

Materialien zum Zentralabitur Musik 2010 NRW

Teil a

| Verbindliche Inhalte | Möglicher unterrichtlicher Kontext |
|---|--|
| <p><i>Das polyphone Prinzip in der Musik</i> - kanonische und kontrapunktische Gestaltungstechniken</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pink Floyd: Careful With That Axe, Eugene (1969) • Palestrina: "Kyrie" aus der Missa Papae Marcelli <p>• Pärt: Cantus in memoriam Benjamin Britten</p> <p>• Bach: Präludium und Fuge c-Moll BWV 847</p> <p>• Schumann: „Träumerei“ aus „Kinderszenen“</p> | <p>Sommerkanon (ca. 1260) Byrd: The Bells Pachelbel: Kanon Armstrong: Sugar Foot Stomp und 2.19 Blues Cordier: Tout par compas (ca. 1400) Hildegard von Bingen: „Caritas abundat in omnia“ (ca. 1151-1158) und „Kyrie“</p> <p>Missa Luba: Kyrie (1964) Bach: Ehre sei Gott (Weihnachtsoratorium) Beethoven: Kyrie aus der C-Dur-Messe Liszt: Kyrie aus der Missa choralis</p> <p>Morales: "Lamentabatur Jacob" (1543) Monteverdi: Klage der Ariadne (1608)</p> <p>Pierre Schaeffer: Bilude, Preludio II Ligeti: Continuum (1968)</p> |

Verbindliche Vorgaben

2.1 Inhaltliche Schwerpunkte

Inhaltlicher Schwerpunkt I

(zum Bereich des Faches I: Musik gewinnt **Ausdruck** vor dem Hintergrund von **Gestaltungsregeln**)

Das polyphone Prinzip in der Musik
- kanonische

Das polyphone Prinzip in der Musik

- kanonische und kontrapunktische Gestaltungstechniken

- Giovanni Pierluigi da Palestrina: "Kyrie" aus der Missa Papae Marcelli
- Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge c-Moll BWV 847
- Robert Schumann: „Träumerei“ aus „Kinderszenen“ op. 15 (Nr. 7)
- Arvo Pärt: Cantus in memoriam Benjamin Britten

Inhaltlicher Schwerpunkt II

(zum Bereich des Faches II: Musik erhält **Bedeutung** durch **Interpretation**)

Formen interpretierenden Umgangs schwerpunktmäßig am Beispiel textgebundener Musik

- aspektorientierte, interpretierende Umgangsweisen mit vorgegebenen Kompositionen
- Verklangerung vorgegebener Texte

• Einspielungs(,Interpretations-')vergleich: Pink Floyd: „Careful With That Axe, Eugene“ Live-Mitschnitt („UMMAGUMMA“, EMI B000026LDW) und Studio-Aufnahme („Relics“, EMI B000002U0D)

- Bearbeitung: Richard Wagner: „Lied der Spinnerinnen“ aus „Der fliegende Holländer“ (2. Aufzug, 4. Szene) – Franz Liszt: „Spinnerlied aus ‚Der fliegende Holländer‘ von Richard Wagner. Für das Pianoforte“
- Vertonung eines Textes durch verschiedene Komponisten: Johann Wolfgang von Goethe: „Erlkönig“ durch Johann Friedrich Reichardt (1794), Karl Friedrich Zelter (1797), Franz Schubert (D 328 (op. 1), 1815), Carl Loewe (op. 1 Nr. 3, 1818)

73

Inhaltlicher Schwerpunkt III

(zum Bereich des Faches III: Musik hat **geschichtlich** sich verändernden **Gehalt**)

Musik im Spannungsfeld zwischen Kunstanspruch und Popularität

- Kunstwerksgedanke
- Gebrauchsmusik
- musikalischer Kitsch
- Antonio Vivaldi: La Primavera, 1. Satz aus Le Quattro Stagioni op. 8 (Nr. 1) und Bearbeitungen (in der Lerngruppe wählbar)
- Wolfgang Amadeus Mozart: Eine kleine Nachtmusik KV 525, 1. Satz
- Frédéric Chopin: Nocturne op. 55.1 im Vergleich zu Tekla Badarzewska: La prière d'une vierge
- The Beatles: „Yesterday“ im Vergleich zu z. B. „Michelle“

homophon? - polyphon?

Sommerkanon (ca. 1260, anonym englischer Musiker)

a Su - mer is i - cu - men in,
 b Lhu - de sing cuc - cu,
 c Gro-weth sed and blo - weth med, And
 d springth the wo - de nu.
 e Sing cuc - cu!
 f A - we ble - teth af - ter lomb, Lhouth
 g af - ter ca - lve cu.
 h Bul - loc ster - teth, bu - cke ver - teth,
 i Mu - rie sing cuc - cu.
 k Cuc - cu, cuc - cu!
 l Wel sin-ges thu cuc - cu, Ne
 m swik thu na - ver nu.

mp3

Der Sommer ist gekommen,
 sing laut, Kuckuck!
 Es wächst die Saat und blüht die Wiese,
 es springt (wird grün) der Wald nun.
 Sing, Kuckuck!
 Nach dem Lamm ruft das Schaf,
 nach dem Kalb die Kuh.
 Vögel singen, Böcke springen,
 fröhlich sing, Kuckuck,
 Kuckuck, Kuckuck.
 Sing schön, Kuckuck,
 und schweige nun nie.

Pes:

Sing, Kuckuck, nun sing, Kuckuck.

2 Stimmen laufen - nach dem Stimmtauschprinzip kanonisch verschränkt - als Pes ('Fuß', 'Grund') durch, die anderen 4 Stimmen singen die Melodie kanonisch im Abstand von 2 'Takten'. In der mittelalterlichen Handschrift wird das Stück als "rota" (lat. = Rad) bezeichnet. Es handelt sich um einen Kreis- oder Zirkelkanon. Die Musik kommt nicht vom Fleck, sondern umkreist den zwischen zwei Harmonien pendelnden Grundklang. Es entsteht eine Art Klangfläche, bei der - wie bei einem Glockengeläut - die Simultankontraste in einer übergeordneten Einheit verschmelzen. Der Pes ist ein Element volkstümlich-spielmännischer Kunst (Improvisieren über einem kurzen Tanzbass). Die einzelnen Stimmen bewegen sich improvisatorisch frei zwischen den durch die beiden Grundklänge (F - g - F - g usw.) festgelegten Kerntönen. Das Stück konnte in der mittelalterlichen [Handschrift](#) nur erhalten werden, weil unter den weltlichen Text ein lateinisch-geistlicher Text geschrieben wurde (Kontrafaktor).

- Wir verfolgen den Notentext beim Hören und beschreiben die entstehende Form.
- Was verändert sich für den Hörer, wenn immer mehr Stimmen kanonisch einsetzen?
- Wir prüfen die folgende Definition von Polyphonie und Homophonie am Sommerkanon:

„Polyphonie kann die Selbstständigkeit zusammenklingender Stimmen bezeichnen. Dann versteht man Polyphonie als Gegensatz zur Homophonie (dem mehrstimmigen, aber bloß akkordischen Musizieren). Wenn man auf

einer Gitarre nur Akkorde spielt statt mehrere selbstständige Melodien, würde man in dieser Bedeutung des Wortes nicht polyphon spielen. Ähnlich ist es bei Registerklängen von Orgeln oder elektronischen Instrumenten: Beim Betätigen einer Taste erklingen zwar mehrere Stimmen, aber sie sind nicht selbstständig.

Polyphonie in diesem Sinn ist eine Form der Mehrstimmigkeit, bei der die einzelnen Stimmen im Wesentlichen gleichwertig sind. Dies wird erreicht, indem ein Komponist ihren Verlauf nach den Regeln des Kontrapunkts führt. Polyphone Musikstücke sind in ihrer inneren Struktur stark linear bzw. horizontal orientiert, d.h. die Unabhängigkeit der einzelnen Stimmen drückt sich darin aus, dass sie unterschiedliche Rhythmen und Tonhöhenverläufe haben.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Polyphonie>

Gerade beim Kanon, der nach landläufiger Meinung strengsten Form polyphoner Musik, sind die nachfolgenden Stimmen total abhängig, nicht unabhängig. Allerdings sind sie gleichwertig, weil identisch. Der Sommerkanon ist von der Faktur her sowohl homophon (vgl. den ostinaten Pes) als polyphon. Er ist auch leicht zu improvisieren, weil er von dem einfachen harmonischen Ostinato (Pes) gesteuert wird: F - g - F - g

→ Wir vergleichen den Sommerkanon mit kurzen Ausschnitten aus einem [Pygmäen-Gesang](#)¹ aus Afrika und [Ockeghems „Deo gratias“](#)², Stücken, die von dichten Strukturen geprägt sind.

Bei all diesen Stücken handelt es sich im Höreindruck um in sich bewegte Klangflächen. Beim Pygmäengesang ergibt die Summe der einzelnen pentatonischen „Rufe“ eine Klangglocke, die die im Wald ausschwärmende Gesellschaft zusammenhält, vielleicht vor bösen Geistern schützt. Ockeghems 36st. neunfacher Kanon besteht aus 9 verschiedenen 4st. Chören und bildet die neun Chöre der Engel nach. Es ergibt sich ein Klanggewoge wie bei einem Glockengeläut.

