

Hubert Wißkirchen
Cäcilienstr. 2
50259 Pulheim-Stommeln
Tel. 02238/2192

Musikhochschule Köln
ASTA
Dagobertstr. 38
50668 Köln

24.6.1995

Sehr geehrte Damen und Herren,

nachfolgend sende ich Ihnen Angaben über meine Veranstaltung im WS 1995/96:

Thema: Methoden der Wort-Ton-Analyse im Unterricht
Art: Proseminar (zu C 3 der StO)
Studiengang: Schulmusik
Beginn: Dienstag, 17. Oktober
Ort: Raum 13
Zeit: Dienstag 17.00 - 1900 Uhr

Nähere Inhalte:

Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Sprache und Musik; denotative und konnotative Bedeutung; Verfahren der Semantisierung: Analogcodierung (barocke Figurenlehre), "Intonation"; Leitmotivik u. a.

Stoffe, an denen gearbeitet wird.

konkrete Poesie (Jandl), Melodram (Schönberg), Sprachmusik (Berio), Rezitativ, Arie (Bach, Haydn), Werbe- und Filmmusik, Queen: Bohemian Rhapsody, Programmusik (Vivaldi), Klavierlied (Schubert, Mussorgsky), (Musik-)Drama (Wagner), Strawinsky: Petruschka

Leistung für Scheinerwerb: Klausur

Herzliche Grüße

Ihr

1. Sitzung

Singen und Sprechen

Melodram und Rezitativ

Als die Menschen anfangen, sich akustisch zu äußern, haben sie wahrscheinlich noch nicht zwischen Musik und Sprache unterschieden, nicht in Begriffen und Sätzen gesprochen, nicht Melodien gesungen. (Wir kennen heute noch solche unbegrifflichen Äußerungen, z. B. "oh!", "ah!", "ssst!", "auweia!" usw.) Erst in einer langen Entwicklung haben sich Sprache und Musik als eigenständige Kommunikationssysteme herausgebildet: die Sprache als ein Instrument für exakte Mitteilungen, die Musik als ein Medium, das mehr die gefühlsmäßigen, die körperbetonten und die spielerischen Komponenten akustischer Äußerungen kultiviert.

Noch bei den Griechen gab es kein Wort für 'Musik': Ihr Begriff 'musike' meinte eine Verbindung von Vers, Gesang, instrumentaler Begleitung und Tanz. Ihre Dramen wurden nicht gesprochen wie ein modernes Theaterstück, aber auch nicht gesungen wie eine Oper. Die akustischen Aktionen der Schauspieler bewegten sich in einem für uns nicht mehr rekonstruierbaren Zwischenbereich zwischen Sprechen und Singen.

Selbst heute, wo die Sprache in erster Linie als denotatives ('bezeichnendes') Zeichensystem fungiert, dessen Zeichen mit relativ eindeutigen Vorstellungen gekoppelt sind - und das sich deshalb besonders zum Austausch exakter Mitteilungen eignet -, hat die gesprochene Sprache - wie die Musik - noch einen Klangleib (Prosodie = 'Bei-Gesang'), der durch die 4 Grundparameter (Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke, Klangfarbe) sowie durch syntaktische Gliederungselemente ('Satz', 'Periode' u.ä.) gekennzeichnet ist. Er überträgt speziell konnotative ('mitbezeichnete') Inhalte, z. B. die Erregung des Sprechers, seine Resignation, seine Entrüstung u. ä. Gerade diese 'musikalischen' Sprachelemente sind für die Wirkung des Gesprochenen von großer, wenn nicht sogar entscheidender Bedeutung. Der gleiche 'Text' nimmt so ganz unterschiedliche 'Bedeutungen' an: Das "Komm mal her!" des Lehrers ist für den Schüler freundliche Einladung oder finstere Drohung; die Unterscheidung erfolgt aufgrund der 'Sprachmelodie' und anderer nonverbaler 'Zeichen', z. B. der Körpersprache.

Die 'musikalischen' Sprachelemente sind nicht nur im affektiven Bereich wirksam, sie dienen auch - durch die Betonung zentraler Begriffe, durch sinnvolle Zäsuren, durch die Herstellung von Fernbeziehungen u. ä. - der besseren Verständlichkeit. Wer es nicht glaubt, höre einmal in Thomas Manns "Joseph und seine Brüder" - gelesen von Gerd Westphal - hinein: die Kunstfertigkeit der verschachtelten Sätze - für das Auge eine hohe Barriere - wirkt durch die plastische 'Satzmelodie' unerwartet natürlich, überschaubar und gewinnend.

Kein Wunder also, daß auch das Spracherkennungssystem eines Computers ein Prosodiemodul enthält, wie sollte er auch sonst die verschiedenen Bedeutungen von "Ja-zur-Not-geht-es-auch-Samstag"

- Ja, zur Not geht es auch Samstag."
 - "Ja, zur Not! Geht es auch Samstag?"
- unterscheiden?

Sprache	Sprache und Musik	Musik
"So pocht das Schicksal an die Pforte."		
DENOTATION Entschlüsselung der konkreten, begrifflich sauberen Bedeutung		----- klangsinnliches Erlebnis Körperreflexe
KONNOTATION Emotionen: Angst, Schadenfreude, Verachtung ... Assoziationen: Erinnerung an eine mit diesem Satz verbundene Situation oder Person...)	Prosodie ("Beigesang") / ← Parameter → (Höhe, Länge, Stärke, Farbe) beeinflussen KONNOTATION ebenso wie Mimik/Gestik	KONNOTATION Emotionen: Aggressivität ... Assoziationen: Klopfen, hämisches Lachen (hahahahaa!), Erinnerung an Situationen, in denen das Motiv gehört wurde ... -----
digitale Kodierung (willkürliches Zeichen > Bedeutung) analoge Codierung: "pocht" (Onomatopoeie = Lautmalerei)		analoge Codierung: (akustische Nachahmung des Klopfrhythmus)

Arnold Schönberg: "Der Mondfleck" (aus "Pierrot lunaire", op. 21, 1912)

- Wir versuchen, den kurzen Ausschnitt aus dem "Mondfleck" nach dem notierten Rhythmus zu sprechen und nach dem notierten Tonhöhenverlauf (mit Unterstützung eines Instruments) zu singen.

Ei - nen wei ßen Fleck des hel - len Mon - des auf dem Rük - ken sei - nes schwar - zen Rok - kes,
so spa - ziert Pier rot im lau - en A - bend, auf - zu - su - chen Glück und A - ben - teu - er.

- Wir erläutern Schönbergs Anweisungen und versuchen sie annäherungsweise zu realisieren. Welche Probleme ergeben sich?
- Wir vergleichen verschiedene Einspielungen des "Mondflecks", beschreiben die Unterschiede und diskutieren die jeweiligen Interpretationskonzepte.
- Wir nehmen mit Hilfe des Kassettenrekorders auffallende Beispiele (aus Theaterstücken, Filmen, Reden oder Interviews - hier stößt man bei manchen Moderatoren und Reportern auf grotesk gekünstelte Satzmelodien -) auf und analysieren sie (Vgl. auch den unten abgedruckten Leserbrief aus der FAZ).

Arnold Schönberg:

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

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

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

Der Mondfleck

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

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

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

Wenn man den notierten Satz aus dem "Mondfleck" exakt gemäß dem fixierten Rhythmus und den fixierten Tonhöhen realisiert, singt man ihn. Wenn man entsprechend der Alltagssprache Rhythmus und Tonhöhenverlauf stark nivelliert, wird der Bereich der Musik verlassen. Am geringsten ist der Unterschied zwischen Singen und Sprechen im Rhythmischen. Man kann den Satz exakt im notierten Rhythmus sprechen, ohne daß er seinen Sprechcharakter ganz verliert. Er wirkt dann lediglich im Sinne der Bühnensprache zugespitzt. Vollzieht man gleichzeitig den Tonhöhenverlauf glissandierend - ohne genaue Tonhöhen - nach, verstärkt sich dieser Effekt. Eine solch 'singende' Sprechweise wirkt heute leicht komisch, auf alten Schallplatten aus der ersten Jahrhunderthälfte kann man sie aber bei Schauspielern noch hören. (Damals spielten auch die Geiger noch mehr Portamento - das ist ein glissandoartiges Ziehen der Töne - von den Sängern ganz zu schweigen.) Schönbergs Stück gehört in dieses Umfeld. Es ist es für die Leipziger Diseuse (Vortragskünstlerin) Albertine Zehme geschrieben, deren Domäne die damals beliebten Melodramen - zur Musik gesprochene Texte - waren. Schönberg möchte allerdings im Unterschied zur gängigen Praxis in seinem *Pierrot lunaire* die Sprechstimme näher an die Musik heranzuführen, um eine bessere Integration mit dem Instrumentalpart zu erreichen.

Das Gedicht "Mondfleck" stammt aus dem Gedichtzyklus *Pierrot lunaire* (1884) des Belgiers Albert Giraud. Er wurde 1892 von Otto Erich von Hartleben ins Deutsche übersetzt. Diese Übersetzung erschien 1891 in einer Neuauflage in München und erregte die Aufmerksamkeit Albertine Zehmes, die Schönberg mit der Vertonung beauftragte. Die Gedichte spiegeln die Decadence einer ausgehenden Epoche, die Abkehr von einer als verbraucht und einengend empfundenen Tradition. Sie stellen in der Figur des mondsüchtigen, hysterischen Clowns das Gegenbild des Normalen ins Zentrum. Die Gesetze der Phantasie, die Ungebundenheit bzw. Selbstgesetzlichkeit des expressionistischen Künstlers und die künstliche Konstruktion stehen gegen das naturalistische und rationalistische Denken der Zeit. Nüchtern-traumhafte Innenwelt wird gegen nüchterne Außenwelt ausgespielt. Schönberg war von diesen sentimental-ironischen Gedichten fasziniert und fühlte sich von ihnen zu einer neuen gestischen Ausdruckskunst - er spricht davon, daß die Klänge hier "ein geradezu tierisch unmittelbarer Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegung" werden -, aber auch zu hochartifiziellen konstruktiven Ideen inspiriert:

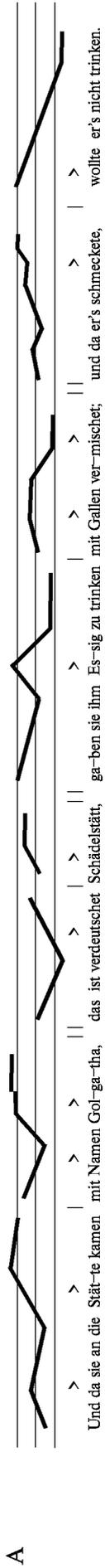
Die charakteristischen Figuren des ungewöhnlichen Instrumentalparts veranschaulichen

- durch die Repetitionen der Streicher die unablässigen Wischbewegungen,
- durch die kanonische Führung der Stimmen (Piccoloflöte/Klarinette/Klavier - letzteres rhythmisch augmentiert - sowie Violine/Violoncello) das Zwanghafte der Situation und
- durch das skurril-undurchsichtige Gesamtbild den exzentrischen Charakter des *Pierrot*.

Dem Gipsfleck als Spiegelung des Mondlichts entspricht die vertikale Achsenspiegelung der Gesamtform, die von der Mitte an (T. 10,3) rückwärts in den Anfang zurückläuft - Mitte und Ende münden ja auch im Text jeweils in die Anfangszeile.

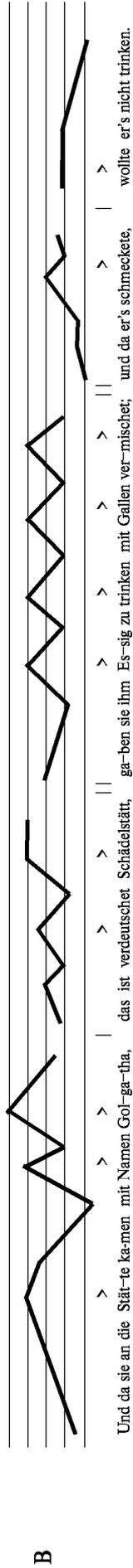
Johann Sebastian Bach: Rezitativ (Nr. 67) aus der Matthäuspassion

A



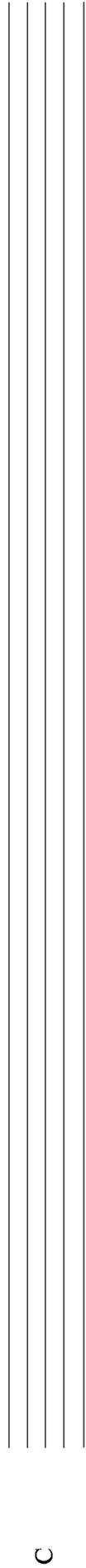
Und da sie an die Stät-te kamen mit Namen Gol-ga-tha, das ist verdeutschet Schädelstätt, ga-ben sie ihm Es-sig zu trinken mit Gallen ver-mischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken.

B

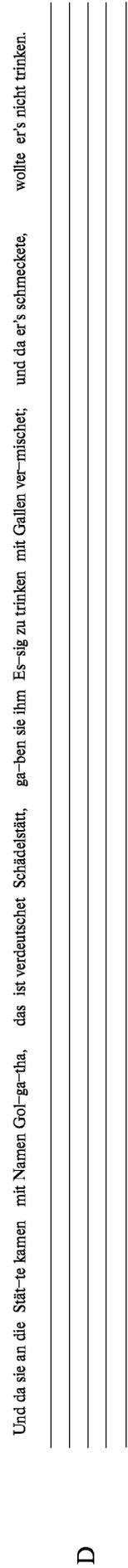


Und da sie an die Stät-te kamen mit Namen Gol-ga-tha, das ist verdeutschet Schädelstätt, ga-ben sie ihm Es-sig zu trinken mit Gallen ver-mischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken.

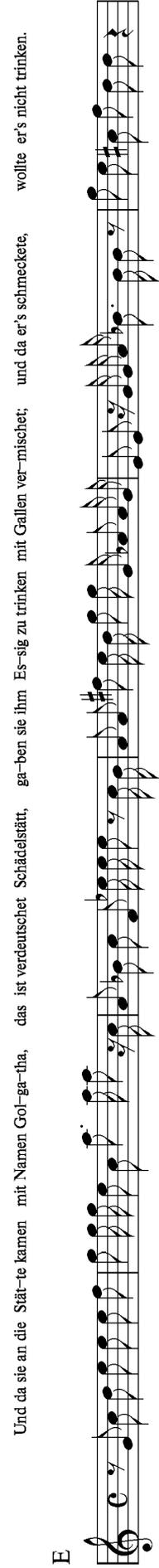
C



D



E



Und da sie an die Stät-te kamen mit Namen Gol-ga-tha, das ist verdeutschet Schädelstätt, ga-ben sie ihm Es-sig zu trinken mit Gallen ver-mischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken.

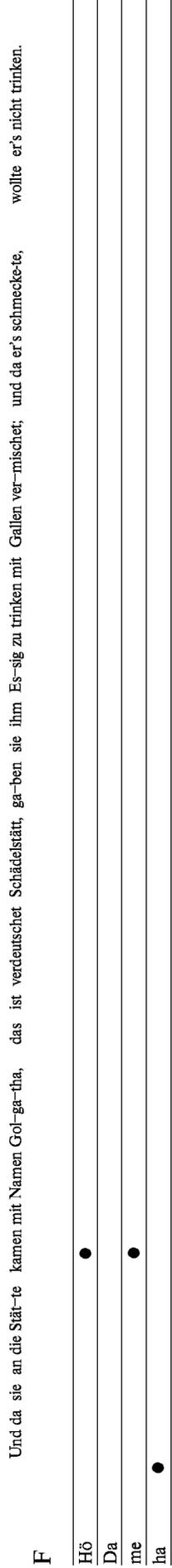
F

Hö •

Da •

me •

ha •



Hö = Höhenakzent; Da = Dauermakzent; me = metrischer Akzent; ha = harmonischer Akzent; | = Zäsur, Einschnitt; > = Akzent

2. Sitzung

Didaktische Reflexion des Vorgehens:

nicht primär fachsystematisch orientiert (Melodram, Rezitativ, Arie, Lied, Song.....). Das kommt zwar auch inhaltlich vor, aber in einen grundsätzlichen Fragehorizont eingebettet

problemorientiert:

- Verankerung in der Lebenswelt
- Anknüpfung an anthropologische Voraussetzungen, die auch Schüler in ihrem Fragehorizont tangieren
- fächerübergreifende Zusammenhänge (Sprache, Musik, Bilder ...)

handlungsorientiert

- praktisch: Singen, Sprachmelodien entwickeln, Melodien entwerfen
- zu Texten Kompositionserwartungen entwickeln
- mitdenkendes Fragen und Analysieren

methodische differenziert

- - verschiedene Erschließungsstrategien (Parameteranalyse, motivische Analyse, Vergleiche, Auswerten historischer Quellen ...)

- Wir lesen den Text von Bachs Rezitativ nach den beiden oben abgedruckten Schülervorschlägen (Zeilen A und B). Wir charakterisieren die beiden Lösungen hinsichtlich der Tonhöhenkurve, Akzentgebung (>) und Pausenplatzierung. Wir versuchen eigene Realisationen und zeichnen sie in den Zeilen C und D auf.
- Wir sprechen den Text nach der Vertonung von Bach (Zeile E) und vergleichen diese mit den bisherigen Lösungen.
- Wir hören verschiedene Einspielungen des Stückes und bewerten Sie auf dem Hintergrund des folgenden Textes, der zeitgleich mit der Matthäuspassion entstand. Der Autor ist ein Vetter Bachs:

Johann Gottfried Walther:

"Recitativ (gall.) ist eine Sing=Art, welche eben so viel von der Declamation als von dem Gesange hat, gleich ob declamirte man singend, oder sänge declamirend; da man denn folglich mehr beflissen ist die Affectus zu exprimiren, als nach dem vorgeschriebenen Tacte zu singen. Diesem ungeachtet, schreibet man dennoch diese Gesang=Art im richtigen Tacte hin; gleichwie man aber Freyheit hat, die Noten der Geltung nach zu verändern, und selbige länger und kürzer zu machen; also ist nöthig, daß die recitirende Stimme über den G.B. geschrieben werde, daß der Accompagnateur dem Recitenten nachgeben könne." Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732, S. 515

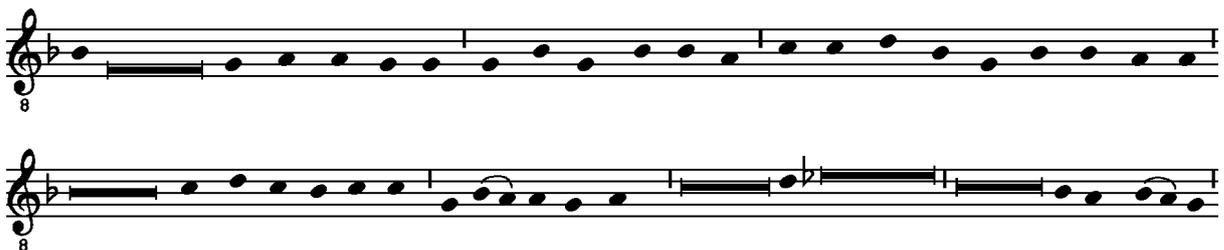
- Wir ergänzen den Raster (F) und interpretieren das Ergebnis hinsichtlich der Beziehungen zwischen Musik und Text.
- Wir vergleichen den Schönberg- und den Walther-Text. Was haben Sprechmelodie und Rezitativ gemeinsam, was unterscheidet sie?
- Wir vergleichen Bachs Rezitativ mit den Parallelstellen aus den Matthäuspassionen von Georg Philipp Telemann (1730), Orlando di Lasso (1575) und Heinrich Schütz (um 1666) sowie der Johannespassion von Arvo Pärt (1982). v

Orlando di Lasso: Matthäuspassion (1575):

Et venerunt in locum qui dicitur Golgotha, quod est Calvariae locus. Et dederunt ei vinum bibere cum felle mistum. Et cum gustasset, noluit bibere.



Heinrich Schütz: Matthäuspassion (um 1666):

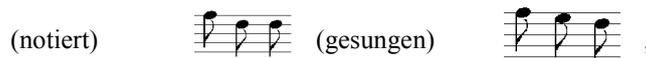


Arvo Pärt: Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Johannem (1982):

Evangelist:

Tunc ergo tradidit eis illum ut crucifigeretur. Susceperunt autem Jesum et eduxerunt. Et baiulans sibi crucem exivit in eum, qui dicitur Calvariae locum, Hebraice autem Golgatha, ubi crucifixerunt eum, et cum eo alios duos hinc et hinc, medium autem Jesum. CD ECM 1370 (1988), 54:11 - 56:16	Da übergab er (Pilatus) ihn (Jesus) ihnen, damit er gekreuzigt würde. Sie aber nahmen Jesus und führten ihn hinaus. Und er nahm das Kreuz auf sich und ging hinaus zu dem Ort, der Schädelstätte heißt, hebräisch Golgatha. Dort kreuzigten sie ihn und mit ihm zwei andere zu beiden Seiten, in der Mitte aber Jesus.
--	--

Bachs Rezitativ ist wirkungsvolle Rede, musikalische 'Predigt' mit deklamatorischen Mitteln, wie sie im dramatischen Opernstil entwickelt wurden. Bach läßt den Evangelisten die Schrift nicht mehr im unpersönlich-rituell psalmodierenden Lektionston, sondern mit plastischer Satzmelodie vortragen. Er will den Hörer nicht in eine abgehobene meditative Stimmung versetzen, sondern ihn in seiner sinnlichen und assoziativen Erlebnisfähigkeit packen, ihn mit eindringlichen rhetorischen Mitteln in die dramatische Handlung hineinversetzen, ihn das Geschehen unmittelbar miterleben lassen, ihn erschüttern. Darin ist Bachs Musik vergleichbar der drastisch-suggestiven Bildersprache der Barockkirchen. Wie Schönbergs Sprechmelodie ist Bachs Rezitativ von großen Intervallen und einem weiten Ambitus geprägt - bei Schönberg Zeichen expressionistischen Ausdrucksstrebens, bei Bach (ähnlich) Mittel, die "Affectus zu exprimiren", d. h. die 'Gemütszustände' herauszustellen und auf den Zuhörer zu übertragen. Bei Orlando di Lasso wurden die Evangelistenrolle und die Jesuspartien noch vom Priester im gregorianischen Psalmodie- (Lektions-)Ton ('Leseton') vorgetragen, dessen Tonrepetitionen am Anfang, in der Mitte und am Schluß der einzelnen Glieder mit bestimmten melodischen Floskeln angereichert sind, die die Satz- bzw. Versstruktur verdeutlichen, aber keine affektive Komponente in den Vortrag bringen. Bei Schütz ist dieser Leseton noch zu spüren, andererseits sind schon deutliche Textbezüge in der melodischen Gestaltung zu erkennen. In Bachs Rezitativ gibt es zwar auch noch traditionelle Floskeln ('Redewendungen'), z. B. den (offen wirkenden) Beginn mit dem Sextakkord, die "Plum-plum"-Schlußfloskel (V-I-Kadenz) und bestimmte Gesangsmanieren wie



aber insgesamt sind das Floskelhafte des liturgischen Lektionstons und die melodische Weichzeichnung der Schützschen Fassung einer scharf konturierten Bewegung gewichen.

Bach versteht das Rezitativ weniger als feierlich 'vorlesenden', vielmehr als gestenreich 'vortragenden' Stil. Seine 'Melodie' ist die tonhöhenmäßige Fixierung eines affektiv gesteigerten Sprechdukts. Alle genuin musikalischen Merkmale barocker Melodiebildung fehlen: klare Gestaltbildung, korrespondierende Figuren und Abschnitte, Wiederholungen, Sequenzierungen, Fortspinnung u. ä. Als reine Melodie auf dem Klavier gespielt, ist die Tonhöhenkurve seines Rezitativs sinnlos.

