopus zu beziehen.
Die Motivtabelle zeigt, daß Bach fünf Kernfiguren gebildet und diese alle aus dem Schlußchoral abgeleitet hat, um auch innermusikalisch den durchgängigen Konnex zu gewährleisten.
Die Anabasis (1 - Figur 1 der Motivtabelle auf S. 78 -) und Katabasis (16) am Anfang des Chorals werden für ihn zum Zeichen der unaufhebbaren Verquickung von crux und gloria ("Im Kreuz ist Heil"). Damit trifft er genau den Kern des Evangeliums bzw. des Kantatentextes. Die Anabasis steht für den Weg ("Aufstieg") zum Heil, zum Himmel, die Katabasis für Scheitern, Versagen, Niedergedrücktsein, Tod.
Diese Semantisierung wird besonders deutlich in Nr. 3: In der Gesangslinie wird plastisch das dauernde Sich-Aufmachen und Scheitern dargestellt. Selbst der lange Tonleiterlauf gegen Schluß, der das "ins Reich Gottes eingehen" bildlich-räumlich analog darstellt und dadurch den endgültigen Durchbruch zu signalisieren scheint, wird noch einmal umgedreht: Der Eingang ins Reich Gottes erfolgt eben nicht durch menschliches Verdienst, sondern - im Scheitern, im Tod - ausschließlich aufgrund eines Gnadenakts Gottes. (So will es Luthers Rechtfertigunglehre.) Die dauernde Gegenbewegung der Baßstimme zur Gesangsstimme versinnbildlicht denselben Gedanken. Die kontinuierliche Ambitusausweitung bis zum Schluß macht den Grundgedanken des Eingehens in etwas Größeres anschaulich. Die erstaunlichste Raumfigur bildet allerdings die erste Violine, die gleichsam als Lichtspur eine riesige Anabasis 'an den Himmel' zeichnet, und zwar in Dur! Das wirkt wie eine tröstliche Verheißung und gibt dem kurvigen Verlauf der den Weg des Menschen abbildenden Gesangsstimme Trost und Orientierung. Der da vorausgegangen ist, ist Christus. Das zeigt einmal die zahlensymbolische Verschlüsselung der Stelle: die Zahl der Töne ist 10 - damit sie zustande kommt, fügt Bach zu den 8 Tönen der Tonleiterfigur in der 1. Violine eigens noch 2 Töne hinzu! - das römisches Zahlzeichen X, entspricht dem griechischen X (Chi) und das ist der Anfangsbuchstabe von "Christus". (Bach schreibt übrigens im Autograph dauernd "Xsten" statt "Christen" entsprechend der Textaussage "die das Zeichen Christi tragen".) Wichtig dabei ist der gedanke der Nachfolge: Christus geht ("in Herrlichkeit" = Dur) voran, die Christen folgen, schaffen es aber nicht aus eigener Kraft. Immer wieder weichen sie vom geraden Wege ab.
Eine weitere Semantisierung der Anabasis erfolgt in Nr. 5 , wo die ersten 6 Töne des Schlußchorals wörtlich zitiert werden (12): "ich folge Christo nach". Diese zweite Bedeutung, die das Motiv hier erhält, widerspricht der ersten nicht, sondern ergänzt sie sinnvoll: Der "Weg zum Himmel" führt nur über die "Nachfolge Christi", wie es ja auch das Rezitativ (Nr. 3) schon formuliert hat.
Die Circulatio-Figur (27) vereinigt beide Aspekte: sie bedeutet "gefesselt sein" (30, 31) oder "fesseln", "umfangen" (52) bzw. bildet die "Krone" ab (32, 33). Schon im frühen 16. Jahrhundert läßt sich die Circulatio in der Bedeutung "Krone" belegen (s. Notenbeispiel von Monteverdi). Die Urgestalt der circulatio im Schlußchoral (27) ist mit beiden Bedeutungen gekoppelt: "das ist wohlgetan" (gloria) und "auf die rauhe Bahn" (crux). Diese im Choral eher zufällige Konstellation bekommt im Kontext der Kantate eine besondere Bedeutung.

Die zentrale Figur ist das Kreuzsymbol, das das griechische Chi (Zeichen für Kreuz und Christus) nachzeichnet. Erkennbar wird das, wenn man "chiastisch" (überkreuz) den 1. und 4. sowie den 2. und 3. Ton verbindet (vgl. Figurentabelle S. 78).
Eine besondere Bedeutung erhält die Verbindung von Anabasis- und Kreuzfigur, die die ganze Kantate durchzieht:

Interpretationsvergleich:

- Unbekannte Sängerin / Helmut Kahlhöfer, 1966 (Rundfunkmitschnitt)
- Helen Watts / Helmut Rillin ,1972, CD 98 883 (Die Bachkantate Vol. 32),1991
- Paul Esswood / Gustav Leonardt,1972, CD Teldec 8.35030 (Bach: Das Kantatenwerk Vol. 4),1985

Texte zur Problemerarbeitung:

Francesco Geminiani (1751):
"Die Absicht der Musik ist es nicht nur, dem Ohr zu gefallen, sondern Gefühle auszudrücken, die Phantasie anzuregen und über die Leidenschaften zu herrschen. Die Kunst des Violinspiels besteht darin, auf dem Instrument einen Ton hervorzubringen, der in gewisser Weise mit der vollkommensten menschlichen Stimme wetteifern soll."

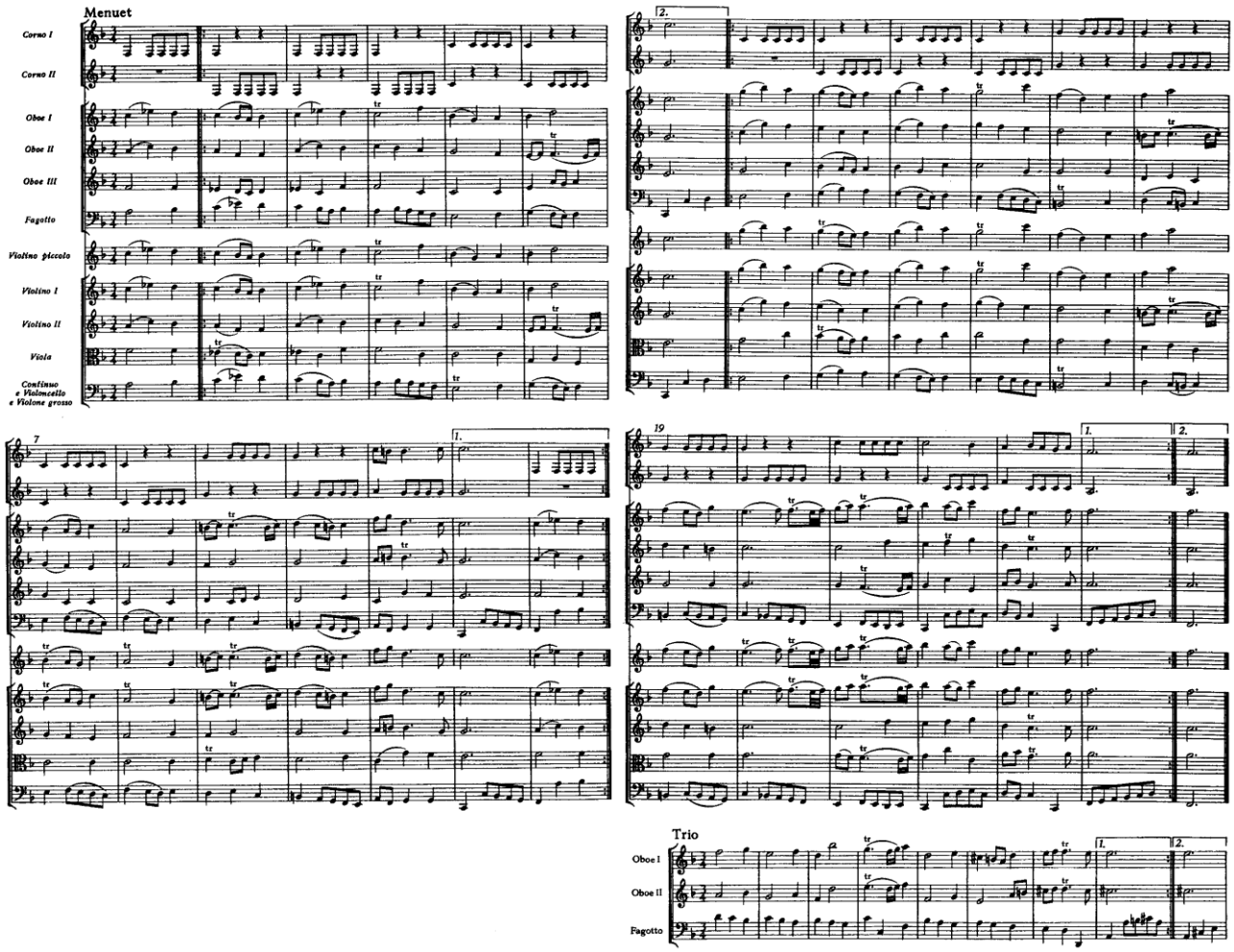
The Art of Playing on the Violin, London 1751, Faksimile-Nachdruck ebda. 1952, S. 1 (Übersetzung)

gerade gestrichener Ton *crescendo auf einem Ton* *staccato*
Cattivo: schlecht; Buono: gut; Ottimo: am besten; Cattivo o particulare: besonders schlecht

Mozart, Leopold (1756):
"Jeder auch auf das stärkeste ergriffene Ton hat eine kleine obwohl kaum merkliche Schwäche vor sich: sonst würde es kein Ton, sondern nur ein unangenehmer und unverständlicher Laut seyn. Eben diese Schwäche ist an dem Endes jedes Tones zu hören. Man muß also den Geigenbogen in das Schwache und Starke abzutheilen, und folglich durch Nachdruck und Mäßigung die Töne schön und rührend vorzutragen wissen... Man fange den Herabstrich oder den Hinaufstrich mit einer angenehmen Schwäche an; man verstärke den Ton durch einen unvermerkten und gelinden Nachdruck; man bringe in der Mitte des Bogens die größte Stärke an, und man mäßige dieselbe durch Nachlassung des Bogens immer nach und nach, bis mit dem Ende des Bogens sich auch endlich der Ton gänzlich verliehret... Man muß es so langsam üben, und mit einer solchen Zurückhaltung des Bogens, als es nur möglich ist: um sich hierdurch in den Stand zu setzen, in einem Adagio eine lange Note zu der Zuhörer grossem Vergnügen rein und zierlich auszuhalten. Gleichwie es ungemein rührend ist, wenn ein Sänger ohne Athem zu holen eine lange Note mit abwechselnder Schwäche und Stärke schön aushält... Bey dieser ersten Abtheilung sonderheitlich, wie auch bey den folgenden: soll der Finger der linken Hand eine kleine und langsame Bewegung machen; welche aber nicht nach der Seite, sondern vorwärts und rückwärts gehen muß. Es muß sich nämlich der Finger gegen dem Stege vorwärts und wieder gegen der Schnecke der Violin zurück, bey der Schwäche des Tones ganz langsam, bey der Stärke aber etwas geschwinder bewegen..."
Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756, S. 103f. (Faksimile, hg. von Hans Rudolf Jung, Leipzig 1983)

Quantz, Johann Joachim (1752):
"Hat man eine lange Note entweder von einem halben oder ganzen Tacte zu halten, welches die Italiäner messa di voce nennen; so muß man dieselbe vors erste mit der Zunge weich anstoßen, und fast nur hauchen; alsdenn ganz piano anfangen, die Stärke des Tones bis in die Mitte der Note wachsen lassen; und von da eben wieder so abnehmen, bis an das Ende der Note: auch neben dem nächsten offenen Loche mit dem Finger eine Bebung machen... Die auf eine lange Note folgenden singenden Noten, können etwas erhabener gespielet werden. Doch muß eine jede Note, sie sey ein Viertheil, oder Achttheil, oder Sechzehntheil, ihr Piano und Forte in sich haben, nachdem es die Zeit leidet. Finden sich aber einige nach einander gehende Noten, wo es die Zeit nicht erlaubet, eine jede besonders, in der Verstärkung des Tones, wachsend zu machen; so kann man doch, unter währenden solchen Noten, mit dem Tone zu und abnehmen; so daß etliche stärker, etliche wieder etwas schwächer klingen."
Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen, Breslau 1752, S.140