¹ CD „Echoes Of The Forest“, Track 10, ellipsis 1995

² CD „Utopia triumphans, 1995

Die Mathematik des Urwalds Von Claus Spahn | © DIE ZEIT, 26/2001

Von Generation zu Generation wird das Wissen um die richtigen Töne mündlich weitergegeben. In der Grobform ist die Pygmäen-Musik simpel, sie besteht aus endlos repetierten Rundgesängen. Das Komplexe liegt im Detail. Alle in der Stammesgemeinschaft sind am musikalischen Geschehen beteiligt, und nahezu jeder singt etwas anderes - jeweils kurze aneinander gereihte, von Pausen löchrig durchsetzte Tonlaute und Jodelmotive, die immerzu variiert werden. Vielsträhmig laufen sie parallel in kühnen metrischen Verhältnissen - und bleiben doch immer aufeinander bezogen. So fügt sich der Gesang zu einer hin- und herwogenden, suggestiv leiernden Vokalmusik, deren Bauplan das an der abendländischen Musik geschulte Ohr nicht zu enträtseln vermag. Ligeti vergleicht die Pygmäen-Chöre mit den chaotisch-schönen Erscheinungsformen der Fraktalgeometrie, bei der ebenfalls einfache Grundformeln die bizarrsten Strukturblüten austreiben können. In seinen eigenen Stücken hat Ligeti immer wieder ein ähnlich verrücktes polymetrisches Räderwerk in Gang gesetzt, nachdem er Anfang der achtziger Jahre die zentralafrikanische Musik für sich entdeckt hatte. Auch Conlon Nancarrow's irr laufende Stücke für das players piano sind nicht weit weg von der Rhythmik der Pygmäen, ebenso wie manch stochastisch ertüfteltes Rhythmusgefüge im Werk von Iannis Xenakis. Und die Minimal Music von Steve Reich wirkt wie eine ins Meditative gewendete Light-Version der afrikanischen Motiv-Pulsationen. Natürlich führen solche Parallelen nicht sehr weit, viel zu radikal verschieden sind die kulturellen Kontexte der Musikproduktion. Aber dem Fortschrittsbegriff der abendländischen Kunstmusiktradition und dem daran geknüpften Überlegenheitsanspruch steht die Pygmäen-Polyphonie allemal entgegen: Was Ligeti rhythmisch in seinen equilibristischen Klavieretüden verarbeitet, haben die afrikanischen Eingeborenen mit ihrer Hoquetus-Gesangstechnik schon den ägyptischen Pharaonen vorgesungen.

William Byrd (1543-1623): The Bells

<http://www.youtube.com/watch?v=IaioTO6YUaQ>

=: bei aufsteigender Figur ein Mordent (↘), bei absteigender Figur ein Praller (↗).

Der aus dem volkstümlichen Musizieren bekannte Pes (Ground) ist hier Grundlage eines umfangreichen figurativen Variationenwerkes mit Kanonbildung.

Johann Pachelbel (1653-1706): Kanon

<http://www.youtube.com/watch?v=G6Q1P1hO7LQ>

Den Ground bildet nun die **kadenzierende** Basslinie. Die polyphonen Linienfiguren heben sich von dem homophonen „Grund“ ab. Aber auch innerhalb der polyphonen Linien entsteht wieder ein Figur-Grund-Verhältnis. Die jeweils neue rhythmische Figur – z.B. die Achtelbewegung – erhält gegenüber der bisherigen (und fortdauernden) Viertelbewegung ein deutlicheres Profil.

Louis Armstrong: Sugar Foot Stomp (1957)

1. Chorus

Ähnliches geschieht im Blues. Vor dem „Grund“ (Harmonieschema und rhythm section) heben sich die Instrumente der melodic section als „Figur“ ab. **Die Unterscheidung von Grund und Figur ist eines der wesentlichen Gestalt-Wahrnehmungs-Gesetze. Dieses Begriffspaar ist klarer und offener als „Homophonie-Polyphonie“ und eignet sich auch in der Musik sehr gut zur Sensibilisierung von Wahrnehmung und Reflexion.**

Hörskizze zum Sugar Foot Stomp (1957)

Die Bluesformel (Kadenz) dient als Improvisationsgrundlage. Die Teile mit Soloimprovisation (z.B. Chorus 3 und 4) wären nach landläufiger Definition homophon, die Kollektivimprovisation (z.B. Chorus 1 und 2) polyphon. Stimmt das so einfach? Welche Teile sind nicht improvisiert (head-arrangement)? Wie wenig „frei“ die Improvisation ist, zeigt ein Vergleich mit der King Oliber-Band von 1923, in der Armstrong als junger Musiker mitwirkte: <http://www.youtube.com/watch?v=J-HJ1464CVs>

Die gleichen Fragen könnte man auch an das Stück „free jazz“ (1960) von Ornette Coleman stellen. Hier sind sie sogar besonders interessant: Spielt hier wirklich jeder ‚free‘ im Sinne von ‚was er will‘? <http://www.youtube.com/watch?v=UrzOzeYL1-o>

Louis Armstrong: 2.19 Blues

[mp3](#)

The musical score for '2.19 Blues' is presented in four systems. Each system contains staves for trumpet (tp), clarinet (cl), trombone (tb), and bass (b). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score illustrates a call-and-response structure between the upper and lower staves, with the upper staves (tp and cl) often playing a melodic line and the lower staves (tb and b) providing a harmonic and rhythmic foundation. The bass line is particularly prominent, showing a steady rhythmic pattern.

Der 1. Teil des 2.19 Blues zeigt das typische Merkmal des New-Orleans-Stils um 1920, die Kollektivimprovisation. Alle drei Melodieinstrumente improvisieren über das Harmoniegerüst und das zugrundeliegende Melodiemodell. Wie in den frühen Formen der Mehrstimmigkeit liegt eine Gespaltenheit des Satzes vor (Bassgerüst versus Melodiestimmen). Die drei Melodiestimmen sind - fast nach Art der dreistimmigen Caccia - gespalten in die Unterstimme (tb) und die imitatorisch (nach dem call & response-Prinzip) verflochtenen beiden Oberstimmen. Allerdings tritt in dem Blues an die Stelle der strengen Imitation ein freies ‚Gespräch‘.

Baude Cordier: Tout par compas (ca. 1400)

[mp3](#)

The musical score for 'Tout par compas' is in 8/8 time. It features two vocal parts with lyrics in French and German. The lyrics are: 'Tout par compas je suis composé / Sur ce cercle exactement, / Pour me chanter plus sûrement / Regarde comme je suis disposé, / Compagnon, je t'en prie cordialement; / Tout par compas je suis composé / Sur ce cercle exactement. / Trois temps entiers par toi posés / Tu peux me conduire joyeusement / Si en chantant tu as vrai sentiment.'

Tout au compas je suis composé
 Sur ce cercle exactement,
 Pour me chanter plus sûrement
 Regarde comme je suis disposé,
 Compagnon, je t'en prie cordialement;
 Tout au compas je suis composé
 Sur ce cercle exactement.
 Trois temps entiers par toi posés
 Tu peux me conduire joyeusement
 Si en chantant tu as vrai sentiment.

Ganz im Kreis bin ich komponiert,
 genau auf diesem Kreis;
 damit du mich sicherer singen kannst,
 schau, wie ich angelegt bin,
 Gefährte, darum bitte ich dich herzlich,
 ganz im Kreis bin ich komponiert,
 genau auf diesem Kreis.
 Setze drei ganze (Zähl-)Zeiten,
 und du kannst mich fröhlich ausführen,
 wenn du beim Singen wahres Gefühl hast

Cordiers "Tout par compas" ist eine "Caccia" (it.: Jagd): Die beiden Oberstimmen 'jagen' sich. Das "compas" verweist auf den Kreislauf der zwischen den Stimmen ausgetauschten Melodieabschnitte und den Rücklauf in den Ausgangspunkt. Das Bild des Kreises findet sich auch in alten Formbegriffen wie "Rundgesang", "rondellus", "round" und "rota" (it.: Rad). Das Imitieren der einen durch die andere Stimme hieß auch "fuga" (lat. und it.: Flucht) oder "Kanon" (griech. und lat.: Richtschnur, Regel; in der Musik: die Anweisung, wie aus einer Stimme eine andere abzuleiten ist). Das System der Kanonbildung ist vergleichbar dem bei „sumar icumen“: Der harmonische Pes „F-Klang – C-Klang“ liegt jedem Takt zugrunde. Der Unterschied liegt in der hohen Professionalität, die den Anfang der Kanon-Künste der ‚Niederländer‘ signalisiert.



Mystischer Gesang

ca. 1230

Vision bzw. Audition Hildegards

Die Musik ist eine himmlische Kunst, ein Einstimmen des Menschen in die Musik der Sphären (antike Vorstellung) und der Engel (mittelalterlich-christliche Vorstellung).

Gregorianische Pfingst-Communio

(„Es erhob sich plötzlich vom Himmel her ein Geräusch“)



Hildegard von Bingen: Antiphon „Caritas abundat in omnia“ (ca. 1151-1158)

Wie alle alte Musik, ist auch Hildegards Komposition von Zentraltönen bestimmt, hier der Finalis d und der Oberquinte a (Reperkussionston). Der dorische Modus ist aber nicht mehr durchgängig gewahrt (vgl. die häufig erniedrigte 6. Stufe). Die beiden Klangachsen trennen drei Räume ab: den Kernraum d'-a', den oberen Tetrachordraum a'-d' und den unteren Tetrachordraum a-d'. Alle Phrasen beginnen und enden entweder mit d' oder a'. Die mystisch-schwebende, nicht durch Metrum und Takt geerdete Melodie wird durch die Bindung an die Zentraltöne vor konturlosem Verfließen und dem Verlust der Identität bewahrt. Das entspricht der Nüchternheit, auf die Hildegard bzgl. ihrer Visionen immer hingewiesen hat. Christliche Mystik steht so im Gegensatz zur Trance und Esoterik. Einstimmigkeit und rhythmisch frei strömender Ablauf belegen das Verwurzelte in der Gregorianik. Von den älteren Formen der Gregorianik unterscheidet sich Hildegards Musik allerdings durch die enorme Ausdehnung des musikalischen Raumes in der Höhe, von den neueren Formen (z. B. den Sequenzen, vgl. das davon abgeleitete Lied „Christ ist erstanden“) durch das Festhalten an der Melismatik und sogar deren Ausweitung. Gerade die schier ‚endlosen‘ Melismen suggerieren einen grenzenlosen mystischen Raum. Diese Merkmale der Musik kann man in Analogie zur Architektur des 11./12. Jahrhunderts sehen: Licht, Raumausweitung in den Himmel.

Wort und Melodie sind nur gelegentlich direkt aufeinander bezogen. Der auffallende Anfang, der den aufgerissenen Quintraum sofort nochmal zur Sept überhöht, versinnbildet – wie schon in der gregorianischen Pfingst-Communio – die alles übersteigende, von ‚oben einbrechende Kraft des Heiligen Geistes, der mit seiner Liebe das All erfüllt. Auch der Hochtton d' bei „summo regi“ ist hier zu nennen. Umso erstaunter ist man angesichts des Hochtons d' ausgerechnet bei „de imis“ und des Tieftons a bei „super sidera“ – das Gegenteil hätte man hier nach neuem Verständnis erwartet. Mystik befreit sich vom alltäglichen Orientierungssystem. Es geht nicht um wörtliche Abbildung der verortenden Bilder. Immerhin entspricht die Musik in dem deutlichen Gegenüberstellen entfernter

Klangräume generell der Textaussage. Hildegards Vision vom Kosmos-Rad veranschaulicht diese allumfassende komplexe kosmische Vernetzung. Gottvater (der bärtige Kopf) steht außerhalb des Kosmos, die (rote) Menschengestalt (Christus) versinnbildet die Inkarnation, seine Füße stehen auf der (braunen) Erde, der rote Kreis veranschaulicht das Feuer der Liebe (des Heiligen Geistes). Der Mensch als Ebenbild Gottes hat Teil an der Erde (kleiner brauner Kreis), dem Kosmos und Gott.