Trotzdem bleibt es bis heute strittig, wie weit man in der sprachgestischen bzw. in der gesanglichen Führung der Stimme beim Vortrag gehen soll. Das zeigte sich deutlich in den beiden obigen Interpretationen. Der Streit entzündete und entzündet sich vor allem angesichts des Aufführungsortes und der Funktion der Musik: sie ist nämlich Bestandteil der liturgischen Feier am Karfreitag.

Christian G. Gerber (1732):

"Als in einer vornehmen Stadt diese Paßions-Music mit 12 Violinen, vielen Hautbois, Fagots und anderen Instrumenten mehr, zum erstenmal gemacht ward, erstaunten viele Leute darüber und wußten nicht, was sie daraus machen sollten. Auf einer Adelichen Kirch-Stube waren viele Hohe Ministri und Adeliche Damen beysammen, die das erste Passions-Lied (des Passionsgottesdienstes am Karfreitag) aus ihren Büchern mit großer Devotion sungen: Als nun diese theatralische Music angieng, so geriethen alle diese Personen in die größte Verwunderung, sahen einander an und sagten: >Was soll daraus werden?< Eine alte Adeliche Wittwe sagte: >Gott behüte, ihr Kinder! Ist es doch, als ob man in einer Opera-Comödie wäre.<"

Geschichte der Kirchen-Ceremonien in Sachsen aus dem Jahre 1732. Mitgeteilt bei Carl Heinrich Bitter: Johann Sebastian Bach, Berlin 1881, Bd. II, S. 58 Anm.

Bei Telemanns Rezitativ hat man das Gefühl, daß er stärker die rein gesanglich-melodische Komponente berücksichtigt.

Bach artikuliert prononcierter als Telemann oder die angeführten Schülerlösungen, z. B.:

- "gaben sie ihm E s s i g (!) z u t r i n k e n (!!)- Man stelle sich das vor! -

- "mit Gallen vermischt": plötzlicher starker Stimmabfall, tiefste Stelle des Stückes; Darstellung des 'Unappetitlichen' des Vorgangs durch dunkle Stimmfärbung: Man 'sieht' förmlich, wie der Sprecher angewidert das Gesicht verzieht: " w o l l t e (!) - unwirsche Abwehr - er's (!) n i c h t (!) - auf keinen Fall! - trinken."

Rätselhaft ist zunächst die unerwartete Hervorhebung des "kamen". Die Melodielinie läßt sich hier nicht rhetorisch, sondern nur als abbildende Anabasis- ('Aufstiegs'-) Figur deuten, die den Weg nach Golgatha darstellt.

Arvo Pärt benutzt archaische Praktiken zur Erzeugung einer abgehobenen mystischen Klang-Aura. Der Text wird nicht eigentlich deklamiert, sondern in formelhafte, frei schwebende Wendungen eingehüllt (steigende und fallende sowie engmelodisch kreisende Tonfolgen, die überwiegend aus Sekundintervallen bestehen). Durch Modifikationen des unprofilieren Materials (z. B. Dehnung und Verlängerung des Ansteigens bei "crucifigeretur", plötzliches Springen zum Hochtönen bei "crucifixerunt") und durch Besonderheiten der satztechnischen Führung der Vokal- und Instrumentalstimmen (z. B. Sekundreibungen bei "Golgatha") erreicht er trotz des Verzichts auf äußere rhetorische Gestik intensive Gefühlswirkungen und eindringliche Schattierungen des Textes.

Zwischen realistischer Darstellung und meditativer Versenkung: die Gestaltung der Sterbeszene bei Webber, Penderecki und Bach

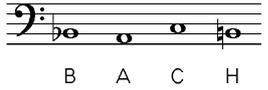
- Wir beschreiben die Gestaltung der Sterbeszene ("The Crucifixion" und "John Nineteen:Forty-One") aus Andrew LLOYD Webbers Rockoper "Jesus Christ Superstar" und halten den Ablauf in einer grafischen Hörskizze fest.
- Wir ordnen das verwendete Material: konkrete Klänge (Umweltklänge wie z. B. Gelächter) - technische Manipulation solcher Klänge - Klangflächen und Klangfelder u. a.
- Warum singt Jesus nicht? Wie spricht er?
- Welche Intention verfolgt der Komponist mit seiner Gestaltung (vgl. die Kapitelüberschrift)? Welche Funktion hat das Streicher-Nachspiel, in dem die Gethsemane-Nummer instrumental zitiert wird?

God forgive them - they don't know what they're doing Who is my mother? Where is my mother? My God My God why have you forgotten me?	Gott, vergib ihnen - sie wissen nicht, was sie tun. Wer ist meine Mutter? Wo ist meine Mutter? Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?
I am thirsty It is finished Father into your hands I commend my spirit (Joh. 19. 41)	Ich bin durstig. Es ist vollbracht. Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist

Gethsemane

I on-ly want to say If there is a way Take this cup a - way from me for I don't want to
taste its poi-son Feel it burn me, I have changed I'm not as sure As when we star - ted

3. Sitzung

- Wir untersuchen in ähnlicher Weise Pendereckis Gestaltung der Szene.
- Welche Rolle spielen bei der Gestaltung das B-A-C-H-Motiv und dessen verschiedene Modi (Grundgestalt, Umkehrung, Krebs, Krebs der Umkehrung)? 
- Welche Bedeutung hat die Verwendung dieses Motivs?
- Welche Arten von Clustern ('Tontrauben') kommen vor (ruhender Cluster, in sich bewegter Cluster, glissandierender Cluster)? Welche Funktion haben sie?
- Welche Rolle spielt das Seufzermotiv (fallende kleine Sekunde) in dem Ausschnitt?
- Welche Formen der Zeitgestaltung kommen vor?
- Welche Rolle spielt die Zwölftontechnik? Wir untersuchen daraufhin die Orgelstimme (A), die Evangelistenstelle (C) und die Knabenchorstelle (C).
- Wir ordnen die einzelnen Stil- und Ausdrucksbereiche den bisher behandelten Modellen (Gregorianik, Schütz, Bach, Webber) zu.

Webber läßt uns das Geschehen aus der Perspektive des sterbenden Jesus erleben. Das Einschlagen der Nägel, das Gelächter der Umstehenden wird verzerrt wahrgenommen. Mit dem Nahen des Todes werden die realistischen Geräusche durch rein musikalische Elemente verdrängt. Die hohen Liegetöne mit ihren dissonanten Reibungen und die chaotischen Klangfelder lassen uns sozusagen den Schmerz im Gehirn des Sterbenden direkt miterleben. Das Nachspiel hebt völlig von der Realität ab in einen rein musikalischen Raum, der Anlaß bietet zum Nachsinnen und Träumen.

Penderecki verwendet alle bisher behandelten Stil- und Ausdrucksbereiche vom realistischen Abbilden (z. B. des Bebens), der psychischen Einfühlung (Aufschrei und Zusammensinken des Sterbenden) bis hin zu ritueller Sprache ("Consummatum est"). Darstellung, Psychologisierung und mystische Versenkung bilden eine untrennbare Einheit. Das Seufzermotiv durchwaltet alle Bereiche der Komposition: Das B-A-C-H-Motiv ist nicht nur eine Hommage an das große Vorbild, sondern ist auch ein Schmerzmotiv, denn es besteht aus zwei abwärtsgerichteten Seufzer-Sekunden und läßt sich auch als Kreuzmotiv verstehen (vgl. 45). Bei "Pater" ist das Seufzermotiv realistisch als Aufschrei eingesetzt, im "Consummatum est" - in der Umkehrung - Bestandteil der aufwärtsgerichteten Figur, die als religiöse Verklärung erscheint. In der Schlußreflexion der Streicher werden Grundgestalt und Umkehrung des Seufzermotivs vielfältig kombiniert.

Johann Sebastian Bach: Matthäuspassion, Nr. 71 - 73

→ Wir prüfen an dem folgenden größeren Ausschnitt aus der Matthäus-Passion die Frage nach den realistisch dramatisierenden und meditativ betrachtenden Anteilen in Bachs Passion. v

EVANGELIST

Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis über das ganze Land, bis zu der neunten Stunde. Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut, und sprach :

JESUS

Eli, Eli, lama asabthani?

EVANGELIST

Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?

Etliche aber, die da stunden, da sie das höreten, sprachen sie:

CHORUS I

Der rufet dem Elias!

EVANGELIST

Und bald lief einer unter ihnen, nahm einen Schwamm, und füllte ihn mit Essig, und steckte ihn auf ein Rohr, und tränkete ihn. Die andern aber sprachen:

CHORUS II

Halt, laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe?

EVANGELIST

Aber Jesus schrie abermals laut, und verschied.

CHORAL

Wenn ich einmal soll scheiden,

So scheid nicht von mir!

Wenn ich den Tod soll leiden,

So tritt du dann herfür!

Wenn mir am allerbängsten

Wird um das Herze sein,

So reiß mich aus den Ängsten

Kraft deiner Angst und Pein!

EVANGELISTA

Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück, von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber täten sich auf, und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung, und kamen in die heilige Stadt, und erschienen vielen.

Aber der Hauptmann, und die bei ihm waren und bewahreten Jesum, da sie sahen das Erdbeben und was da geschah, erschrakten sie sehr und sprachen:

CHORUS I & II

Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.

J. S. Bach: Matthäuspassion, Nr. 73

Und sie-he da, der Vor-hang im Tem-pel zer-riß in zwei Stück, von o-ben an bis un-ten

aus. Und die Er-de er-be-be-te, und die Fel-sen zer-ris-sen, und die Grä-ber tä-ten sich auf, und

stun-den auf viel Lei-ber der Hei-li-gen, die da schlie-fen; und gin-gen aus den Grä-bern nach sei-ner Aufer-

ste-hung, und kamen in die hei-li-ge Stadt, und er-schienen vie-len.

Die Passion ist die Leidenschichte Jesu, wie sie die Evangelisten beschreiben. Die Passionen werden in den Gottesdiensten während der Karwoche verlesen bzw. gesungen. Die Matthäuspassion gehört in den Gottesdienst am Karfreitag. Schon sehr früh lockerte man diese Lesung dadurch auf, daß man sie mit verteilten Rollen vortrug, einer übernahm die Evangelisten-, einer die Jesus-, ein dritter die übrigen Rollen (Petrus, die Magd ...).

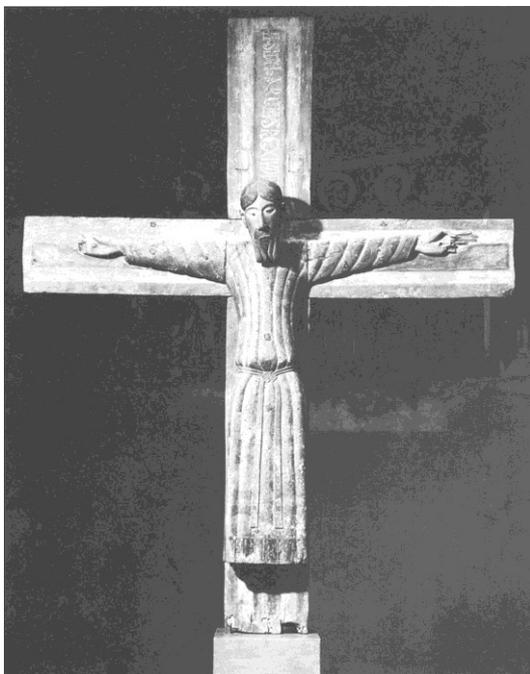
Die Passion ist eine Sonderform des Oratoriums. Oratorium heißt 'Betsaal'. So nannte der hl. Philipp Neri in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom den Ort, an dem er zusammen mit Mitgliedern seiner Kongregation die für Priester täglich vorgeschriebenen Lesungen und Gebete verrichtete. Das Neue war, daß Neri diese geistlichen Übungen durch eingeschobene Lieder abwechslungsreicher und dadurch intensiver gestaltete. Diese Praxis wurde zum Ausgangspunkt der Entwicklung des Oratoriums.

Bach vertont die Partie des Evangelisten als Rezitative, also im 'vorlesenden' Stil, die wörtlichen Reden werden - je nach der Zahl der Sprechenden - von Soliloquenten (Solosängern) oder Chören (Turbachor = Chor der Menge) vorgelesen. Die Rolle Jesu wird dabei nicht als Recitativo secco (trockenes, nur von dem Continuo, bzw. dem Generalbaß mit Stützzakorden begleitetes Rezitativ), sondern als Recitativo accompagnato (von Instrumenten reicher und eigenständiger begleitetes Rezitativ) gestaltet. Die vokale Führung der Jesus-Partie ist dabei stärker melodisch geprägt als ein normales Rezitativ. Die Figur Jesu wird so als Gottessohn aus seiner Umgebung und der irdischen Realität herausgehoben. Die in den biblischen Bericht eingestreuten betrachtenden Texte werden als selbständige musikalische Formen (Arie, Chorsatz oder Choralatz) ausgebildet, weil sie die beschriebene Realität verlassen und sich in einem meditativen, die Geschehnisse als heilsgeschichtliche Ereignisse reflektierenden Raum bewegen.

Die in dem Notenbeispiel vorliegende Stelle "Und der Vorhang im Tempel zerriß" zeigt realistische Züge in der dramatisch erregten, weiträumig gezackten Sprachmelodie, in der musikalischen Nachahmung von Bewegungen (Zerreißen und Herabfallen des Vorhangs, Erbeben der Erde, Schlafen) und in der dissonanten Harmonik, die das Außergewöhnliche ('Anormale') der Situation spiegelt. Die Erschütterung des Grundtons C, bzw. der Grundtonart C-Dur durch die Tremoli und die chromatische Totale im Baß symbolisieren den Aufruhr der Elemente, das Auf-den-Kopf-stellen des Weltgefüges. (Der musikalische Kosmos der 12 Töne versinnbildlicht also den Kosmos an sich.) Demgegenüber verweist die musikalische Ausprägung des "Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen" auf die hinter dem äußeren Geschehen aufleuchtende göttliche Sphäre.

→ Wir bringen unsere Ergebnisse in Zusammenhang mit den folgenden Informationen über Kreuzigungsbilder:

Kreuzigungsbilder



Romanisches Kreuz aus Katalanien



Gotisches Kreuz „Der Gott ergebene Christus“ aus Perpignan

Bis zum 5. Jahrhundert gibt es erstaunlicherweise überhaupt keine Kreuzigungsdarstellungen. Ein Grund dafür ist vielleicht das nachwirkende Bildnisverbot des Alten Testaments. (Wie man Gott in seiner Größe nicht anschauen kann, so soll man ihn auch nicht, wie die 'Heiden' das in ihren 'Götzenbildern' tun, in eine bildliche Darstellung 'zwingen'.)

Die frühen Darstellungen des 5. Jahrhunderts zeigen die Heilsbedeutung der Kreuzigung, aber keine Spur von Leiden. In der Ikonenmalerei der Ostkirche lebt diese Tradition weiter. Es überwiegen die symbolischen Elemente. Golgotha wird zum Berg der Verklärung, der Goldhintergrund symbolisiert die Herrlichkeit Christi am Kreuz.

Der Text von Kutter ist sehr verschlüsselt. Schon in der äußeren Präsentation erschwert er dem Leser den Zugang, tut er doch so, als sei er kein Satz, sondern eine Ansammlung von Versatzstücken, die beliebig verschieb- und kombinierbar sind, was teilweise in der Komposition auch geschieht. Dadurch behalten die einzelnen Satzelemente, auch wenn der Zusammenhang erkannt ist, ein größeres Eigengewicht, fordern den Leser auf, bei der Sinnerschließung mehr Eigenes beizutragen, hinter den sehr einfachen, scheinbar umgangssprachlich formulierten Sprachbildern die tiefere Bedeutung selbst zu erschließen.

Alle Formulierungen sind natürlich Metaphern. Das wichtigste Wort steht - die lockere Fügung ist also auch ein Element der Täuschung - kunstvoll genau in der Mitte: truth (Wahrheit). Die in der Partitur abgedruckte Übersetzung läßt es - auch ein Zeichen des Versteckens? - unberücksichtigt. Statt "von einer Welt" hätte die Übersetzung also genauer "von einer wahren Welt" lauten müssen. Wahr, das meint hier nicht eine logisch-begriffliche Wahrheit, sondern eine erlebte im Sinne von 'wahrem' Leben. Das zeigen die anderen Begriffe:

- "Haus" suggeriert Sicherheit, Schutz, Beständigkeit,
- "singen für eine Frau" meint Liebe, innere Sicherheit, Geborgenheit.
- In dem "ohne Kummer" ist ein weiterer positiver Wunsch ausgesprochen, aber er ist schon negativ formuliert und leitet damit über zu der lapidaren, bedrohlichen Schlußwendung:
- "bevor die Nacht kommt". Das ist das letzte Wort, es läßt alles Vorherige als Illusion erscheinen. Was "Nacht" genau ist, bleibt der Phantasie des Lesers oder Hörers überlassen. Jedenfalls ist das Gegenteil des vorher Beschworenen gemeint: also Unsicherheit, Lieblosigkeit, vielleicht sogar Untergang, Tod.

Das Gedicht formuliert die Lebensangst des Menschen und seinen Traum vom Glück. Dieses Glück 'gelingt' aber nicht in der Realität, sondern nur in der Kunst, in der Musik (to sing).

Berio de-komponiert den sprachlichen Satz bis hinunter zu seinen einfachsten akustischen (phonetischen) Elementen und baut ihn dann - allerdings nur partiell - als 'Text' wieder auf bis zur Ebene der verständlichen sprachlichen Artikulation. Die Stufen sind:

- (1) Geräusche, Konsonanzen, Vokale, Husten
- (2) Silben,
- (3) Wörter und
- (4) Teilsätze.

Das Grundmaterial ordnet er auf einer zweiten Ebene nach

- (1) sprachlichen Elementen,
- (2) Vokalen (als Brücke zwischen 1 und 3) und
- (3) in engerem Sinne musikalischen Elementen (Tönen, Tonverbindungen, 'Melodien').

Das Stück aktiviert vor allem vorsprachliche Ausdrucksformen in einer großen Spannweite, von exzentrischen Lautäußerungen bis zu intimen Formen der Beruhigung, wie wir sie als Kinder etwa erlebt haben ("in den Schlaf summen") oder auch später erfahren haben ("Singen im finstern Wald oder im dunklen Keller"). Die Höreinstellung erfordert also eine Umstellung und Weitung der Wahrnehmungsbereitschaft.

5. Sitzung

Modest Mussorgsky: Abendgebet (Nr. 9 aus "Kinderstube", 1870)

Allegro moderato

Lie - ber Gott, be - hü - te Va - ter und Mut - ter,
 seg - ne und be - hü - te sie. Lie - ber Gott, be - hü - te Bru - der Was - sin - ka und Bru - der Mi - schen - ka.
 Lie - ber Gott, be - hü - te Groß - mut - ter auch, die lie - be, gib noch recht lang
 Le - ben und Ge - sund - heit ihr. Groß - mut - ter ist so gut, Groß - mut - ter ist so alt, lie - ber Gott!
 Und be - hüt, lie - ber Gott, Tan - te Kat - ja, Tan - te Ne - ta - scha, Tan - te Ma - scha, Tan - te Pa -
 ra - scha, Tan - te Lju - ba, War - ja und Sa - scha und Ol - ja und Tan - ja und Nad - ja, On - kel Pet - ja und Kol - ja,
 On - kel Wa - lo - dja und Gri - scha und Sa - scha, sie al - le, lie - ber Gott, be - hü - te und schüt - ze, auch
accelerando *Tempo I*
 Fi - ja und Wa - nja und Mit - ja und Pet - ja und Da - scha, Pa - scha, So - nja, Du - njuschka - Nja - nja,
 sag', Nja - nja! Wie geht es wei - ter? "Du bist ein un - acht - sa - mes Bürsch - chen!
 Wie oft soll ich's dir sa - gen Lie - ber Gott, be - hüt und schüt - ze mich gnä - dig auch!"
p
 Lie - ber Gott, be - hüt und schüt - ze mich gnä - dig auch! So, Njanjuschka?



Ilya Repin: Mussorgsky (1881)

Engelbert Humperdinck: "Abendsegen" (aus dem Märchenspiel "Hänsel und Gretel", 1893)

Abends, will ich schlafen gehn, vierzehn En - gel um mich stehn:
 zwei zu mei - nen Häu - ten, zwei zu mei - nen Fü - ßen,
 zwei zu mei - ner Rech - ten, zwei zu mei - ner Lin - ken
 zwei zu mei - ner Rech - ten, zwei zu mei - ner
 zwei - e, die mich dek - ken, zwei - e, die mich wek - ken,
 Lin - ken, zwei - e, die mich dek - ken, zwei - e, die mich
 zwei - e, die mich wei - sen zu Himmelspara - dei - sen!
 wek - ken, zwei - e, die zum Him - mel wei - sen!

Humperdinck (1854-1921) vertont in seinem Märchenspiel den (von allzu großen Grausamkeiten gereinigten) Inhalt des Grimmschen Märchens. Die Situation beim "Abendsegen" ist folgende:

Hänsel und Gretel sind von der Mutter zum Beensammeln in den Wald geschickt worden. Beim Spielen vergessen sie die Zeit. Es wird dunkel. Sie verlieren die Orientierung und geraten in große Angst. Da schwebt das Sandmännchen heran, streut ihnen Sand in die Augen und wünscht ihnen sanfte Ruh'. Bevor sie beruhigt einschlafen, beten sie den Abendsegen. Während sie schlafen, erscheinen tatsächlich die 14 Engel und umsorgen sie.

- Wir hören, falls uns eine entsprechende Aufnahme zur Verfügung steht, Mussorgskys Lied in russischer Sprache und versuchen, aus der Musik auf die psychologische Befindlichkeit der singenden Person zu schließen. Welche musikalischen Merkmale rufen die von uns erlebte Ausdrucksgestik hervor?
- Wir hören das Lied in deutscher Sprache und verfolgen die Singstimme im Notentext. Wie verhalten sich Sprachmelodie und musikalische Melodie? Welche Rolle spielen vers- und prosamelodische (periodische und aperiodische) Elemente? Was verrät die melodische Gestik über die Befindlichkeit des Kindes und der Amme?
- Wir beziehen unsere Analyseergebnisse auf die folgenden Informationen:

Modest Mussorgsky (1839-1881) verstand sich als nationalrussischer Komponist. Er wehrte sich, zusammen mit seinen Freunden Balakirew, Borodin, Cui und Rimski-Korsakow, gegen die Überfremdung der russischen Musik. Um sich nicht verbiegen zu lassen, verzichtete er auf ein Musikstudium, denn am Moskauer und Petersburger Konservatorium wirkten damals überwiegend deutsche und italienische Lehrer. Zum Vorbild nahm er sich, vor allem was seine Vokalkompositionen anbetraf, Alexander Dargomyshski (1813-1869). Dieser hatte in seiner nach Alexander Puschkins (1799-1837) >Steinernem Gast< geschaffenen gleichnamigen Oper versucht, ein melodisches Rezitativ zu schaffen, in dem die Sprachmelodik der Verse aufgefangen wird. Auf diese Weise wollte er zu einer nationaltypischen Rezitativform gelangen. Sein zentrales ästhetisches Anliegen hatte er in dem Begriff der >musikalischen Wahrheit< zusammengefaßt. Genau an diesem Punkt knüpfte Mussorgsky an. Dem großen >Lehrer der musikalischen Wahrheit< widmete er das >Wiegenlied des Jerjomuschka< (1868) und >Mit der Njanja<, das erste Lied des Zyklus >Die Kinderstube<. Bei der Arbeit an seiner Oper 'Die Heirat' (1868) geht Mussorgski im Interesse der 'Wahrheit' noch über Dargomyshski hinaus, indem er auf Verse verzichtet und einen Prosatext vertont. Am 30. Juli 1868 schreibt er an Ljudmila Schestakowa über seine Arbeit:

Modest Mussorgsky:

"(...) 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<)".