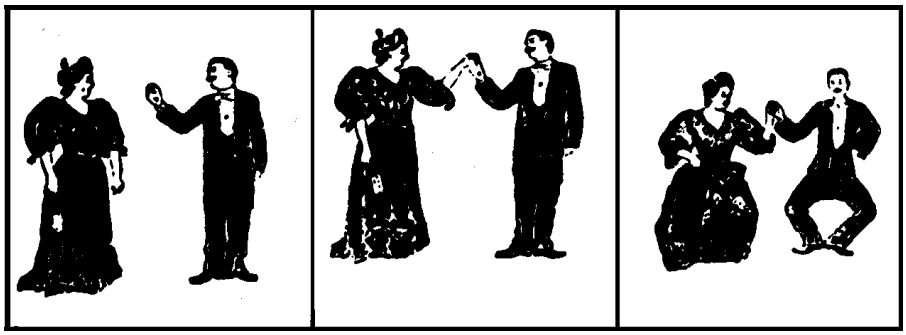
4. Sitzung

Georgiades-Text (s.o. S. 8): “malendes” uns “sprechendes” Musizieren

Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 1, Menuett:

→ Wir vergleichen Ausschnitte aus folgenden Einspielungen:

- Herbert von Karajan/Berliner Philharmoniker, DG (Resonance) 2721108, rec. 1965
- Nikolaus Harnoncourt/Concentus musicus Wien, Teldec 6.35043 FA, rec. 1964
- dto.: Teldec 6.35620 FI). rec. 1982
- Trevor Pinnock/The English Concert, Archiv Produktion 410 500-2 AH, rec. 1982

Texte und Bilder zum Menuett



Menuett tanzendes Paar.Illustration aus Rossi. "Il Minuetto", Rom 1896

Gottfried Taubert. "Der rechtschaffene Tantzmeister",Leipzig 1717, Breslau '1789, S. 271 und 267. Faksimile-Nachdruck, Kassel 1974.

Johann Gottfried Walther (1732):
Menuet (gall.) f. m. ein Frantzösischer Tantz, und Tantz=Lied, so eigentlich aus der Provintz Poituo her= und den Nahmen von den behenden und kleinen Schritten bekommen; denn menu, menuë heisset klein... Die Melodie dieses Tantzes hat ordentlich 2 Repetitiones, deren jede zweymahl gespielt wird; jede Reprise aber 4 oder 8 Tacte, oder doch wenigstens, bey gemachter Exception (da sie zum Tantzen nicht unbrauchbar seyn soll) keinen ungeraden numerum der Tacte. Die Mensur ist ein Tripel, nemlich 3/4 welcher aber, gewöhnlicher weise, fast wie 3/8 geschlagen wird."
Aus: Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek, Leipzig 1732.

Johann Joachim Quantz (1752):
"Ein Menuet spiele man behend, und markiere die Viertheile mit einem etwas schweren, doch kurzen Bogenstriche; auf zweene Viertheile kömmt ein Pulsschlag... Man setze denjenigen Puls, welcher in einer Minute ohngefähr achtzigmal schlägt, zur Richtschnur."
Aus: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen

Johann Mattheson (1737):
"Es hat demnach

	(zum Spielen)
I. Le Menuet, la Minuetta	(zum Singen) besonders,
	(zum Tanzen)

keinen andern Affekt, als eine mäßige Lustigkeit."
Aus: Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737, S. 109f.

Jean Jacquen Rousseau (1767):
"MENUET - Melodie zu einem Tanz gleichen Namens, der wie Abbé Brossard (1703) lehrt, aus dem Poitu zu uns gekommen ist. Nach Brossard ist der Tanz im Charakter sehr fröhlich und im Tempo sehr rasch. Im Gegensatz hierzu ist das MENUET durch eine elegante und noble Einfachheit gekennzeichnet, sein Tempo ist eher gemäßigt als schnell, und überdies kann man sagen, daß das MENUET der am wenigsten fröhliche aller auf unseren Bällen gespielten Tänze ist. Auf dem Theater ist das eine andere Sache.
Taktmäßig verläuft das MENUET in drei leichten Zeiten, was man durch eine einfache 3 oder durch 3/4 oder 3/8 anzeigt. Die Zahl der Takte der Melodie in jedem ihrer Wiederholungsabschnitte kann vier oder ein Vielfaches von vier sein, weil man so viel Takte für die Schritte des MENUETS braucht. Der Musiker muß dafür sorgen, diese Unterteilung in der melodischen Gestaltung spürbar zu machen, um dem Ohre des Tanzenden zu helfen und ihn in der Ordnung des Ganzen zu halten."
Aus: Dictionnaire de musique, 1767. Zit. nach: Jean Jacques Rousseau: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften, übers. von Dorothea Gülke und Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984, S. 273.

Walter Salmen:
"Bereits im *13.* Jahrhundert wird von Neidhart von Reuenthal der »rechte hofftancz« gegenüber dem »dörperlichen« als ein Mittel ständischer Selbstdarstellung und der hohen Schule vornehmen Auftretens herausgestellt. Auch in den folgenden Jahrhunderten sind ... das Tanzen mit »geringem Fuß« und mit »leisen trittn« eine Erscheinungsform sowohl einer spezifisch geprägten Tanzweise ... als auch eines insgesamt vornehm stilisierten Auftretens. Dieses wirkte sich nicht vital enthemmend aus, vielmehr sollte es »voller Würde und Erhabenheit« sein (Shakespeare ...); es hatte als Handlungsmuster einer idealen Selbstkontrolle und Distanziertheit zum Naturverhafteten zu dienen. Der Hoftanz, der ohne Gesang, Juchzen und Lachen oder Reden in »gentyl behavyng« vollzogen werden sollte, verlieh in dieser deutlichen Kontrastierung zum rustikalen Benehmen den »nobili cortegiane« sowie den »dames galantes« als choreographiert einstudiertes elitäres Tun Prestige, Rang und Ansehen in den höheren Gesellschaftskreisen."
"Daß es im Kontrast zu den hochstilisierten Handlungsnormen der »höfischen« Tänze auch das andere, das im Tanz enthemmte vitale Gebaren gab, ist selbstverständlich. Es wurde ausgleichend von den »Noblen« ebenso gern genossen wie von den »Gemeinen«. Vorformen des vor Zuschauern vorgeführten Folklorismus, wobei vermeintlich Naturhaftes, Lustbetontes neidisch bestaunt oder spöttisch belächelt wurde, hat es demzufolge seit dem 16. Jahrhundert gegeben. Seither spielt nämlich im höfischen Festwerk der folkloristische Tanz - zum Beispiel »auff gut Bayrisch«, auch von Landbewohnem »in ihrer Kleidung« dargeboten, nebst den für bäuerliches Musizieren charakteristischen Instrumenten - eine gewichtige Rolle."
Aus: W. Salmen: Tanz im 17. und 18. Jahrhundert, Leipzig 1988, S. 26.

Nikolaus Harnoncourt:
"Es wurde von der Musikwissenschaft gelegentlich gesagt, die Herkunft des Scherzos sei unbekannt. Für mich ist die Vaterschaft eindeutig: der wilde Tanz aus dem Poitou wird als »Menuet« hoffähig. Er wird vom Hof domestiziert und nach und nach zum steifen und zeremoniellen Tanz der Barockzeit schlechthin. Daneben erhalten sich aber stets rasche und vitale Nebenformen. Gegen Ende seines abwechslungsreichen und langen Lebens erweist das Menuett sich als höchst aufnahmefähig für die verschiedensten Anregungen aus der englischen, deutschen und besonders aus der österreichischen Folklore. Es gelingt ihm, auch nach dem Tod im Scherzo und Walzer fortzuleben."
Aus: N. Harnoncourt: Der musikalische Dialog, Salzburg 1984, S. 148.

Pierre Rameau: Menuett bei Hofe. Illustration aus "Le maître à danser", Paris 1734.

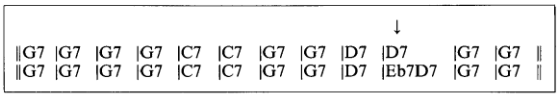
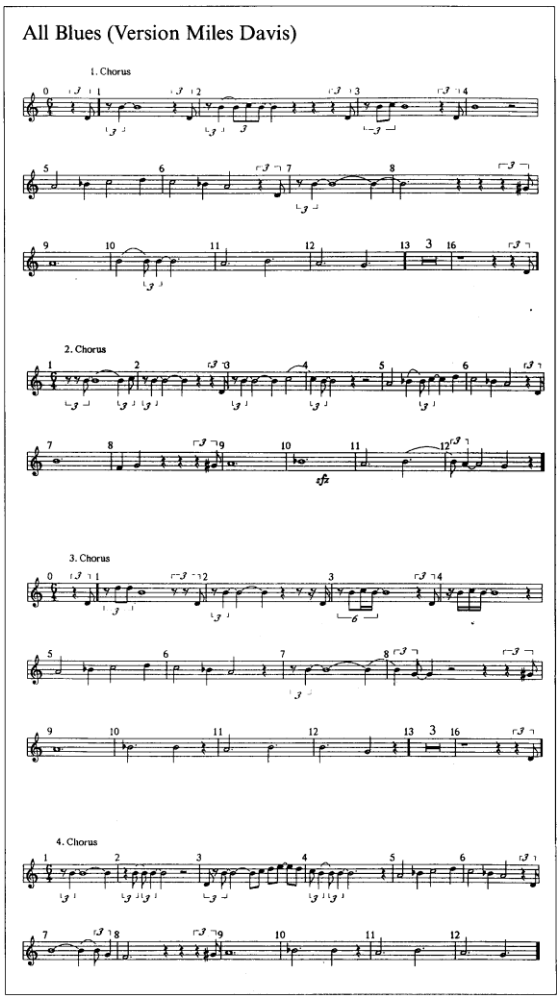


Abb. Gegenüberstellung der archaischen Bluesform und der *All-Blues*-Version

5. Sitzung

Was heißt „sprechend“ musizieren?

1) ‚cantabel’ (Bach), wie Sprache klein-phrasierend, mit dynamischen und agogischen Nuancen
2) „die Musik sagt etwas“: Romantische: Musik als „Übersprache“, die nicht die menschliche Sprache – wie man im Barock dachte – nachahmt, sondern ‚malt’, flächig angelegt ist, harmonisch bestimmt ist, ‚schön’ ist: Formästhetik
3) realitätsbezogen, Details ausdeutend, ‚wahr’ ist: Ausdrucksästhetik

Beispiele:

Wagners Tannhäuserouverture
flächig, Akkord unter jedem Ton, ‚schreitend’ , aber im Choralton

Händel: Ich weiß, daß meine Erlöser lebet (Messias)
in der Interpretation Karl Richters große, ‚schöne’ Bögen (Formästhetik)
bei John Eliot Gardiner vielfältig nuanciert, Detailbedeutungen herausgearbeitet (‚sprechend’)

Bach: Air

- Einspielung des Rosé-Quartetts (1930 "Weise in Cis", Rundfunkmitschnitt): langsames Tempo, melodiebetont, romantisch, Riesenritardando am Schluß, portamenti als Überbleibsel eines ‚sprechenden’ Musizierens
- Collegium aureum: Nähmasschinenbarock nach Art der strawinskyschen Neuen Sachlichkeit.
- Harnoncourt: Klangrede

Allegri: Miserere

- 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 (gmCh: 4 S, 2 A, 5 T, 5 B)
- Simon Preston (Choir of Westminster Abbey), 1986, CD Archiv Produktion 415 517-2 14 Knabensoprane, 5 Countertenöre = Alt, 6 T. 6 B.-)

Parrot überträgt das Prinzip der Klangrede auf die altklassische Kirchenmusik. In der Mischung der verschiedenen handschriftlich erhaltenen Aufführungstraditionen erreicht er ein Höchstmaß an Intensität. Vor allem wird der improvosatorische Zug der damaligen Aufführungspraxis, wie er auch in musiktheoretischen Werken der Zeit beschrieben wird, zu neuem Leben erweckt. Bis heute gibt es keine Aufnahmen von Palestrina, die die Verzierungspraxis anwendet (so wie das für die barocke Musik schon zum Standard gehört).