Hildegard hat auch ein **Kyrie** geschrieben. Interessant ist der Vergleich der Aufnahmen von Jeremy Summerly (1993) und Richard Souther (1996). Letztere ist ein Arrangement im Sinne des New Age, crossover-mäßig leicht ‚indisch‘ angehaucht (vgl. die Bordungsrundierung). Die Aufnahme ist stark verhallt und flächig. In diese Fläche werden zusätzliche Klangelemente hineingemischt, und es fehlen auch nicht die Schlagzeug-Patterns, denn solche körperliche Stimulation scheint heutzutage nichts mehr zu gehen. Die Aufnahme verdeutlicht die aktuellen Vorstellungen von Mystik als Verschwimmen und sich Verlieren.

In die gleiche Richtung gehen die Videos <http://de.youtube.com/watch?v=VXvOvipSWVU> (die Richard Souther-Version wird ‚gebildet‘) und <http://de.youtube.com/watch?v=LX5yRCRwllg> (Volker H.: Saturnium II, mit Zitat aus Hildegards Kyrie).

Peter Pringle begleitet den Gesang mit Harfe und Theremin (Ätherwellengeige):

<http://de.youtube.com/watch?v=jCZdjYrB788>

1. Kyrie

<http://www.youtube.com/watch?v=8yXJ0MDTI4Q>

Ky-ri-e e-lei-son,
Chri-ste e-lei-son,
Ky-ri-e e-lei-son,
Ky-ri-e e-lei-son.

Mystik

„Die Grenzen von Meditation zu *Mystik* sind fließend. Laut *Teresa v. Avila* kann beim Beten eines Vaterunsers tiefste mystische Vereinigung erfahren werden. Unter *Mystik* im eigentlichen Sinn versteht die christliche Tradition Erfahrung der Einheit mit Gott durch Christus: "Nicht mehr ich lebe, Christus lebt in mir" (Gal 2,20), oder "Ich und der Vater sind eins" (Joh 10, 30). Diese Erfahrung übersteigt nicht den Horizont des Glaubens, wird aber im Glauben als alles durchdringende Wirklichkeit wahrgenommen. *Edith Stein* drückt es so aus: "Du bist der Raum, der rund mein Sein umschließt und in sich birgt. Aus dir entlassen sank' es in den Abgrund des Nichts, aus dem du es zum Sein erhobst. Du näher mir als ich mir selbst und innerlicher als mein Innerstes und doch ungreifbar und unfassbar". ... Hier zeigt sich das unterscheidend Christliche: personale Vereinigung von Gott und Mensch, von Schöpfer und Geschöpf - aber ohne Aufgabe der eigenen Person, ohne Identitätsverlust.“ (Waldenfels)

New Age

Für die Astrologen bedeutet dieser Begriff die Ablösung des Zeitalters der Fische vom Zeitalter des Wassermanns. So wurde das „neue Zeitalter“ auch in dem Song „Aquarius“ des Musicals *Hair* (1968) besungen. Als Reaktion auf die sozialen und ökologischen Krisenerscheinungen der Moderne und anknüpfend an Grunderfahrungen der Jugend- und Studentenbewegung begann, zuerst in USA, in den Siebzigerjahren eine Rückbesinnung auf transzendente und spirituelle Traditionen, wie sie vor allem in den asiatischen Kulturen und in Naturreligionen überliefert sind. Einheit der Menschheit und Einheit des Menschen mit der Natur sind das Ziel des „neuen Denkens“. Kernpunkte dieser Misch-Philosophie sind: Ganzheitlichkeit, Selbstfindung, kosmische Beziehung und Vernetzbarkeit aller Dinge, Einklang von Körper, Geist und Seele. All das soll möglichst sanft durch ritualisierte Bewusstseinsverfahren in Trance erreicht werden. Mit dieser Geistesrichtung einher geht eine riesige Vermarktungswelle. Nicht zuletzt ging mit dieser Entwicklung auch die Wiederentdeckung Hildegard von Bingen einher.

Pink Floyd: Careful With That Axe, Eugene (1969, CD: Ummagumma)

David Gilmour: Gitarren // Roger Waters: Baßgitarre, Gesang // Richard Wright: Farfisa Orgel, Piano // Nick Mason: Schlagzeug

Die erste Version des Stückes (Arbeitstitel: "Keep Smiling, People", 1968) wurde unter dem Spitznamen "the one chord wonder" bekannt, und zwar wegen des durchgezogenen Bassborduns, um den die übrigen Instrumente ihre modalen Linien zogen. Diese Grundstruktur ist also recht archaisch und zeigt von daher eine große Nähe zur Musik Hildegard von Bingen. Neu sind allerdings die off-pitch-Phänomene, die Schlagzeug-Grundierung und die gerade Metrik.

Pink Floyd war eine der populärsten Bands des Psychedelic Rock, wie er z.B. in Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band der Beatles (1967) vorgeprägt ist. Der Begriff Psychedelic wurde von Humphry Osmond gemeinsam mit Aldous Huxley erfunden und beschreibt die Auswirkungen halluzinogener Drogen auf die Wahrnehmung des Menschen. Hier liegt eine weitere Analogie zu Hildegard von Bingen. Auch bei Pink Floyd geht es also um außeralltägliche Wahrnehmungen und Erfahrungen. Allerdings sind das nicht – wie bei Hildegard - mystische, sondern (durch Drogen unterstützte) Trance-Erfahrungen, die, wie der Schrei signalisiert, auch die Züge eines Horror-Trips („Sei vorsichtig mit dem Beil, Eugen“!) annehmen können. Vgl. dazu auch „A Day in the Life“ (1967) der Beatles. Der endgültige Titel des Songs kam von der Single "Point Me At The Sky", wo der Name Eugene erwähnt wird. Nach Waters ist "Eugene" eine Reflexion über Aggressionen, die sich in dem manisch-geisteskranken Schrei entladen. Der Song wurde auch wegen seiner neuartigen elektronischen Mittel berühmt, so ließ man den „Schrei“ mit Hilfe eines Joysticks durch das quadrophonische Soundsystem kreisen.

- Wir hören die Live-Version (CD „Ummagumma“) und versuchen dabei am Klavier die zentralen Töne der natürlichen d-Moll-Tonleiter (d→d) uns bewusst zu machen. Wir achten auf die verschiedenen Klangräume, die – ähnlich wie bei Hildegard von Bingen - dabei ‚abgefahren‘ werden.
- Wo wechselt das natürliche Moll zum Zigeuner-Moll (mit erhöhter 4. Stufe)?
- Wir analysieren den Anfang der Ummagumma-Version genauer mit Hilfe des Notenexzerpts.
- Wir vergleichen damit die Studio-Version des Stückes (CD „Relics“, 1971). Dazu verschaffen wir uns am besten zunächst einen schriftlich fixierten Überblick über den formalen Ablauf:

z. B.: Ummagumma:

pp, Background/Akkorde / keyboard-Melodie / 1:15: übermäßige Sekunde / 1:35: E-Git.-Melodie, verschiedene weiche Linien eingefügt / 3:00 Flüstern (careful with that Axe Eugene), dann explosionsartig der entsetzliche Schrei

- Wie erklären wir uns den folgenden Ausspruch von **Roger Waters** über „Ummagumma“?
„In retrospect it was a complete disaster... an embarrassment [Peinlichkeit].“³

Insgesamt wirkt die Studioaufnahme dichter und geschlossener. Sie ist 3 Minuten kürzer. Der Schrei schlägt nicht wie ein Asteroid ein, sondern ist stärker integriert: Er wird deutlich vorbereitet durch ein Crescendo und die Verdichtung der musikalischen Strukturen. Er ist akustisch besser eingepasst und wird – das zeigen die häufigeren, schwächer werdenden Wiederholungen - wie ein musikalisches Formelement behandelt. Das Prinzip der Kollektivimprovisation ist stärker ausgeprägt.

- Video-Aufnahme vom Pompeji-Konzert 1971: <http://de.youtube.com/watch?v=rzUUKBrPkiU>

Down, down. Down, down. The star is screaming.
Beneath the lies. Lie, lie. Tschay, tschay, tschay.
[sound of Waters blowing into the microphone]
[light screaming from Waters]
Careful, careful, careful with that axe, Eugene.
[very loud and prolonged scream]
[another very loud and prolonged scream]
[Waters blowing into the microphone]
[light screaming from Waters]
The stars are screaming loud.
Tsch.
Tsch.
Tsch.
[low groaning sound from Waters]

Die Bildebene des Clips zeigt das Ambiente von Pompeji, vor allem vulkanische Eruptionen, die mit dem Schrei korrelieren.

Video: Pink Floyd - Careful With That Axe Eugene From Superstars In Concert - Earl's Court 5-18-73:
<http://www.youtube.com/watch?v=tMpGdG27K9o>

³ Zit. nach der DVD "Pink Floyds Ummagumma"

Der motettische Stil der Renaissance als Urform der polyphonen Formen

Giovanni Pierluigi da Palestrina: Kyrie 1 aus der "Missa Papae Marcelli" (1562)

Wie der Name (franz. mot: Wort) sagt, handelt es sich bei der Motette um vokale Musik, speziell um vokale Kirchenmusik. Die hier zu untersuchende Messe ist dem 1555 - nach nur dreiwöchigem Pontifikat - verstorbenen Papst Marcellus II. gewidmet. Berühmt geworden ist sie durch die legendär ausgeschmückte Rolle, die sie beim Konzil von Trient gespielt haben soll: Mit ihr soll Palestrina zum "Retter der Kirchenmusik" geworden sein, insofern als er mit diesem Werk den Teil der Kardinäle, der die (ihrer Meinung nach) verweltlichte, auf äußere Pracht und künstlerische Demonstration bedachte ("verkünstelte und theatralische") polyphone Musik aus der Kirche verbannen wollte, von der Möglichkeit einer künstlerisch hochstehenden und doch würdigen, "heiligen", für den Gottesdienst geeigneten Musik überzeugen konnte.