Übersetzung: Sigrid Neef: Die Russischen Fünf, Berlin 1992, S. 155

Nikolai Tschernyschewskij (1855):

"Das Schöne ist das Leben; schön ist das Wesen, in dem wir das Leben so sehen, wie es unseren Begriffen nach sein soll; schön ist der Gegenstand, der in sich das Leben zum Ausdruck bringt oder uns an das Leben erinnert."

Zit. nach: Ders.: Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit, hg. von Georg Lukács, Berlin 1954, S. 46

Georg Friedrich Hegel (1832ff.):

"Das Schöne ist die vom Leben abgewandte Kunst."

"Mit einem Worte, die Kunst hat die Bestimmung, das Dasein in seiner Erscheinung als wahr aufzufassen und darzustellen, d. i. in seiner Angemessenheit zu dem sich selbst gemäßen, dem an und für sich seienden Inhalt. Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muß mit einem Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann. Indem die Kunst nun das in dem sonstigen Dasein von der Zufälligkeit und Äußerlichkeit Befleckte zu dieser Harmonie mit seinem wahren Begriffe zurückführt, wirft sie alles, was in der Erscheinung demselben nicht entspricht, beiseite und bringt erst durch diese Reinigung das Ideal hervor. Man kann dies für eine Schmeichelei der Kunst ausgeben, wie man z. B. Porträtmalern nachsagt, daß sie schmeicheln. Aber selbst der Porträtmaler, der es noch am wenigsten mit dem Ideal der Kunst zu tun hat, muß in diesem Sinne schmeicheln, d. h. alle die Äußerlichkeiten in Gestalt und Ausdruck, in Form, Farbe und Zügen, das nur Natürliche des bedürftigen Daseins, die Härchen, Poren, Närbchen, Flecke der Haut muß er fortlassen und das Subjekt in seinem allgemeinen Charakter und seiner bleibenden Eigentümlichkeit auffassen und wiedergeben. Es ist etwas durchaus anderes, ob er die Physiognomie nur überhaupt ganz so nachahmt, wie sie ruhig in ihrer Oberfläche und Außengestalt vor ihm dasitzt, oder ob er die wahren Züge, welche der Ausdruck der eigensten Seele des Subjekts sind, darzustellen versteht. Denn zum Ideale gehört durchweg, daß die äußere Form für sich der Seele entspreche. So ahmen z. B. die in neuester Zeit Mode gewordenen sogenannten lebenden Bilder zweckmäßig und erfreulich berühmte Meisterwerke nach, und das Beiwesen, Drapierung usf. bilden sie richtig ab; aber für den geistigen Ausdruck der Gestalten sieht man häufig genug Alltagsgesichter verwenden, und dies wirkt zweckwidrig. Raffaelische Madonnen dagegen zeigen uns Formen des Gesichts, der Wangen, der Augen, der Nase, des Mundes, welche als Formen überhaupt schon der seligen, freudigen, frommen zugleich und demütigen Mutterliebe gemäß sind. Man könnte allerdings behaupten wollen, alle Frauen seien dieser Empfindung fähig, aber nicht jede Form der Physiognomie genügt dem vollen Ausdruck solcher Seelentiefe..."

Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt 1986, S. 205f.

Zwei Grundauffassungen von Musik

Die Gemeinsamkeiten von Musik und Sprache, ihre gemeinsamen Wurzeln in einer wie immer gearteten Ursprache, dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß damit die Entstehung und das Wesen der Musik nicht hinreichend bestimmt werden können. Neben dem Mitteilungsbedürfnis ist die Lust am spielerischen Umgang mit Klängen eine starke Triebfeder musikalischer Aktionen. Schon bei den Tieren, etwa im Gesang der Vögel, ist in dem Drang zu Wiederholung und Variation musikalischer Gestalten ein über deren bloße Funktion hinausgehendes eigenständiges Organisationsprinzip am Werk. In der Geschichte der Menschheit kam schon in den ersten Hochkulturen, man denke etwa an den Griechen Pythagoras (vgl. Bd. I, S. 47f.), eine weitere Variante der Auffassung von Musik als eigenständiger Kunst hinzu: die Vorstellung, daß der Musik eine transzendente, irdisch-menschliche Funktionen übersteigende Bedeutung zukommt. Musik erscheint als Sprache aus einer anderen Welt, die den Menschen teilhaben läßt an höheren Erfahrungen und ihn seinem eigentlichen Wesen näherbringt. Beide Auffassungen der Musik durchziehen die ganze abendländische Musikgeschichte. Die darstellungs- bzw. inhaltsästhetische Auffassung geht davon aus, daß Musik eine expressive Funktion hat, daß sie von Wirklichkeitserfahrungen ausgeht, diese zwar in transformierter und akzentuierter Form wiedergibt, dabei aber immer angebunden bleibt an das 'Leben', wie Tschernyschewskij und Mussorgsky sagen würden. Die formästhetische Auffassung sieht die Musik als autonome Kunst an, die nach eigenen Gesetzen, nach genuin entstandenen Prinzipien Formen ausprägt, die nicht als Hinweis auf einen hinter ihnen stehenden Inhalt verstanden, sondern um ihrer eigenen Schönheit und Schlüssigkeit willen ange'schaut' werden. Und wenn ihnen ein Verweischarakter zukommt, dann ist es der Verweis auf das ganz Andere.

Beide Auffassungen sind allerdings als Pole auf einer breiten Skala von Zwischenstufen zu verstehen. Hegel (S. 20) predigt nicht die v ö l l i g e Lösung der Kunst vom Leben, und Mussorgsky versteht seine Werke nicht als b l o ß e Darstellung realer Personen und Gegebenheiten, sondern als "eine wahrhaftige, genaue, aber künstlerische, hochkünstlerische Musik" (vgl. S. 23).

→ Wir beziehen die Ergebnisse unseres Vergleichs zwischen Mussorgsky und Humperdinck auf die zwei Entstehungsmythen der Musik aus der griechischen Antike (S. 19).

Auch heute noch wirkt die Unterscheidung zwischen einer auf konkrete Lebensbezüge sich einlassenden und einer 'reinen', 'vollkommenen' Musik nach. Merkmale der 'reinen' Musik sind solche, die sich am weitesten von der Wortsprache entfernen, in folgender Auflistung also die Endpunkte auf der rechten Seite:

Wortsprache:

- geräuschhafte Klänge
- glissandierende Sprachlaute
- ungeordneter Tonraum (Kontinuum)
- Prosarhythmus

- > dissonante Klänge
- > distinkte Tonhöhen mit Glissandi
- > Tonordnungen ohne tonale Zentren (z. B. Zwölftonmusik)
- > Versrhythmus

'reine' Musik

- > harmonische Klänge
- > Tonhöhen ohne Glissandi
- > Zentraltöne, diatonische Tonordnung
- > periodische Korrespondenzen

Interessant ist der Bezug zum apollinischen Entstehungsmythos und zur pythagoreischen Theorie: die Merkmale der 'reinen' Musik beruhen auf abstrakten ('geistigen', theoretischen) und einfachen (= vollkommenen) Zahlenverhältnissen und Ordnungsprinzipien (Intervallproportionen, symmetrischer Zeitordnung, diatonischer Tonordnung). Noch in Berios Sequenza III ist, wie gesehen, diese Stufung nach Sprachnähe konstitutiv für die Semantisierung, obwohl dieses Stück auf einem neuen, erweiterten Musikbegriff beruht.

Geradezu vermarktet werden solche Rezeptionsmuster in der Film- und Werbemusik.

Der Stilumbruch um 1600

In der Entwicklung der abendländischen Kunstmusik dominierte zunächst (in der mehrstimmigen Musik vom 12. bis zum 16. Jahrhundert) das apollinische Prinzip. Die Musik zählte zu den 'naturwissenschaftlichen' Disziplinen des Quadriviums (Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik). Ihr Wesen wurde - wie das der gleichzeitig entstandenen gotischen Kathedrale - in der durch die Proportion 'heiliger' Maß-Zahlen bestimmten vollkommenen Ordnung gesehen, die ihrerseits ein Spiegel des von Gott geschaffenen Weltganzen ist. Noch bei Goethe und bei Schelling finden sich Spuren dieser nichtsprachlichen Auffassung von Musik, wenn gelegentlich Musik als klingende Architektur, die Architektur als erstarrte Musik interpretiert wird. Seit dem 17. Jahrhundert verstand man dagegen Musik immer mehr als Klangrede und brachte sie in Zusammenhang mit den sprachlichen Disziplinen des Triviums (Grammatik, Rhetorik, Dialektik).

Der Wendepunkt liegt ziemlich genau um das Jahr 1600. Die altklassische Polyphonie wurde abgelöst von der M o n o d i e (griech.: Einzelgesang). Der Begriff verweist auf die antike Tragödie, die man sich zum Muster für die neue Form des drama per musica (später Oper genannt) nahm. In der Tragödie bezeichnete der Begriff 'monodia' den solistischen Schauspieler'gesang' (mit Kitharabegleitung) in Abgrenzung zum Chor'gesang'.

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)

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 Blasinstrumentes 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 Erklängen, 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 Erklängen als solchem zu vergleichen. Was hier durch Kunst festgehalten wird, ist eben dieses Staunen über das Wunder des Erklängen, 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 Erklängen 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.

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."

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

Thrasybulos Georgiades:

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 herzerreißende, 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, herzerreißende 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



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

Christóbal de Morales: "Lamentabatur Jacob" (1543)

Lamentabatur Jacob de duobus filiis suis. Heu me, dolens sum de Joseph perduto, et tristis nimis de Benjamin ducto pro alimoniis. Precor caelestem regem, ut me dolentem nimium faciat eos cernere. Prosternens se Jacob vehementer cum lacrimis pronus in terram, et adorans ait: Precor caelestem regem, ut me dolentem nimium faciat eos cernere.

Es klagte Jakob über seine beiden Söhne. Weh mir, traurig bin ich über Josephs Verlust und tiefbetrübt über Benjamin, den man für Nahrung weggeführt hat. Ich flehe den himmlischen König an, mich tiefbetrübt sie wiedersehen zu lassen. Unter Tränen heftig zu Boden sich werfend, betete Jakob: Ich flehe den himmlischen König an, mich tiefbetrübt sie wiedersehen zu lassen. (Übersetzung des Verf.)

Giulio Caccini (1602):

"Ich habe in der sehr kunstsinnigen camerata des erlauchten Herrn Bardi, Grafen von Vernio, verkehrt, als sie in höchster Blüte stand und ihr nicht allein ein großer Teil des Adels, sondern auch die ersten Musiker, die bedeutendsten Männer, Poeten und Philosophen der Stadt angehörten. Ich kann sagen, daß ich bei ihren Gesprächen mehr gelernt habe als in dreißigjähriger Übung der kontrapunktischen Schreibweise. Diese gebildeten Edelleute und trefflichen Männer haben mich stets darin bestärkt und es mir mit Gründen belegt, daß die Musik keine Wertschätzung verdient, wenn sie die Worte unvollkommen verstehen läßt oder wenn sie, dem Sinn und Versmaß entgegen, Silben verlängert oder verkürzt, lediglich dem Kontrapunkt zuliebe. Das ist ein Zerreißen der Dichtung. Man riet mir also, ich solle mich jener von Plato und anderen klassischen Schriftstellern gerühmten Kunst zuwenden. Diese Philosophen aber bezeugen, daß die Musik zunächst Sprache und Rhythmus sei und erst dann Ton, nicht umgekehrt. Mir kam daher der Gedanke, eine Art von Musik zu setzen, in der man gleichsam harmonisch zu sprechen vermag infolge der Einführung einer edlen Zurücksetzung des eigentlichen Gesanges gegenüber dem Worte... Abgesehen davon, daß es sich um dramatische Poesie handelte, in der füglich durch den Gesang die Sprache nachgeahmt werden muß - denn zweifellos spricht man nicht singend -, glaube ich, daß die alten Griechen und Römer, die nach weitverbreiteter Meinung ganze Tragödien auf der Bühne sangen, eine Ausdrucksweise gebrauchten, die der des gewöhnlichen Sprechens überlegen war, aber doch so stark von der Melodie des Gesanges abwich, daß sie die Gestalt eines Mitteldings zwischen Sprechen und Singen annahm... Daher ließ ich jede andere bisher gehörte Gesangsart beiseite und gab mich gänzlich der Aufsuchung der Nachahmung hin, welche solchen Dichtungen gebührte... Auch bemerkte ich, daß in unserer Redeweise einige Worte so betont werden, daß sich darauf Harmonie gründen läßt und daß man im Laufe der Rede durch viele andere hindurchgeht, die nicht betont werden, bis man zu einem andern kommt, das der Bewegung einer neuen Konsonanz fähig ist. Ich gab nur acht auf diese Weisen und Akzente, deren man sich im Schmerz, in der Freude und Ähnlichem bedient, ließ den Baß sich ihnen gemäß bewegen, bald mehr, bald weniger, je nach den Affekten, und hielt ihn fest durch die guten und falschen Proportionen, bis die Stimme des Redenden, durch verschiedene Noten hindurchgehend, dahin kam, was im Reden gewöhnlich betont, einem neuen Zusammenklang die Bahn öffnet... So habe ich geglaubt, daß dies der Gesang sei, den allein uns unsere Musik geben kann, indem sie sich nach unserer Sprache richtet."

Vorrede zu Giulio Caccinis "Nuove musiche", Florenz 1602.

Zit. nach: Hugo Wolfram Schmidt, Aloys Weber und Alfred Krings (Hg.): Die Garbe, Musikkunde Teil I, Köln 1977, S. 176f.

Claudio Monteverdi: "Lasciate mi morire" (aus "L'Arianna", 1608)

La-scia - te mi mo - ri-re, la-scia - te mi mor - ri - re! E chi vo-le - te voi chemi con-for-te

in co-si du-ra sor-te, in co-si gran mar-ti-re. La-scia-te mi mo-ri-re, la-scia - te mi mo - ri - re.

Laßt mich sterben, laßt mich sterben! Oder was wollt ihr, das mich stärke in einem so harten Schicksal, in so großer Qual? Laßt mich sterben, laßt mich sterben!

O nem - bi, o tur - bi, o ven - ti, som-mer-ge-te-lo voi dentr' a quell' on-de, cor-rete orch' e ba -

le-ne e del-le membra im-mo - nande em - pie-te le vo-ra-gi-ni pro-fon - de

O Wolken, o Stürme, o Winde, versenkt ihn in diesen Wellen, eilt, Meeresungeheuer und Wale, und füllt mit euren schleimigen Gliedern die tiefen Schlünde!

Christòbal de Morales (um 1500-1553), ein Spanier, war seit 1534 Mitglied der Cappella Sistina in Rom. Andrea Adami beschreibt in seinen Osservazioni per ben regolare il coro dei Cantori della Cappella Pontificia (Rom 1711) die Motette Lamentabatur Jacob als "Wunder der Kunst ... die präziöseste Komposition, die in unseren Archiven zu finden ist". Zu Adamis Zeit noch wurde sie regelmäßig beim Offertorium der Messe am dritten Sonntag der Fastenzeit gesungen.

Claudio Monteverdi (1567-1643) war der bedeutendste italienische Komponist zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Neben Kirchenmusik und weltlichen Madrigalen schrieb er vor allem Opern. 1607 gelang ihm als Hofkapellmeister in Mantua mit L'Orfeo das erste Meisterwerk der noch jungen Operngeschichte. 1608 komponierte er für die Hochzeit des Herzogs Francesco Gonzaga die Oper L'Arianna. Aus diesem Werk ist nur das Lamento d'Arianna erhalten, das der Komponist für sein gelungenstes Werk hielt und das damals großes Aufsehen erregte. Es wurde als die Geburt einer neuen Musik voller Leidenschaft, emotionaler Dichte und Intimität empfunden und fand viele Nachahmer, die sich an dem gleichen Text versuchten. Ariadne - so ihr griechischer Name - beklagt sich darüber, daß Theseus, den sie mit Hilfe des Fadens den Weg aus dem kretischen Labyrinth des Minotaurus finden ließ und mit dem sie anschließend nach Naxos geflüchtet war, sie verlassen hat. Das Stück schwankt zwischen tiefer Resignation und unbändiger Wut. Es wird berichtet, daß vor allem die Frauen durch das Stück zu Tränen gerührt wurden. Kein Wunder, läßt das Stück sich doch als Abwehr eines unerwünschten weiblichen Rollenmusters lesen: Ariadne, die selbstbewußte Frau, die sich nach eigenem Willen den Geliebten wählt, wird über die Katharsis von Wehklage und Schmerz geläutert, so daß am Ende der Name des geliebten Theseus ersetzt wird durch die Anrufung von Vater und Mutter - ein Indiz für die Unterwerfung unter die Ordnungsmacht der Familie. Weinen die Frauen, weil sie in Ariadnes Schicksal ihre eigene Lage als verheiratete Frauen erkennen?

Vincenzo Galilei (1581): "Bevor der antike Musiker ein beliebiges Gedicht sang, untersuchte er aufs sorgfältigste die Wesensart der sprechenden Person, das Alter, das Geschlecht ... Und diese Auffassung ... brachte der Musiker dann mit jenem Tonfall und jenen Gesten zum Ausdruck, mit jener Menge und Art des Klanges und mit jenem Rhythmus, der in jener Handlung einer solchen Person gehörte." Dialogo della musica antica et della moderna, Florenz 1581, S. 90. Übs. von Silke Leopold. In: Funkkolleg Musikgeschichte SBB 4, 43f., Tübingen 1987, S. 41f.

Giovanni Maria Artusi (1600): "Wißt Ihr nicht, daß alle Wissenschaften und alle Künste von Gelehrten geregelt wurden, und daß uns zu jeder von ihnen die wichtigsten Elemente übergeben wurden - die Regeln und die Vorschriften, auf die sie sich gründen, auf daß der eine, wenn er nicht von den Normen und von den guten Regeln abweicht, verstehen kann, was der andere sagt oder tut? Und ebenso wie es, um die Konfusion in den Wissenschaften und den Künsten zu vermeiden, nicht jedem einfachen Schulmeister erlaubt ist, die Regeln Guarinos [eines Rhetorikers] abzuändern, und nicht jedem Dichter, in einem Vers eine lange Silbe an die Stelle einer kurzen zu setzen, und nicht jedem Arithmetiker, jene Verfahren und Demonstrationen zu verderben, die dieser Wissenschaft eigen sind, so ist es auch nicht jedem Dudelheini erlaubt zu verderben, zu verhunzen und mit neuen Normen, die vom Marktplatz stammen, eine neue Kompositionsweise einführen zu wollen."

L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica I, Venedig 1600, S. 43. Übs. von Silke Leopold, s.o., S. 44

"Die neuen Regeln sind dem Ohr wenig gefällig, und es kann nicht anders sein. Denn während sie die guten Vorschriften überschreiten, die sich teils auf die Erfahrung als Mutter aller Lehre gründen, teils der Natur abgelauscht und teils durch den Verstand bewiesen sind, müssen wir dafür halten, daß sie mißgestaltet und unnatürlich, dem Wesen der Harmonie zuwider sind und dem Zweck des Tonkünstlers fernstehen, der die Ergötzung ist. Auf die Art, wie Dissonanzen von den Alten durch Konsonanzen vorbereitet und abgeleitet und unmittelbar wieder in sie aufgelöst wurden, verschwand deren Herbigkeit. Ja, so konnten sie mit ihnen dem Ohr gerade wohl tun. Offen, ohne Vorbereitung auftretend, können sie dagegen keine gute Wirkung erzeugen. Wie die Dissonanzen zu gebrauchen seien, haben Adrian Willaert, Cyprian de Rore, Palestrina, Claudio Merulo, Gabrieli und Orlando Lasso gelehrt. Doch was kümmern sich darum jene Neuerer? Ihnen scheint es genug, wenn sie das Ohr befriedigen. Tag und Nacht mühen sie sich auf Instrumenten ab, um darauf den Effekt ihrer dissonanzgespickten Sätze zu erproben - die Toren! Sie merken nicht, daß die Instrumente sie betrügen..." Zit. nach: Hans Joachim Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 58

Claudio Monteverdi (1605): "Fleißige Leser! Wundert Euch nicht, daß ich diese Madrigale dem Druck übergebe, ohne vorher auf die Angriffe zu antworten, welche Artusi gegen einige kleine Sätzchen derselben erhoben hat. Im Dienste seiner Hoheit (des Herzogs von Mantua) stehend, verfüge ich nicht über die Zeit, die für eine ausführliche Widerlegung nötig ist. Gleichwohl habe ich begonnen, eine Antwort zu schreiben, um der Welt kundzutun, daß ich nicht planlos komponiere. Sobald ich sie überarbeitet habe, wird sie erscheinen; sie wird den Titel tragen >Seconda Pratica, ovvero, Perfettioni della Moderna Musica<. Einige, die da meinen, es gäbe keine anderen als die von Zarlino aufgestellten Kunstgesetze, werden sich wundern; sie mögen versichert sein, daß - was die Konsonanzen und Dissonanzen angeht - noch eine andere, von der üblichen Anschauung abweichende Ansicht berechtigt ist, welche unter vollständiger Befriedigung des Sinnes und des Verstandes die moderne Kompositionsweise rechtfertigt. Und dieses habe ich Euch nur sagen wollen, damit der Ausdruck >Seconda Pratica< von keinem andern in Anspruch genommen werde, denn inzwischen könnten die Verständigen bei der Betrachtung der Harmonie [im Sinne der seconda pratica] andere Dinge wahrnehmen und einsehen, daß der moderne Komponist auf den Grundlagen der Wahrheit arbeitet. Lebt wohl."

Vorwort zum 5. Madrigalbuch. Zit. nach: Lenz Meierott/Hans-Bernd Schmitz: Materialien zur Musikgeschichte, Bd. 1 München 1980, S. 36

Giulio Cesare: "Vor einigen Monaten wurde ein Brief meines Bruders Claudio Monteverdi gedruckt und veröffentlicht... Eine gewisse Person, unter dem fiktiven Namen Antonio Braccini da Todì, hat sich angestrengt, der Welt ein Hirngespinnst und Eitelkeit vorzugaukeln. Aus diesem Grunde, von der Liebe zu meinem Bruder und mehr noch von der Wahrheit, die in besagtem Briefe enthalten ist, angetrieben, ... habe ich nun beschlossen, den Vorwürfen, die gegen ihn erhoben werden, zu antworten; indem ich ausführlich nach und nach erkläre, was mein Bruder in besagtem Brief in kurzen Worten gesagt hat, mit dem Ziele, daß dieser [Artusi] und wer immer ihm folgen mag die Wahrheit erkennt, die [in jenem Brief] enthalten ist, und die sehr verschieden ist von dem, was dieser [Artusi] in seiner Schrift verkündet..."