GregorioAllegri: Miserere-älteste Fassungvon 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 Verzierungen von 1824

Coro I

Miserere me - - - - - i De - - - - - - - - - - - - - - - - us. secun- dum mag - nam

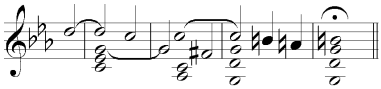
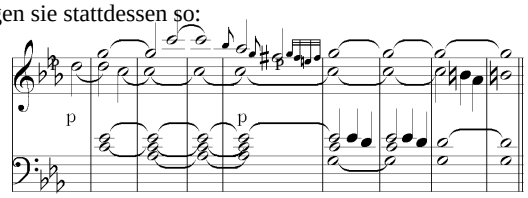
mi - - - - se - ri - cor - - - - di - a tu - - - - - - - - - a.

Coro II

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

et a pec - 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 verröffentlichte. 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 Kappelle, 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 verzierten 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 pater1ioster, darauf fängt das Miserere mit einem leisen Accord der Stimen 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 Abwechselung, singen hören; nach der Stille kommt nun ein schön gelegter Accord; das thut ganz herrlich, und man fühlt recht innerlich die Gewalt der Musik; d i e ist es eigentlich, die die große Wirkung macht, Sie sparen sich die besten Stimmen zum Miserere auf, singen es mit der größesten Abwechselung, 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 fortdauert, 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 Baini; 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 *embellementi* 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 *embellementi* hineingerathen sind, wollen sie nicht sagen, - behaupten, 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 Spätern offenbar hinzugemacht, und es scheint, der Direktor habe gute, hohe Stimmen gehabt, diese bei Gelegenheit der heiligen Woche gern produciren wollen, und ihnen deshalb Verzierungen zu den einfachen Accorden geschrieben, in denen sie ihre Stimmen recht auslassen und zeigen können. Denn a 1 t sind sie gewiß nicht, aber mit vielem Geschmack und Geschick gemacht; sie wirken vortrefflich. Namentlich ist eine, die oft vorkommt, und den größesten 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 Verzierung. Wo nämlich in dem 11-liserere, 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.

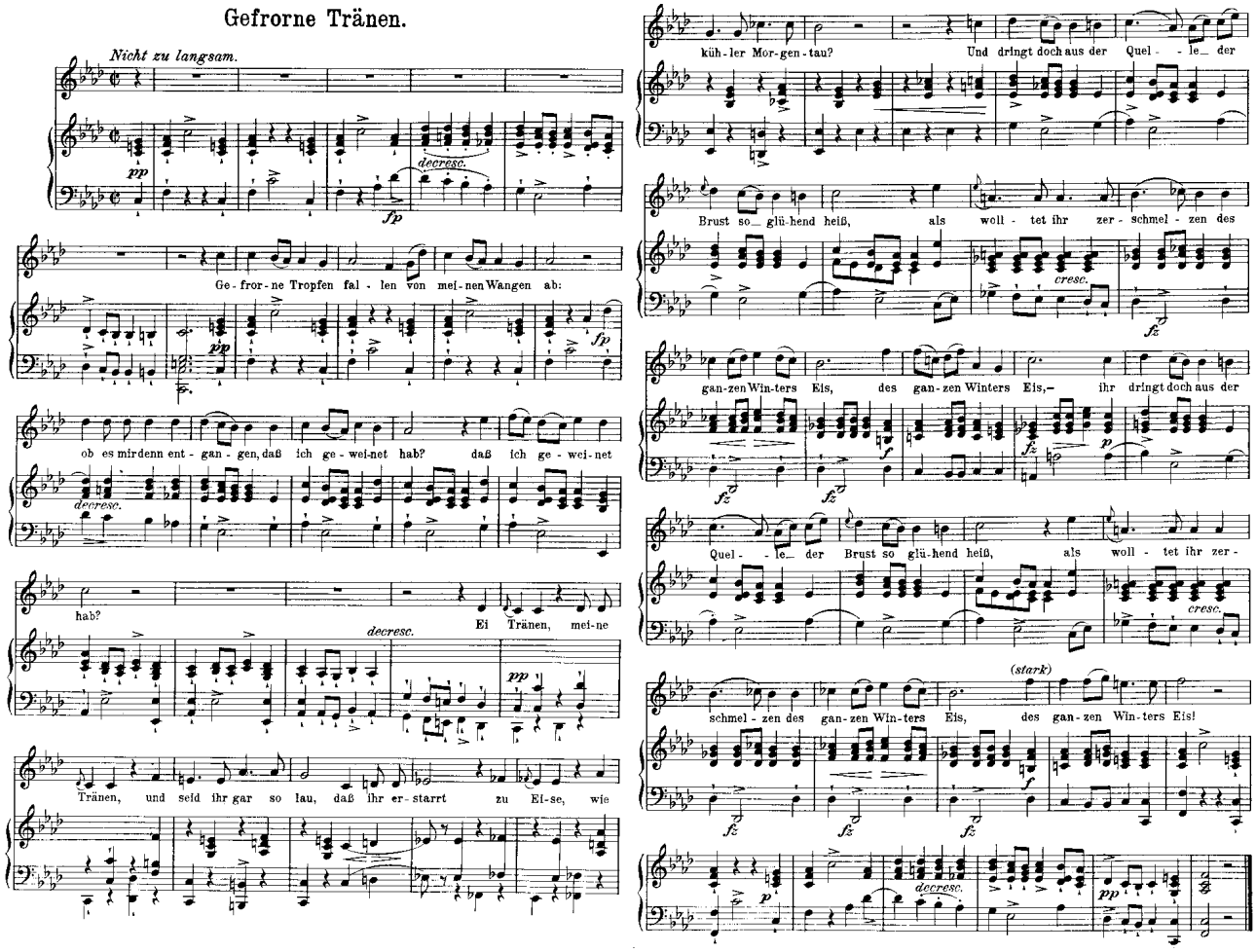
E.TA. Hoffmann:
"Mit Palestrina hub unstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik. . .an, die sich beinahe zweihundert Jahre bei immer zunehmendem Reichtum in ihrer frommen Würde und Kraft erhielt, wiewohl nicht zu leugnen ist, daß schon in dem ersten Jahrhundert nach Palestrina jene hohe, unnachahmliche 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 unnennbarer 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 verschähend. 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, ärmlichen 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 fremdartige Beimischung, sollte das Lob des Höchsten, Heiligsten strömen. - Die Folge konsonierender, vollkommener Dreiklänge, vorzüglich in den Molltönen, ist uns jetzt, in unserer Verweichlichung, so fremd geworden, daß mancher, dessen

Gemüt dem Heiligen ganz verschlossen, darin nur die Unbehülflichkeit 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 vocaliter 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, das der Akkord nicht rein ist und daß man das so nicht mehrhören 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.

6. Sitzung

Franz Schubert:

Wilhelm Müller: Gefrorene Tränen
[Schubert: Gefrorne Tränen]

Gefrorne Tropfen fallen
Von meinen Wangen ab:
Ob es mir denn entgangen,
Daß ich geweinet hab?

Ei Tränen, meine Tränen,
Und seid ihr gar so lau,
Daß ihr erstarrt zu Eise,
Wie kühler Morgentau?

Und dringt doch aus der Quelle
Der Brust so glühend heiß,
Als wolltet ihr zerschmelzen
Des ganzen Winters Eis? *[Schubert: Eis!]*

Sinnfigur des Gedichts:

gefroren	(heiße) Tränen
Winters Eis	zerschmelzen
kühl	glührnd heiß
außen	innen
(Leben)	Erstarrung

mögliche Kompositionserwartungen:

Harmonie	unisono
Harmoniewechsel	stehende Klangfläche
rhythmisch lebendig	rhythmisch erstarrt, gleichbleibend
kürzere Notenwerte	längere Notenwerte
Sequenz	Wiederholung
chromatik	Diatonik
Dur	Moll
Melismatik	Syllabik
Schwelldynaik	Stufendynamik (p/pp)
melodisch bewegt	rezitierend, auf einem Ton

Man ist überrascht. Obwohl das Stück natürlich anders klingt, als der einzelne erwartet hat, berücksichtigt Schubert bei genauerem Hinhören und Hinsehen alle formulierten Kriterien, allerdings mit bestimmten Modifikationen:

Tonwiederholungen: 5x des (T. 4,5), 3x c (T. 1-3)	bewegte Melodik (T. 5/6)
Motivwiederholung: 3x „2 Akkorde + Einzelton“ am Anfang	Sequenzierungen in T. 5/6
stehende Harmonik, Bordun (3x C-f-Kadenz, 3x Ton c)	Harmoniewechsel, Modulation (T.3ff.)
zähe Viertel und Halbe (T. 1-3, T. 6/7))	lebendigere Viertel (T. 4) + (2) Achtel (T. 5/6)
staccato (fast durchgängig)	zwischen portato und staccato wechselnd (T. 4/5)
pp (Anfang und Schluß)	fp, decresc. (T.3/4)
diatonisch /T. 1-3)	chromatisch (T. 4/5: f - fes- es)
Moll (T. 1-3)	Dur (T. 4/5)

genaue Analyse

Interpretationsvergleich

Prey	**Pears**	**Shirai / Höll**
‚schön', gleichmäßig	differenziert, Detailausleuchtung	