- Wir machen uns das Wesen dieser Kirchenmusik klar, indem wir sie im Vergleich mit einer ganz anders gearteten, einem anderen Kulturkreis entstammenden vergleichen. Wir hören das Kyrie aus der Missa Papae Marcelli und das Kyrie der afrikanischen "Missa Luba" und beschreiben die Unterschiede.
- Wir beziehen in unsere Überlegungen den Text von Janheinz Jahn ein und versuchen die musikalischen Mittel zu benennen, mit denen die unterschiedlichen Wirkungen erreicht werden.

Hermann Kurzke:

„In der tridentinischen Messliturgie überwogen die vertikalen Motive: Priester und Volk blicken in eine Richtung, von der erhobenen Hostie hinauf auf das Kreuz und das Lamm und zum Namen Gottes.“

Aus: Gebt einander ein Zeichen des Friedens, FAZ vom 3. 9. 1988.



Illustration aus einem französischen Messerläuterungsbuch von 1726.

Missa Luba

Solo

Gemeinde

Gourd

Tom-tom (low)

Tom-tom (high)

<http://de.youtube.com/watch?v=ToNb-02n3KY>

Wechselbordun, call&response, time-keeper-Funktion der Schlaginstrumente, im 3. Teil Imitationen (wie in der altklassischen Kirchenmusik), Vermischung afrikanischer und traditionell-europäischer Musik.

Janheinz Jahn:

"Der Vollzug des Glaubens beruht in der afrikanischen Religion - und in der der Spirituals - auf Gottesbeschwörung (evocatio), in der christlichen hingegen auf Gottesverehrung (adoratio) ... Die christliche Religion betont die Allmacht der Gottheit, der Gläubige verhält sich der Gottheit gegenüber passiv, er muss auf die Gnade warten, dass Gott ihn anruft, und das unmittelbare Erleben Gottes, das nur dem 'Begnadenen' aus der Sehnsucht nach inniger Vereinigung mit dem Göttlichen zuteil wird, erreicht er als Mystiker ... Der höchste sprachliche Ausdruck des mystischen Erlebens ist die Wortlosigkeit, das 'Sprechen aus dem Schweigen'. In der afrikanischen Religiosität hingegen, die auf den Menschen zentriert ist, verhält sich der Gläubige der Gottheit gegenüber aktiv- durch Analogiezauber der Beschwörung, einen Akt der *Magie*, zwingt er die Gottheit, sich in der Ekstase mit ihm zu vereinigen ... Zur Ausübung eines afrikanischen Kults sind Trommeln und andere Perkussionsinstrumente unerlässlich ... In Nordamerika aber nahm die Entwicklung afrikanischer Religiosität einen anderen Verlauf, weil die protestantischen, oft gar puritanischen Sklavenhalter im Gegensatz zu ihren katholischen lateinamerikanischen Kollegen den Gebrauch der Trommeln untersagten. Mit dem Verbot der Trommeln verloren die afrikanischen Gottheiten ihre Wirksamkeit, sie waren nicht mehr beschwörbar ... Da zeigten ihnen die Erweckungsgottesdienste der Baptisten und Methodisten eine Möglichkeit, das Vakuum wieder zu füllen. Sie erlebten die Möglichkeit eine Gottheit in der neuen Sprache durch Namensanrufung ohne Trommeln Mord! Lord!, 'Jesus!' 'Jesus!') zu beschwören. Sie lernten Geschichten der Bibel kennen, setzten deren Bilder und Gestalten in die eigene religiöse Ausdruckswelt ein und afrikanisierten die kultischen Formen dieser Gottesdienste. In dieser Begegnung entstanden die Spirituals. Sie entstanden aus einer Kultur, in der Dichtung magisches Wort ist, kein geschriebenes Wort, sondern Wort, das zugleich gesungen und getanzt wird. Die Sklavenhalter Nordamerikas hatten den Sklaven das Tanzen verboten. Bei den Vorläufern der Spirituals, den noch völlig afrikanischen Ring-Shouts - Rundtänzen mit Gesang, doch ohne Trommeln -, war das Tanzen unerlässlich, um eine Kirchengemeinde in den Zustand ekstatischer Besessenheit zu versetzen. Die älteren Spirituals wurden grundsätzlich getanzt (Dauer), doch wurde das Tanzen mit der Zeit zurückgedrängt. Was blieb, war neben Händeklatschen und Fußbestampfen zur Bezeichnung des Grundrhythmus eine ekstatische Bewegung des Körpers, ein charakteristisches Schwingen (Swinging) als Zeichen der ekstatischen Erregung!"

Aus: Negro Spirituals, Frankfurt am Main, 1962, S. 8ff.

Das kirchenmusikalische Programm des Tridentiner Konzils

Das gegenreformatorische Programm des Tridentiner Konzils (Dekrete aus den Jahren 1562 und 1563) für die Kirchenmusik umfasst folgende Kernpunkte:

- Alles Weltliche (profanum), Anstößige bzw. Ausschweifende (lascivum) und Unreine (impurum) soll vermieden werden. Gemeint sind vor allem auch Elemente und Instrumente der weltlichen Musik. Das Haus Gottes soll wahrhaft ein Haus des Gebetes sein (ut domus Dei vere domus orationis esse videatur).
- Alles Verweichlichte (molle), bloß Gefühliges soll vermieden werden. Gewünscht wird die "pia gravitas" (frommer Ernst).
- Die Musik soll so komponiert sein, dass die Worte von allen verstanden werden können (ut verba ab omnibus percipi possint), damit die Herzen der Zuhörer vom Verlangen nach der himmlischen Harmonie und dem Gedanken an die Freude der Seligen ergriffen werden (ut audientium corda ad coelestis harmoniae desiderium beatorumque gaudia contemplanda rapiantur). Mit dem Titel seiner Messe beruft sich Palestrina auf den Papst, der schon 1555 die Textverständlichkeit gefordert hatte. Vgl dazu: Karl Weinmann: Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik, Leipzig 1919, S. 3f. (Funkkolleg für Musikgeschichte; S. 382f.).



Raffaels: Die heilige Cäcilia, 1516

Raffaels "Heilige Cäcilia" ist die bildnerische Umsetzung eines solchen musiktheologischen Programms. Es entstand im Zusammenhang mit den römischen Reformbestrebungen des 5. Laterankonzils (1514).

Die Patronin der Kirchenmusik lauscht mit himmelndem Blick verklärt, aber auch aufmerksam wach, der himmlischen Musik. Ihr eigenes Instrument, das Portativ, lässt sie sinken, so dass die Pfeifen zu Boden gleiten. Völlig entwertet sind die zu ihren Füßen liegenden, teilweise beschädigten weltlichen Instrumente (Gamben, Flöten, Triangel, Tambourin u. a.).⁴

Die anderen Heiligenfiguren (von links nach rechts: Paulus, Johannes, Augustinus und Maria Magdalena) zeigen verschiedene Verhaltensweisen der Musik gegenüber.

Liszt⁵ deutet das so:

Paulus: Er ist der Mann des Wortes, der das Gefühl mit der Vernunft versöhnt.

Er denkt über die intuitive Wirkung der Musik nach, die ohne Worte verkündet.⁶

Johannes: Er ist der Lieblingsjünger Jesu, der den Herrn wie kein anderer geliebt hat. Er gibt sich ganz der Musik hin.⁷

Augustinus: Er hört kühl zu. Er bleibt auch bei den heiligsten Rührungen auf der Hut. Vielleicht lauert auch hinter der Außenseite himmlischer Erscheinungen das Böse.⁸

Magdalena: „Es liegt in ihrem Aussehen etwas Hoffärtiges, Weltliches“. Sie repräsentiert die weltliche, sinnliche Liebe. Sie ist „mehr von dem sinnlichen Reiz der Töne gefesselt“.⁹

Polyphonie und Homophonie

Die Wurzeln der Mehrstimmigkeit liegen in der volkstümlichen Musizierpraxis. Primäre Formen sind:

- die Parallelführung (Verdopplung einer Melodie in der Oktav, Quinte, Quart

u. a.), im Mittelalter Organum genannt,

- der antiphonale Wechselgesang (call & response), vgl. Missa Luba,
- der Kanon, der - in einem stehenden Klang kreisend - nach dem Stimmtauschprinzip ostinate Melodiefloskeln durch die Stimmen führt, vgl. Sommerkanon. Die natürliche Grundlage des Kanons ist das Phänomen des Echos, das in Zeiten, wo die Menschen in Wäldern und Höhlen lebten, eine prägende musikalische Grunderfahrung war.

⁴ Betont wird in dem Bild der Vorrang der musica mundana (der Sphären- bzw. Engelsmusik) vor der vom Menschen gemachten Musik. Der reine a-cappella-Stil wurde streng nur in der Capella Sistina praktiziert. Ansonsten wurden Palestrinas Messen auch mit Instrumenten musiziert, wie ja auch bildnerische Darstellungen der musizierenden Engel fast immer auch Instrumente beinhalten. Psallere heißt „die Zither spielen“. Im Alten Testament bedeutet es „die Psalmen singen“. Und König David, dem die Psalmen zugeschrieben wurden, wird in diesem Zusammenhang immer mit der Harfe dargestellt. Instrumentalmusik war im Tempel in großem Umfang anzutreffen. Allerdings war dieses aufwendige Gotteslob nur im Tempel möglich. Nach der Zerstörung des Tempels verschwand es im Gottesdienst der Synagoge. Für die Christen aber war mit Jesu Kreuzestod und Auferstehung „der Vorhang des Tempels zerrissen“ und das festliche Gotteslob überall möglich. Es dauerte allerdings sehr lange Zeit, bis sich diese Einsicht überall durchsetzte.

⁵ Die heilige Cäcilie von Rafael (1838). In: Franz Liszt: Gesammelte Schriften II, Hildesheim 1978, S. 245 ff.

⁶ Paulus selbst und seinen Gemeindegliedern war eine ekstatische Religiosität, die Glossolalie, das vom Heiligen Geist eingegebene Zungenreden, nicht fremd. Er legte aber Wert darauf, dass es ins Wort übersetzt wird, denn Christus ist das fleischgewordene „Wort“, der „logos“

(Bedeutungshorizont: Sprache, Rede, Lehre, Sinn und Vernunft). Dabei handelt es sich aber nicht in erster Linie um einen Text, sondern „um eine lebendige Wirklichkeit: um einen Gott, der sich mitteilender Sinn ist und der sich mitteilt, indem er Mensch wird“ (Joseph Ratzinger, zit nach: J. R.: Im Angesicht der Engel, Freiburg 2008, S. 107). Hier gründet die „Vernünftigkeit“ und Nüchternheit christlicher Mystik und die Abwehr von Magie.