Der Gegner will die moderne Musik angreifen und die alte verteidigen; diese sind in der Tat voneinander verschieden - und zwar in der besonderen Art, Konsonanzen und Dissonanzen zu gebrauchen, wie mein Bruder zeigen wird - dieser Unterschied ist aber dem nämlichen Gegner nicht bekannt. Jeder soll nun verstehen, was es mit der einen und mit der anderen [Art] auf sich hat, damit die Wahrheit klarer wird. Mein Bruder verehrt und lobt beide Arten von Musik; der alten hat er den Namen >prima pratica< gegeben, weil sie zuerst im praktischen Gebrauch war, und die moderne Musik hat er >seconda pratica< genannt, weil sie die zweite im praktischen Gebrauch war. Unter >prima pratica< versteht er diejenige, die sich der Vervollkommnung der Harmonie zuwendet, das heißt diejenige, die die Harmonie nicht als die beherrschte, sondern als die herrschende, nicht als die Dienerin, sondern als die Herrin des Wortes ansieht; und diese Praxis wurde von denjenigen Männern begründet, die einer einzigen Stimme mehr als eine weitere Stimme hinzufügten, sie wurde dann weiter verfolgt und erweitert von Occheghem, Josquin de pres, Pietro della Rue, Iouan Motton, Crequillon, Clemens non Papa, Gombert und anderen dieser Zeit, sie wurde schließlich vervollkommnet durch Messer Adriano in der tatsächlichen praktischen Komposition und durch den hervorragenden Zarlino durch sein so verständiges Lehrwerk.

Die >seconda pratica<, deren erster Erneuerer der göttliche Cipriano Rore war, wie mein Bruder zeigen wird, gefolgt und erweitert nicht nur von den genannten Herren, sondern von Ingegneri, Marenzo, Giaches Wert, Luzzasco, genauso von Giacompo Peri, Giulio Caccini und schließlich von erlauchten Geistern, die die wahrhafte Kunst verstehen. Er [Monteverdi] versteht [unter dieser seconda pratica], daß sie sich der Vervollkommnung der Melodie zuwendet, das heißt, daß sie die Harmonie als die beherrschte, nicht als die herrschende betrachtet und die Worte so gestaltet, daß sie die Herrin der Harmonie werden; aus diesen Gründen hat er sie die >zweite< und nicht die >neue< genannt; und er hat sie >Praxis< und nicht >Theorie< genannt, weil er sie darin begründet sieht, wie Konsonanzen und Dissonanzen in der tatsächlichen kompositorischen Praxis verwendet werden. . ."

Erläuterung des Briefes von Claudio Monteverdi im 5. Madrigalbuch durch dessen Bruder. Ebda. S. 38

Pietro della Valle (1640): "Die Komponisten des vergangenen Zeitalters haben die Kunst des Komponierens bestens verstanden, aber nur wenige waren in der Lage, sie mit Verstand anzuwenden; ihre Kompositionen sind voller subtilster Feinheiten, aber ... sie kümmerten sich so wenig darum, daß ihre Noten den Text gut begleiteten, daß man von einigen, und sogar den besten unter ihnen, weiß, daß sie ihre Kompositionen oft zunächst nur mit einfachen Noten machten, denen sie dann, nachdem sie fertig waren, Worte unterlegten, die am besten paßten." Zit. nach: Funkkolleg Musikgeschichte, s. o. S. 40

Morales' "Lamentabatur Jacob" ist geprägt von Melodie- und Satzformeln, d. h. unspezifischen, allgemeinen, in verschiedenen Zusammenhängen gebrauchten Gestaltelementen, die aus der Tradition übernommen werden und keine subjektiven und expressiv-charakteristischen Merkmale aufweisen.

Das Soggetto des Anfangs weist nur in seiner fallenden Bewegung einen Bezug zum Textinhalt auf. Sein strömender, überwiegend diatonischer Duktus verweist auf seine Herkunft aus der Gregorianik. Entweder hat Morales hier eine Melodiezeile direkt aus der Gregorianik entlehnt oder er hat auf eine schon von anderen Komponisten benutzte Floskel zurückgegriffen.

Wie ähnlich sich solche allgemeinen Klage-Floskeln sind, mag nebenstehende Wendung aus Heinrich Isaacs "Quis dabit capiti meo aquam" belegen, die direkt aus der gregorianischen Antiphon "Salva nos, domine" entnommen ist.



Die verwendete Satzformel ist die Imitation. Wie in der gotischen Kathedrale durch die horizontale Reihung und vertikale Schichtung bestimmter Bauelemente die ausgewogene Einheit des Ganzen gewährleistet wird, so führt auch hier die (modifizierte) Wiederholung des soggetto in den einzelnen Stimmen selbst und seine Durch-Führung durch die Stimmen insgesamt zu dem ruhigen, geschlossenen Gesamteindruck. Die Vervielfältigung des Einen steht für einen statischen Zeitbegriff, der seinerseits Reflex eines Denkens ist, das sich an einer vorgegebenen und allseits akzeptierten Ordnung orientiert.

Die Form des Werkes ist die motettische. Die einzelnen Textgruppen unterscheiden sich hinsichtlich der Melodie- und Satzformeln, so daß - wie in der gotischen Kathedrale - auch das Kontrastprinzip zum Tragen kommt. Andererseits sind sich die Formeln wieder so ähnlich, daß der vorherrschende Eindruck doch der der Gleichförmigkeit ist.

Unspezifisch und ungerichtet ist auch die Harmonik: sie bewegt sich in dem e i n e n, durch den Modus vorgegebenen Klangraum. Der Textinhalt wird nicht mit seinem affektiven Gehalt und nicht in seiner sprachlichen Gestik dargestellt, sondern in seinem allgemeinen Sinngehalt präsentiert. Musik ist in erster Linie Verherrlichung Gottes. Die fließenden melodischen Wellen passen sich nicht dem Text an, sondern der Text hängt sich, mehr oder weniger passend, an die melodischen Wellen. Die Textwiederholungen sind nicht als rhetorisches Mittel der Steigerung gedacht, sondern als Mittel der endlosen Reduplikation eines Zustandes.

Dem Vorwort, das Giovanni Animuccia, ein römischer Kollege von Morales - er war Kapellmeister an St. Peter -, seiner Messenausgabe von 1567 voranstellt, kann man die Funktion einer solchen Musik entnehmen: Sie hat die Aufgabe, "die Gebete und Lobpreisungen Gottes so durch Gesang zu schmücken, daß das Verstehen der Worte möglichst wenig gestört werde, aber doch so, daß einerseits nicht die Kunstfertigkeit fehle, andererseits dem Vergnügen des Ohres ein wenig gedient sei."

Nicht so Monteverdi. Schon sein Text ist ganz anders, nämlich rhetorisch (d. h. hier: im Sinne der Bühnenaktion) konzipiert. Die Melodieführung folgt dem deklamatorischen Gestus. Man kann den Text nach der Musik sprechen und erlebt eine affektreiche Bühnensprache. Im Unterschied zum Rezitativ sind allerdings vor allem die Längenakzente durch Überdehnung stärker musikalisiert. Musikalisch überhöht werden auch die im Text angelegten Parallelisierungen (che mi conforte, in cosi dura sorte, in cosi gran martire), und zwar durch steigende Sequenzierung. Die Musik tut aber noch mehr. Sie baut parallel zum Text eine eigene Affekzebene auf, vor allem durch den Gebrauch von Dissonanzen und durch Raumgesten. Gleich am Anfang fällt das 'b' aus der Tonart und reibt sich 'schmerzlich' mit dem a-Moll-Akkord. Der Wechsel von Auflehnung/Aufschrei und Resignation wird durch die konsequente Nutzung der beiden Tetrachordräume suggestiv gestaltet. Den oberen Raum a' - d" charakterisiert die 'quälende' chromatische Aufwärtsbewegung (a, b, h, c, cis, d). Der untere Tonraum wird zunächst nur in seiner unteren Hälfte benutzt und durch diatonische Abwärtsbewegung gefüllt (f, e, d). Die Wiederholung des "Lasciate mi morire" wird musikalisch überformt durch eine Entwicklung: Die Spannung zwischen Auf/Ab und Oben/Unten wird beim zweiten Mal vergrößert, und beide Phrasen werden durch die konsequente sukzessive Ausfüllung des Oktavrahmens von der Achse a' aus zu einem ausdrucksvollen musikalischen Bogen. Und dieser Bogen spiegelt sich effektiv auch in den Umrißlinien von Melodie und Baßführung, die durch ihre Gegenbewegung den Raum fächerartig öffnen und schließen. Die Aussparung des 'g' signalisiert die Trennung der Räume. Im Mittelteil wird dieses bisher vernachlässigte Mittelsegment ins Zentrum gerückt. Die Aufwärtssequenzierungen, Zeichen der Auflehnung gegen die Resignation des zweiten "morire", das sich wie eine Schlußwendung anhört, durchbrechen sogar die bisherige Trennungslinie (a') und stoßen bis zum Ton 'h' vor. Dadurch kommt es, da nun die Wiederholung des 1. Teils folgt, zu einer Konfrontation von h und b, die zum Indiz für das schwankende Gefühl wird. Die musikalische Form genügt nicht nur musikalisch-ästhetischen Belangen, sondern zeichnet gleichzeitig den im Text gemeinten psychologischen Vorgang nach. Die Musik wird sprachfähig durch die Individualisierung, Verfremdung, charakteristische Umformung und konsequente Semantisierung von Melodie- und Satzformeln. Morales' Stück beginnt im Sopran zwar auch mit der diatonischen Ausfüllung des Raumes a' - d', und den fallenden Duktus dieser Formel könnte man mit dem Kernwort "klagen" in Verbindung bringen. Aber man muß es nicht zwingend! Gegenüber solch einer semantischen Unverbindlichkeit ist Monteverdis Stück von sprechender Charakteristik.

7. Sitzung

Hören - Sehen - Fühlen

Musik ist nicht ein Reich für sich, das fernab unserer sonstigen Erfahrungs-, Denk-, und Empfindungshorizonte liegt. Wir hören Musik

- assoziativ, d. h. wir verbinden bildliche und gedankliche Vorstellungen mit ihr,
- emotional, d. h. wir reagieren gefühlmäßig auf sie,
- motorisch-reflexiv, d. h. wir reagieren körperlich auf sie.

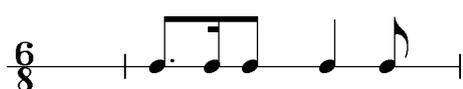
Immer sprechen wir analog (griech.: 'ähnlich', 'entsprechend') von der Musik, d. h.: immer beziehen wir sie auf Außer-musikalisches, selbst da, wo wir scheinbar nur Sachbeschreibungen geben. Wir sprechen von 'hohen' und 'tiefen' Tönen (die es rein akustisch nicht gibt), von 'wellenförmiger' Melodiebewegung, von 'hellen' und 'dunklen' Klängen, 'vollen' Akkorden usw. Der Grund liegt darin, daß die Musik von allen Äußerungsformen des Menschen die unanschaulichste, abstrakteste, realitätsfernste ist, die Sprache aber, um einigermaßen eindeutig zu sein, auf gemeinsame und konkrete Vorstellungsinhalte sich beziehen muß. Auch bei der Kennzeichnung des Gefühlsgehalts - nach landläufiger Meinung d i e Domäne der Musik - können wir analog reden, ob wir die Wirkung der Musik nun 'aggressiv', 'zärtlich', 'traurig' oder sonstwie nennen. Besonders viele solcher analogen Äußerungen beziehen sich auf Visuelles, 'Anschauliches', Räumlich-Zeitliches. Das liegt einfach daran, daß unser gesamtes Vorstellungsvermögen auf der Raum- und Zeitan-schauung beruht. Durch die Notation von Musik, die ja den musikalischen Ablauf in einem zweidimensionalen Zeit/Raum-Raster darstellt, wird diese Tendenz noch verstärkt, und zwar über die genannten natürlichen - aber auch kulturell bedingten - Entsprechungen hinaus. Wenn man in der Anfangsphase des Musikunterrichts z. B. mit Kindern kleine Musikediktate macht, in denen sie einfache Melodieverläufe mit Linien nachzeichnen sollen, wird man in Einzelfällen immer wieder erleben können, daß die Tonhöhenbewegung (aufwärts, abwärts) genau umgekehrt wahrgenommen wird. Was wir über das Hören von der Umwelt wahrnehmen, ist weniger anschaulich - etwas ist laut, dumpf usw. -. Wir beziehen es direkt auf Gefühlmäßiges oder assoziieren es mit Visuell-Räumlichem.

Beispiele für die Analogcodierung in der Musik

→ Wir suchen in dem folgenden Beispiel aus Haydns Schöpfung nach möglichst genauen Analogien (Entsprechungen) zwischen der Musik und einzelnen Begriffen oder Vorstellungen des Textes, z. B. (bei Nr. 2 auf S. 37):

Tonleiter aufwärts:	'kommt hervor', 'tritt auf'
Marschrhythmus und unisono:	'kraftvoll', 'straff'
Dreiklang aufwärts, staccato-ähnlich:	'stolz' ('zackig'), 'erhobenen' Hauptes
tiefer Triller, Kontrafagott:	'Brüllen' (akustische Nachahmung)

Haydn benutzt zur Charakterisierung einige in der Tradition gefestigte **rhythmische 'Vokabeln'**:

<p>Auf akustischer Nachahmung beruhen der <i>Trab- und Galopp</i>rhythmus.</p>	Siciliano	
<p>Der <i>Siciliano</i> geht auf eine Musizierpraxis (sizilianische Volks- bzw. Hirtenmusik) zurück: durch die Pifferari (die auf der Hirtenflöte blasenden Hirten), die zu Weihnachten in Rom einzogen und solche Weisen spielten, wurde der <i>Siciliano</i> zum Synonym für 'Pastoralmusik' ('Hirtenmusik', Weihnachtsmusik). Den <i>Sicilianorhythmus</i> im 6/8-Takt mit einfacher, volksliedartiger Begleitung kennen wir z. B. aus dem Weihnachtslied "Stille Nacht".</p>	Trabrhythmus	
	Galopp	
<p>Der <i>Marschrhythmus</i> drückt durch die Punktierung etwas Gestisch-Affektives aus: 'straff', 'zackig', 'kraftvoll'.</p>	Marschrhythmus	

2.1.1 Joseph Haydn: Arie Nr. 21 aus der "Schöpfung" (1798)

1

Gleich öffnet sich der Erde Schoß, und sie gebiert auf Gottes Wort Geschöpfe jeder Art, in vollem Wuchs und ohne Zahl.

2

Vor Freude brüllend steht der Löwe da.

3

Hier schießt der gelenkige Tiger empor.

4

Das zackige Haupt erhebt der schnelle Hirsch.

5

Mit fliegender Mähne springt und wiehert voll Mut und Kraft das edle Roß.

6

Auf grünen Matten weidet schon das Rind, in Herden abgeteilt.

7

Die Triften deckt, als wie gesät, das wollenreiche, sanfte Schaf.

8

Wie Staub verbreitet sich in Schwarm und Wirbel das Heer der Insekten.
In langen Zügen kriecht am Boden das Gewürm.

9

Joseph Haydn: Rezitativ (Nr. 11) aus "Die Jahreszeiten" - Modellanalyse

reduzierte Partitur

	1	2	3	4	5	6	7	8
Tonhöhenverlauf Gesangspart (Oberstimme)	[Graph showing pitch contour of the vocal line]							
Tonhöhenverlauf Violine	[Graph showing pitch contour of the violin line]							
Stimmzahl Gesangspart	Solo				Chor			
Melodiebildung	Sopran		+ Tenor		+ Baß		Sopran/Alt/Tenor/Baß	
Gesang	[Grid for melodic formation: akkordisch, skalisch, chromatisch]							
Notenwerte	[Grid for note values: Triolen 1/32, 1/32, 1/16, 1/8, 1/4, punktierte 1/4, 1/2]							

Trompeten und Pauken

Schlüsselwort	Konnotationen	musikalische Figuren
"steigt herauf"	'langsam', 'kontinuierlich'	Anabasis chromatisch (in kleinstmöglichen Schritten) durchgehende Achtelbewegung (Komplementärrhythmik) legato
"sie strahlt"	'wird größer' 'erste Strahlen'	zunehmende vertikale Dichte, wachsender Ambitus ab T. 4 eingestreute Staccatotöne Tonwiederholung und Portatofigur (T. 2) als Vorstufe des Tremolo
		
		32tel-Figur (ab T. 2) = "verfliegendes Gewölk", vgl. Rez. Nr. 10:
	'immer heller' 'immer breiter'	16tel-Tremolo ... 32tel-Tremolo ... 32tel-Triolen-Brechungen Die Lichtfiguren dehnen sich nach oben und unten aus: Alles ist von Licht durchflutet.
	'immer gewaltiger' 'immer klarer'	p - cresc.- ff Die 'trübe' Chromatik weicht zunehmend der Diatonik, die dissonanzgeschärfte Harmonik mündet nach dem 'Durchbruch' in T. 6 in einfache Kadenzharmonik (A-D-A).
"Pracht"	'Masse'	Choreinsatz, schnelleres Sprechtempo
"flammend"	'Zenit erreicht' 'stechend', 'gleißend'	langgehaltener Spitzenton a" unisono
"Majestät"	'gewaltig' 'riesig groß'	Klangmassierung, breiter Ambitus große Intervallsprünge (Oktave in T. 7)
	'königlich'	musikalisches Königsymbol (nach der alten Zunftordnung): 'mit Pauken und Trompeten' Fanfarenmelodik (Dreiklangsmelodik) punktierter, marschartiger Rhythmus "Geschmetter" (schnelle Tonrepetitionen mit daktylischem Rhythmus (lang, kurz, kurz). Es kündigt sich schon in den Tonrepetitionen des Choreinsatzes an.) D-Dur als 'Königstonart', vgl. Arbeitsbuch 2, S. 43)

Die Rolle der Musik:

Der Text selbst hat schon weniger die Funktion bloßer Mitteilung ("Die Sonne geht auf!"), sondern versucht den Naturvorgang durch dichterische Mittel - Klangmalerei (sie... sie... sie...), Wiederholungen gleicher oder verwandter Begriffe, Metaphernbildung (Pracht, Majestät) - im Gemüt des Hörers tief zu verankern, seine über das Äußere hinausgehende übertragene Bedeutung nachvollziehbar zu machen. Der Chorsatz, zu dem unser Rezitativ den Vorspann bildet, bringt es auf den Punkt: "Heil, o Sonne, Heil! des Lichts und Lebens Quelle, Heil! o du des Weltalls Seel und Aug, der Gottheit schönstes Bild! dich grüßen dankbar wir."

- Die Musik verstärkt und erweitert die im Text angelegten Bewegungs-, Raum- und Helligkeitsvorstellungen, durch abbildende Figuren (Anabasis, Tremolo u.ä.).
- Die Musik verstärkt und erweitert die gefühlsmäßige Wirkung durch Affektfiguren (chromatisch aufsteigender passus duriusculus, Konsonanz-/Dissonanzfiguren, crescendo).
- Sie verstärkt die assoziativen Konnotationen (Metaphern) des Textes durch entsprechende in der musikalischen Tradition gebildete 'Vokabeln'/Symbole (z. B. 'Königsmusik').

Gegenüber einer bloßen Rezitation des Textes erhöht sich durch die Vertonung

- aufgrund der Sinnenfälligkeit musikalischer Zeichen (Analogcodierung) die suggestive Wirkung,
- aufgrund der Möglichkeit zu häufiger Wiederholung bzw. Sequenzierung die Intensität der Einstimmung,
- aufgrund der Modifizierbarkeit musikalischer Zeichen (vgl. z. B. die verschiedenen Formen des Tremolos) der Nuancenreichtum,
- aufgrund der Kombinierbarkeit von Zeichen (vertikale Schichtung verschiedener Zeichen, Bildung zusammengesetzter Zeichen, z. B. die Verbindung von Anabasis - ansteigende Figur - und passus duriusculus - 'etwas harter', chromatischer Gang -) die Komplexität der Darstellung.

8. Sitzung

Joseph Haydn: Rezitativ (Nr. 12) aus "Die Schöpfung" (1798)

Andante

V. 1 Vlc. Vlc.
pp V. 2 cresc. Ob. Fag. ff
Baß Tr. Pk.

12 *Uriel*

In vollem Glanze stei - get jetzt die Sonne strahlend auf; ein wonnevoller

f

20

Bräuti - gam, ein Rie - se stolz und froh, zu rennen seine Bahn. . . *Piu Adagio* Mit leisem

f pp

29

Gang und sanf - tem Schim - mer schleicht der Mond die stil - le Nacht hin - durch.

f

37

Den aus - ge - dehn - ten Him - mels - raum ziert oh - ne Zahl der hel - len Ster - ne Gold, und die Söhne

pp f

44

Got - tes ver - kün - di - gen den vier - ten Tag mit himmlischem Ge - sang, sei - ne Macht aus - ru - fend al - so:

Haydn stellt die Erschaffung des Firmaments dar. Das vorausgehende Rezitativ (Nr. 11) hat folgenden Text:

"Und Gott sprach: Es sei'n Lichter an der Feste des Himmels, um den Tag von der Nacht zu scheiden und Licht auf der Erde zu geben, und es sei'n diese für Zeichen und für Zeiten, und für Tage und für Jahre. Er machte die Sterne gleichfalls."

Dieser Text ist als einfacher Bericht in der Form des *Recitativo secco* ('trockenes Rezitativ') vertont, bei dem die Begleitung (basso continuo) sich auf Stützzakorde beschränkt.

Darauf folgt das vorliegende Stück in Form eines *Recitativo accompagnato* ('begleitetes Rezitativ'), bei dem die Begleitung selbständiger und reicher ausgestattet ist.

Dieses mündet seinerseits in einen großen Preisgesang für Chor und Soli (Nr. 13): "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes. Und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament."

- Wir analysieren und nach dem obigen Modell die Parallelstelle aus der Schöpfung.
- Wir versuchen das Stück mit Hilfe der nachfolgenden Informationen genauer zu interpretieren.
- Inwiefern sind die Vorwürfe der Zeitgenossen (s. u.) berechtigt? Lassen sich Gegenargumente finden? Hat das Stück wirklich keinen 'einheitlichen Charakter'?

Die Natur bekommt bei Haydn - nach der vorherrschenden (pantheistischen bzw. naturmystischen) Vorstellung der Zeit - eine göttliche Weihe, wie sie damals auch in dem berühmten Gellertschen Gedicht "Die Ehre Gottes aus der Natur" zum Ausdruck kommt, wo es in der 2. und 3. Strophe heißt:

*"Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne?
Wer führt die Sonn aus ihrem Zelt?
Sie kömmt und leuchtet und lacht uns von ferne
und läuft den Weg gleich als ein Held.
Vernimm's und siehe die Wunder der Werke,
Die die Natur dir aufgestellt!
Verkündigt Weisheit und Ordnung und Stärke
Dir nicht den Herrn, den Herrn der Welt?"*

Die Emphase, mit der die Entstehung des Lichts gefeiert wird, erklärt sich aus dessen metaphorischer Bedeutung für die Aufklärung. Eine neue optimistische Welt- und Menschensicht wendet sich ab von den düsteren Jammertal-Vorstellungen des Barock und vertraut darauf, die Erde mit Vernunft in ein irdisches, humanes Paradies verwandeln zu können. Diese Idee ist der zentrale Inhalt von Haydns Schöpfung. Das Werk ist damit vollkommener Ausdruck des Zeitgeistes und verdankt dieser Tatsache seine ungeheure Wirkung auf die Zeitgenossen. Es wird ein Paradies ohne Sündenfall und eine Theologie ohne Kreuzestod beschworen. (Nicht umsonst wurden damals Aufführungen der Schöpfung in Kirchen verboten.) Daß Haydn selbst sein Werk als ein religiöses verstanden wissen will, belegen eigene Aussagen:

"Seit jeher wurde die Schöpfung als das erhabenste, als das am meisten Ehrfurcht einflößende Bild für den Menschen angesehen. Dieses große Werk mit einer ihm angemessenen Musik zu begleiten, konnte sicher keine andere Folge haben, als diese heiligen Empfindungen in dem Herzen des Menschen zu erhöhen, und ihn in eine höchst empfindsame Lage für die Güte und Allmacht des Schöpfers hinstimmen. - Und diese Erregung heiliger Gefühle sollte Entweihung der Kirche sein?"