7. Sitzung

Georg Wilhelm Friedrich Hegel:
"Die begleitende Musik
Aus dem, was ich bereits oben über die Stellung von Text und Musik zueinander gesagt habe, geht unmittelbar die Forderung hervor, daß in diesem ersten Gebiete sich der musikalische Ausdruck weit strenger einem bestimmten Inhalte anzuschließen habe als da, wo die Musik sich selbständig ihren eigenen Bewegungen und Eingebungen überlassen darf. Denn der Text gibt von Hause aus bestimmte Vorstellungen und entreißt dadurch das Bewußtsein jenem mehr träumerischen Elemente vorstellungsloser Empfindung, in welchem wir uns, ohne gestört zu sein, hier- und dorthin führen lassen und die Freiheit, aus einer Musik dies und das herauszuempfinden, uns von ihr so oder so bewegt zu fühlen, nicht aufzugeben brauchen. In dieser Verwebung nun aber muß sich die Musik nicht zu solcher Dienstbarkeit herunterbringen, daß sie, um in recht vollständiger Charakteristik die Worte des Textes wiederzugeben, das freie Hinströmen ihrer Bewegungen verliert und dadurch, statt ein auf sich selbst beruhendes Kunstwerk zu erschaffen, nur die verständige Künstlichkeit ausübt, die musikalischen Ausdrucksmittel zur möglichst getreuen Bezeichnung eines außerhalb ihrer und ohne sie bereits fertigen Inhaltes zu verwenden. Jeder merkbare Zwang, jede Hemmung der freien Produktion tut in dieser Rücksicht dem Eindrucke Abbruch. Auf der anderen Seite muß sich jedoch die Musik auch nicht, wie es jetzt bei den meisten neueren italienischen Komponisten Mode geworden ist, fast gänzlich von dem Inhalt des Textes, dessen Bestimmtheit dann als eine Fessel erscheint, emanzipieren und sich dem Charakter der selbständigen Musik durchaus nähern wollen. Die Kunst besteht im Gegenteil darin, sich mit dem Sinn der ausgesprochenen Worte, der Situation, Handlung usf. zu erfüllen und aus dieser inneren Beseelung heraus sodann einen seelenvollen Ausdruck zu finden und musikalisch auszubilden. So haben es alle großen Komponisten gemacht. Sie geben nichts den Worten Fremdes, aber sie lassen ebensowenig den freien Erguß der Töne, den ungestörten Gang und Verlauf der Komposition, die dadurch ihrer selbst und nicht bloß der Worte wegen da ist, vermissen.
Innerhalb dieser echten Freiheit lassen sich näher drei verschiedene Arten des Ausdrucks unterscheiden.
Den Beginn will ich mit dem machen, was man als das eigentlich Melodische im Ausdruck bezeichnen kann. Hier ist es die Empfindung, die tönende Seele, die für sich selbst werden und in ihrer Äußerung sich genießen soll.
Die menschliche Brust, die Stimmung des Gemüts macht überhaupt die Sphäre aus, in welcher sich der Komponist zu bewegen hat, und die Melodie, dies reine Ertönen des Inneren, ist die eigenste Seele der Musik. Denn wahrhaft seelenvollen Ausdruck erhält der Ton erst dadurch, daß eine Empfindung in ihn hineingelegt wird und aus ihm herausklingt. In dieser Rücksicht ist schon der Naturschrei des Gefühls, der Schrei des Entsetzens z. B., das Schluchzen des Schmerzes, das Aufjauchzen und Trillern übermütiger Lust und Fröhlichkeit usf. höchst ausdrucksvoll, und ich habe deshalb auch oben schon diese Äußerungsweise als den Ausgangspunkt für die Musik bezeichnet, zugleich aber hinzugefügt, daß sie bei der Natürlichkeit als solcher nicht darf stehenbleiben. Hierin besonders unterscheiden sich wieder Musik und Malerei. Die Malerei kann oft die schönste und kunstgemäße Wirkung hervorbringen, wenn sie sich ganz in die wirkliche Gestalt, die Färbung und den Seelenausdruck eines vorhandenen Menschen in einer bestimmten Situation und Umgebung hineinlebt und, was sie so ganz durchdrungen und in sich aufgenommen hat, nun auch ganz in diese Lebendigkeit wiedergibt. Hier ist die Naturtreue, wenn sie mit der Kunstwahrheit zusammentrifft, vollständig an ihrer Stelle. Die Musik dagegen muß den Ausdruck der Empfindungen nicht als Naturausbruch der Leidenschaft wiederholen, sondern das zu bestimmten Tonverhältnissen ausgebildete Klingen empfindungsreich beseelen und insofern den Ausdruck in ein erst durch die Kunst und für sie allein gemachtes Element hineinheben, in welchem der einfache Schrei sich zu einer Folge von Tönen, zu einer Bewegung auseinanderlegt, deren Wechsel und Lauf durch Harmonie gehalten und melodisch abgerundet wird.
Dies Melodische nun erhält eine nähere Bedeutung und Bestimmung in bezug auf das Ganze des menschlichen Geistes. Die schöne Kunst der Skulptur und Malerei bringt das geistige Innere hinaus zur äußeren Objektivität und befreit den Geist wieder aus dieser Äußerlichkeit des Anschauens dadurch, daß er einerseits sich selbst, Inneres, geistige Produktion darin wiederfindet, während andererseits der subjektiven Besonderheit, dem willkürlichen Vorstellen, Meinen und Reflektieren nichts gelassen wird, indem der Inhalt in seiner ganz bestimmten Individualität hinausgestellt ist. Die Musik hingegen hat, wie wir mehrfach sahen, für solch Objektivität nur das Element des Subjektiven selber, durch welches das Innere deshalb nur mit sich zusammengeht und in seiner Äußerung, in der die Empfindung sich aussingt, zu sich zurückkehrt. Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt und sich in ihrem Sichvernehmen befriedigt fühlt. Als schöne Kunst nun aber erhält sie von seiten des Geistes her sogleich die Aufforderung, wie die Affekte selbst so auch deren Ausdruck zu zügeln, um nicht zum bacchantischen Toben und wirbelnden Tumult der Leidenschaften fortgerissen zu werden oder im Zwiespalt der Verzweiflung stehenzubleiben, sondern im Jubel der Lust wie im höchsten Schmerz noch frei und in ihrem Ergusse selig zu sein. Von dieser Art ist die wahrhaft idealische Musik, der melodische Ausdruck in Palestrina, Durante, Lotti, Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart. Die Ruhe der Seele bleibt in den Kompositionen dieser Meister unverloren; der Schmerz drückt sich zwar gleichfalls aus, doch er wird immer gelöst, das klare Ebenmaß verläuft sich zu keinem Extrem, alles bleibt in gebändigter Form fest zusammen, so daß der Jubel nie in wüstes Toben ausartet und selbst die Klage die seligste Beruhigung gibt. Ich habe schon bei der italienischen Malerei davon gesprochen, daß auch in dem tiefsten Schmerze und der äußersten Zerrissenheit des Gemüts die Versöhnung mit sich nicht fehlen dürfe, die in Tränen und Leiden selbst noch den Zug der Ruhe und glücklichen Gewißheit bewahrt. Der Schmerz bleibt schön in einer tiefen Seele, wie auch im Harlekin noch Zierlichkeit und Grazie herrscht...
Wenn daher die Besonderheit der Empfindung dem Melodischen nicht fehlen darf, so soll die Musik dennoch, indem sie Leidenschaft und Phantasie in Tönen hinströmen läßt, die Seele, die in diese Empfindung sich versenkt, zugleich darüber erheben, sie über ihrem Inhalte schweben machen und so eine Region ihr bilden, wo die Zurücknahme aus ihrem Versenktsein, das reine Empfinden ihrer selbst ungehindert statthaben kann. Dies eigentlich macht das recht Sangbare, den Gesang einer Musik aus. Es ist dann nicht nur

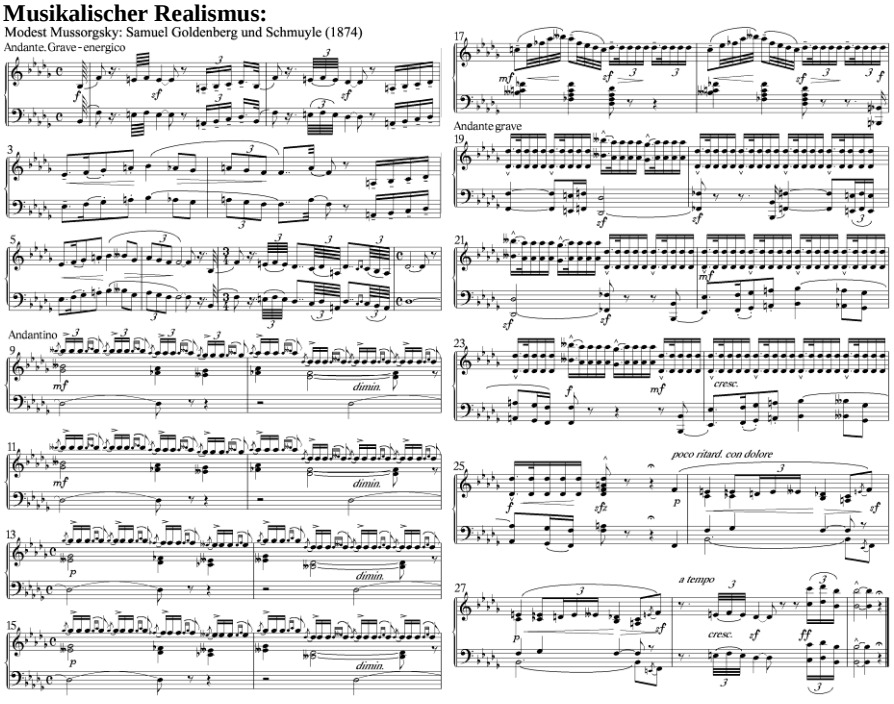
der Gang der bestimmten Empfindung als solcher, der Liebe, Sehnsucht, Fröhlichkeit usf., was zur Hauptsache wird, sondern das Innere, das darüber steht, in seinem Leiden wie in seiner Freude sich ausbreitet und seiner selbst genießt. Wie der Vogel in den Zweigen, die Lerche in der Luft heiter, rührend singt, um zu singen, als reine Naturproduktion, ohne weiteren Zweck und bestimmten Inhalt, so ist es mit dem menschlichen Gesang und dem Melodischen des Ausdrucks. Daher geht auch die italienische Musik, in welcher dies Prinzip insbesondere vorwaltet, wie die Poesie häufig in das melodische Klingen als solches über und kann leicht die Empfindung und deren bestimmten Ausdruck zu verlassen scheinen oder wirklich verlassen, weil sie eben auf den Genuß der Kunst als Kunst, auf den Wohllaut der Seele in ihrer Selbstbefriedigung geht. Mehr oder weniger ist dies aber der Charakter des recht eigentlich Melodischen überhaupt. Die bloße Bestimmtheit des Ausdrucks, obschon sie auch da ist, hebt sich zugleich auf, indem das Herz nicht in anderes, Bestimmtes, sondern in das Vernehmen seiner selbst versunken ist und so allein, wie das Sichselbstanschauen des reinen Lichtes, die höchste Vorstellung von seliger Innigkeit und Versöhnung gibt.
Wie nun in der Skulptur die idealische Schönheit, das Beruhen-auf-sich vorherrschen muß, die Malerei aber bereits weiter zur besonderen Charakteristik herausgeht und in der Energie des bestimmten Ausdrucks eine Hauptaufgabe erfüllt, so kann sich auch die Musik nicht mit dem Melodischen in der oben geschilderten Weise begnügen. Das bloße Sichselbstempfinden der Seele und das tönende Spiel des Sichvernehmens ist zuletzt als bloße Stimmung zu allgemein und abstrakt und läuft Gefahr, sich nicht nur von der näheren Bezeichnung des im Text ausgesprochenen Inhalts zu entfernen, sondern auch überhaupt leer und trivial zu werden. Sollen nun Schmerz, Freude, Sehnsucht usf. in der Melodie widerklingen, so hat die wirkliche, konkrete Seele in der ernsten Wirklichkeit dergleichen Stimmungen nur innerhalb eines wirklichen Inhalts, unter bestimmten Umständen, in besonderen Situationen, Begebnissen, Handlungen usf. . . . Dadurch erhält die Musik die fernere Aufgabe, in betreff auf den bestimmten Inhalt und die besonderen Verhältnisse und Situationen, in welche das Gemüt sich eingelebt hat und in denen es nun sein inneres Leben zu Tönen erklingen macht, dem Ausdruck selber die gleiche Besonderung zu geben. Denn die Musik hat es nicht mit dem Inneren als solchem, sondern mit dem erfüllten Inneren zu tun, dessen bestimmter Inhalt mit der Bestimmtheit der Empfindung aufs engste verbunden ist, so daß nun nach Maßgabe des verschiedenen Gehalts auch wesentlich eine Unterschiedenheit des Ausdrucks wird hervortreten müssen. Ebenso geht das Gemüt, je mehr es sich mit seiner ganzen Macht auf irgendeine Besonderheit wirft, um so mehr zur steigenden Bewegung der Affekte und, jenem seligen Genuß der Seele in sich selbst gegenüber, zu Kämpfen und Zerrissenheit, zu Konflikten der Leidenschaften gegeneinander und überhaupt zu einer Tiefe der Besonderung heraus, für welche der bisher betrachtete Ausdruck nicht mehr entsprechend ist. Das Nähere des Inhalts ist nun eben das, was der Text angibt. Bei dem eigentlich Melodischen, das sich auf dies Bestimmte weniger einläßt, bleiben die spezielleren Bezüge des Textes mehr nur nebensächlich. Ein Lied z. B., obschon es als Gedicht und Text in sich selbst ein Ganzes von mannigfach nuancierten Stimmungen, Anschauungen und Vorstellungen enthalten kann, hat dennoch meist den Grundklang ein und derselben, sich durch alles fortziehenden Empfindung und schlägt dadurch vornehmlich einen Gemütston an. Diesen zu fassen und in Tönen wiederzugeben macht die Hauptwirksamkeit solcher Liedermelodie aus. Sie kann deshalb auch das ganze Gedicht hindurch für alle Verse, wenn diese auch in ihrem Inhalt vielfach modifiziert sind, dieselbe bleiben und durch diese Wiederkehrgerade, statt dem Eindruck Schaden zu tun, die Eindringlichkeit erhöhen. Es geht damit wie in einer Landschaft, wo auch die verschiedenartigsten Gegenstände uns vor Augen gestellt sind und doch nur ein und dieselbe Grundstimmung und Situation der Natur das Ganze belebt. Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verse passen und für andere nicht, muß auch im Liede herrschen, weil hier der bestimmte Sinn der Worte nicht das Überwiegende sein darf, sondern die Melodie einfach für sich über der Verschiedenartigkeit schwebt. Bei vielen Kompositionen dagegen, welche bei jedem neuen Verse mit einer neuen Melodie anheben, die oft in Takt, Rhythmus und selbst in Tonart von der vorhergehenden verschieden ist, sieht man gar nicht ein, warum, wären solche wesentliche Abänderungen wirklich notwendig, nicht auch das Gedicht selbst in Metrum, Rhythmus, Reimverschlingung usf. bei jedem Verse wechseln müßte."...
Solch einem Inhalt nun hat sich die ebenso in ihrem Ausdruck charakteristische als melodische Musik gemäß zu machen. Damit dies möglich werde, muß nicht nur der Text den Ernst des Herzens, die Komik und tragische Größe der Leidenschaften, die Tiefen der religiösen Vorstellung und Empfindung, die Mächte und Schicksale der menschlichen Brust enthalten, sondern auch der Komponist muß seinerseits mit ganzem Gemüte dabeisein und diesen Gehalt mit vollem Herzen durchempfunden und durchgelebt haben. Ebenso wichtig ist ferner das Verhältnis, in welches hier das Charakteristische auf der einen und das Melodische auf der anderen Seite treten müssen. Die Hauptforderung scheint mir in dieser Beziehung die zu sein, daß dem Melodischen, als der zusammenfassenden Einheit, immer der Sieg zugeteilt werde und nicht der Zerspaltung in einzeln auseinandergestreute charakteristische Züge. So sucht z. B. die heutige dramatische Musik oft ihren Effekt in gewaltsamen Kontrasten, indem sie entgegengesetzte Leidenschaften kunstvollerweise kämpfend in ein und denselben Gang der Musik zusammenzwingt. Sie drückt so z. B. Fröhlichkeit, Hochzeit, Festgepränge aus und preßt dahinein ebenso Haß, Rache, Feindschaft, so daß zwischen Lust, Freude, Tanzmusik zugleich heftiger Zank und die widrigste Entzweiung tobt. Solche Kontraste der Zerrissenheit, die uns einheitslos von einer Seite zur anderen herüberstoßen, sind um so mehr gegen die Harmonie der Schönheit, in je schärferer Charakteristik sie unmittelbar Entgegengesetztes verbinden, wo dann von Genuß und Rückkehr des Innern zu sich in der Melodie nicht mehr die Rede sein kann. Überhaupt führt die Einigung des Melodischen und Charakteristischen die Gefahr mit sich, nach der Seite der bestimmteren Schilderung leicht über die zart gezogenen Grenzen des musikalisch Schönen herauszuschreiten, besonders wenn es darauf ankommt, Gewalt, Selbstsucht, Bosheit, Heftigkeit und sonstige Extreme einseitiger Leidenschaften auszudrücken. Sobald sich hier die Musik auf die Abstraktion charakteristischer Bestimmtheit einläßt, wird sie unvermeidlich fast zu dem Abwege geführt, ins Scharfe, Harte, durchaus Unmelodische und Unmusikalische zu geraten und selbst das Disharmonische zu mißbrauchen.
Das Ähnliche findet in Ansehung der besonderen charakterisierenden Züge statt. Werden diese nämlich für sich festgehalten und stark prononciert, so lösen sie sich leicht ab voneinander und werden nun gleichsam ruhend und selbständig, während in dem musikalischen Entfalten, das wesentlich Fortbewegung und in diesem Fortgang ein steter Bezug sein muß, die Isolierung sogleich in schädlicher Weise den Fluß und die Einheit stört.
Die wahrhaft musikalische Schönheit liegt nach diesen Seiten darin, daß zwar vom bloß Melodischen zum Charaktervollen fortgegangen wird, innerhalb dieser Besonderung aber das Melodische als die tragende, einende Seele bewahrt bleibt, wie z. B. im Charakteristischen der Raffaelischen Malerei sich der Ton der Schönheit immer noch erhält. Dann ist das Melodische bedeutungsvoll, aber in aller Bestimmtheit die hindurchdringende, zusammenhaltende Beseelung, und das charakteristisch Besondere erscheint nur als ein Heraussein bestimmter Seiten, die von innen her immer auf diese Einheit und Beseelung zurückgeführt werden. Hierin jedoch das rechte Maß zu treffen ist besonders in der Musik von größerer Schwierigkeit als in anderen Künsten, weil die Musik sich leichter zu diesen entgegengesetzten Ausdrucksweisen auseinanderwirft.
Vorlesungen über die Ästhetik III, Frankfurt am Main 1986, Suhrkamp stw 615, S. 195-210