⁷ Der Lieblingsjünger versinnbildet die enge Beziehung der Musik zur Liebe. (Vgl. Hildegards „Caritas“).

⁸ Augustinus ist der Musik-„Fachmann“, vgl. seine Bücher „De musica“. Wie Paulus verkörpert er die Balance von Überwältigtwerden und „wort“bezogener Kontrolle, wie sie in seinem immer wieder zitierten Ausspruch deutlich wird:

Augustinus (396 in „Confessiones“): "Durch die heiligen Worte werden meinem Empfinden nach unsere Seelen andachtsvoller und leidenschaftlicher zu der Glut der Liebe hingezogen, wenn sie so gesungen werden, als wenn dies nicht der Fall wäre. Wenn ich mich der Tränen erinnere, die ich bei den Gesängen der Kirche vergossen habe, und auch jetzt bedenke, daß nicht der Gesang es ist, der mich bewegt, sondern die Dinge, die gesungen werden, mit klarer Stimme und entsprechender Melodik, so kommt mir der große Nutzen dieser Einrichtung wiederum deutlich zum Bewusstsein. Und doch muß ich, wenn es mir zustößt, dass ich durch den Gesang mehr bewegt werde als durch das Gesungene, mich einer schweren Sünde schuldig bekennen, und ich wünschte in solchem Falle lieber keine Sänger zu hören." (H. J. Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 26)

⁹ Liszts Deutung ist hier ein bisschen vordergründig. Das Sinnliche gehört nach christlicher Vorstellung dazu. Nicht umsonst hat sie Jahrhundertlang gegen die Gnosis gekämpft, den Dualismus von Geist und Körper. Wenn Gott Mensch wurde, wird dadurch das Körperlich-Sinnliche geadelt. Das heißt allerdings auch, dass das Sinnliche im Sinne des logos vergeistigt und sublimiert wird.

Alle diese Formen sind an enge Regeln gebunden. Die hinzukommenden Stimmen folgen einem eindeutigen "Kanon", d. h. einer Richtschnur. Sie werden deshalb auch gar nicht notiert, weder die weiteren Kanonstimmen (vgl. die mittelalterliche Notation der Caccia) noch die Mittelstimme im Fauxbourdon, einer aus der Volksmusik stammenden Satztechnik des 15. Jahrhunderts mit parallel verschobenen Sextakkorden, vgl. den Adventshymnus "Conditor alme siderum" von Guillaume Dufay (1400 - 1474):



Cantus oder Superius (cantus firmus)
 Superius eine Quart tiefer (nicht notierte Mittelstimme)
 Tenor (Sixten oder Oktaven zum Superius)

Parallel- und Kanonstimmen galten also ursprünglich weniger als selbständige Gegen-Stimmen (Kontrapunkte), sondern eher als simultane und sukzessive (echohafte) Verdopplung der Hauptstimme. Als eigene Schicht hebt sich dagegen der Klanggrund des Borduns oder Wechselborduns ab, obwohl auch er nicht im eigentlichen Sinne eine Gegenstimme darstellt, sondern lediglich den modalen Klangraum fixiert. Erst als die Tanzbässe im Laufe der Entwicklung mehrere wechselnde Fundamenttöne (bzw. Harmonien) markierten, ergab sich so etwas wie ein Spannungsverhältnis von Melodie- und Begleitstimme(n). Diese Gespaltenheit des Satzes kennzeichnet die behandelten älteren Beispiele (Sommerkanon, Caccia, Byrds "The Bells", Pachelbels "Kanon").

In der Kirchenmusik, in der sich - im Zusammenhang mit der Verschriftlichung der Musik - die schnelle, kunstvolle Entwicklung der Mehrstimmigkeit vollzog, traten zunächst zu der Hauptstimme, dem "Tenor" oder "cantus firmus", der der Gregorianik entlehnt war und meist in langen Notenwerten auftrat, neue Stimmen hinzu, die weitgehend unabhängig von diesem waren. In der frühen Motette hatten die hinzutretenden Stimmen - und das ist ein weiterer Beleg für die Gespaltenheit des Satzes - sogar eigene Texte. Die Komponisten drängten auf immer größere Freiheit, und die einengenden Verfahren des Bordun, des Ostinato und des Parallelismus verschwanden weitgehend. Nur der Kanon überlebte länger, weil er sich kunstvoll weiterentwickeln ließ. Doch auch er wurde schließlich mehr und mehr zur Ausnahmeerscheinung und durch die freiere Imitationstechnik abgelöst, bei der nur der Anfang einer melodischen Figur von den verschiedenen Stimmen nachgeahmt, die Weiterführung aber flexibel gestaltet wird. Das Streben nach Textverständlichkeit und sinnvoller Textdarstellung in der Zeit des Humanismus führte spätestens bei dem Niederländer Josquin des Prés (1440 - 1521) zur Technik der Durchimitation, vor allem in der Motette. Der Einheit des Textes entspricht nun die einheitliche Durchformung des musikalischen Satzes. Die einzelnen Sinnabschnitte eines Textes werden durch eine je eigene melodische Floskel hervorgehoben, die durch alle Stimmen geführt wird. Die Gespaltenheit des Satzes ist damit überwunden zugunsten einer auch in der Vertikalen nahtlosen Durchorganisation. Ein Musikwerk wird nun als ein in sich geschlossenes, einheitliches Ganzes betrachtet, als ein "opus perfectum et absolutum" (Listenius). An die Stelle der ostinaten Wiederholung tritt - als Gegenpol zu der einheitstiftenden Durchimitation - das Mannigfaltigkeit bewirkende Prinzip der "varietas" (Verschiedenheit). Bei aller Gleichheit sollen die einzelnen Glieder zugleich verschieden sein. H. Ott (1500 - 1546) ermahnt die Komponisten, Maßnahmen zu ergreifen, "mit denen sie die Ähnlichkeit der Melodie verbergen und die gleichen Klangfolgen in immer anderer Gestalt - so wie die Schauspieler auf der Bühne in geänderter Kleidung - auftreten lassen". Diese Aussage beinhaltet umgekehrt, dass die wechselnden melodischen Floskeln der einzelnen Abschnitte nicht völlig verschieden sein dürfen, sondern eine gewisse Ähnlichkeit aufweisen müssen.

Dieses Ziel war umso leichter zu erreichen, als die melodischen Gestalten ohnehin weniger individuell und plastisch angelegt waren als in späterer Zeit. Sie folgten, vor allem bei Palestrina, fast durchweg bestimmten einschränkenden **Melodiebildungsgesetzen:**

- Die Melodik ist *strömend*, sie fließt metrisch und rhythmisch frei (Prosamelodik). Es gibt zwar schon ein rhythmisches Grundmaß, eine Mensur, auf die die wechselnden Notenlängen bezogen werden - z. B. "Alla breve": $\zeta = \downarrow$ -, aber die 'Zählzeiten' gruppieren sich noch nicht zu einem Takt- und Periodenschema, das zyklisch (nach dem Versprinzip) wiederkehrt und den musikalischen Ablauf im vorhinein symmetrisch strukturiert (parallelismus membrorum). Dementsprechend sind auch Wiederholungen (redictae) verboten.
- Die Melodik folgt dem *Sprungausgleichsgesetz*: Der in einem Sprung aufgerissene Raum wird sofort durch eine Sekundbewegung in umgekehrter Richtung eingeebnet. Die skalische Bewegung dominiert. Der Ambitus der melodischen Bewegung ist noch häufig an den mittelalterlichen Hexachordrahmen (Sechstonraum) gebunden.
- Die Melodik weist häufig eine *rhythmische Bogenform* auf: Die langsame Bewegung am Anfang einer melodischen Phrase wird zur Mitte hin beschleunigt, der Schluss läuft wieder ruhig aus.

Die Melodik ist also insgesamt vom ruhigen Ausgleich der Kräfte gekennzeichnet. Sie vermeidet auffallende, emotional-expressive Gesten. Bei allem freien Wechsel (varietas) in Rhythmik, Melodik, Satztechnik und formaler Anordnung fließt die Musik gleichmäßig. Das wird vor allem durch mannigfaltige Verzahnung der Stimmen, das Überspielen von Einschnitten, gewährleistet. Die Akzente der einzelnen Stimmen neutralisieren sich durch ihren zeitlich versetzten Einsatz gegenseitig. Der aus der Antike übernommene Begriff der "natura varie ludens" (abwechslungsreich spielende Natur) hat hier Pate gestanden. Viele zeitgenössische Äußerungen formulieren ausdrücklich den Gedanken, dass der Künstler nach dem Vorbild Gottes und in Anlehnung an die von ihm erschaffenen Naturformen schafft. Ehrfurchtsvoll staunend und intensiv vernehmend müssen wir uns entsprechend den Hörer vorstellen. Er wird in einen vielfältig verflochtenen, nicht vorhersehbaren und nicht genau durchschaubaren Klangablauf hineingenommen und dabei aus seiner engen, von biogenem Streben nach überschaubarer Symmetrie und stimulierender Wiederholung bestimmten Erlebnis- und Vorstellungswelt herausgeführt in eine komplexere, geistige Welt.

Die Merkmale des Palestrinastils wurden in der Folgezeit unter dem Stichwort "reiner Satz" kanonisiert. Bis heute spielt er in der musiktheoretischen bzw. kompositorischen Ausbildung der Musiker eine wichtige Rolle. Die imitatorische Satztechnik innerhalb eines solchen aus obligaten Stimmen bestehenden Satzes nannte man später *polyphon*.