Brief aus Eisenstadt vom 24. 7. 1801 an Karl Ockl in Plan. Zit. nach: Victor Ravizza: Joseph Haydn. Die Schöpfung, München 1981, S. 63.

Haydn benutzt als zentrale Figur den *stile antico*, also den alten Kirchenstil, der im 17. und 18. Jahrhundert neben dem modernen Stil weiterexistierte und, wie der Name sagt, vor allem in der Kirchenmusik seine Domäne hatte. Als sogenannter 'reiner Satz' spielt er bis heute bei der Ausbildung der Musiker eine Rolle. Man erkennt ihn meist äußerlich schon an den relativ langen Notenwerten, der reinen Diatonik und der kontrapunktischen Führung der Stimmen, die häufig einen *cantus firmus* ('fester Gesang'), d. h. eine 'ehrwürdige Melodie' eines alten Meisters oder gregorianischen Ursprungs umranken. Dabei wird der *cantus firmus* wie das *sogetto* einer Motette oder Fuge durchimitiert. In dem nebenstehenden Beispiel aus seiner komischer Kantate "Der Schulmeister" karikiert Telemann die Kontrapunktübungen, die die Kompositionsschüler damals in Anlehnung an den Palestrinastil absolvieren mußten. Zugleich spielt er in der skalisch fallenden Bewegungsfigur (Katabasis/Descensus) auf die Figurenlehre an.

An Haydns Oratorien entzündete sich eine heftige Diskussion über Nachahmungs- und Ausdruckästhetik. Schiller schrieb in einem Brief an Körner (am 5. 1. 1801): "Am Neujahrsabend wurde die 'Schöpfung' von Haydn aufgeführt, an der ich aber wenig Freude hatte, weil sie ein charakterloses Mischmasch ist... Haydn ist ein geschickter Künstler, dem es aber an Begeisterung fehlt... Das Ganze ist kalt." Ärgernis waren für ihn und seine Zeitgenossen - und zwar spätestens seit Johann Jakob Engels Schrift "Ueber die musikalische Malerey", Berlin 1780 (vgl. Arbeitsbuch Bd. 2, S. 80), - die tonmalerischen Schilderungen. (Auch Beethoven schützt sich ja in seiner 6. Sinfonie mit dem "Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" vor solchen Anwürfen.) In einer Zeit, in der man die Tonkunst als autonome, nach eigenen natürlichen Gesetzen sich entwickelnden Zusammenhang verstand, war es ein Ärgernis, wenn die Musik sich durch ein Programm oder eine Textvorlage fremdbestimmen ließ. Daß Haydn allerdings nicht nur malt, sondern die 'realistischen' Figuren als Elemente einer Empfindungssprache benutzt, wird ganz deutlich an der "Mond"-Stelle. Die Katabasis wird in T. 33 nicht (tonmalerisch folgerichtig) weitergeführt, sondern durch eine kadenzierende Baßführung abgelöst, die Ruhe und Sicherheit suggeriert. Auch die Pausenfigur bei "stille" ist nicht nur malend, sondern wird im Kontext der anderen Figuren, vor allem auch im Zusammenhang mit dem liedhaften Melisma und dem 'Kirchenstil', zu einer Wendung nach innen, zu einem Zeichen von Herzensfrieden und Naturfrömmigkeit (im Sinne eines 'andächtigen Schweigens'). Daß es überdies bei allem Am-Text-entlang-Komponieren auch einheitsstiftende Momente gibt, die dem Stück Charakter im Sinne der 'Einheit in der Mannigfaltig' geben, läßt sich ebenfalls belegen.

Georg Philipp Telemann: Der Schulmeister (Kantate)

ce - ci - de - runt, ce - ci - de - runt in pro - fun - dum

ce - ci - de - runt in pro - fun - dum

ce - ci - de - runt in pro - fun - dum

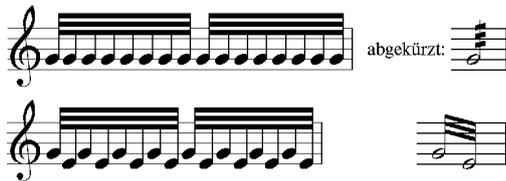
Sie fielen in die Tiefe.

Die Tremolofigur

Ein Beispiel für den Zusammenhang von Hören, Sehen und Fühlen ist die Tremolofigur. Sie signalisiert Spannung, Dramatik u. ä.

Tremolo (ital.) heißt "zittern". In dem Wort selbst schon sind Visuelles und Psychologisches verbunden. Der ursprünglich visuelle Vorgang der unruhigen und schnellen Hin- und Herbewegung wird übertragen auf die innere Unruhe und Angst. Eine solche Bedeutungsübertragung nennt man Metapher. In dem Ausdruck "mit zitternder Stimme" wird das Visuelle auf das Akustische übertragen: auf die schnellen, schwankenden Impulse.

In der Musik ist das Tremolo die schnelle Wiederholung eines oder mehrerer Töne:



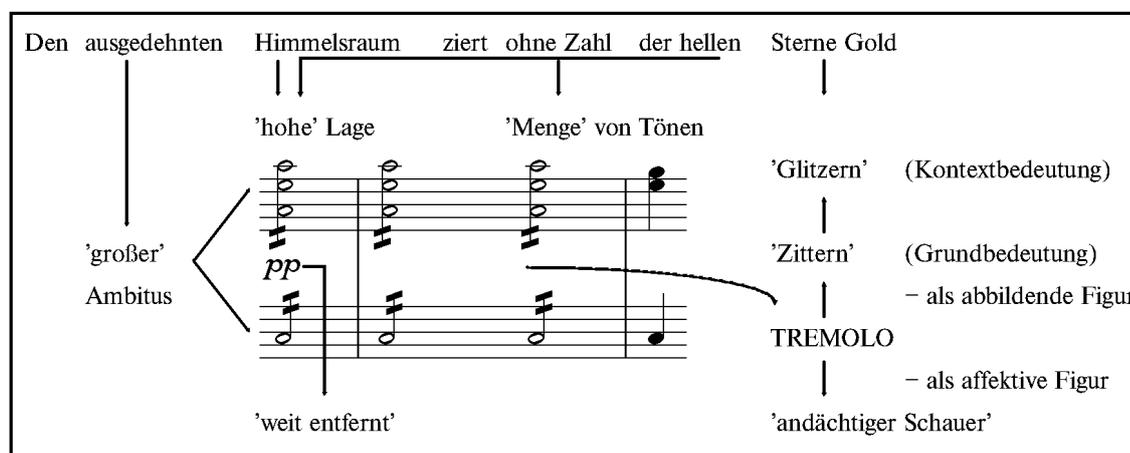
Bei der Ausführung dieser Figur wird die Hand schnell hin- und herbewegt, sie 'zittert'. Akustisch hört man eine dichte Impulsfolge, die man - wie bei der zitternden Stimme - mit Unruhe, Angst usw. assoziiert.

Der erste Komponist, der ein solches Tremolo als schnelle Tonwiederholung in der Vokalmusik einsetzte, war Monteverdi. Er benutzte es als Ausdrucksmittel des *stile concitato* ('erregter Stil'). Hier besteht also auch ein Zusammenhang mit dem Sprechen: in der Wut und Erregung 'bebt' die Stimme.



Claudio Monteverdi:
Il combattimento di Tancredi e Clorinda,
1624

Wer eine Fremdsprache lernt, erfährt bald, daß man die Grundbedeutung von Vokabeln kennen muß, damit man evtl. abweichende Spezial- oder übertragene Bedeutungen davon ableiten kann. Auch in der Sprache ergibt sich der genaue Wortsinn aus dem Zusammenhang, dem Kontext. Ganz besonders gilt dies für äquivoke (gleichlautende) Begriffe, z. B. Bank - Ich hebe auf der Bank Geld ab. Ich nehme auf der Bank im Park Platz -. Das gibt es auch in der Musik. Die Tremoli des folgenden Beispiels aus Haydns Schöpfung (Nr. 21, T. 89f.) sind keine Angstfiguren. Sie stellen das 'Glitzern zahlloser Sterne' dar. Die Ähnlichkeit - das 'tertium comparationis' (das gemeinsame 'Dritte' beim Vergleich) - zwischen dieser musikalischen Figur und dem 'Glitzern zahlloser Sterne' ist die 'Masse kleiner Partikel'. Ein partieller Zusammenhang mit der Grundbedeutung 'schnelle Hin- und Her-Bewegung' besteht höchstens in dem 'Glitzern' (Lichtgefunkel, schwirrende Lichtpartikel). Wie genau auch sonstige Analogien zwischen Musik und Text aufgesucht werden, verdeutlicht folgendes Schaubild:



Joseph Haydn:
"Die Schöpfung", Nr. 21, T. 89f.

Die barocke Nachahmungsästhetik

Der Gedanke, daß die Kunst die Natur nachahmt, beherrschte die ganze Barockzeit und wirkte bis ins 19. Jahrhundert nach. (Allerdings deutete man damals diesen Gedanken um: Der Künstler bildet nicht mehr äußere Dinge oder innere Vorgänge ab, sondern schafft nach dem innersten, organischen Prinzip der Natur.) Das Ganze geht auf die Antike zurück, nämlich auf die Poetik des Aristoteles, die sich mit dem Wesen der Tragödie, der damals höchsten Kunstform, auseinandersetzt.

Aristoteles unterscheidet drei fundamentale Elemente der Tragödie:

- Katharsis ('Reinigung'),
- Einfühlung und
- Mimesis ('Nachahmung').

In der Mimesis ahmt der Schauspieler einen bestimmten Charakter so überzeugend nach, daß er mit der Rolle, die er spielt, eins wird. Die Folge: Der Zuschauer erliegt der Suggestion, wird zur Einfühlung, zur Identifikation mit dem Schauspieler gezwungen. Im 'Mit-leiden' der dargestellten Schicksale 'reinigt' der Zuschauer 'seine Seele' (Katharsis). Da die Helden der Tragödie grundlegende Werte verkörpern, akzeptiert der Zuschauer unbewußt auch die hinter der Tragödie stehende, als absolut gedachte Weltordnung.

Seit im Gefolge der humanistischen Wiederaufnahme aiken Denkens die Oper entstand, galt das mimetische Prinzip zunehmend auch für die Musik. Im 17. Jahrhundert entwickelte sich die Musik zu einer rhetorischen Kunst ('Klangrede') und zu einer Affektsprache. Durch Nachahmung äußerer und innerer Vorgänge bildete sie 'Vokabeln' aus, die in musiktheoretischen Werken als feste "Figuren" katalogisiert und überliefert wurden. Eine solche Semantisierung (Bedeutungszuweisung an Zeichen) ist besonders suggestiv, weil sie - anders als die Wortsprache das normalerweise tut - ihre "Zeichen" nach dem Prinzip der Analogie (Entsprechung), also sinnfällig und dadurch unmittelbar gefühlswirksam gewinnt. Die Ausgangsanalogie ist meist eine bildlich-räumliche (aufwärts, abwärts, hoch, tief, schnell, langsam) bzw. akustische (laut, leise). Mit diesen sind aber immer assoziative und affektive Konnotationen verbunden. Die Anabasis bedeutet als abbildende Figur 'Aufstieg', metaphorisch (in übertragener Bedeutung) je nach Kontext z. B. 'Sehnsucht', affektiv evtl. 'Zuversicht'. Überwiegend affektiv sind die im Bereich Diatonik/Chromatik und Konsonanz/Dissonanz gebildeten Figuren. Diatonische und konsonante Figuren haben meist einen positiven, chromatische und dissonante - als Abweichung von der Norm - einen negativen Affekt.

Den Wirkungsmechanismus der Musik sah man - wie schon Pythagoras - in dem Gleichklang zwischen musikalischer und seelischer Bewegung begründet, einem Gleichklang, wie er auch zwischen Musik und Kosmos angenommen wurde. Als allen diesen Wirklichkeitsbereichen gemeinsam wurden nämlich die Zahlengesetze angesehen, denen sie alle gehorchen (harmonikales Denken). Im Barock wurde die Vorstellung einer Analogie zwischen Musik und Seele zusätzlich - im Sinne der aufkommenden Naturwissenschaften - physiologisch mit dem Phänomen der Resonanz erklärt (Descartes). Die Wirkung der Musik ist danach nicht subjektiv-zufällig, sondern zwangsläufig. Wenn der Komponist den richtigen "Ton" trifft, tritt die beabsichtigte Wirkung notwendigerweise ein. Um den richtigen "Ton" zu treffen, muß der Komponist allerdings diese Gesetze der Analogie zwischen musikalischen "Figuren" und den darzustellenden Vorgängen, Vorstellungen und Affekten genau studieren. Resonanz setzt partielle Gleichheit voraus. Die ganze barocke Figuren- und Affektsprache beruht auf diesem Prinzip der partiellen Übereinstimmung. Der Komponist muß Gefühle, die er erregen will, analog abbilden. Hier liegt der Grund für die seit Aristoteles geläufige Verknüpfung der Rhetorik mit der Mimesislehre. Der Barockkomponist folgt dem Darstellungsprinzip, nicht, wie der Komponist des 19. Jahrhunderts, dem Ausdrucksprinzip.

Figurentabelle

Figurennamen	Beispiele von barocken Theoretikern und aus Kompositionen	Grundbedeutung übertragene Bedeutung
Anabasis/Ascensus		"ansteigen", "aufsteigen", Auferstehung, Erhöhung ...
Katabasis/Descensus		"absteigen", sterben, Erniedrigung, Grab, Hölle ...
Tirata		"Zug", "Strich", Schuß, Pfeilwurf, Schwertstreich, Blitz, stürzen, fallen...
Kyklosis/Circulatio	  <p>Lassus quae cir-cum-da-bit me (die mich umzingeln wird)</p>	"umkreisen", umschließen, herumgehen, Fessel, Ring, Rad, Krone, Schlange, Erde ...
Fuga (1.)		"Flucht", flüchtige Bewegung, Eile, Augenblick ...
Fuga (2.)	<p>Bach: Johannespassion</p>  <p>Ich fol-ge dir gleich-falls mit freu-di-gen Schrit-ten</p>	"Flucht" (vom Verfolger aus gesehen), Verfolgung, Nachfolge, Nachahmung ('Imitation') ...
Extensio	<p>Haydn: Die Schöpfung (Nr. 19)</p>  <p>und e - - - - - wig</p>	"Ausdehnung", Ewigkeit, unablässig, Ruhe ...
Climax/Gradatio		"Treppe", "Leiter", 'Steigerung' (durch sequenzierende Wiederholung)
Ekphonesis/ Exclamatio	<p>Bononcini (1688)</p>  <p>Som-mo Di-o (Großer Gott)</p> <p>Bach: Matthäuspassion</p>  <p>er-bar-me dich</p> <p>Mozart: Zauberflöte</p>  <p>Dies Bild-nis ist (bezaubernd schön)</p>	"Ausruf" - (Moll-Sexte: negativ), - (Dur-Sexte: positiv)
Interrogatio	<p>Mattheson</p>  <p>cur non ce-dis?</p> <p>Schubert: Wohin?</p>  <p>O Bäch-lein, sprich, wo-hin?</p> <p>Bach: Matthäuspassion</p>  <p>Was dün-ket euch?</p>	"Frage", Heben der Stimme, (meist große Sekunde und häufig phrygische Kadenz)

Tmesis/Suspiratio	<p>Vogt</p> <p>sus - pi - ro ad te (ich 'seuf - ze' nach dir)</p> <p>Schütz</p> <p>so ist es Müh und Ar - beit ge - we - - - - - sen</p> <p>Schütz</p> <p>Es ist voll-bracht, es ist voll-bracht</p>	<p>"Seufzer", "Trennung" Plage, Ermattung, Sehnsucht, Alter ...</p>
- (Seufzermotiv)	<p>Mozart: Das Veilchen</p> <p>Es sank und starb</p>	
Dubitatio		<p>"Zwei - fel", Unsicherheit, Gespaltenheit (Ligaturen, ungewöhnliche Modulation, Imitation) ...</p>
Passus duriusculus/ Saltus duriusculus	<p>Lamentobaß ('Klage')</p> <p>Tritonus (diabolus in musica)</p>	<p>Stillstand, Zögern, (‘stehender’ Akkord, Fermaten) ...</p>
	<p>Bach: Matthäuspassion</p> <p>Buß' und Reu', Buß' und Reu', Buß' und Reu'</p>	
	<p>Bernhard</p> <p>und dein Herz falsch, falsch ge - we - sen ist</p>	
Tremolo		<p>"Zittern", Beben, Donnern, Angst ...</p>
Kreuzsymbol	<p>Bach: Matthäuspassion</p> <p>Laß ihn kreu - - - - - (zigen)</p>	<p>griech. X (Chi): Anfangsbuchstabe von Christus, vgl. auch Chiasmus: a b a</p>

Musikalische Formen als Rahmen für die Textvertonung

Die Sprache ist die eine Wurzel der Musik. Die andere ist der Tanz. Vom Tanz her werden die spezifischen 'rein' musikalischen Ordnungsfaktoren bestimmt:

- der Zwang zu Wiederholung bzw. Variantenbildung (im Makro- und Mikrobereich),
- die periodische Zeitgliederung,
- die Materialreduktion (motivisch-thematische Durchbildung im zeitlichen Ablauf und in der vertikalen Dimension des musikalischen Satzes),
- die artifizielle Entfaltung der musikalischen Möglichkeiten (Variation, Imitation, Koloratur usw.).

In den großen vokalen Gattungen, z. B. in der Oper, koexistieren die sprach- und musikbestimmten Formen. In den rezitativischen, also sprachbestimmten Formen steht die Musik in engem Kontakt zum Text und zur Handlung. In den Arien spricht sie sich selbständiger aus. Das kommt äußerlich schon dadurch zur Geltung, daß der Text der Arie sehr kurz ist und oft endlos wiederholt wird. Die Funktion der Musik in der Arie kann sich also nicht nur darauf beschränken, an der erfolgreichen Präsentation des Textes bzw. der Handlung mitzuwirken. Der Arientext gibt lediglich das 'Thema' vor (z. B. eine spezielle Situation oder einen Gedanken), das dann mit den Mitteln der Musik relativ selbständig entfaltet wird. Viel stärker als in den rezitativischen Formen bildet sich in der Arie die musikalische Form nach genuin musikalischen Prinzipien, wie sie auch in der Instrumentalmusik gelten.

So ist die Arie meist dreiteilig gegliedert (A - B - A), und ihre Struktur ist von nur wenigen musikalischen Elementen bestimmt, die nach den Regeln der Kompositionstechnik ausgearbeitet werden. In der barocken Oper wechseln sich Rezitative und Arien ab, wobei in den Rezitativen der Handlungsfaden weitergesponnen, in den Arien besondere Situationen und Charaktere in verdichteter Form und in teilweise virtuoser Manier ausmusiziert werden.

Georg Friedrich Händel: Rezitativ und Arie der Cleopatra aus der Oper "Julius Cäsar" (1724)

- Wir hören das Stück, lesen den Text bzw. die Notenauszüge mit und beschreiben die Wort-Tonbeziehung.
- Welche Funktion hat das dreitönige Anfangsmotiv ("piangerò") in der Gesangs- und in den Instrumentalstimmen?
- Wie sind die Schlüsselbegriffe des Mittelteils ('jagen', 'Gespenst') in Musik übersetzt worden?

Cleopatra, die Schwester des ägyptischen Königs Ptolemäus, rivalisiert mit ihrem Bruder um die Macht. Mit Hilfe des römischen Feldherrn Cäsar sucht sie die Königswürde zu erlangen. Dabei verliebt sie sich in Cäsar. Während eines Treffens mit Cleopatra wird Cäsar überfallen, muß fliehen und springt von einer Felsenhöhe ins Meer, wo er nach Cleopatras Meinung ertrunken ist. (In Wirklichkeit konnte er sich schwimmend an Land retten.) In der anschließenden kriegerischen Auseinandersetzung mit Cleopatra bleibt Ptolemäus Sieger. Cleopatra wird verhaftet. In dieser Situation, wo sie alles verloren zu haben glaubt, singt sie das folgende Rezitativ mit anschließender Arie (5. Szene des 3. Akts):

<p>E pur così in un giorno perdo fasti e grandezze?</p> <p>Ahi, fato rio! Cesare, il mio bel nume, è forse estinto; Cornelia e Sesto inermi son, non sanno darmi soccorso. Oh Dio, non resta alcuna speme al viver mio.</p> <p>Piangerò la sorte mia, si crudele e tanto ria, finchè vita in petto avrò!</p> <p>Ma poi morta d'ogn' intorno il tiranno e notte e giorno fatta spettro agiterò.</p>	<p>Und so, an einem einzigen Tage, verliere ich Ansehen und Würde? O hartes Los! Cäsar, mein herrlicher Abgott, ist vielleicht tot; Cornelia und Sextus sind ohne Waffen, können mir nicht helfen. O Gott, mir bleibt keine Hoffnung mehr in meinem Leben.</p> <p>Ich beklage mein Los, ein so grausames und hartes, solange ich Leben in der Brust habe! Aber dann als Tote werde ich überall den Tyrannen Tag und Nacht als Gespenst jagen.</p>
--	---

Georg Friedrich Händel: Rezitativ und Arie der Cleopatra aus der Oper "Julius Cäsar" (1724)

Rezitativ

E pur co - si in un gior - no per - do fa - sti e gran - dez - ze? Ahi, fa - to ri - o! Ce - sa - re,

5

il mio bel nu - me, e for - se es - tin - to, Cor - ne - lia e Se - sto in - er - mi

8

son ne san - no dar - mi soc - cor - so. Oh Di - o, non re - sta al - cu - na spe - me al vi - ver mi - o.

Arie

Largo

Pian - ge - rò, pian - ge - rò la sor - te mi - a, sì cru - de - le e tan - to ri - a

15

fin - ché vi - ta in pet - to a - vrò! pian - ge - ro pian - ge - rò la sorte mi - a

Allegro

50

Ma poi mor - ta d'ogn' in - tor - no il ti - ran - no e not - te e gior - no

55

fat - ta spet - tro a - gi - te - rò,

fat-ta spet - tro, fat-ta spet - tro a - gi - te-rò;

Es folgt die - in der Ausführung meist improvisatorisch verzierte - Reprise des 1. Teils.

- Wir beschreiben an dem nebenstehenden Beispiel von Krieger die musikalischen Prinzipien der formalen und satztechnischen Organisation der Passacaglia.
- Wir zeigen, wie Händel in seiner Arie dieses Ordnungsprinzip in freier Form übernimmt bzw. modifiziert.
- Wir deuten die Übernahme des Passacagliagedankens: Welche Bedeutung bekommt dieses (ursprünglich improvisatorische) Musiziermodell des Tanzbasses in diesem Zusammenhang? (Zur Bedeutung der Passacaglia vgl. auch S. 69, 71f.)

Joh. Phil. Krieger: Passacaglia (1704)
Aus der Partita "Lustige Feld-Music", Nr. III

Ein Unisono kann in der Musik verschiedene Bedeutungen haben, je nach den sonstigen Merkmalen der Figur. Ausgangspunkt jeder Bedeutungszuweisung ist das Grundmerkmal des Unisono, das 'Zusammennehmen der Stimmen' bzw. das 'Fehlen der Harmonik'. Am Anfang von Händels Tierarie (vgl. S. 37) unterstreicht das Unisono die 'gesammelte Kraft', das 'Straffe' dieser Figur. Bei 'spettro' (Gespenst, T. 57) in Händels Arie bedeutet sie - vor allem im Zusammenhang mit den 'flatternd' huschenden Sechzehnteln - so viel wie 'ohne Fleisch, schattenhaft'.