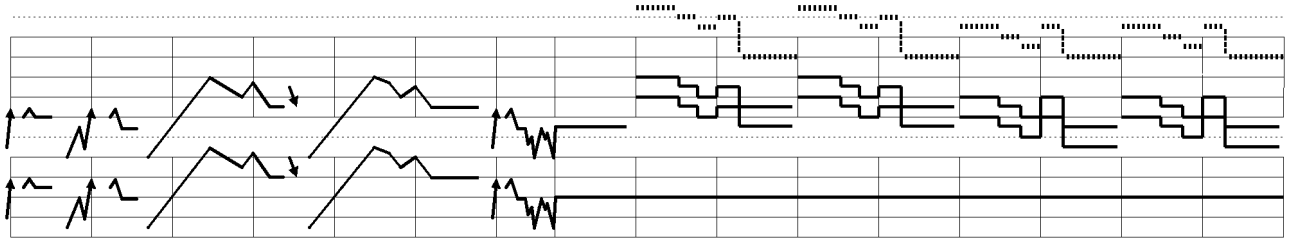
Textauswertung, speziell: Malerei – Musik / **„Naturtreue“ – „Kunstwahrheit“**
Dazu: Interpretationsvergleich zu Schuberts „Gefrorne Tränen“:

- **Mitsuko Shirai/ Hartmut Höll, 1991:** vor allem in der Klavierbegleitung ungewöhnlich genau und ‚sprechend’, der inhaltliche und strukturelle Konflikt wird nicht geglättet, sondern geradezu ausgestellt.
- **Gerhard Hüsch/Hans Udo Müller, 1933:** extreme formästhetische Gegenposition: das ‚schöne’ Singen und Spielen an sich

Das ästhetische Problem - faßbar in den für das 19. Jahrhundert grundlegenden Gegenbegriffen Ausducks- und Formästhetik bzw. Inhalts- und Autonomieästhetik – wird in dem Hegeltext in dem Begriffspaar „das Charakteristische“ (Profilierung von Details) und „das Melodische“ (übergreifende Einheit des Musikalischen) erfaßt. Goethe hatte – ähnlich - in seiner Liedästhetik unterschieden zwischen dem Prinzip des „Epischen“ (Erzählenden) und dem Prinzip des „Lyrischen“ (Zuständlich-Stimmungshaften).

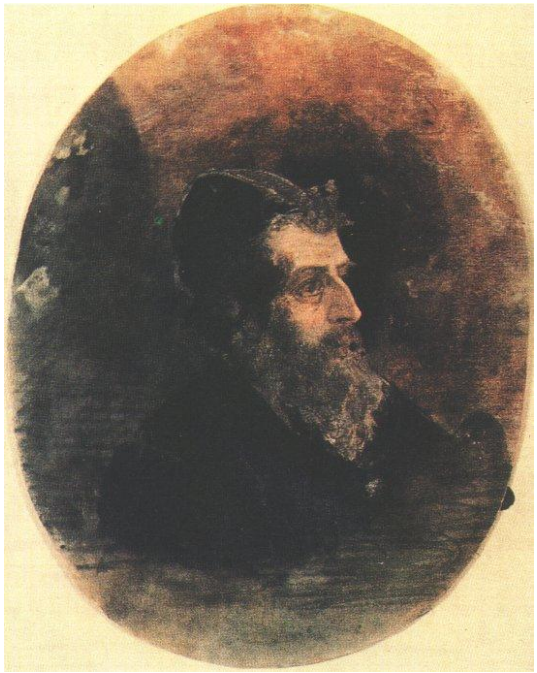
Jürgen Uhde/Renate Wieland:
… von der ursprünglichen Idee der Musik als >Klangrede<, wie Mattheson es nannte, Interpretation bis heute lernen, denn im üblichen Musizierbetrieb ist das Element des Deklamatorischen eher unterbelichtet. Wie beim alltäglichen Gespräch hört der routinierte Spieler in der 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 Zusammenschluß 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 kadenzierte 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 Stilisationen 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 bestimmbaren 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 Atfekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik, wie das Wunderelexier 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 Valery 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 sowenig 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 Valery: >Merk auf dieses feine, unaufhörliche Geräusch; es ist die Stille. Horch auf das, was man hört, wenn man nichts mehr vernimmt.<
Denken und Spielen. Studien zur Theorie der musikalischen Darstellung, Kassel 1988, S. 281f.

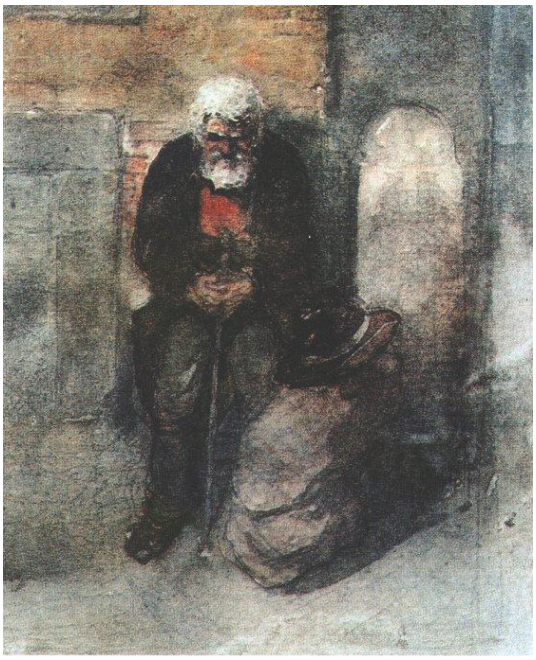
Musikalischer Realismus:
Modest Mussorgsky: Samuel Goldenberg und Schmuyle (1874)

Analytische Vorbereitung des Lehrers - mögliche Unterrichtsergebnisse



1. - 8: Goldenberg	**9 - 16: Schmuyle**
unisono	mehrstimmig (Bordun + Terzenparallelen: folkloristisch)
Zigeunertonleiter : b-c-des-(es)e-f-ges-(as)a-b mit Leittonspaltung/2 Doppelstufen (orientalisierend)	phrygisch: des-eses-fes-ges-as-heses-ceses-(des), modal
Ambitus a - b1	Hexachordrahmen (Terzenparallelen): folkloristisch
rhythmisch, melodisch (steigend, fallend) und in der Artikulation abwechslungsreich und motivisch konsequent aus 3 Elementen (abrupter Quintsprung aufw., schnelle Wellenbewegung, steigende Skalenausschnitte) sich entwickelnder großer Bogen, der seinen Höhepunkt in der Mitte hat, wo die längste Phrase zweimal fast wörtlich wiederholt wird: eindrucksvoll pointierte, pathetische Rhetorik (vgl. auch die effektvoll gesetzten Pausen)!	in allen Parametern gleichförmig: Wiederholung bzw. Sequenzierung einer Zweitaktphrase
	Reihung, leierndes Kettenprinzip (folkloristisch)
	immer gleiche Artikulation: Akzent auf 1. Note der Zählzeiten (nach dem kurzen Vorschlag)
Steigerung - Rückentwicklung	kurzatmig fallende Melodiewellen (folkl. Deszendensmelodik) mit Quartkadenzierung am Phrasenende (russisches Merkmal)
zwischen Prosa und Periodik schwankend	Periodik
f = selbstbewußt auftrumpfend, sf = mit Nachdruck, energisch (vgl. auch kurze Auftakte, Punktierungen u. a.), cresc. -decresc. = nuanciert, gefühlvoll	mf - dim., mf - dim, p - dim., p - dim.: kraftlos, immer wieder ansetzend, aber immer wieder nachgebend (auch im Gesamtduktus, vgl. den fallenden Melodieduktus)
tiefe Lage = Ruhe, Sicherheit, Überlegenheit	hohe Lage, die Terzen bewegen sich allerdings im Bereich Goldenbergs. Die eine Oktav höher gesetzte Triolenfigur bedeutet vielleicht eine charakterisierende Darstellung der 'zittrigen' Stimme oder die Nachahmung einer Balalaikabegleitung. Das Ganze 'hängt' aber an dem Bordunton "des", dem Schlußton Goldenbergs. Dessen Überlegenheit wird also deutlich sichtbar und hörbar.