Kunst lässt sich allerdings nur bis zu einem gewissen Grade in strenge Regeln fassen. Das Paradigma (die Standardlösung, das Repertoire an Regeln) ist zwar wichtig, ästhetischer Reiz und individuell-charakteristische Aussagekraft entstehen aber gerade im 'Spiel' mit den Normen. So betont Palestrina z. B. häufig den Schluss eines Abschnittes durch die an sich verpönten *redictae* (Wiederholungen, Sequenzierungen). Um besonders wichtige, zentrale Gedanken eines Textes (in Messen z. B. das "Jesu Christe" oder "Et incarnatus est" hervorzuheben, scherten schon seine Vorgänger aus dem verbindlichen (melodisch bewegten) imitatorischen Stil in einen (langsamen) homorhythmischen harmonischen Satz aus. So entstand eine 'Figur', also eine aus dem normalen Kontext sich deutlich abhebende 'Gestalt'. Man nannte sie Noëma (griech.: Gedanke). Diese Satztechnik, bei der die übrigen Stimmen sich

Die Gründungsurkunde für die Vorstellung der Musik der Engel ist die Vision des Jesaja (Kapitel 6):

1 Im Todesjahr des Königs Usija sah ich den Herrn. Er saß auf einem hohen und erhabenen Thron. Der Saum seines Gewandes füllte den Tempel aus. 2 Serafim standen über ihm. Jeder hatte sechs Flügel: Mit zwei Flügeln bedeckten sie ihr Gesicht, mit zwei bedeckten sie ihre Füße und mit zwei flogen sie. 3 Sie riefen einander zu: Heilig, heilig, heilig ist der Herr der Heere. / Von seiner Herrlichkeit ist die ganze Erde erfüllt.

Seit Dionysios Areopagita (um 500) hat man aus einer Kombination verschiedener Bibelstellen die Vision des Jesaja auf 9 (3 x 3) Engelchöre erweitert. Die Vielstimmigkeit und das polyphone Zu-Rufen der alten Kirchenmusik bildet das „Sie riefen einander zu“ des Jesaja ab.

Hildegard von Bingen hat das in ihrer berühmten Vision übernommen. Viereck und Kreis sind – wie auch in indischen Mandalas – Symbole für die irdische und die himmlische Welt. Über neun Ringe von Engeln wird der Blick ins Zentrum gezogen, einem weißen Lichtfleck, der den unsichtbaren, alle Vorstellung übersteigenden Gott symbolisiert. Von außen nach innen werden die Engel immer menschenunähnlicher. Die Serafim im innersten Ring bestehen fast nur noch aus (sechs) Flügeln und Flammen. Hildegard beschreibt sie so: »...[sie] brennen ... wie Feuer und haben viele Flügel, auf denen wie in einem Spiegel alle Ränge der kirchlichen Stände zu erkennen sind... Sie deuten an, dass sie selbst in Gottesliebe glühen und großes Verlangen nach seiner Anschauung haben ...“



Schon das erste Kyrie der Missa Papae Marcelli zeigt, wie sehr Palestrina Elemente volkstümlichen Musizierens benutzt:

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

Kyrie

Zit. nach der Ausgabe von Arnold Schering, Mainz o. J., S. 1-5.

In T. 2-8 erscheint zweimal hintereinander in den Unterstimmen das L'homme armé-Motiv als Bassgerüst. In T. 9-15 wird auf der Unterdominante der gleiche Vorgang wiederholt, allerdings mit einem rhythmisch verschränkten Einsatz der Bassstimme. Eine allzugroße Nähe zum „Tanzbass“ wird allerdings vermieden durch die asymmetrischen Längenverhältnisse: $3\frac{1}{2} + 3\frac{1}{2} + 3 + 3\frac{1}{4}$ „Takte“. Die rhythmische Verschränkung zu Beginn von T. 12 ist bedingt durch die Sopranstimme, wo ab T. 10 zweimal die gleiche dreitaktige Figur auftritt. Solche redictae (Wiederholungen) widersprechen eigentlich der Ästhetik der alten Polyphonie. Palestrina hat die komplexe kontrapunktische Kunst der Niederländer vereinfacht, mit südländischer Eleganz geglättet. Wenn man sich das Kyrie im Klavierauszug ansieht, erkennt man deutlich, dass hier die Polyphonie stark einem homophonen Satz angenähert ist:

Auf dem Klavier gespielt, hört man das Ganze weitgehend als einen natürlich fließenden harmonischen Satz, bei dem der Sopran als Melodie gehört wird. Zur Einheit des Satzes tragen Nebenfiguren bei, vor allem die abwärtslaufenden Achtelfiguren.

Wenn Palestrina zum „Klassiker“ der Kirchenmusik wurde, dann gerade durch die Verschmelzung der hochartifizialen niederländischen Kontrapunktik mit volkstümlichen und neuen Elementen. In die Zukunft weisen vor allem zwei Trends: die Entwicklung der Mensur zum Takt und der Modalität zum Dur-Moll-System. In Takt 4 zeigt das „fis“ z. B. den zeitweisen Übergang von G-Mixolydisch nach G-Dur. Viele ganz „normale“ C-Dur-Kadenzen finden sich in dem Stück. Der Schluss allerdings vermeidet die Dominantfunktion und benutzt den alten modalen (plagal) „Kirchenschluss“ (S-T).

„Erhebung“ scheint ein Hauptinhalt dieses Beethovenschen Kyrie zu sein. Aufwärtsstrebende Figuren aus 3, 4 oder 8 Tönen bestimmen das ganze Stück. Vor allem im Orchestersatz sind sie als Achtelbewegung sehr präsent, z. B. T. 9 ff. Gleich am Anfang tragen sie den liedhaft schlichten Chorsatz zu dem intensiven Höhepunkt auf dem – in dem einfachen harmonischen Ambiente – geradezu wunderbar-entlegenen E-Dur-Akkord in T. 7. Auf die große, inbrünstig-flehende Steigerungswelle folgt das vertrauensvoll-bittende Sich-zurück-fallen-lassen in die Grundtonart. Beide Gesten werden ab T. 33 eng ineinander verwoben. Ab T. 37 wird in den Vokalstimmen dauernd die fallende Geste wiederholt, zunächst auf der gleichen Tonstufe, dann ab T. 46 auf immer höheren Tonstufen, so dass wieder auf eine neue Art das Sich-Erheben und das vertrauensvolle Bitten miteinander verbunden werden. Das Gefühl der Andacht, der liturgischen Atmosphäre, manifestiert sich besonders im Soloteil ab T. 15, der das Motiv der steigenden Achtel immer höher setzt und schließlich in einer polyphonen, fugenartigen Durchführung verarbeitet – eine Referenz an den alten Kirchenstil. Fast spektakulär ist T. 37-40: In E-Dur – dem gleichen Akkord, der schon in T. 9 ‚Entrückung‘ suggerierte – wird (im Piano) eine schlichte vierstimmige A-capella-Kadenz gesungen. Das ist wie ein Verwandelt-Werden, wie ein Eintauchen in die mystische Welt alter Kirchenmusik. Die Stelle wird vom Chor im forte wiederholt und durch die wiedereinsetzende Orchesterbegleitung in den kompositorischen Kontext zurückgeholt. Übrigens fällt von hier aus im nachhinein auf, dass – ganz ungewöhnlich für eine Missa solennis mit Solisten, Chor und großem Orchester! – schon der rein vokale, einstimmige Einsatz der Bassstimmen zu Beginn eine solche historische Reminiszenz darstellt.

Franz Liszt:

"Heutigentags, wo der Altar erbebt und wankt, heutigentags, wo Kanzel und religiöse Ceremonien dem Spötter und Zweifler zum Stoff dienen, muss die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich ausbreitend in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen.

Wie sonst, ja mehr als sonst muss die Musik **Volk und Gott als ihre Lebensquelle** erkennen, muss sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen.

Um dieses zu erreichen ist das Hervorrufen einer *neuen Musik* unumgänglich. Diese Musik, die wir in Ermangelung einer anderen Bezeichnung die *humanistische* (humanitaire) taufen möchten, *sei wehevoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig.*"

Über zukünftige Kirchenmusik. 1834. In: Fr. Liszt: Gesammelte Schriften II, Leipzig 1881, Nachdruck Hildesheim 1978, S. 56

Franz Liszt: Missa choralis (1865)

Hoffmanns Rezension belegt den Zusammenhang der Diskussion über des Erhabene mit der Wiederentdeckung der alten (,heiligen') Kirchenmusik. Ein Jahr vor der Entstehung der C-Dur-Messe von Beethoven (1806) schlossen sich Overbeck, Pfaff und andere junge Maler in Wien zur Sankt-Lukas-Bruderschaft zusammen, der Keimzelle der Nazarener. Sie wollten Kunst und Religion im Sinne vorreformatorischer Glaubenseinfalt wiedervermählen. 1810 zogen sie nach Rom und lebten dort "rein" und „fromm" unter Beachtung der mönchischen Tugenden von Armut, Keuschheit und Gehorsam. Der Sinnenprunk der Renaissance war für sie ebenso Teufelswerk wie der reformatorische Abfall vom Katholizismus. Ihr Ideal waren Raffael und die Präraffaeliten.

Gleichzeitig grub Caspar Ett (geb. 1788) am Seminar Gregorianum in München (dort war er bis 1807) in den alten Notenbeständen die Musik alter Meister aus und führte sie auf. Ein Signal für die Pflege der alten Musik wurde die Aufführung von Allegris Miserere am Karfreitag des Jahres 1816. Hier liegen die Wurzeln des Cäcilianismus, der dann ab der Jahrhundertmitte die Kirchenmusik weitgehend bestimmte und in restaurativem Geist die Gregorianik und die alte mehrstimmige Kirchenmusik nicht nur wiederbeleben, sondern auch zur Richtschnur des Produzierens neuer Werke machte. Darin ist er vergleichbar dem neoromanischen und neogotischen Kirchenbau der Zeit. Auch große Komponisten griffen die romantische Begeisterung für die Vergangenheit auf, verharteten aber nicht in einer Stilkopie, sondern vermischten das Alte produktiv mit dem Eigenen, wie es schon E.T.A. Hoffmann in seiner Rezension gefordert hatte.