Die Passacaglia mit ihrem periodischen Umspielen einer Baßformel steht für etwas Statisches, (im negativen Sinne:) Ausweglos-Kreisendes, Schicksalhaftes.

9. Sitzung

Wolfgang Amadeus Mozart: Arie Nr. 13 aus: "Die Entführung aus dem Serail" (1782)

Pedrillo, der Diener Belmontes, der zusammen mit Konstanze, der Geliebten seines Herrn, und deren Zofe Blonde im Palast des Bassa Selim als Sklave festgehalten wird, soll im Auftrag Belmontes, dessen Schiff im Hafen bereitsteht, alles für den Fluchtversuch um Mitternacht vorbereiten. Gerade hat er Blonde in den Plan eingeweiht. Nun wird es ernst. Besondere Angst hat er vor seiner ersten Aufgabe: er soll den mißtrauischen Haremswächter Osmin auszuschalten. Er plant, ihn mit Hilfe eines Rausches unschädlich zu machen. Das Problem ist nur, daß Osmin als Moslem gar keinen Wein trinken darf und außerdem ungewöhnlich schlecht auf Pedrillo zu sprechen ist, weil der hinter Blonde her ist, die Osmin als Sklavin zugesprochen worden war. Das ist die Situation kurz vor dem Eintreffen des seine Runde machenden Osmin.

In dem gesprochenen Text ist eigentlich alles schon gesagt. Der folgende Arientext bringt keine eigentlich neue Information. Aber die Musik 'redet'! Und was man da alles erfährt! Wir können in Pedrillos Herz sehen, seine Gedanken lesen, den Widerspruch zwischen seinen markigen Worten und seinen geheimen Ängsten erkennen. Die Musik enthält überdies die bestmögliche Regieanweisung für das gestische Agieren auf der Bühne. Wie er den Degen zückt, mit erhobener Waffe heldisch vorwärts stürmt, wo er innehält, zusammenschrückt, überlegt, kopfüber davonrennt, alles ist genauestens musikalisch gezeichnet. Nicht alle diese Figuren des Davonlaufens (Katabasis/Tirata), der abrupten oder schreckhaften Bewegung (fuga), des Zitterns (Tremolo), vor Angst Stotterns, des Fuchtelns mit dem Degen sind wörtlich zu verstehen, so als müßten sie sämtlich und genau in der Reihenfolge, in der sie in der Musik auftreten, auf der Bühne verdoppelt werden. Das wäre allzu vordergründig. Gestische Posen werden von Mozart auch als Ausdrucks- und Charakterisierungsmittel benutzt, die innere Haltungen und Gedanken signalisieren. Der Degen als Requisit ist also durchaus verzichtbar und hier auch deshalb fehl am Platz, weil Pedrillo Osmin überlisten, nicht im Kampf besiegen will. Die Degen-Figur versteht sich als Metapher für Mut, und zwar genau so wie das Wort "Kampf" in der Textvorlage. Und wo Pedrillo wirklich oder nur in Gedanken davonrennt, das ist die Frage.

*Siebenter Auftritt**Pedrillo (allein) - gesprochen -*

Ah, daß es schon vorbei wäre! daß wir schon auf offener See wären, unsre Mädels im Arm und das verwünschte Land im Rücken hätten! Doch sei's gewagt, entweder jetzt oder niemals! Wer zagt, verliert!

*Nr. 13 - Arie -**Frisch zum Kampfe,**frisch zum Streite!**Nur ein feiger Tropf verzagt.**Sollt ich zittern,**sollt ich zagen,**nicht mein Leben mutig wagen?**Nein, ach nein, es sei gewagt!**Nur ein feiger Tropf verzagt.*

- Wir hören die Arie des Pedrillo und lesen den Text mit. Wie behandelt Mozart den Text des Librettos? Wie verändert sich der Sinn des Textes durch die Musik? Wir beschreiben das Charakterbild Pedrillos, das Mozart in seiner Musik entwirft.
- Wir untersuchen mit Hilfe der folgenden Notenauszüge genauer die musikalischen Figuren und deren Funktion. (Eine besondere Rolle spielt die Anabasis- bzw. Katabasisfigur, die in verschiedenen Formen, auch als Tirata, auftritt.)
- In welcher Weise spiegelt die musikalische Formanlage die Situation?
- Wir vergleichen verschiedene Inszenierungen der Oper, die uns auf Video zugänglich sind: Welche Aufgabe hat der Regisseur bzw. welche Probleme muß er lösen? Mit welchem Konzept versucht die jeweilige Inszenierung einerseits der Musik, andererseits den Erfordernissen des Theaters gerecht zu werden?

Wolfgang Amadeus Mozart: Arie des Pedrillo (Nr. 13), Notenauszüge

7

Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite!

p *f* *p* *f*

12

Nur ein fei - ger Tropf ver - zagt, nur ein fei - ger Tropf ver -

p

17

zagt. Sollt ich zit - tern, sollt ich za - gen,

p

25

p

28

Nein, ach nein es sei ge - wagt, ach nein, nein, nein, es sei ge - wagt, nein,

sf *p* *sf* *p* *sf* *p*

33

es sei ge - wagt, es sei ge - wagt, es sei ge - wagt, es sei ge - wagt!

crese.

100

f

Händels Gestaltung der Arie ist, wie es dem Barock entspricht, eher typisierend. Die Affekte werden durch Figuren deutlich abgegrenzt und ohne große Differenzierung in einem mehr einheitlichen Ablauf dargestellt.

Bei Mozart werden die Figuren stärker nuanciert und durchmischt als in der Arie von Händel. Sie werden flexible Zeichen innerer, beziehungsreicher Entwicklungen. Die absteigende Tonleiterfigur z. B. ('Weglauffigur') durchzieht in wechselnder Gestalt das ganze Stück: Im Vorspiel ist sie als Gegenbewegung zur vorwärtsstürmenden Oberstimme Zeichen der 'Gespieltheit' des Mutes. In T. 12ff. erscheint sie nach Art der *Suspiratio* als zaghaft fallender Tetrachord. In T. 35 markiert sie - endlich in 'umgedrehter', nach oben gerichteter Form - den nach vielen Windungen erreichten Durchbruch zum Spitzenton a", um dann ganz am Schluß (T. 100f.) umso hastiger in die Tiefe zu stürzen. Mozart komponiert keine typisierten Affekte, sondern individuelle menschliche Gefühle. Die flexible Handhabung der Figuren dient einer beredt-lebendigen Ausdruckssprache, die Darstellungs- und Empfindungsmomente verbindet.

Zum Problem des Regisseurs und der Choreographie:

Beispiele:

1. *Inszenierung von Michael Hampe, Schwetzingen 1990*

2. *Inszenierung von Harald Clemen, Drottingholm 1990 (VHS VVD 848 RM ARTS)*

Die Arie hält den Handlungsfaden an, sie gestattet einen Blick in das Innere des Protagonisten, hier in den Widerstreit seiner Gefühle. In alten Inszenierungen ließ man den Sänger irgendwie auf der Bühne sich bewegen, konzentrierte sich aber eigentlich nur auf die Musik. Die oft unbeholfenen und weder einem genauen Konzept noch den musikalischen Gesten folgenden Aktionen des Sängers wirken dabei vom Standpunkt des modernen Regie-Theaters aus etwas lächerlich. Eine choreographische 'Eins-zu-eins-Übersetzung' der musikalischen Gesten wäre aber - als bloße Verdopplung und Veräußerlichung des in der Musik Gesagten - aufdringlich und in sich als 'Handlung' nicht schlüssig.

Beide genannten Inszenierungen suggerieren während der 'toten' Zeit der Arie, daß die Handlung wie in einem Theaterstück weitergeht, und zwar indem sie Pedrillo die Vorbereitungen zu seinem Vorhabens treffen lassen (Beimischung des Schlafmittels zum Wein). Dabei kommt es notgedrungen zu Divergenzen zwischen szenischer Aktion und musikalischer Gestik, z. B. wenn der vorwärtsstürmende, 'heldische' musikalische Gestus des Anfangs mit dem Holen der Flaschen zusammentrifft). Es gibt aber auch überraschenden Synchronpunkte, z. B. wenn durch Aufstehen und Niederknien der Wechsel von (gespieltem) Mut und feiger Verzagtheit, durch ängstliches Zur-Seite-Schauen das 'Zusammenzucken' (fuga-Figur in T. 26 u. a.) verdeutlicht wird. Wo eine direkt Kongruenz nicht möglich erscheint bemühen sich beide Regisseure um plausible Umdeutungen: Ein Äquivalent für die (fiktive) 'Weglauffigur' am Schluß (T. 100f.) - Pedrillo läuft sozusagen vor dem nächsten Anflug von Verzagtheit davon - findet

Hampe, indem er Pedrillo nach dem Einfüllen des Gifts die Weinflasche schütteln läßt - die (äußere) Entsprechung liegt in der hektischen Bewegung -, Clemen, indem er Pedrillo sich Mut antrinken läßt: Das 'Davonlaufen vor der eigenen Angst' findet eine (innere) Entsprechung in dem 'Betäuben' der Feigheit. Interessant ist auch, daß in der Drottingholmer Inszenierung der "feige Tropf" und das "Sollt ich zittern?" zunächst mit verächtlich wegwerfenden Gesten vorgetragen wird, und erst gegen Schluß, wo die Stelle "Nur ein feiger Tropf verzagt" rein instrumental vorgetragen wird - wo Pedrillo also sozusagen das Wort im Munde steckenbleibt - auch in der äußeren Darstellung Verunsicherung und Angst zum Ausdruck kommt.

10. Sitzung

Sensus und Scopus

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Musik und Sprache besteht darin, daß die Musik mit nur wenigen Vokabeln spricht, die allerdings, da sie in allen Parametern veränderbar sowie vertikal und horizontal (sukzessiv) untereinander vielfältig kombinierbar sind, sehr nuancenreich eingesetzt werden können. Sprache spricht in langen Wortketten, deren einzelne Worte unveränderbar sind und in der Regel nicht wiederholt werden. Musik gewinnt ihre Aussagekraft durch "dasselbe-immer-anders-Sagen", Sprache dadurch, daß immer neue Begriffe (reale oder fiktive Inhalte) gereiht werden, allerdings - und hier treffen sich beide Kommunikationssysteme wieder - so, daß eine einheitliche, zusammenhängende 'Nachricht' entsteht. Wenn jemand nur additiv reihend daherredet, assoziativ von Gedanke zu Gedanke springt, denken wir: Was meint er eigentlich? Wovon redet er? In der barocken Poetik prägte man zur Unterscheidung die Begriffe scopus und sensus. Sensus ist der Einzelsinn (eines Wortes, eines Satzes, eines Abschnittes), scopus der Gesamtsinn, also das, was hinter allen Details als Kerngedanke gemeint ist.

Aus dieser Sachlage entspringt das Kernproblem bei der Verbindung von Musik und Sprache. Wenn Musik allzu vordergründig alle für sie analog abbildbaren 'Bilder' und Gefühlsinhalte eines Textes aufgreift, verstößt sie gegen ihr eigenes Prinzip. In den rezitativen, episch-erzählenden Formen geht das bis zu einem gewissen Grade schon eher, wie das Rezitativ aus Haydns Schöpfung zeigt, in einer Arie oder in einem Lied, Formen in denen die Musik als Musik sich konstituiert, ist das ganz unmöglich. Das heißt andererseits aber nicht, daß die Musik nur einen allgemeinen Stimmungshintergrund als Folie für den Text bieten soll. Dann würde sie ja den Kerngedanken, die Sinnfigur des Textes, verfehlen. Das Grundmaterial der Musik und seine spezifische Formung müssen also einen konkreten Bezug zum Text aufweisen, wenn die Musik die Aussage des Textes ins Musikalische transformieren will. In Handels Cleopatra-Arie spiegelt die Formanlage das Schwanken zwischen Klage und ausbrechender Wut. Die zentralen musikalischen Figuren sind dabei aus konkreten Schlüsselbegriffen des Textes abgeleitet: "klagen", "jagen", "Gespenst".

Film- und Werbemusik

In der Film- und Werbemusik stellt sich das Problem von scopus und sensus noch entschiedener. Der Film besteht aus einer Folge statischer Bilder, die nur durch die Schnelligkeit ihrer Abfolge die Suggestion kontinuierlicher Bewegung hervorrufen. Auf der Makroebene kann der Film sein Manko aber nicht vertuschen. Da er Wirklichkeit nur ausschnittsweise wiedergeben kann - ein Film mit unveränderter Totaleinstellung ist (von Andy Warhol einmal abgesehen) nahezu undenkbar -, bedarf er zur Herstellung zusammenhängender, komplexer 'Geschichten' der Schittechnik mit wechselnden Einstellungen. Die Einheit der Schnittsequenzen muß der Zuschauer in einem Akt der Imagination selbst herstellen. Dabei bleibt das ganze aber relativ 'kalt'. Das Auge hält mehr auf Distanz als das Ohr. Zu Stummfilmzeiten versuchte man beide Probleme durch die Unterlegung von Musik zu beheben. Die Musik legt zumindest den Schein des Zusammenhangs über die Schnittfolgen und suggeriert psychische Nähe. Auch beim Tonfilm blieb die Musik aus ähnlichen Gründen ein fast unverzichtbares Mittel der Imaginations- und Gefühlssteuerung. Beide Künste vereinigen dabei ihre extreme Ästhetik (Einheitsablauf - Montageprinzip) zu einem befriedigenden Ganzen. Die Fähigkeit der Musik zur gebündelten Übermittlung psychischer Botschaften wird auch in Serien und in der Werbung sehr intensiv genutzt. Musik fungiert hier sozusagen als akustisches Marken-, Wiedererkennungs- und Identifikationsymbol. Wie bei Arien und Klavierliedern hängt auch hier die Wirkung der Musik von ihrer spezifischen Charakteristik ab. Bei einer Titelmusik muß die Musik sich - analog zum Strophenlied - auf den scopus, die charakteristische Grundaussage beschränken, bei Filmsequenzen sind deutlichere sensus-Bezüge möglich, wobei allerdings in der Regel Beschränkung nötig ist (s. o.). Die Musik nimmt zusammenhangstiftende (syntaktische) Funktion wahr, indem sie, wie im Strophenlied, den richtigen 'Ton' trifft (Mood-Technik). Dabei ist immer wieder erstaunlich, wie präzise die Komponisten gelegentlich ihr Konzept reflektieren, wie genau sie die Musik strategisch auf eine klare Intention hin ausrichten und dabei auch musikalisch überzeugende Lösungen finden. Darin stehen sie in günstigen Fällen Komponisten von Klavierliedern kaum nach. An bestimmten wichtigen Stellen kommt es dann aber zu Synchronpunkten, an denen eine spezifische Text- oder Bildaussage zeitgleich mit ihrer musikalischen 'Abbildung' zusammentrifft und dadurch besondere Aufmerksamkeit erregt. Fast immer geschieht so etwas bei dem in der Werbung häufig verwendeten Deus-ex-machina-Topos. Das ist das alte 'Gott-aus-der-Maschine-Klischee' des Theaters: wenn die Verwicklungen unentwirrbar geworden sind, tritt der Götterbote mit der erlösenden Nachricht auf. In der Werbung läuft das meist so ab: Wenn die bedrängende Realität (vor dem Kauf des Produkts) beschworen wird, ist die Musik z. B. dissonant, mit unangenehmen Geräuschen durchsetzt usw.; sobald das Produkt in Erscheinung tritt, schlägt die Musik einen freundlichen, wellenartig fließenden, harmonischen oder triumphalen Ton an. Eine extrem sensororientierte Form der Filmmusik ist das sogenannte underscoring ('unterstreichen'), d. h. die genau parallele Illustrierung oder Unterstreichung filmischer Aktionen in der Musik. Die bekannteste Variante dieses Verfahrens ist das mickeymousing, bei dem vor allem Bewegungsabläufe sekundengenau 'verdoppelt' und akustische Pendanten ergänzt werden.

TV-Spot von Uniroyal (1992)

SCHNITTE:

1
Es regnet. Affe A schaukelt in einem aufgehängten Uniroyal-Autoreifen.

6
A winkt ab, als B ihm die Banane anbietet (damit er ihn auf seinen Reifen läßt?).

Gesprochene Produktinformation:
"Bei diesem Wetter erste Wahl: Winterreifen von Uniroyal"

2
Affe B klettert von seinem Reifen (nicht UNIROYAL! nicht rutschfest?) herab.

7
B schiebt einen Schubkarren voller Bananen heran.

3
Affe A wie 1

8
A winkt wieder ab.

4
B betrachtet nachdenklich eine Banane in seiner Hand.

9
A - in gelbem Schutzhelm - winkt dem Kranführer, der ein ganzes Netz voller Bananen abläßt.

5
Regen, Reifen

10
A hält sich die Hand vors Gesicht, um nicht in Versuchung zu kommen.

Titelmusik der Westernserie "Westlich von Santa Fe"

AKUSTISCHE EBENE

Schüsse

▼ ▼
Durchladen

crescendo
ritardando ○ Becken

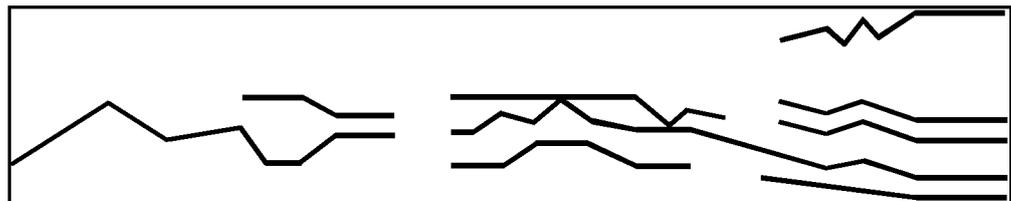
EBENE GÄNGIGER ASSOZIATIONEN (KLISCHEES)

'Kampf', 'Gewalt', 'Spannung' (Paukenwirbel = Tremolofigur) 'Kampfbereitschaft'
'Gefahr' 'Wald' ('Waldhorn'), 'Treibjagd', 'Wilder Westen'

'Kultur', 'Sieg des Guten'
(Streichinstrumente stehen für Gefühl, Menschlichkeit u. ä.)
ritardando = 'Es geht dem Ende zu'.
crescendo = 'Steigerung' 'Triumph'

MUSIKALISCHES KONZEPT

Räumliche Disposition:
(ohne Pauken)



Diastematik der Melodie:	unterer (a-d') + mittlerer Raum (d'-a')	Stok- kung	mittlerer Raum (e'-a')	oberer Raum (a'-d'')
	Ansprung vom tiefsten Ton zum d', großräumiges Umfahren des Grundtons Signalquart, Fanfarenmelodik		Kreisen auf engem Raum zunehmend skalisch	Durchbruch zum Spitzenton in den Spitzentönen skalisch
Rhythmik:	punktierte Marschrhythmik harte Synkope (scotch snap, ein Merkmal amerikanischer Musik)		Übergang zu fließenden Achteln scotch snap zum letzten Mal	fließende Achtel keine Synkope mehr
Satz:	unisono 2stimmig		3stimmig	5stimmig
Ambitus (ohne Pauken):	a - a'		a - a'	d - d'''
Harmonik:	D A	D	A D A D	(G) A D

BILDEBENE

1. Einstellung: Held frontal, vom Gürtel an abwärts, das Gewehr an die Hüfte gepreßt, sein Magazin leerschießend.	2. Einstellung Held vom Gürtel an aufwärts, den Oberkörper abgedreht, in der Bewegung innehaltend, nachdenklich.
--	---

HANDLUNGSMUSTER DER SERIE

Ein schreiendes Unrecht geschieht - vergeblicher Versuch des Helden, den Konflikt mit legalen Mitteln zu lösen - Anwendung von Gewalt -	Der Rechtszustand ist wiederhergestellt.
---	--

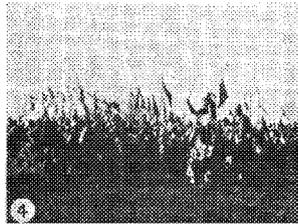
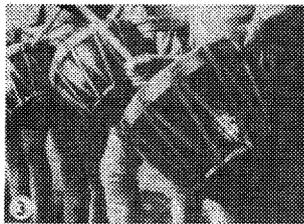
Filmmusik von William Walton aus dem Film "Henry V" (1944): Die Schlacht von Agincourt



Französische Trommler

heranrückende französische Bogenschützen

Musical score for measures 1-10. The score includes parts for Trommeln (Drums), Horn, and Vlc. und Cb. pizz (Violin and Cello, pizzicato). Measure 5 has a dynamic marking of *f*. Measure 10 has a dynamic marking of *v*.



französische Trommler

französische Ritter gehen in Stellung

franz. Fahnen senken sich zum Salut

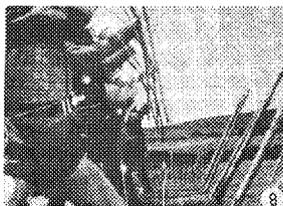
Musical score for measures 15-25. The score includes parts for Streicher (Strings) and Harfenglied (Harp). Measures 15-20 feature triplets. Measure 25 has a dynamic marking of *f*.



ein dunkler Weiher, Pferdehufe, Schatten von Pferden;

Beginn der Schlacht durch die französischen Krieger

Musical score for measures 30-35. The score includes parts for Hörner (Horns) and Streicher (Strings). Measure 30 has a dynamic marking of *p*. Measure 35 has a dynamic marking of *f*. The instruction *sul ponticello* is present.



englische Bogenschützen

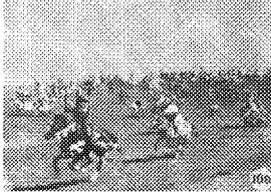
King Henry auf seinem Pferd

Angriff der Franzosen

Musical score for measures 40-45. The score includes parts for Holzbl. (Woodwinds), Hörner (Horns), Pos. (Trumpets), and Tromp. (Trumpets). Measure 40 has a dynamic marking of *f*. The instruction *poco a poco più mosso* is present.

45 Hörner 50 Holzbl. Streicher

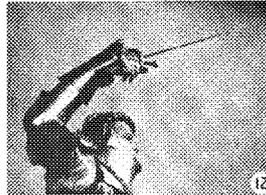
55 Becken 60 ff Hörner



65 più accel. Hörner 70



englische Bogenschützen

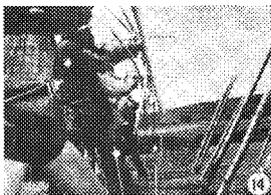


King Henry

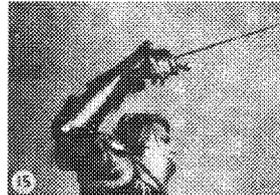


englische Linien (Pflöcke)

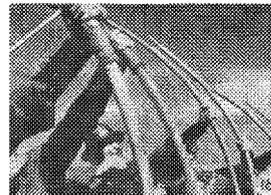
75 Hörner Holzbl. Tromp. Stricher



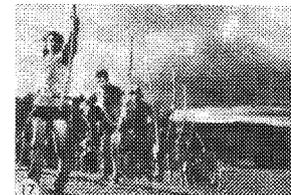
englische Bogenschützen



K. Henry gibt das Signal

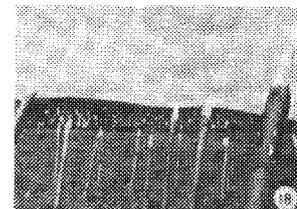


zum Abfeuern



Die Bogenschützen schauen den Pfeilen nach

80 Stricher Pfeile Tutti



Nach: Roger Manvell/John Huntley (rev. von Richard Arnell/Peter Day: The Technique of Filmmusik, New York 1980, S. 96-107

Werbespot der Deutschen Bundesbahn (1992): "Entdeckungsreise 45"

→ Wir überlegen, wie man für ICE werben könnte? Wichtiger als sachliche Argumente zu den Vorteilen des ICE gegenüber anderen Verkehrsmitteln sprechen, sind dabei indirekte 'Verführungsmittel', die den Betrachter vergessen lassen, daß hier primär geworben wird. Es geht also darum, ein Image festzulegen, die Zielgruppe ins Auge zu fassen, Glücksversprechen zu machen, Identifikationsmuster anzubieten, Aufmerksamkeit zu erregen u. ä.