Viktor Hartmann: Samuel Goldenberg und Schmuyle





1
Pierre d'Alheim: (Über "Samuel Goldenberg und Schmuyle":
"Als Vorwurf dienen zwei jüdische Melodien, von denen die eine erhaben, imposant und bedächtig, die andre lebhaft, schnell, hüpfend und demütig ist; sie geben ein untrügliches Bild der zwei Männer: der Reiche schreitet breitspurig und dick wie ein Zuchthund des Weges, der Arme drückt sich, mager, klein und Grimassen schneidend wie ein Köter um ihn herum. Listig sucht er den Blick des andern. Man sieht sie in der Tat leibhaftig vor sich stehen, und das Gebell des Fetten, welcher sich in zwei Triolen von dem Listigen zu befreien sucht, beweist, daß Mussorgskij sowohl mit der Singstimme als im Orchester komische Wirkungen zu erzielen vermochte."
("Mercure de France" 1896). Zit. nach Lini Hübsch: Mussorgskij. Bilder einer Ausstellung, München 1978, S. 52

2
Vorwort der Breitkopf & Härtel-Ausgabe der "Bilder einer Ausstellung", Wiesbaden 1983:
"Samuel Goldenberg und Schmuyle.
Dieses Stück heißt auf Mussorgskijs Autograph >Zwei polnische Juden, der eine reich, der andere arm< und geht auf eine der Sandomir-Zeichnungen Hartmanns zurück, die sich einst im Besitz Mussorgskijs befanden, aber nicht mehr existieren. Erhalten geblieben aber sind zwei Zeichnungen Hartmanns aus dem Sandomir-Milieu; die eine zeigt einen gutsituierten oder wohlhabenden Juden mit edlem Gesicht, die andere einen heruntergekommenen oder verkommenen Juden. Mussorgskijs Charakterisierung gleicht einer Karikatur: ein pompöses, aufgeblasenes Gehabe des einen, ein wimmerndes Betteln mit kriecherisch-schmeichlerischer Geschwätzigkeit (musikalisch: Triolen!) des anderen."

3
Oskar von Riesemann:
"Das nächste Stück heißt: >Samuel Goldenberg und Schmuyle<. >Ich will versuchen, den Juden Hartmanns beizukommen<, schreibt Mussorgski an Stassow. Der Versuch ist gelungen, wer sollte es leugnen? Das Stück ist seinem Gegenstande nach vielleicht der kühnste programmusikalische Vorstoß im Bereich der Miniatüre, der bis dahin gewagt worden war; wir verdanken ihm eine der amüsantesten Karikaturen, welche die Musikliteratur aufzuweisen hat; die beiden Juden, der eine reich und behäbig und dementsprechend zugeknöpft, einsilbig und langsam in seinen Bewegungen, der andere arm und verhungert und von einer geschäftigen und geschwätzigen Vielweserigkeit, die jedoch nicht den geringsten Eindruck auf seinen Partner macht, sind mit genialem Blick für das Charakteristische und Komische musikalisch nachgezeichnet; man sieht diese beiden gelungenen Typen des Warschauer Ghettos deutlich vor sich, glaubt geradezu den Kaftan des einen sich blähen und die Peizker des anderen flattern zu hören; die musikalische Beobachtungsgabe Mussorgskis feiert in diesem einzigartigen musikalischen Scherz einen Triumph; es erweist sich, daß er es vermag, die >Intonationen der menschlichen Rede< nicht nur durch die Stimme, sondern auch auf dem Klavier wiederzugeben."
(Riesemann: Monographien zur russischen Musik II. Modest Petrowitsch Mussorgski, München 1926, Nachdruck Hildesheim 1975, S. 369f.)

4
Mussorgsky (über ein Erlebnis im Winter 1861 auf dem väterlichen Gut im Pskowschen Gouvernement):
"Plötzlich erschien in der Ferne eine Schar junger Weiber, die mit fröhlichem Gesang und Gelächter die glatte Straße herabkamen. In meinem Kopf nahm dieses Bild sofort musikalische Formen an, und völlig unerwartet entstand die erste à la Bach auf und ab stampfende Melodie – und die lustigen lachenden Weiber erschienen mir in Gestalt des Themas, aus der ich dann nachher den Mittelteil oder das Trio gemacht habe. Alles dies in modo classico, entsprechend meinen damaligen musikalischen Beschäftigungen. So entstand das 'Intermezzo'." (Riesemann S. 70f.)

5
Gottfried Blumenstein:
"Jedoch darf die Instrumentierung für Orchester, die 1922 Maurice Ravel geschaffen hat, als >ultimative< Fassung gelten. Zweifellos hat Ravels genialisches Instrumentierungstalent eine ganz wunderbare Arbeit geleistet, wobei aber nicht zu überhören ist (wenn man beispielsweise Horowitz' durchtobte Klavierversion im Ohr hat), daß er die musikalischen Wogen dabei ziemlich geglättet hat und grundsätzlich einem alles umschlingenden Schönklang auf der Spur war, In den 50er Jahren hat Sergej Petrowisch Gortschakoff, Professor am Moskauer Konservatorium, elne Fassung erstellt (bescheiden für die Schublade >konzipiert<), die versucht, sich Mussorgskys Intentionen wieder anzunähern... Gotschakoff benutzt sparsamere, hart aufeinanderprallende und somit eindeutiger zu unterscheidende Mittel, während Ravel der Meister der Feinabstufung ist." Beiheft der CD-Einspielung von Masur (1990), S. 4f.

6
Mussorgsky (an Rimski-Korssakov):
"Was für eine Rede immer ich höre, wer immer sprechen mag, vor allem: gleichviel was gesagt wird - sofort arbeitet mein Gehirn an der musikalischen Darstellung des Gehörten." (Riesemann, S. 216f.)

7
Mussorgsky (am 30. Juli 1868 an Ljudmila Schestakowa über seine Arbeit an der Oper >Die Heirat<):
"Ich strebe folgendes an: Daß meine handelnden Personen so auf der Szene sprechen wie lebende Menschen reden, dabei aber so, daß der Charakter und die Kraft der Intonation der handelnden Personen, gestützt durch das Orchester, das das musikalische Gewebe ihres Sprechens bildet, ihr Ziel direkt erreichen; das heißt, meine Musik soll die künstlerische Neuerzeugung der menschlichen Rede in all ihren feinsten Brechungen sein, das heißt, die Töne der menschlichen Rede, als äußerliche Bekundungen von Denken und Fühlen, sollen, ohne Outrierung und Verstärkung, eine wahrhaftige, genaue, aber künstlerische, hochkünstlerische Musik ergeben. Dieses Ideal erstrebe ich (>Schöne Sawischna<, >Die Waise<, >Das Wiegenlied Jerjomuschkas<, >Mit der Amme<)".
(Sigrid Neef: Die russischen Fünf, Berlin 1992, verlag ernst kuhn, S. 155)

8
Mussorgsky (Sommer 1972 an Stassow):
"Es ist doch merkwürdig, daß man sich jungen Malern und Bildhauern so gut über ihre Gedanken und Ziele unterhalten kann und nur selten von ihrer Technik die Rede ist, während unter uns Musikern nur von Technik und dem musikalischen Alphabet wie in der Schule geredet wird... Fürchte ich mich vielleicht vor der Technik, weil ich sie nicht richtig beherrsche? Aber ich habe sicher Freunde, die mich in der Hinsicht verteidigen werden... Solange der Künstler nicht die Windeln, Strumpfhalter und Gamaschen verwirft, werden die sinfonischen Priester, die ihren Talmud der ersten und zweiten Ausgabe als das Alpha und Omega des künstlerischen Lebens setzen, regieren. Ihre kümmerlichen Gehirne fühlen, daß der Talmud nicht in lebendiger Kunst für Menschen für das Leben gebraucht werden kann - da ist kein Platz für vorgeschriebene Paragraphen und Kapitel... Mich beunruhigt ..., warum Iwan der Vierte und der Dritte, und besonders >Jaroslaw< von Antokolsky, und Repins >Schiffer< so lebendig

sind, so lebendig, daß, wenn man ihnen gegenübergestellt wird, man sagen möchte: >Ja, gerade Sie habe ich treffen wollen.< Woher kommt es, daß alle unsere zeitgenössische Musik, trotz ihrer ausgezeichneten Qualität, nicht so lebendig ist?" (Viktor I. Seroff: Das Mächtige Häuflein, Zürich 1963, Atlantis Verlag, S. 159f.)

9
Mussorgsky (Sommer 1972 an den Maler Repin):
Was ich darstellen will, ist das Volk; ich sehe es, wenn ich schlafe, ich denke daran, wenn ich esse, und wenn ich trinke, dann erscheint es vor mir in seiner ganzen Größe - riesig, ohne falschen Farben. Wenn es mir gelingt - gut! Wenn nicht, werde ich sehr traurig sein. Aber das Volk wird mir nicht aus dem Kopf gehen - wirklich, im Ernst." (Seroff, S. 161)

10
Mussorgsky (über Tschaikowsky):
"Es kommt ja nicht auf die Musik, auf Worte, Palette oder Meißel an – der Teufel hole euch Lügner und Heuchler e tutti quanti! Gebt uns lebendige Gedanken, laßt uns in fruchtbarem Gespräch mit den Menschen bleiben, gleich über was, aber narrt uns nicht mit hübschen Melodien, die wie eine Schachtel Konfekt von einer Dame der Gesellschaft herumgereicht werden." (Seroff, S. 164)

11
Mussorgsky (18. 10. 1872 an Stassow):
"Die künstlerische Darstellung der Schönheit allein, im materiellen Sinne des Wortes, ist eine große Kinderei - das Säuglingsalter der Kunst. Die feinen Züge der menschlichen Natur und der menschlichen Masse aufzufinden, ein eigensinniges Bohren in diesen unerforschten Regionen und ihre Eroberung - das ist die Mission des echten Künstlers. Zu neuen Ufern! furchtlos durch Stürme, hinweg über alle Klippen und Untiefen, zu neuen Ufern! - Der Mensch ist ein geselliges Tier und kann nichts anderes sein; in den menschlichen Massen, genau ebenso wie im einzelnen Individuum, gibt es gar feine Züge, die der Beobachtung entgleiten, Züge, die von niemandem noch berührt worden sind: sie zu entdecken und zu studieren, lesend, beobachtend, erratend, sie mit dem innersten Innern zu erfassen und dann die Menschheit damit zu nähren wie mit einer gesunden, kräftigen Speise, die noch niemand gekostet hat, das ist eine Aufgabe! Herrlich, wie herrlich! ... Repins 'Burlaki', Antokolskijs 'Inquisition' - das sind Pionierarbeiten, die zu neuen Ländern, 'zu neuen Ufern' führen." (Riesemann, S. 130 und 133)