Einer von ihnen ist Franz Liszt, der sich schon 1834 vehement gegen die Abkoppelung der Kirchenmusik von der zeitgenössischen Musik zur Wehr setzte. Seine Missa choralis entstand Anfang 1865 in Rom, als er sich auf den Empfang der niederen Weihen vorbereitete. Er arbeitete damals an seinem Oratorium Christus und studierte zu diesem Zweck intensiv den Gregorianischen Choral. Darauf spielt der Titel des Werkes an. Im Kyrie benutzt er (wie die alten Meister) eine gregorianische Melodie - die Antiphon „Pueri Hebraeorum“ (vom Palmsonntag) - als cantus firmus eines kontrapunktischen Satzes. Die Messe knüpft damit bewusst an Palestrina an und sollte auch in der Sixtinischen Kapelle aufgeführt werden. Sie ist als A-cappella-Messe konzipiert, wird in der Endfassung allerdings (sparsam) von der Orgel begleitet. Insofern geht Liszt konform mit der in Regensburg sich konstituierenden kirchenmusikalischen Reformbewegung, die sich 1866 in der Zeitschrift „Fliegende Blätter der Kirchenmusik“ (Hrsg. Franz Xaver Witt) und 1868 in der Gründung des „Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins“ manifestierte. Im Gegensatz zum Cäcilianismus ist sein Werk aber in keiner Weise historisierend. Das Archaische des Palestrinastils ist die Folie für Akzente neuerer Art. Die kompositorische Haltung ist, z. B. in den ‚Erhebungs‘- Figuren, mit der Beethovens vergleichbar, in manchen dramatisierenden Effekten (Kyrie- und eleison-Aufschreie, quasi instrumentale „Pizzicato“-Figuren als Sinnbild staunenden „Stammeln“) geht sie noch weiter.

Diesem Versuch, die Abkoppelung der Kirchenmusik von der künstlerischen Entwicklung zu stoppen, war letztlich kein Erfolg beschieden. Schon bald fand sich Liszt neben Haydn, Mozart und Beethoven auf der schwarzen Liste der Cäcilianer, weil „ihre Töne nicht als Diener, sondern als Herren der Liturgie erscheinen, was bekanntlich verfehlt ist“.

Franz Xaver Witt in: Musica Sacra 19 (1886), S. 40. Zit. nach: Musica sacra 1/2000

Gegen Ende des Jahrhunderts wurde sein Werk sogar, wie die ganze klassische Kirchenmusik, für die Aufführung in der Kirche verboten.

Kyrie

Franz Liszt
1811-1886

Andante

Soprano Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

Alto Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

Tenore Ky - ri - e e -

Basso

Organo

son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le -

le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri -

le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri -

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,

- i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i -

e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i -

son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i -

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

ad libitum *mezzo forte*

Man.

son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son,

son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -

son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,

son, e - le - i - son, e - le - i - son,

e - le - i - son, e - le - i - son,

- i - son, e - le - i - son,

- i - son, e - le - i - son,

Un poco più moderato

dolce Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

dolce Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

dolce Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

dolce espressivo Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

Un poco più moderato

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le -

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le -

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le -

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le -

- i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

Pú - e - ri Hebræ - ó - rum portántes ramos o - li - vá - rum,

ob - vi - a - vé - runt Dómi - no, cla - mán - tes, et di - cén - tes:

Ho - sánna in excé - sis.

arvo pärt: cantus in memory of benjamin britten für streichorchester und eine glocke (1980)

(♩ = 112-120)

Campana

Camp.

8^{va}

VI. I div. ppp con sord. 8^{va}

ppp con sord..

VI. II div. pp

pp

Viola sole p

Vc. div. p

p

Cb. div. mp

mp

- Wir hören das Stück, beschreiben seine Wirkung.
- Wir definieren anhand der obigen Notation die Regeln, nach denen die einzelnen Stimmen ablaufen, und ergänzen entsprechend die Leerstellen.
- Wir stellen Vermutungen über den weiteren Ablauf des Stückes und den zu erwartenden Klangeindruck an.
- Welche Zusammenhänge bestehen zwischen Struktur und Ausdruck? In welcher Beziehung stehen beide zum Werkstitel bzw. zum Anlass seiner Entstehung?
- Wir versuchen Struktur und Gehalt des Stückes von den Texten Sandner und Thalers her zu verstehen.
- Wir interpretieren das Stück ästhetisch als modale Klangflächenkomposition über dem Ton a. Mit welchen Mitteln (melodischer, rhythmischer, tonaler, harmonischer und satztechnischer Art) verhindert Pärt Plastik und Gestaltprägnanz?
- Wir vergleichen Pärt's Stück mit Palestrinas Kyrie hinsichtlich Struktur, Ausdruck und ästhetischer Funktion. In welchem Verhältnis stehen Konstruktion und Ausdruck?
- Wir vergleichen das Stück mit dem Glockengeläut von St. Sepulchre in London. → [mp3](#)
- Ist bei diesem Stück die Frage nach Homophonie bzw. Polyphonie sinnvoll?¹⁰

¹⁰ Die Struktur des Stückes ist eigentlich beides: die Hauptstimmen sind im strengen, augmentierten Kanonstil polyphon, die Tintinnabulistimmen dagegen sind als a-Moll-Fläche homophon. Aber auch die kanonischen Hauptstimmen verfließen durch das dichte Gewebe und die Gleichförmigkeit des Rhythmus weitgehend zur Fläche. So ist das auch schon beim Sommerkanon. Je mehr Stimmen dort kanonisch einsetzen, umso mehr entsteht der Eindruck einer in sich bewegten Fläche. Anders ist das bei der Bach-Fuge (s.u.). Hier sind die einzelnen Stimmen so unterschiedlich profiliert, dass sie auch beim Hören plastisch voneinander sich abheben. Palestrinas Kyrie bewegt sich in der Mitte zwischen diesen Polen.

V2, Va, Vlc. und Cb spielen - wie in einem eng geführten Kanon jeweils später einsetzend - dasselbe jeweils eine Oktave tiefer und jeweils augmentiert nach.

Die jeweils andere Hälfte der Instrumente spielt nur Töne des a-Moll-Dreiklangs, und zwar immer den, der der nächste unterhalb des darüberliegenden Tones der Tonleiterlinie ist. Dadurch wird die Vorstellung eines ‚stehenden‘ Gesamtklangs erzeugt. Pärt nennt diesen Kompositionsstil „Tintinnabuli-(=Glöckchen)Stil“.

Das Stück endet zwangsläufig für V1 auf c', V2 auf a, Va auf e, Vlc/B auf a, also dem a-Moll-Dreiklang.

Die Überraschung ist groß: Die Konstruktion geht ja noch über Bach hinaus! Das Stück ist ja ausrechenbar!

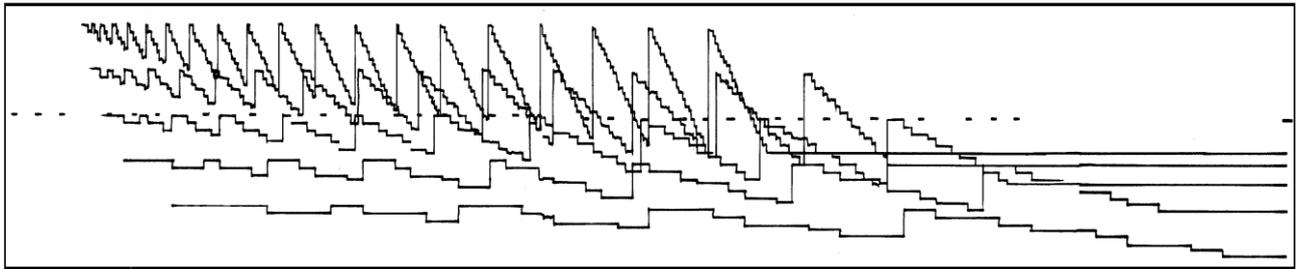
Warum die Konstruktion? Dasselbe hätte man doch auch ohne die strengen Regeln erreichen können.

Das ist aber ein Irrtum. Es ist unbefriedigend, sich seine Emotionen einfach so von der Seele zu schreiben. Schon Kinder feilen an ihren Bildern, bis die Form ihren Ansprüchen genügt.

Warum aber eine Konstruktion, die man nicht hört? Für den Komponisten ist das Ziel ein opus perfectum, ein in sich stimmiges, vollendetes Werk.

Auch in der bildnerischen und architektonischen Kunst gibt es Konstruktionsprinzipien, die man nicht bewusst sieht. Die Steine des Kölner Doms sind auch an den Stellen, die niemand zu sehen bekommt, genau so sorgfältig bearbeitet wie die sichtbaren. Das Werk will also mehr sein, als die Rezipienten an ihm ablesen können. Und man glaubt auch, dass der Hörer oder Betrachter intuitiv spürt, ob eine Sache in sich stimmig ist.

Grafische Strukturdarstellung von Pärts „Cantus“ (angefertigt von Michael Velten, hier verkleinert und vereinfacht):



Pärts Konzept ist übrigens nicht willkürlich ausgewählt, sondern folgt hörpsychologischen Gegebenheiten, wie sie schon in der barocken Figurenlehre fixiert wurden. Der Descensus bzw. die Katabasis (Abstieg) gehören zur Klage, zum „Den-Kopf-hängen-lassen“. Konkret denkt Pärt wohl bei der Totenklage für Benjamin Britten, vielleicht auch an die Klageweiber, wie sie heute noch im Orient zum Totenritual gehören. Diese Gesänge haben den gleichen Abwärtsduktus, das gleiche Immer-erneut-wieder-oben-Ansetzen und sogar (im Ansatz) die kanonische Form, z. B. bei einer Totenklage aus L'Oach (Rumänien)¹¹. → [mp3](#)

Das Immer-tiefer und Immer-langsamere verdeutlichen bei Pärt den lauten Aufschrei im Schmerz und dessen langsames Abklingen bzw. seine Versteinerung.

Die kanonische Form symbolisiert die Zwanghaftigkeit, die Gesetzmäßigkeit und die Ausweglosigkeit der Situation.

Die Glocke symbolisiert die Ewigkeit, vermittelt vielleicht sogar so etwas wie Trost und Hoffnung.

(Nach Ernst Klaus Schneider, Tagungsmaterial:)

In England ist das change-ringing, das Wechsel- oder Variationsläuten weit verbreitet. Dabei werden die Glocken in einer Vorbereitungsphase aufgeschwungen, bis sie auf dem Kopf stehen. Der Glöckner hält die Glocke in dieser Gleichgewichtslage. Für jeden Schlag wird die Glocke so gezogen, dass sie für jeden Schlag eine volle Drehung vollführt. Dies ist ohne größeren Kraftaufwand möglich. Beim change-ringing werden die Glocken in einem bestimmten Wechsel angeschlagen: Die Glocken werden stets in neuer Reihenfolge geläutet; eine Tonfolge darf erst wiederholt werden, wenn das gesamte System durchlaufen ist, z.B.:

Bei drei Glocken:

1 2 3 2 1 3 2 3 1 3 2 1 3 1 2 1 3 2 1 2 3

oder bei sechs Glocken mit einer Tenorglocke (z.B. mit den Tönen d,e,f,g,a,h und dem Tenorglockenton c:

1 2 3 4 5 6 7

2 1 4 3 6 5 7

2 4 1 6 3 5 7

4 2 6 1 5 3 7

4 6 2 5 1 3 7

6 4 5 2 3 1 7

6 5 4 3 2 1 7 usf. (insgesamt über 700 Varianten)

Derartige Glockengeläute haben gelegentlich eine große Nähe zu Pärts „Cantus“, z. B. bei dem Geläut von St. Sepulchre in London. Man hört immer wieder von oben nach unten laufende Tonleitern.