→ Wir analysieren - auf dem Hintergrund unserer eigenen Überlegungen - das Konzept der Bundesbahn, wie es in der folgenden Skizzierung der Filmschnitte erkennbar wird:

1. Opa und Kind auf dem Bahnsteig
2. O + K im Gang des Zuges
3. O + K im Abteil
4. Finger des Kindes drückt Einschaltknopf des Fernsehgerätes.
5. K guckt Fernsehen (Zeichentrickfilm).
6. O macht ein Nickerchen.
7. K schleicht sich davon.
8. K geht über den Gang.
9. Kind sieht Sekretärin im Büro.
10. O wacht auf, sucht K.
11. K im Speisewagen, ißt Schokolade.
12. O kommt, sieht K.
13. K sieht O, fühlt sich ertappt.
14. K läuft weg.
15. Bedienung hält O auf: Er muß für K zahlen.
16. K läuft durch den Gang.
17. Jemand telefoniert in einem Abteil.
18. K versteckt sich in einem Abteil hinter dem Vorhang.
19. In dem Abteil (in der Nähe der Tür) küßt sich ein Paar.
20. O schaut kurz hinein und geht weiter nach links.
21. K kommt heraus, geht nach rechts.
22. K läuft.
23. O geht.
24. Opa schaut erstaunt, als er das Kind auf seinem Platz sieht.
25. K stellt sich schafend.
26. O's erleichtertes Gesicht
27. Zug fährt über Brücke.
28. Bahnsteig, wartende Mutter
29. Nahaufnahme der Mutter
30. O (mit erleichtertem Gesichtsausdruck) + K auf dem Bahnsteig

→ Wir entwickeln eigene Vorstellungen für die musikalische Umsetzung dieses Werbekonzepts (Art der Musik? Moodtechnik/Scopus? Mickeymousing/Sensus/Synchronpunkte? ...)

→ Wir analysieren - auf dem Hintergrund unserer eigenen Überlegungen - den Werbespot mit Hilfe der schriftlichen Fixierung auf S. 64.

- Warum wählte der Komponist romantische Klaviermusik (vgl. die beiden Ausschnitte aus Chopins Mazurken auf S. 63) als Grundmaterial?
- Wieviele Abschnitte weist die Musik auf? Wie unterscheiden sie sich? Wie hängen sie motivisch zusammen? Wie paßt die Musik zu den einzelnen Plateaus?
- Wo werden besondere Synchronpunkte gesetzt?
- Was drücken folgende musikalische Mittel aus:
 einfache Harmonik,
 hin und her pendelnde Akkorde über liegenbleibendem Baßton,
 modulierende Akkordfolgen,
 Aufwärts- und Abwärtssequenzierungen,
 Instrumente?

- Wir verfolgen die Wandlungen des anapästischen Motivs (kurz-kurz-lang, zwei 16tel + eine längere Note) durch das Stück. Wie lassen sich die verschiedenen Veränderungen deuten?
- Wie erreicht es der Komponist, daß die Musik deutlich Abschnitte und Synchronpunkte markiert und dennoch den Eindruck relativer Geschlossenheit erweckt?

Das Konzept des Werbespots:

Der ICE bietet mehr als Transport. Er ist eine Welt für sich: Geschäftsreisende können Büroräume und Bürokräfte in Anspruch nehmen, man kann telefonieren, im gepflegten Speisewagen essen, Fernsehen gucken. Besonders akzentuiert wird die menschliche Atmosphäre. Das kommt vor allem in der Wahl der Hauptpersonen (Opa und Enkel), aber auch in dem sich küssenden Liebespaar zum Ausdruck. Der Zug wird sozusagen zum behaglichen Salon oder Wohnzimmer. Der letztgenannte Aspekt darf natürlich nicht zu deutlich im Vordergrund stehen, das ergäbe ein zu biederes und damit negatives Image. Deshalb wird das Menschlich-Behagliche überformt mit der 'spannenden' Story von dem auf Entdeckungen gehenden Enkel und dem an der Nase herumgeführten Opa. Auf dieser Entdeckungsreise können dann ganz unverfänglich, quasi beiläufig, alle Angebote der Bahn ins Bild gerückt werden. Eine Reise mit dem ICE ist eine Erlebnisreise voller 'Abenteuer'. Daß keine Langeweile aufkommt, unterstreicht nicht zuletzt die ungewöhnlich schnelle Folge der Schnitte.

Frédéric Chopin: Mazurka op. 24, Nr. 1, T. 33ff.

Frédéric Chopin: Mazurka op. 30, Nr. 2, T. 17ff.

Werbespot der deutschen Bundesbahn (1992): "Entdeckungsreise 45"

Schnitte:

- | | | | | | | |
|-----------------------------------|----------------------------|--------------------|--------------------------------|-------------------------------|-----------------------------|----------------------------|
| 1. Opa und Kind auf dem Bahnsteig | 2. O + K im Gang des Zuges | 3. O + K im Abteil | 4. Kind drückt Einschaltknopf. | 5. K guckt Zeichen-trickfilm. | 6. O macht ein Nicker-chen. | 7. K schleicht sich davon. |
|-----------------------------------|----------------------------|--------------------|--------------------------------|-------------------------------|-----------------------------|----------------------------|

- | | | | | | | |
|--------------------------|-----------------------------------|---------------------------|--|-----------------------|------------------------------------|------------------|
| 8. K geht über den Gang. | 9. Kind sieht Sekretärin im Büro. | 10. O wacht auf, sucht K. | 11. K im Speisewagen, isßt Schokolade. | 12. O kommt, sieht K. | 13. K sieht O, fühlt sich ertappt. | 14. K läuft weg. |
|--------------------------|-----------------------------------|---------------------------|--|-----------------------|------------------------------------|------------------|

- | | | | | | | |
|--|-----------------------------|---|--|---|--|---------------------------------------|
| 15. Bedienung hält O auf. Er muß für K zahlen. | 16. K läuft durch den Gang. | 17. Jemand telefoniert in einem Abteil. | 18. K versteckt sich in einem Abteil hinter dem Vorhang. | 19. In dem Abteil (in der Nähe der Tür) küßt sich ein Paar. | 20. O schaut kurz herein und geht weiter nach links. | 21. K kommt heraus, geht nach rechts. |
|--|-----------------------------|---|--|---|--|---------------------------------------|

- | | | | | | | | | | |
|--------------|-------------|---|-----------------------------|-------------------------------|----------------------------|--------------------------------|----------------------------|-----------------------------|-----------------------------------|
| 22. K läuft. | 23. O geht. | 24. O schaut erstaunt, als er K auf seinem Platz sieht. | 25. K stellt sich schafend. | 26. O's erleichtertes Gesicht | 27. Zug fährt über Brücke. | 28. Bahnsteig, wartende Mutter | 29. Nahaufnahme der Mutter | 30. O + K auf dem Bahnsteig | 31. O lächelt verlegen. Begrüßung |
|--------------|-------------|---|-----------------------------|-------------------------------|----------------------------|--------------------------------|----------------------------|-----------------------------|-----------------------------------|

Gut, daß die Fahrt von Frankfurt nach Hamburg nur noch 3 1/2 Stunden dauert im Intercity Express! Unternehmen Zukunft. Die Deutschen Bahnen. (Sprecher)

(eingeblenete Schrift.) ↑

Unternehmen Zukunft DR DB
Die Deutschen Bahnen

11. Sitzung

Strophenlied

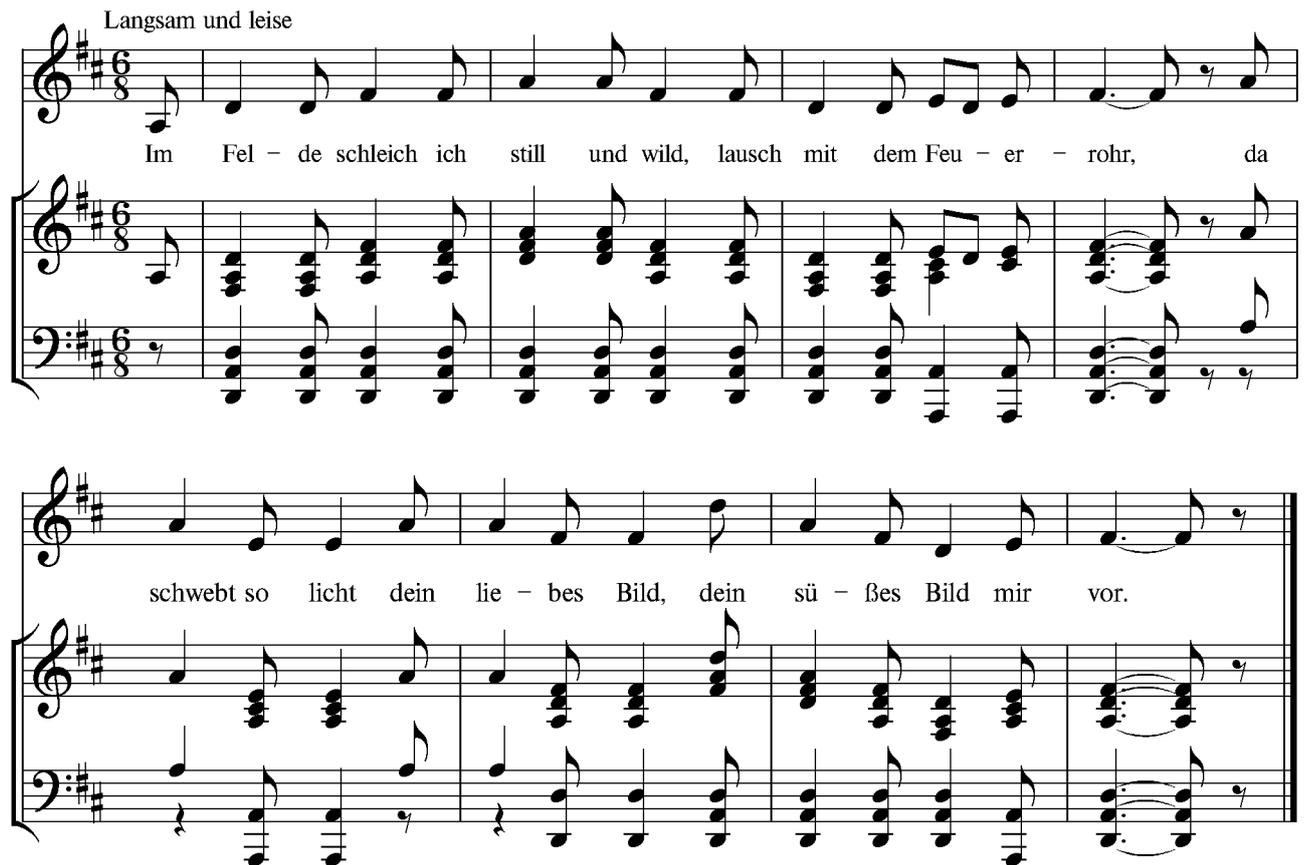
Wie unmöglich ein bloßes Am-Text-entlang-Komponieren ist, wird deutlich, wenn man sich das konkret an einem Beispiel vorstellt. Bei Goethes Gedicht "Jägers Abendlied" (S. 66) müßten gleich in der 1. Zeile Figuren und Affekte dauernd hin- und herspringen: "schleichen" - "still" - "wild" - "schwebt" - "licht" - "süß", denn für alle diese Begriffe sind adäquate musikalische Formulierungen leicht vorstellbar. In der durch die Liedform vorgezeichneten engen Raum läßt sich aber eine solche Fülle nicht unterbringen. Außerdem darf man auch den Text nicht so lesen! Die einzelnen Bilder des Textes werden vom Hörer/Leser nicht als realistische Schilderung einer äußeren Szenerie begriffen, sondern als Facetten eines Gesamtbildes, einer lyrischen Gesamtaussage. Die sprachliche Gestalt selbst hebt durch Wiederholung und Plazierung bestimmte Vorstellungen schon als zentral heraus: still, Bild (der Geliebten), dauernder Perspektivenwechsel vom Ich zum Du. Eine verschränkte Kontrastfigur (ich - du, still -wild) bestimmt den ganzen Ablauf (vgl. die Visualisierung auf S. 66). Diese Struktur spiegelt die Kernaussage (scopus) des Gedichtes: Überwindung der (real unaufhebbaren) Trennung von der Geliebten in der Illusion (Verzauberung). Die Spannung (ich - du, rauhe Realität - traumhafte Vision) wird gleich in der ersten Zeile in der auffälligen Formulierung "still und wild" angesprochen, und dieser Grundgedanke durchzieht dann in immer größeren Kreisen das Gedicht. Die Musik müßte also diese Sinnfigur ins Musikalische übersetzen, will sie mehr sein als eine - relativ beliebige - klangliche 'Kolorierung' des Gedichts. Es ergibt sich noch ein weiteres Problem, wenn man an ein Strophenlied denkt - und das ganze 19. Jahrhundert über galt das Strophenlied als Inbegriff des Klavierliedes! -: Wird der genannte Kontrast in der Musik sehr plastisch herausgearbeitet, dann paßt die Vertonung genau zur 1. Strophe, wo der Gegensatz in den Zeilen 1/2 und 3/4 exponiert ist, zur zweiten Strophe schon schlechter, weil hier die kontrastierenden Ebenen in umgekehrter Reihenfolge erscheinen, und zu den beiden letzten Strophen gar nicht, weil diese als Strophen im ganzen zwar kontrastieren, aber in sich keinen Kontrast enthalten. Das Problem ist letztlich nicht zu lösen. Man muß hier mit Kompromissen leben, oder, wie Schubert es in seiner Vertonung des Gedichts tut (S. 67), den Text der Musik anpassen: durch Zeilenwiederholungen und Weglassen einer ganzen Strophe, die zum kompositorischen Konzept nicht paßt.

- Wir hören Reichardts Lied und überlegen, zu welcher Strophe des Gedichtes die Musik am besten paßt. In welcher Strophe macht z. B. die Melodieführung der 4. Zeile mit dem auffallend herausstechenden Hochton d" einen Sinn, wo nicht?
- Wie spiegeln sich Rhythmus und Zeilenstruktur des Gedichts (Wechsel von 5- und 3hebigen Jamben) in der Musik wieder?
- Inwieweit sind Schlüsselvorstellungen des Textes (z. B. die oben angesprochene Kontrastfigur) in der Musik analog codiert?
- Warum schließen die beiden Melodiehälften nicht auf dem Grundton, sondern auf der Terz?
- Wir vergleichen die Melodie mit uns bekannten Jagdliedern oder mit der Hornmelodie aus der Titelmusik der Westernserie "Westlich von Santa Fè" (S. 59). Wie verhält sich dieser Melodiegestus zur Vortragsanweisung "langsam und leise". Was soll damit zum Ausdruck gebracht werden?
- Worauf spielt der kompakt-akkordische Klaviersatz an? Wo wird er modifiziert? Warum?
- Wie stellt sich Goethe die Rolle der Musik bei einer Gedichtvertonung vor (Texte S. 66)? Was ist seiner Meinung nach die Aufgabe der kompositorischen Struktur, was die Aufgabe des Vortrags?

- Wir untersuchen in ähnlicher Weise die Schubertsche Vertonung?
- Welche Rolle haben die Figuren der Klavierbegleitung (der chromatisch steigende passus duriusculus und die nachschlagenden Akkorde)?
- Welche Aufgabe erfüllt die in den Phasen des Liedes unterschiedliche harmonische Gestaltung?
- Warum hat Schubert die dritte Strophe weggelassen?
- Warum hat Goethe sich abfällig über Schuberts Liedvertonungen geäußert und auf die Zusendung des vorliegenden Liedes durch Schubert nicht reagiert?

2.5.1 Friedrich Reichardt: Jägers Abendlied

Langsam und leise



Im Fel - de schleich ich still und wild, lausch mit dem Feu - er - rohr, da
schwebt so licht dein lie - bes Bild, dein sü - ßes Bild mir vor.

Johann Wolfgang von Goethe:

Jägers Abendlied

1. Im Felde schleich' ich still und wild,
Lausch mit dem Feuerrohr,
Da schwebt so licht dein liebes Bild.
Dein süßes Bild mir vor.
2. Du wandelst jetzt wohl still und mild
Durch Feld und liebes Thal,
Und, ach, mein schnell verrauschend Bild,
Stellt sich dir's nicht einmal?
3. Des Menschen, der die Welt durchstreift
Voll Unmut und Verdruß,
Nach Osten und nach Westen schweift,
Weil er dich lassen muß.
4. Mir ist es, denk' ich nur an dich,
Als in den Mond zu sehn;
Ein stiller Friede kommt auf mich,
Weiß nicht, wie mir geschehn.

du  -  ich
still  wild



Johann Wolfgang von Goethe:

"Brauchbar und angenehm in manchen Rollen war Ehlers als Schauspieler und Sänger, besonders in dieser letzten Eigenschaft geselliger Unterhaltung höchst willkommen, indem er Balladen und andere Lieder der Art zur Gitarre mit genauester Präzision der Textworte ganz unvergleichlich vortrug. Er war unermüdet im Studieren des eigentlichsten Ausdrucks, der darin besteht, daß der Sänger nach einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiß. Hiervon durchdrungen, ließ er sich's gern gefallen, wenn ich ihm zumutete, mehrere Abendstunden, ja bis tief in die Nacht hinein, dasselbe Lied mit allen Schattierungen aufs pünktlichste zu wiederholen: denn bei der gelungenen Praxis überzeugte er sich, wie verwerflich alles sogenannte Durchkomponieren der Lieder sei, wodurch der allgemein lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird."
Annalen 1801

Bericht des Sängers Eduard Genast, Januar 1815:

". . . wahrscheinlich wollte er (Goethe) sich überzeugen, ob ich Fortschritte im Vortrag, der bei ihm die Hauptsache war, gemacht habe. Ich sang ihm zuerst <Jägers Abendlied>, von Reichardt komponiert. Er saß dabei im Lehnstuhl und bedeckte sich mit der Hand die Augen. Gegen Ende des Liedes sprang er auf und rief: <Das Lied singst du schlecht!> Dann ging er vor sich hinsummend eine Weile im Zimmer auf und ab und fuhr dann fort, indem er vor mich hintrat und mich mit seinen wunderschönen Augen anblitzte: <Der erste Vers sowie der dritte müssen markig, mit einer Art Wildheit vorgetragen werden, der zweite und vierte weicher; denn da tritt eine andere Empfindung ein. Siehst du so! (indem er scharf markierte): Da ramm! da ramm! da ramm! da ramm!> Dabei bezeichnete er, zugleich mit beiden Armen auf und ab fahrend, das Tempo und sang dies <Da ramm!> in einem tiefen Tone. Ich wußte nun, was er wollte, und auf sein Verlangen wiederholte ich das Lied. Er war zufrieden und sagte: <So ist es besser! Nach und nach wird es dir schon klar werden, wie man solche Strophenlieder vorzutragen hat.>"

In: Goethes Gedanken über Musik, Frankfurt a/M 1985, it 800, S. 144f.

Franz Schubert: Jägers Abendlied, op. 3, Nr. 4 (Goethe)

Sehr langsam, leise. (♩ = 63)

1. Im Fel - de schleich ich still und wild, ge - spannt mein
wan - delst jetzt wohl still und mild durch Feld und
ist es, denk ich nur an dich, als in den

Feu - er - rohr, da schwebt so licht dein lie - bes Bild,
lie - bes Tal, und, ach, mein schnell ver - rau - schend Bild
Mond zu sehn, ein stil - ler Frie - de kommt auf mich,

10
dein sü - ßes Bild mir vor, dein sü - ßes Bild mir vor. 2. Du
stellt sich dir's nicht ein - mal, stellt sich dir's nicht ein - mal? 3. Mir
weiß nicht, wie mir ge - schehn, weiß nicht, wie mir ge - schehn.

Wilhelm Müller/Franz Schubert:*I. Wanderschaft*
(Das Wandern)

Das Wandern ist des Müllers Lust,
Das Wandern!
Das muß ein schlechter Müller sein,
Dem niemals fiel das Wandern ein,
Das Wandern.

Vom Wasser haben wir's gelernt,
Vom Wasser!
Das hat nicht Rast bei Tag und Nacht,
Ist stets auf Wanderschaft bedacht,
Das Wasser.

Das sehn wir auch den Rädern ab,
Den Rädern!
Die gar nicht gerne stille stehn,
Die sich mein Tag nicht müde drehn (gehn),
Die Räder.

Die Steine selbst, so schwer sie sind,
Die Steine!
Sie tanzen mit den muntern Reihn
Und wollen gar noch schneller sein,
Die Steine.

O Wandern. Wandern. meine Lust,
O Wandern!
Herr Meister und Frau Meisterin,
Laßt mich in Frieden weiter ziehn
Und wandern.

Mäßig geschwind

Arnold Feil:

"Der Gerechtigkeit halber muß man fragen, ob nicht Zöllners Melodie angemessener, vielleicht sogar besser sei als die Schuberts. In der Tat ist bei näherem Zusehen festzustellen, daß sie dem Text viel mehr nachgeht. »Stichwort« ist schließlich »Das Wandern«. Ihm müssen bei einer Vertonung alle anderen Wörter nach- und untergeordnet werden. Und dieser Forderung entspricht Zöllners Melodie. Gleich beim ersten Anheben ist »Das Wandern« hervorgehoben und »des Müllers Lust« zurückgelassen; beim zweiten ist wieder »Das Wandern« betont, »des Müllers Lust« aber in der melodischen Wiederholung danebengestellt und damit in seiner Bedeutung gekennzeichnet. Zöllners Melodie ist meisterlich ausgewogen. Von Schuberts Melodie kann man dasselbe nicht behaupten. Die melodische Hervorhebung »des Müllers Lust« wirkt geradezu lächerlich; und wenn die Zeile »Das muß ein schlechter Müller sein« schon melodisch und in der Sequenz wenig glücklich erscheint, so erst recht die Betonung »Das muß ein schlechter Müller sein«. Nun scheint es aber, daß Schubert seine Melodie nicht auf den Text der ersten Strophe erfunden hat. Das ist zunächst nichts Besonderes. Bei Vertonungen von Strophenliedern läßt sich immer wieder beobachten, daß die Melodie nicht auf die erste Textstrophe entworfen ist, weil der Komponist sich an einer anderen entzündet hat, weil sein Einfall von einer späteren Strophe ausgegangen ist. Schubert hat hier offenbar seinen Einfall für den ersten Teil des Liedes am ersten Satz der dritten Strophe gewonnen, den für den zweiten Teil am zweiten Satz der vierten:

»Das sehn wir auch den Rädern ab, Den Rädern!«

»Sie tanzen mit den muntern Reihn Und wollen gar noch schneller sein, Die Steine.«

Man sieht sofort: nun harmonieren Text und Melodie, nun scheint die Melodie für den Text geschaffen. Den anderen Strophen freilich fügt sie sich mehr schlecht als recht und das, obwohl - wie gesagt - das »Stichwort« doch schon in der ersten fällt... Wichtiger aber als eine Hervorhebung nur des Stichwortes durch das einfache Mittel besonders nachdrücklicher Vertonung, wichtiger als das Erwecken einer wanderfröhlichen Stimmung durch einfache Assoziation über das Stichwort »Wandern« ist Schubert offenbar gewesen, daß der Hörer bewegt und nicht nur eingestimmt wird, bewegt aber in einem konkreten Sinne. Die musikalische Struktur ist so, daß sie hörenden Mitvollzug verlangt, damit sie zur Wirkung komme. Bringt der Hörer die geforderte Aktivität des Hörens auf, gewinnt er gleichsam Anteil an einer Musik, die sich tatsächlich zu bewegen scheint. Und also gerät der Hörer selbst in eine Art Bewegung, die anders, mehr ist als Bewegung aus Empfindung des Herzens."