12
Mussorgsky (2. 1. 1873 an Stassow):
"Wenn unsere gemeinsamen Versuche, in lebendiger Musik lebendige Menschen zu schaffen, von den lebenden Wesen werden verstanden werden, und wenn die nur vegetierenden Menschen mit tüchtigen Klumpen Schmutz nach uns werfen, wenn die musikalischen Pharisäer uns kreuzigen werden - wir wollen doch weiterarbeiten ..." (Riesemann, S. 218)

13
Mussorgsky (7. 8. 1875 an Stassow):
"...Ich traf den Römer [Rimski auf russisch = der Römer]. Wir sprangen beide von den Droschken und umarmten uns auf gute Art. Da erfahre ich - er hat 15 Fugen geschrieben, eine verwickelter als die andere, und - weiter nichts!
Oh, trocknete ihm doch die Tinte ein,
Bevor beim Schreiben sie dem Gänsekiel entfleußte! ...
Wann werden diese Leute, statt Fugen ... zu schreiben, in vernünftige Bücher hineinschauen und auf diese Weise mit vernünftigen Menschen Umgang pflegen, oder ist es schon zu spät?
Nicht das erwarten wir heutzutage von der Kunst. Nicht darin beruht die Aufgabe des Künstlers. Das Leben, wo immer es sich zeigt, die Wahrheit, wie bitter immer sie sei, eine kühne, aufrichtige Sprache zu den Menschen a' bout portant, das ist mein einziges Bestreben, das will ich, und darin fürchte ich, mich zu verhauen."

14
Mussorgsky (25. 12. 1876 an Stassow):
"Ich arbeite jetzt an der menschlichen Sprache; ich habe dabei die durch die Sprache geschaffene Melodie erkannt und bin zur Gestaltung des Rezitativs als Melodie gelangt. Ich möchte das - eine 'sinnvoll gerechtfertigte Melodie' nennen. Die Arbeit macht mir viel Freude: vielleicht wird diese den klassischen (so sehr beliebten) Formen diametral entgegengesetzte Melodie doch einst von allen und jedem verstanden werden. Ich würde es für eine Eroberung auf dem Gebiete der Kunst halten, wenn ich das erreichen sollte, und es muß erreicht werden ... Ansätze dazu sind schon in der 'Chowanschtschina' vorhanden." (Riesemann, S. 334)

15
Mussorgsky:
"Mussorgskij gehört weder durch seine Anschauungen über die Musik noch durch die Art seiner Werke irgend einer der gegenwärtig herrschenden Stilrichtungen an. Nach seinem künstlerischen Glaubensbekenntnis ist die Kunst ein Mittel. mit den Menschen zu sprechen, nicht Ziel an sich. Diese Überzeugung bestimmt seine ganze schöpferische Tätigkeit. Wie Virchow und Gervinus ist er der Ansicht, daß die menschliche Sprache musikalischen Gesetzen untersteht. Er betrachtet es als Aufgabe der Musik, nicht nur die Geühlsregungen der Seele, sondern die menschliche Rede selbst in Tönen wiederzugeben. Reformatoren wie Palestrina, Bach, Gluck, Beethoven und Liszt haben die Regeln im Reich der Kunst geschaffen. Diese Regeln sind jedoch keineswegs unerschütterlich, sondern, wie die ganze geistige Welt des Menschen, wandelbar und den Gesetzen der Entwicklung unterworfen."
Schluß der 1880 geschriebenen Selbstbiographie Mussorgkijs (1917 verröffentlicht von Varvara Komarova – der Tochter von Vladimir Stassovs Bruder Dimitri - unter dem Pseudonym Vladimir Karenin. Zit nach: Hübsch, S. 51

16
Tschaikowsky: (Brief vom 29. 10. 1874 an seinen Bruder über den "Boris")
"Die Musik von Mussorgski schicke ich von ganzem Herzen zum Teufel, sie ist eine gemeine und niederträchtige Parodie auf die Musik." (Riesemann, S. 247f.)

17
Tschaikowsky: (Brief vom 24. 12. 1876 an Frau von Meck)
"Von Mussorgski meinen Sie mit Recht, er sei 'abgetan'. Dem Talente nach ist er vielleicht der Bedeutendste von allen, nur ist er ein Mensch, dem das Verlangen nach Selbstvervollkommnung abgeht und der zu sehr von den absurden Theorien seiner Umgebung und dem Glauben an die eigene Genialität durchdrungen ist. Außerdem ist er eine ziemlich tiefstehende Natur, die das Grobe, Ungeschliffene, Häßliche liebt ... Mussorgski kokettiert mit seiner Ungebildetheit; er scheint stolz zu sein auf seine Unwissenheit und schreibt, wie es ihm gerade einfällt, indem er blind an die Unfehlbarkeit seines Genies glaubt. Und in der Tat blitzen oft recht eigenartige Eingebungen in ihm auf. Er spricht trotz all seiner Scheußlichkeiten dennoch eine neue Sprache. Sie ist nicht schön, aber unverbraucht." (Riesemann, S. 247f.)

8. Sitzung

Aspekte des Realismuskonzepts Mussorgskys anhand oben stehender Texte (speziell 5-7)
Interpretationsvergleich unter diesem Aspekt:

Richter: sehr schnell, alles energisch, spielt B-Teil ohne decrescendi und dynamische Abschwächung, Goldenberg gewaltig, Schmuyle schwächer

Affanassiev: Schüler: weicher, doppelt so langsam, quälend, geht nicht voran, Stückchen für Stückchen, Stück zerfällt, im B-Teil immer starke Betonung der 1. Note der Viertelzählzeit.
Kann man das auch positiv sehen? Einzelheiten werden deutlicher herausgearbeitet. die monierten Betonungen im B-Teil stehen so im Notentext, auch das dynamische Absinken der Phrasen: schlapp, müde, hilflos, ohne Kraft, resigniert, schleppt sich dahin. Goldenberg gewaltig, Schmuyle hilflos, dynmisch fein durchartikuliert, wirklich zwei Personen!!

Horowitz:
schmutziges Spiel, realistisch, nicht 'schön' – vgl. Texte 9 und 10! -, aber plastisch, "Geschmackssache", spielt Praller auch im dritten Teil trotz der Oktaven! Hat er technisch realisiert, was Mussorgsky vorschwebte, was dieser aber für unspielbar hielt?

Parallelen in der Bildenden Kunst

Bild von Grigorjewitsch Mjassojedow: "Mittagspause in der Kreisverwaltung" (1872, 2 Jahre vor der Entstehung von Mussorgskys Stück)

Das sind Typen wie Schmuyle!? Aber die zeitbedingte heutige Wahrnehmung täuscht:
1861 hat Zar Alexander die Leibeigenschaft der Bauern aufgehoben, ihnen Land zugeteilt, Kredite bewilligt u. ä. Dazu brauchte es den Aufbau von Kreisverwaltungen. Die an der Straße kauernden Männer sind keine Penner, sondern Bauern oder Handwerker, die von weither zu Fuß in die Stadt gekommen sind, um auf dem Amt notwendige Dinge zu erledigen. Dazu könnte passen, daß Mussorgsky Schmuyle mit einfachen ('bäuerlichen') Folkloremerkmalen charakterisiert.

Klaus Gallwitz:
">Nur der Inhalt kann die Anklage widerlegen, Kunst sei eine leere Zerstreuung...<, fordert Nikolai G. Tschernyschewski, der Autor des utopischen Romans Was tun, der sich mit dieser Frage in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts an die Intellektuellen Rußlands wandte. Schriftsteller, Künstler und Kritiker kamen sich damals in vielen Äußerungen sehr nahe. Die Malergruppe der sogenannten >Wanderer<, der Peredwischniki, die sich 1870 formierte, suchte eine >Einmischung der Kunst ins Leben<. Ihre Bilder, die das russische Alltagsleben zum Inhalt hatten, wanderten durch die Städte und Provinzen des Reichs, wo sich eben das, was sie schilderten, auch in der Wirklichkeit abspielte - auf der Straße, um die Kirchplätze, in den bürgerlichen Salons, auf den Höfen der Bauern...
Tatsache ist, daß in den Bildern der >Wanderer< das russische Volk zum ersten Mal in der Geschichte seiner selbst ansichtig wurde. Der Realismus, der sich in den sechziger Jahren entwickelte, hat eine seiner Voraussetzungen in der schockartigen Ernüchterung, die sich nach der russischen Niederlage im Krimkrieg ausbreitete. Eine Reihe von Reformen wurde eingeleitet. Zar Alexander II. hob 1861 die Leibeigenschaft auf und führte mit dem Semstwo eine provinziale Selbstverwaltung ein. Allmählich entstand eine Industrie, und mit dem neuen Reichtum unter den Kauf leuten und Industriellen wuchs auch die Zahl selbständiger Ärzte, Ingenieure, Advoka-

ten und anderer Intellektueller. Ein liberales Bürgertum wurde sich seiner selbst bewußt, machte sich politisch bemerkbar und interessierte sich für Literatur, Philosophie, Musik und Kunst...
Auch die Künstler stellten unerhörte Fragen. Dreizehn Maler und ein Bildhauer hatten 1863 in einem bis dahin beispiellosen Akt des Protestes die Akademie in St. Petersburg verlassen, weil sie es ablehnten, sich der einzigen, für alle Studenten verbindlichen Prüfungsaufgabe zu unterwerfen. Das beanstandete Thema lautete: >Göttermahl in Walhalla<. Den Gewinnern winkten Goldmedaillen und Auslandsstipendien. Mit ihrem Schritt verzichteten die Kandidaten auf die begehrten Auszeichnungen. Sie schlossen sich zu einer Genossenschaft zusammen mit der erklärten Absicht, gemeinsam zu leben und zu arbeiten. Gegen die kosmopolitische Salonkunst der Akademie setzten sie einen aggressiven Realismus nationaler Prägung."
Esther und Klaus Gallwitz (Hg.): Rußlansbilder, Köln 1990, S. 265-267

Hausaufgabe:
Durcharbeiten des folgenden Georgiades-Textes: tabellarische Zuordnung der Aussagen zur mythischen Verankerung der Musik zum den bisher behandelten Aspekten der Dichotomie zwischen Ausdrucks und Formästhetik. (Nietzsche hat von diesen Mythen aus seine Prinzipien des Apollinischen und Dionysischen abgeleitet.)

ausführliche Analyse von Mussorgskys „Goldenberg und Schmuyle“

1.5.1 Zwei Entstehungsmythen der Musik

Aulosspieler mit Phorbeia (lederner Mundbinde) und Tänzerin mit Krotala (Handklappern) bei einem Symposion. Von einer Schale des Töpfers Python und des Vasenmalers Epiktetos, um 510 v. Chr., London BM (MGG 5, Sp. 879)

Thrasybulos Georgiades:

"PINDAR sagt nun (in seiner 12. Pythischen Ode), wie das Aulosspiel durch ATHENA erfunden wurde: Als PERSEUS MEDUSA enthauptete, hörte ATHENA das Klagen der Schwestern. Und nachdem sie PERSEUS von seinen Mühen erlöst hatte, erfand sie das Aulosspiel, und zwar eine bestimmte Weise, um jenes herzzerreißende, lauttönende Wehklagen darzustellen. Sie übergab den Menschen diese Modellweise... Diese Weise durchzieht das dünne Kupfer und das Schilfrohr (nämlich das Mundstück) des Aulos...