Zit. nach: Franz Schubert. Die schöne Müllerin. Winterreise, Stuttgart 1975, S. 62ff.

Carl Friedrich Zöllner: Des Müllers Lust und Leid, op. 6, Nr.1 (1844)

(Hier in einer zum Volkslied zurechtgesungenen Form)

Schuberts Liedästhetik

Hans Heinrich Eggebrecht:

"Der primäre Einfall (die >inventio<, das >Thema<) und so auch dessen dauernde Präsenz, seine Durchführung und Wiederkehr, sind im Lied Schuberts in der Regel höchst konkret auf den Text, die Aussage des Gedichts bezogen. Und diesen durch den Sprachgehalt des Gedichts veranlaßten Erfindungskern sowie jenes Ein und dasselbe, das aus ihm als Erfindungsquelle kompositorisch hervorgeht und im ganzen Liede währt, nenne ich den >Ton< des Liedes. Für diesen Gebrauch des Wortes >Ton< finde ich (nachträglich) einen Hinweis bei Hegel: >Das Nähere des Inhalts (bei der 'begleitenden Musik') ist nun eben das, was der Text angibt... Ein Lied z. B., obschon es als Gedicht und Text in sich selbst ein Ganzes von mannigfach nuancierten Stimmungen, Anschauungen und Vorstellungen enthalten kann, hat dennoch meist den Grundklang ein und derselben, sich durch alles fortziehenden Empfindung und schlägt dadurch vornehmlich einen Gemütston an. Diesen zu fassen und in Tönen wiederzugeben macht die Hauptwirksamkeit solcher Liedermelodie aus... Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verse passen und für andere nicht, muß... im Liede herrschen, weil hier der bestimmte Sinn der Worte nicht das Überwiegende sein darf, sondern die Melodie einfach für sich über der Verschiedenartigkeit schwebt.< Hegel denkt hier allerdings an die am Gedicht orientierte 'Stimmung' eines Liedes. (>Es geht damit wie in einer Landschaft, wo auch die verschiedenartigsten Gegenstände uns vor Augen gestellt sind und doch nur ein und dieselbe Grundstimmung und Situation der Natur das Ganze belebt<, ebenda.) Daß Schubert jedoch, indem er die Sprachschicht der Lyrik in musikalische Struktur verwandelt, sich im Unterschied zur 'romantischen' Liedvertonung nicht im musikalischen Erfassen der 'Stimmung' erschöpft, nicht also nur gleichsam den >Schatten< vertont, den Lyrik als Stimmung aufs Gefühl wirft..., sondern die Sprache selbst, den >Sprachkörper<, das >Körperhaft-Wirkliche der Sprache< zur Realität des musikalischen Gefüges erhebt, ist eine der zentralen Feststellungen im Schubert-Buch von Georgiades (vgl. z. B. S. 35 f., 38, 48, 67)... Im Rahmen dieser Studie ist es nicht möglich, Schuberts variatives Verfahren beim Durchführen eines Lied-Tones auch nur annähernd erschöpfend zu beschreiben. Es ist das Vermögen, beständig ein und dasselbe zwar beizubehalten und doch zugleich durchzuführen und dabei beständig auf die Details des Gedichts einzugehen."

Zit. nach: Prinzipien des Schubert-Liedes. In: Sinn und Gehalt, Wilhelmshaven 1979, S. 166 f.

Dreiklangsmelodik: 'Naturtonreihe', Horn-, Fanfarenmelodik = "Natur", 'Einfachheit'

(in Verbindung mit punktierter Marschrhythmik und anapästischer Schmetter-/Repetitions-Figur = 'Jagd', 'Krieg', vgl. S. 68 und 69)

Volkliedmodell des 18. Jahrhunderts: Betonung des Dreiklangsr Rahmens, Mischung aus Syllabik und Zweier-Melismatik, einfache Kadenzharmonik, 8taktige Periodik = 'Volk', Einfachheit, Harmonie, Natürlichkeit, 'Natur'

Bordun: 'Volksmusik' (Dudelsack, Drehleier) = 'natürlich'; statisch, kreisend, monoton = "magisch"-elementar

leere Quinte: Bordunquinte (s. o.); Fehlen der Terz, die über Dur und Moll entscheidet (sozusagen 'Fleisch und Blut' hinzufügt) = 'geisterhaft', schemenhaft

Chromatik: Ausbrechen aus der diatonischen ('natürlichen', 'normalen', 'harmonischen') Ordnung in Melodik und Harmonik = 'anormal', 'unsicher', subjektive Befindlichkeit ausdrückend; (fallend:) leiden, weinen, resignieren u. ä.; (steigend:) Sehnsucht, wachsende Erregung

liedhafte Melodik: teilweise melismatisch, lyrisch (stimmungshaft-zuständlich) = in der lyrischen Situation gefangen, verinnerlicht, abgehoben, gefühlvoll

deklamatorisch-rezitativische Melodik: syllabisch, parlando (Tonwiederholungen), 'Sprechmelodie', episch (erzählend) = der Realität näher, aus der lyrischen Situation heraustretend, dramatisch

plötzlicher Dur-Moll-Wechsel: = Eintrübung bzw. Aufhellung (vgl. "Täuschung", S. 93, T. 23)

Unisonoführung von Melodie und Bass (Puccini-Effekt): = 'den Boden unter den Füßen verlieren', 'Einswerden' (vgl. Bach-Arie Nr. 5, S. 86, T. 35: Unio mystica)

Handwerksburschenlied aus dem 18. Jahrhundert
(Erk-Böhme, Nr. 1592)



5 Es, es, es und es, es ist ein har - ter Schluß,
9 weil, weil, weil und weil, weil ich aus Frank - furt muß! Drum
13 schlag ich Frank-furt aus dem Sinn und wen-de mich, Gott weiß, wo-hin. Ich
will mein Glück pro - bie ren, mar - schie - ren.

Populär gewordenes Lied aus dem Singspiel "Das Sonntagskind" (1793)
von Wenzel Müller



Wer nie - mals ei - nen Rausch ge - habt, das ist kein bra - ver Mann, ja, ja.

Wilhelm Müller/Franz Schubert: "Wohin?"

1. Ich hört' ein Bächlein rauschen
Wohl aus dem Felsenquell,
Hinab zum Tale rauschen
So frisch und wunderhell.

A 

2. Ich weiß nicht, wie mir wurde,
Nicht, wer den Rat mir gab,
Ich mußte auch hinunter
Mit meinem Wanderstab.

B 

3. Hinunter und immer weiter,
Und immer dem Bache nach,

C 

Und immer heller (frischer) rauschte
Und immer heller der Bach.

D 

4. Ist das denn meine Straße?
O Bächlein, sprich, wohin?
Du hast mit deinem Rauschen
Mir ganz berauscht den Sinn.

E 

5. Was sag ich denn von (vom) Rauschen?
Das kann kein Rauschen sein:
Es singen wohl die Nixen
Tief unten ihren Reihn.

6. Laß singen, Gesell, laß rauschen,
Und wandre fröhlich nach!
Es gehn ja Mühlräder
In jedem klaren Bach.

Gegenüber dem vitalen Eröffnungslied schlägt im 2. Lied (Wohin?) die Stimmung um. Das wird ganz unmittelbar greifbar in dem Wechsel von B- nach G-Dur und in der ganz zurückgenommenen Dynamik. Dem optimistischen Aufbruch folgen erste Zweifel an der Richtigkeit des eingeschlagenen Weges. Der Bach als Dialogpartner erscheint als magisch verlockende Kraft (vgl. die Klangmagie des Gedichts mit dem Wort rauschen/berauschen). Die leisen Zweifel der 2. und die deutlich auf Distanz gehende Frage der 3. Strophe bleiben gegen die Macht der Verzauberung machtlos. Willenlos folgt das lyrische Ich der Verlockung und überredet sich in den beiden Schlußstrophen sogar selbst. Wenn man den ganzen Zyklus kennt, bemerkt man hinter der volksliedhaft glatten Fassade das hintergründig Bedrohliche: die Nixen "tief unten" verweisen auf die Stelle, an der das lyrische Ich am Schluß seine letzte Ruhestätte findet.

- Wir deuten die durchgängigen Sielfiguren - Sextolenfigur und die verschiedenen Formen des Achtelbasses (vgl. auch den Achtelbaß des vorhergehenden Liedes) - als abbildende und symbolische Figuren.
- Wie gestaltet Schubert die magische Verlockung des Baches? Wie die verschiedenen Stufen der Distanzierung?
- Wir hören das Lied und schreiben den Formverlauf mit den vorgegebenen Buchstaben (A, B...) mit. Wie wird die Übermacht der Verlockung gegenüber den Zweifeln deutlich?
- Wir untersuchen das Lied genauer mit Hilfe der Darstellung der Strukturmerkmale in den einzelnen Parametern auf S. 92. Hinweis zur Lokalisierung: links bedeutet Verlockung/Verzauberung, nach rechts folgen die Stufen zunehmender Distanzierung (ausgenommen Spalte "Strukturskizze").

Franz Schubert: Wohin?

	Form				Strukturskizze			Modulationsgang					Dynamik		Melodietyp
	linke Hand	r.H.	Melodie		a	G	e	D	A	H	Fis	pp	p	meism.	-syllab.
1. Ich hört' ein Bächlein rauschen wohl aus dem Felsenquell, hinab zum Tale rauschen, so frisch und wunderhell.	A														
2. Ich weiß nicht, wie mir wurde, nicht, wer den Rat mir gab, ich mußte auch hinunter mit meinem Wanderstab, <i>ich mußte auch hinunter mit meinem Wanderstab.</i>		B)							
3. Hinunter und immer weiter und immer dem Bache nach, und immer heller (frischer) rauschte und immer heller der Bach, <i>und immer frischer rauschte und immer heller der Bach.</i>		C)							
4. Ist das denn meine Straße? O Bächlein, sprich, wohin? <i>wohin, sprich wohin?</i> Du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn, <i>du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn.</i>			E					(
5. Was sag ich denn vom Rauschen? das kann kein Rauschen sein. Es singen wohl die Nixen tief unten ihren Reihn, <i>es singen wohl die Nixen tief unten ihren Reihn.</i>				E)							
6. Laß singen, Gesell, laß rauschen, und wandre fröhlich nach, es gehn ja Mühlenräder in jedem klaren Bach, <i>es gehn ja Mühlenräder in jedem klaren Bach.</i> <i>Laß singen, Gesell, laß rauschen, und wandre fröhlich nach, fröhlich nach, fröhlich nach.</i>			C)							
Die kursiv gedruckten Stellen kennzeichnen Textwiederholungen.															

Schuberts Liedästhetik

→ Wir reflektieren die Analyseergebnisse anhand der folgenden Informationen:

Hans Heinrich Eggebrecht:

"Der primäre Einfall (die >inventio<, das >Thema<) und so auch dessen dauernde Präsenz, seine Durchführung und Wiederkehr, sind im Lied Schuberts in der Regel höchst konkret auf den Text, die Aussage des Gedichts bezogen. Und diesen durch den Sprachgehalt des Gedichts veranlaßten Erfindungskern sowie jenes Ein und dasselbe, das aus ihm als Erfindungsquelle kompositorisch hervorgeht und im ganzen Liede währt, nenne ich den >Ton< des Liedes. Für diesen Gebrauch des Wortes >Ton< finde ich (nachträglich) einen Hinweis bei Hegel: >Das Nähere des Inhalts (bei der 'begleitenden Musik') ist nun eben das, was der Text angibt... Ein Lied z. B., ob schon es als Gedicht und Text in sich selbst ein Ganzes von mannigfach nuancierten Stimmungen, Anschauungen und Vorstellungen enthalten kann, hat dennoch meist den Grundklang ein und derselben, sich durch alles fortziehenden Empfindung und schlägt dadurch vornehmlich einen Gemütston an. Diesen zu fassen und in Tönen wiederzugeben macht die Hauptwirksamkeit solcher Liedermelodie aus... Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verse passen und für andere nicht, muß... im Liede herrschen, weil hier der bestimmte Sinn der Worte nicht das Überwiegende sein darf, sondern die Melodie einfach für sich über der Verschiedenartigkeit schwebt.< Hegel denkt hier allerdings an die am Gedicht orientierte 'Stimmung' eines Liedes. (>Es geht damit wie in einer Landschaft, wo auch die verschiedenartigsten Gegenstände uns vor Augen gestellt sind und doch nur ein und dieselbe Grundstimmung und Situation der Natur das Ganze belebt<, ebenda.) Daß Schubert jedoch, indem er die Sprachschicht der Lyrik in musikalische Struktur verwandelt, sich im Unterschied zur 'romantischen' Liedvertonung nicht im musikalischen Erfassen der 'Stimmung' erschöpft, nicht also nur gleichsam den >Schatten< vertont, den Lyrik als Stimmung aufs Gefühl wirft..., sondern die Sprache selbst, den >Sprachkörper<, das >Körperhaft-Wirkliche der Sprache< zur Realität des musikalischen Gefüges erhebt, ist eine der zentralen Feststellungen im Schubert-Buch von Georgiades (vgl. z. B. S. 35f., 38, 48, 67)... Im Rahmen dieser Studie ist es nicht möglich, Schuberts variatives Verfahren beim Durchführen eines Lied-Tones auch nur annähernd erschöpfend zu beschreiben. Es ist das Vermögen, beständig ein und dasselbe zwar beizubehalten und doch zugleich durchzuführen und dabei beständig auf die Details des Gedichts einzugehen."

Zit. nach: Prinzipien des Schubert-Liedes. In: Sinn und Gehalt, Wilhelmshaven 1979, S. 166f.

Bei der konkreten Transformation eines Textes in Musik verwendet Schubert immer noch die Analogcodierung wie die alte Figurenlehre. Neben Figuren im engeren Sinne bekommen aber Intonationen (Stilzitate, Anspielungen auf Musizierformen und deren Kontext, z. B. das Anschlagen des Volkslied-Tons) eine immer größere Bedeutung.

Häufig in der "schönen Müllerin" und anderen Schubertliedern vorkommende 'musikalische Vokabeln' sind:

Dreiklangsmelodik: 'Naturtonreihe', Horn-, Fanfarenmelodik = "Natur", 'Einfachheit'

(in Verbindung mit punktierter Marschrhythmik und anapästischer Schmetter-/Repetitions-Figur = 'Jagd', 'Krieg', vgl. S. 59)

Volksliedmodell des 18. Jahrhunderts: Betonung des Dreiklangsr Rahmens, Mischung aus Syllabik und Zweier-Melismatik, einfache Kadenzharmonik, 8taktige Periodik = 'Volk', Einfachheit, Harmonie, Natürlichkeit, 'Natur'

Bordun: 'Volksmusik' (Dudelsack, Drehleier) = 'natürlich'; statisch, kreisend, monoton = "magisch"-elementar

leere Quinte: Bordunquinte (s. o.); Fehlen der Terz, die über Dur und Moll entscheidet, sozusagen 'Fleisch und Blut' hinzufügt = 'geisterhaft', schemenhaft

Chromatik: Ausbrechen aus der diatonischen ('natürlichen', 'normalen', 'harmonischen') Ordnung in Melodik und Harmonik = 'anormal', 'unsicher', subjektive Befindlichkeit ausdrückend; (fallend:) leiden, weinen, resignieren u. ä.; (steigend:) Sehnsucht, wachsende Erregung

liedhafte Melodik: teilweise melismatisch, lyrisch (stimmungshaft-zuständlich) = in der lyrischen Situation gefangen, verinnerlicht, abgehoben, gefühlvoll

deklamatorisch-rezitativische Melodik: syllabisch, parlando (Tonwiederholungen), 'Sprechmelodie', episch (erzählend) = der Realität näher, aus der lyrischen Situation heraustretend, dramatisch

plötzlicher Dur-Moll-Wechsel: = Eintrübung bzw. Aufhellung (vgl. "Täuschung", S. 86, T. 23)

Unisonoführung von Melodie und Baß (Puccini-Effekt): = 'den Boden unter den Füßen verlieren', 'Einswerden' (vgl. Bach-Arie S. 80, T. 35: Unio mystica)

Handwerksburschenlied aus dem 18. Jahrhundert
(Erk-Böhme, Nr. 1592)

5 Es, es, es und es, es ist ein har - ter Schluß,
9 weil, weil, weil und weil, weil ich aus Frank - furt muß! Drum
13 schlag ich Frank-furt aus dem Sinn und wen-de mich, Gott weiß, wo-hin. Ich
will mein Glück pro - bie - ren, mar - schie - ren.

Populär gewordenes Lied aus dem Singspiel "Das Sonntagskind" (1793)
von Wenzel Müller

Wer nie - mals ei - nen Rausch ge - habt, das ist kein bra - ver Mann, ja, ja,

3.2.5 Franz Schubert: "Gefrorne Tränen" (Nr. 3 der "Winterreise")

Düsterer als die Müllerin-Lieder sind die Lieder der Winterreise. Sie enthalten fast keine äußere Handlung mehr. Alle Lieder stellen den unaufhaltsamen Weg des Wanderers durch eisige Winterlandschaft zum Tode dar. In den beiden ersten Liedern "Gute Nacht" ("Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus") und "Die Wetterfahne" erfährt man andeutungsweise eine Begründung: Seine Hoffnung auf Liebe, Ehe, Geborgenheit in der Gemeinschaft wird zunichte, weil ein Reicherer ihm vorgezogen wird. Die Winter-Bilder sind Metaphern für die Kälte der Welt. 'Winter' steht auch für gesellschaftliche Zustände bzw. für die Art, wie das Subjekt seine Umwelt und sich selbst erlebt.

Der Titel des Gedichts "Gefrorne Tränen" kennzeichnet in einem einprägsamen Bild die Stellung des lyrischen Ichs zur Außenwelt: Die Welt ist so kalt, daß die Tränen, der Ausdruck seines Leidens, zu Eis werden.

→ Wir stellen in einer Tabelle die Gegenbegriffe des Gedichts zusammen, die diesen Gegensatz zwischen dem 'warmen' Inneren des Ichs und der 'kalten' Welt ausdrücken.

Die Sinnfigur des Gedichts ist aber nicht nur durch diese Gegenbegriffe bestimmt, sondern zusätzlich durch zwei entgegengesetzte Vorgänge: der "Winter" versucht, z. T. schon erfolgreich, das Ich (repräsentiert durch die "Tränen") zum Erstarren zu bringen, und das Ich will, wohl vergeblich (vgl. den Konjunktiv "als wollte"), die Erstarrung lösen, das Eis zum Schmelzen bringen.

- Wie könnte man eine solche Sinnfigur vertonen? Wie kann man musikalisch "Erstarrung" bzw. "Leben, Bewegung..." darstellen (Parameter: Melodik, Rhythmik, Harmonik, Dynamik, Artikulation u. a.). Wir formulieren mögliche musikalische Merkmale für die beiden Seiten der obigen Tabelle.
- Wir vergleichen unsere Erwartungen mit dem Vorspiel des Liedes. Wie hat Schubert die Sinnfigur des Gedichtes ins Musikalische transformiert?
- Wir hören das ganze Lied und analysieren, wie die Figuren des Vorspiels im Lied weiterentwickelt werden.
- Der Ton 'c' ist der "Eis"-Ton, der Ton 'des' ist der opponierende "Gefühlston". Welche Rolle spielt diese Konstellation im Vorspiels und im ganzen Lied? (c-des: Aufweichversuch, des-c: Rückfall in Starre, Seufzer)
- Wir hören verschiedene Interpretationen (Hüsch, Shirai) und charakterisieren sie nach dem Grad der realistischen bzw. formästhetischen Auffassung von Interpretation. Inwieweit versuchen die Interpreten Details, Widersprüche (z. B. zwischen Melodie und Begleitung), Gegensätze deutlich darzustellen? Inwieweit konzentrieren sie sich darauf, den 'großen Bogen', die 'schöne' Einheit des Ganzen in den Vordergrund zu stellen?
- Wir diskutieren die unterschiedlichen Auffassungen, indem wir am Lied selbst prüfen, inwieweit Schubert bei den charakterisierenden Figuren realistische Momente berücksichtigt bzw. inwieweit er mehr allgemein-stimmunghaft komponiert.
- Wir erörtern das ästhetische Problem anhand der Textauszüge aus Hegels Ästhetik (S. 94 und 96).

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (ca. 1820-1824):

"Mit einem Worte, die Kunst hat die Bestimmung, das Dasein in seiner Erscheinung als wahr aufzufassen und darzustellen, d. i. in seiner Angemessenheit zu dem sich selbst gemäßen, dem an und für sich seienden Inhalt. Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muß mit einem Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann. Indem die Kunst nun das in dem sonstigen Dasein von der Zufälligkeit und Äußerlichkeit Befleckte zu dieser Harmonie mit seinem wahren Begriffe zurückführt, wirft sie alles, was in der Erscheinung demselben nicht entspricht, beiseite und bringt erst durch diese Reinigung das Ideal hervor. Man kann dies für eine Schmeichelei der Kunst ausgeben, wie man z. B. Porträtmalern nachsagt, daß sie schmeicheln. Aber selbst der Porträtmaler, der es noch am wenigsten mit dem Ideal der Kunst zu tun hat, muß in diesem Sinne schmeicheln, d. h. alle die Äußerlichkeiten in Gestalt und Ausdruck, in Form, Farbe und Zügen, das nur Natürliche des bedürftigen Daseins, die Härchen, Poren, Närbchen, Flecke der Haut muß er fortlassen und das Subjekt in seinem allgemeinen Charakter und seiner bleibenden Eigentümlichkeit auffassen und wiedergeben. Es ist etwas durchaus anderes, ob er die Physiognomie nur überhaupt ganz so nachahmt, wie sie ruhig in ihrer Oberfläche und Außengestalt vor ihm dasitzt, oder ob er die wahren Züge, welche der Ausdruck der eigensten Seele des Subjekts sind, darzustellen versteht. Denn zum Ideale gehört durchweg, daß die äußere Form für sich der Seele entspreche..

In: Ders.: Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt 1986, S. 205f.

Franz Schubert: "Gefrorne Tränen"

Nicht zu langsam

5

Ge - fror - ne Trop - fen fal - len von

10

mei - nen Wan - gen ab, ob es mir denn ent - gan - gen, daß ich ge - wei - net hab? daß ich ge - wei - net hab?

15

20

decresc. Ei Trä - nen, mei - ne Trä - nen, und seid ihr gar so lau, daß ihr er - starrt zu

25

30

Ei - se, wie kü - ler Mor - gen - tau? Und dringt doch aus der Quel - le der Brust so glü - hend

35

heiß, als woll - tet ihr zer - schmel - zen des gan - zen Win - ters Eis, des gan - zen Win - ters Eis, - ihr

40

dringt doch aus der Quel - le der Brust so glü - hend heiß, als woll - tet ihr zer - schmel - zen des

45

50

(stark) gan - zen Win - ters Eis, des gan - zen Win - ters Eis!

55

Thema: Franz Schubert: Die Forelle

Aufgaben:

1. Analysieren und interpretieren Sie Schuberts Lied mit Hilfe der folgenden Materialien.
2. Skizzieren Sie den methodischen Weg, den Sie bei Behandlung des Stückes in der Oberstufe gehen würden.

C.F.D. Schubart:

Die Forelle

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

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

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

Frieder Reininghaus:

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

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

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

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