Diese Musik aber, das Aulosspiel, war nicht der Affektausdruck selbst, sondern seine kunstmäßige Wiedergabe. Die Göttin ATHENA war so tief beeindruckt vom Wehklagen der Medusenschwester EURYALE, daß sie nicht anders konnte, als es festzuhalten. Sie hatte das Bedürfnis, diesem Eindruck feste, objektive Gestalt zu verleihen. Dieser überwältigende, herzzerreißende Eindruck des als Wehklage sich äußernden Leides wurde durch die Aulosweise oder besser: als Aulosweise >dargestellt<. Die Wehklage wurde in Kunst, in Können, in Aulosspiel, in Musik verwandelt. ATHENA hat diese Weise gleichsam aus den Motiven der Wehklage geflochten. PINDAR lehrt uns in diesem Chorgesang zweierlei: 1. Er unterscheidet zwischen dem Leid und dem geistigen Schauen des Leides. Das eine, der Affektausdruck selbst, ist menschlich, ist Merkmal des Lebens, ist Leben selbst. Das andere aber, daß dem Leid durch die Kunst objektive Gestalt verliehen wird, ist göttlich, ist befreiend, ist geistige Tat. Und nur sofern die Menschen dieses Göttliche besitzen, nur sofern sie dazu fähig sind, es gleichsam aus den Händen der Göttin in Empfang zu nehmen, sind sie des Geistigen teilhaftig. 2. PINDAR sagt uns konkret, daß die Musik des Blasinstruments als Darstellung des menschlichen Affekts aufgefaßt wird. Dies ist überaus wichtig. PINDAR weist nämlich dadurch auf eine bestimmte Entstehungsweise von Musik hin, er kennzeichnet eine bestimmte Art von Musik: Musik als Ausdrucksdarstellung. Diese Musik ist ihrem Charakter nach einstimmig, so wie der menschliche und auch der tierische Schrei. Sie ist, können wir sagen, >linear<...

Neben den Mythos über die Entstehung des Aulosspiels läßt sich ein anderer stellen, der die Erfindung der Lyra beschreibt. Der Gott HERMES soll die Lyra erfunden haben, als er das Gehäuse einer Schildkröte erblickte und auf den Gedanken kam, es könne Klang erzeugen, wenn es als Klangkörper benützt werde. Durch diesen Mythos wird also nichts anderes gesagt, als daß die Erfindung der Lyra der Entdeckung der Welt als Erklingen, der Entdeckung der >tönenden Welt< gleichkommt. In diesem Mythos findet man keine Spur eines Zusammenhangs von menschlich-subjektivem Ausdruck und Musik...

Man versteht leicht, daß die Kunst, auf solchem Instrument zu spielen, nicht primär als Darstellung des Ausdrucks, des Schreies, des Wehklagens aufgefaßt werden kann. Der Zauber, den die Musik hier ausübt, ist eher mit dem Staunen vor dem Erklingen als solchem zu vergleichen. Was hier durch Kunst festgehalten wird, ist eben dieses Staunen über das Wunder des Erklingens, das Staunen darüber, daß ein Gegenstand tönt, daß ein Instrument Klänge - auch Zusammenklänge - erzeugen kann. Und zwar sind das Klänge, die zueinander passen. Grundlage des Lyraspiels ist also das Konsonanz-Phänomen. Was hier entsteht, ist nicht eine primär lineare, sondern, wir können sagen, eine primär klangliche Musik. So ist das Aulosspiel das Gestaltwerden unserer eigenen Wirksamkeit, unseres Ich. Das Lyraspiel aber ist das Bewußtmachen desjenigen, was uns umgibt. Es fängt die Welt als Erklingen ein. Die Musik erscheint hier nicht als Ausdrucksdarstellung, sondern als Spiegel der Weltharmonie, die der Mensch durch das Instrumentenspiel staunend entdeckt. So faßte man seit PYTHAGORAS und seiner Schule bis hin zu KEPLER die Musik als das unvollkommene, den Menschen zugängliche Abbild der dem menschlichen Ohr unzugänglichen Sphärenharmonie auf, jener unhörbaren Klänge, die den Planeten zugeordnet wurden.

Kithara spielender Apollo (Gott der Musen) von einer schwarzfigurigen attischen Amphora, London B 147 (MGG 1, Sp. 565)

Die beiden ebenso elementaren wie einander entgegengesetzten Grundauffassungen von Musik, wie wir sie durch diese zwei griechischen Mythen kennenlernen, enthalten die Möglichkeiten der gesamten Musik in sich. Sie sind zwei Eckpfeiler, die die gesamte Musik bis heute tragen. Sie sind zwei Extreme, zwischen denen alle historisch gegebene Musik pendelt. Die Lyra ist bezeichnenderweise das Instrument HOMERS, das Instrument des Epos, der ruhigen Weltbetrachtung. Der Aulos aber ist mehr das Instrument der ekstatischen, der begeisterten Haltung, das Instrument des Dithyrambos. Die Lyra ist das Instrument des APOLLON, der Aulos ist das Instrument der DIONYSOS-Feiern. In der klassischen Zeit, so auch bei PINDAR, finden wir beide Instrumente, den Aulos und die Lyra, somit beide musikalischen Grundhaltungen, entweder getrennt oder auch vereint."

Aus: Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik, Hamburg 1958, S. 9-10 und 21-24

9. Sitzung — Klausur

T h e m a : Mozarts Violinkonzert Nr. 5, KV 219, 2. Satz. T. 23 – 36

A u f g a b e n :

1. Beschreiben Sie die 4 Einspielungen und kennzeichnen Sie den ihnen zugrundeliegenden Interpretationsstil.

2. Interpretieren Sie die folgenden zeitgenössischen Aussagen zur Musik als Empfindungssprache. Zeigen sie Elemente der Empfindungsdsprache in der Komposition auf. Bewerten Sie. die 4 Einspielungen vor diesem Hintergrund.

3. Skizzieren Sie kurz einen Unterrichtsablauf in der Oberstufe, in dem (nach der Behandlung der barocken Klangrede - Harnoncourt -, der Hegelschen Liedästhetik - Schubertlied - und Mussorgskys Realismuskonzept - Intonation der menschlichen Rede -) Mozarts Violinkonzert behandelt werden soll.

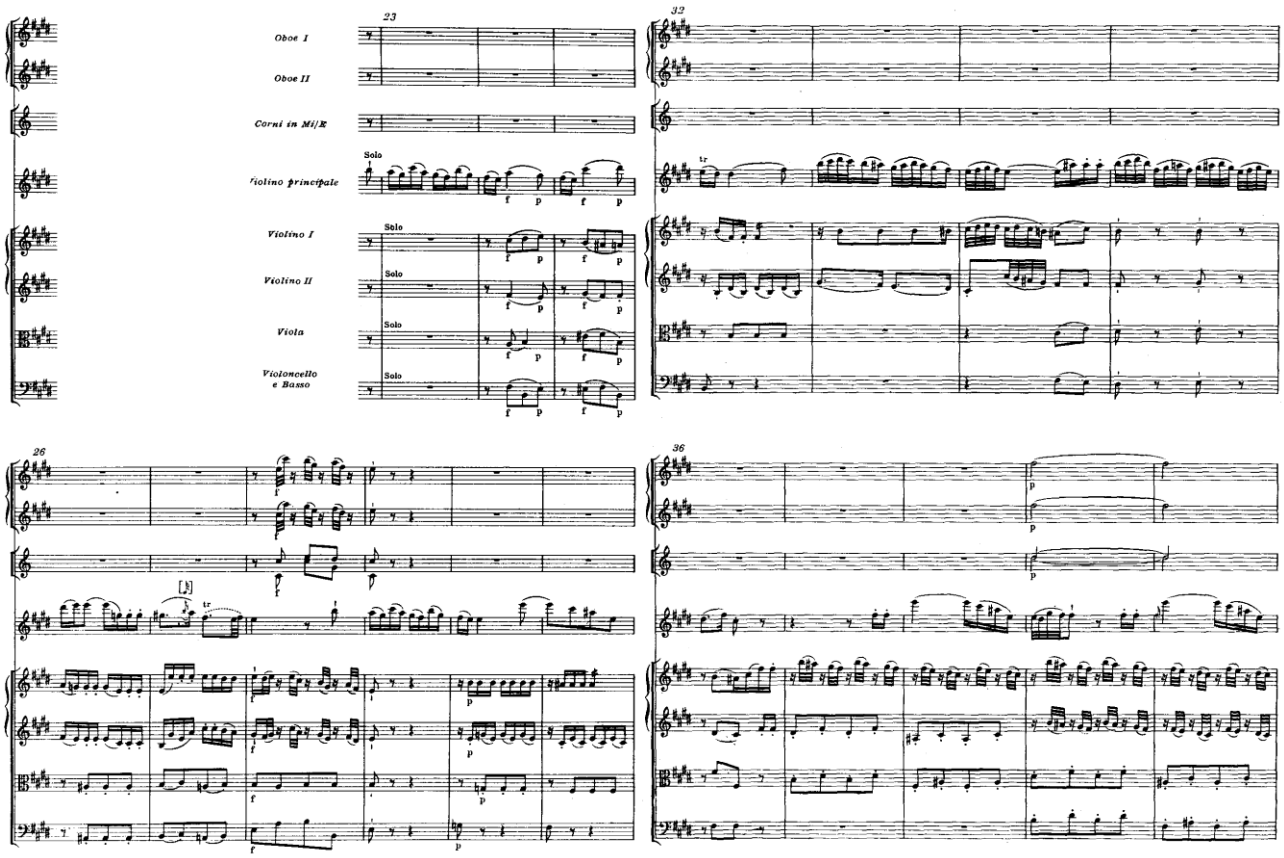
T e x t e :

Gluck: "(Ich betrachte) die Musik nicht nur als eine Kunst das Ohr zu ergötzen..., sondern auch als eines der größten Mittel das Herz zu bewegen und Empfindungen zu erregen."
Brief an J. B. Suard, 1777. Aus: Ernst Bücken, Musikerbriefe, Leipzig 1940, S.20

Mozart: "Am dringlichsten lege ich Ihnen die Expression ans Herz ..."
Brief vom 30.Juli 1778 an Aloysia Weber. Aus: Gunthard Born, Mozarts Musiksprache, München 1985,5.27

Sulzer (1774): "(Wer die Melodie hört), muß sich einbilden, er höre die Sprache eines Menschen, der von einer gewissen Empfindung durchdrungen, sie dadurch an den Tag leget..."
Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Artikel: Melodie und Arie

Koch, Heinrich Christoph(1802): "Der Ausdruck der Empfindungen in ihren verschiedenen Modifikationen ist der eigentliche Endzweck der Tonkunst und daher das erste und vorzüglichste Erfordernis eines jeden Tonkünstlers... Die Äußerung unserer Empfindungen... ist eine Folge von Darstellung dessen, was in unserem Herzen vorgeht, successives Ausbruch der Gefühle..."
Zit. nach: Hans Heinrich Eggebreeht, Musikalisches Denken, Wilhelmshaven 1977, 8.108

Forkel (1788): "Musik ist in ihrer Entstehung, eben so wie die Sprache, nichts als Tonleidenschaftlicher Ausdruck eines Gefühls. Sie entspringen beyde aus einer gemeinschaftlichen Quelle, aus der Empfindung. Wenn sich in der Folge beyde trennten, jede auf einem eigenen Wege das wurde, was wie werden konnte, nemlich diese, Sprache des Geistes, und die andere, Sprache des Herzens, so haben sie doch beyde so viele Merkmale ihres gemeinschaftlichen Ursprungs übrig behalten, daß sie auch sogar noch in ihrer weitesten Entfernung auf ähnliche Weise zum Verstande und zum Herzen reden.
Allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig 1788, Einleitung

Einspielungen: 1) Wolfgang Schneiderhan, 2) Frank-Peter Zimmermann, 3) Itzak Perlman, 4) Gidon Kremer