¹¹ "Les Voix du Monde", Track 6

(Mögliche Klassenarbeit:)

Christóbal de Morales: "Lamentatur Jacob" (1543)

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 Lamentatur 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.

| | |
|--|---|
| <p>Lamentatur 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. Prostrernens se Jacob vehementer cum lacrimis pronus in terram, et adorans ait: Precor caelestem regem, ut me dolentem nimium faciat eos cernere.</p> | <p>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.</p> |
|--|---|

An diesem Beispiel lassen sich gut die Merkmale der altklassischen Kirchenmusik in Abgrenzung von der klassisch-romantischen und der Arvo Pärts abgrenzen.

Melodik: Aus der Gregorianik entwickelt, deshalb

- Tendenz zu Melismatik und skalischer Bewegung,
- auftretende Sprünge werden wie ‚Löcher‘ anschließend eingeebnet (‚zugeschüttet‘). Der Fachterminus dafür heißt: **Sprungausgleichsgesetz**:
- freiströmende **Prosa-Melodik** (=nicht taktgebunden, nicht periodisch gegliedert, rhythmisch wenig profiliert, keine wörtlichen Wiederholungen, statt dessen immer wieder neue – aber ähnliche Glieder; ästhetisches Ideal: größtmögliche „**varietas**“ (=Verschiedenheit) im gleichmäßigen Fluß)
- insgesamt also weiche Konturen, Vermeidung allzu großer Gestaltprägnanz
- allerdings ‚auffallende‘ improvisatorische Verzierungen (=Ausdrucksfiguren?) bei der Aufführung (vgl. T. 21-23 Sopran)

Tonalität: Sie ist überwiegend noch modal. Leitöne kommen also kaum vor.

Allerdings ist es inzwischen klar, dass die Praxis im 16. Jahrhundert nicht immer mit der Theorie bzw. der notierten Form übereinstimmt. Der Übergang zur Dur-Moll-Tonalität wurde durch Hinzufügung von Akzidentien (#, b) bei der Aufführung vorbereitet (T. 23 cis im Sopran).

Satztechnik:

Polyphonie: Alle Stimmen benutzen – in zeitlicher Verschiebung - das gleiche Material. Die verwendete Technik ist also die Imitation, genauer die **Durchimitation**: Ein **Soggetto** (ein ‚Subjekt‘, ein ‚zugrundeliegender‘ Hauptgedanke) wird nacheinander durch alle Stimmen geführt. Die spätere Fugentechnik ist hier vorgeprägt. Aber es gibt entscheidende Unterschiede:

- Das ‚Thema‘ ist noch weniger markant und noch weniger fest konturiert als bei der Fuge. Nicht nur am Ende ‚franzt‘ es aus, sondern auch die Mitte und sogar der Kopf sind instabil und werden (leicht) verändert. Deshalb spricht man in der Musikwissenschaft seit neuerem im Falle der alten Musik nicht von ‚Thema‘, sondern von ‚soggetto‘.
- Das Soggetto durchzieht nicht – wie bei der Fuge – alle Durchführungen, sondern ändert sich mit jedem Abschnitt, d. h. mit jedem neuen Satzglied: bei ‚de duobis filiis wird ein ‚neues‘ Thema ein- und durchgeführt. Dieses ist aber entsprechend dem oben genannten Prinzip nicht grundsätzlich neu und kontrastierend, sondern hebt sich nur leicht ab.
- Die Imitationen erfolgen vor Ablauf des Soggetto, so dass man von dauernder Engführung sprechen könnte.
- Ein Kontrapunkt im Sinne eines markanten Gegenthemes fehlt.

Harmonik: Sie folgt den Prinzipien des ‚reinen Satzes‘, d.h. es werden nur reine (konsonante) Intervalle verwendet. Gegenüber der bis ins Mittelalter geltenden Pythagoräischen Klassifikation (reine Intervalle = Oktaven, Quinten, Quartan) ist allerdings eine Änderung eingetreten: die Quarte gilt in der Praxis nicht mehr als rein, dagegen ist die Terz nun als konsonantes Intervall. So kommt es, dass das Satzbild von einfachen Dreiklangsfolgen bestimmt ist. Selbst normale Dominantseptakkorde kommen so gut wie nicht vor (T.8). Die einzigen Spannungsklänge, die (sogar relativ häufig) benutzt werden, sind der Quart- (sus4) bzw. der Sept- (oder auch der Non-)vorhalt, die aber regelmäßig durch Ligaturen (Überbindungen) weich eingeführt und dann in die konsonante Terz bzw. Sext oder Oktave aufgelöst werden.

Form:

Der beschriebene Formablauf heißt **Motette** (nach franz. mot = Wort), weil er bei Textvertonungen entwickelt wurde. Die sich überlappenden Themen führen zu einer weiteren ‚Weichkonturierung‘: Absätze und Akzente innerhalb der Stimmen werden von anderen überspielt. Die im Tonraum sich überkreuzenden Stimmen (vgl. T1 und T2 in T. 7ff.) tragen ebenso zu dem undurchsichtig flächenhaft-fließenden, schwebenden Gesamteindruck bei wie die ‚Engführungen‘ in wechselnd dichtem Abstand (T. 4/5 ein Halbe zwischen Sopran und Alt).

Ausdruck:

Im Gegensatz zur klassisch-romantischen Kirchenmusik und zu dem klagenden cantus Pärtis, gibt es hier nur in abgemildeter Form affektive und abbildende Figuren. In Morales‘ „Lamentabatur“ könnten die vielen Vorhalte und der fallende Melodieduktus als solche aufgefasst werden. Der Ausdruck erscheint gezügelt. Es handelt sich um meditative Verarbeitung der Trauer, nicht um einen Ausbruch von Klage und Wut. Immerhin lassen sich Beziehungen zur Totenklage herstellen, z. B. zur schon erwähnten Totenklage aus L'Oach (Rumänien)¹². → [mp3](#)

Persönliche Klage gibt es erst mit der Entwicklung der Oper und der Monodie (der absoluten Homophonie).

Monteverdi: Klage der Ariadne (1608)

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!

Dieses Stück 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 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 – dieser Teil ist hier nicht abgedruckt – 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? Schon der Text ist ganz anders als bei Morales, 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 Affektebene 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.

¹² „Les Voix du Monde“, Track 6

Die Polarität von Ordnung und Unordnung

Die Wirklichkeit, auch die musikalische, gehorcht nicht einem einzigen Prinzip. Nicht erst mit der modernen Chaostheorie der Naturwissenschaften wissen wir, dass Ordnung (Kosmos) dem Chaos abgerungen ist, dass Ordnung und Unordnung Pole sind, zwischen denen sich alle Prozesse dieser Welt abspielen. Zur Kreativität gehören in gleicher Weise logische, systemorientierte Arbeit und divergente, spontane Vorstellungs- bzw. Gedankensprünge. Paul Claudel sagt: "Ordnung ist die Lust der Vernunft, Unordnung die Wonne der Phantasie."¹ Die Verbindung beider Prinzipien haben wir in der Musik schon im Zusammenhang mit der Decoratio und der Elocutio kennengelernt. (Übrigens gilt, wie wir heute wissen, eine solche improvisatorische Verzierungspraxis auch für Palestrinas Musik, wenn sie auch in Einspielungen bis heute kaum praktiziert wird.) Noch deutlicher wird sie in der Verbindung von relativ freien, quasi improvisatorischen mit streng durchgearbeiteten Phasen, wie sie uns bei "Vendome" begegnete. Besonders bei Zusammenstellungen wie Präludium und Fuge, Fantasie und Fuge, Tokkata und Fuge u. ä. wird sie sichtbar. Improvisatorische Spielfreude ist aus naheliegenden Gründen vor allem eine Domäne der Instrumentalmusik. Da aber bis ins 18. Jahrhundert hinein die Vokalmusik als die höherstehende Musikform angesehen wurde, standen solche freieren Musizierformen in geringerem Ansehen und wurden im allgemeinen nur als Ergänzung (z. B. als Vor-, Zwischen- oder Nachspiel) zu den etablierten vokalen Formen akzeptiert. Wirklich "freie" Fantasien, die nicht mehr in den Kosmos der Fuge münden, sondern für sich stehen, gibt es erst in der Geniezeit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, z. B. bei C. Ph. E. Bach (S. 62ff.).
Zit. nach FAZ vom 15. 3. 1988, S. B 13.

Damals sagte man nicht "Orgel spielen", sondern "Orgel schlagen". Das Wort Tokkata (von it. toccare: schlagen) bezeichnet also ursprünglich ein Stück für Tasteninstrumente. Wie solche Stücke vokale Vorbilder (etwa eine Motette), 'aufbereiten', zeigt ein frühes Beispiel der Gattung:

Giovanni Gabrieli: Toccata del secondo tono (1597)

Der chorische Akkordsatz wird durch instrumentale Tonleiterpassagen aufgebrochen. Angesichts der hier zu beobachtenden Spielfreude wundert es nicht, dass die Tokkata und die ihr verwandten Formen sich in ihrer weiteren Entwicklung immer stärker von der Bindung an den in 'Stimmen' gedachten Satz lösten und freiere Gestaltungsmöglichkeiten suchten. Typisch für die Tokkata wurde ein Wechsel von schnellem Figurenwerk und Akkordsäulen. Das Passagen- und Figurenwerk kann dabei sowohl sehr frei als auch sehr stereotyp gehandhabt werden.

Die in den freien Musikformen verwendeten Satzmodelle bewegen sich zwischen zwei extremen Polen, dem Spielfigurentyp, bei dem der Ablauf durch die Beibehaltung bestimmter motivischer Floskeln vereinheitlicht wird - ihn trifft man häufig bei Präludien an -, und dem freischweifenden Rezitativtyp, der mit seinem freien Deklamieren die Zeitschemata (Takt, Perioden) außer Kraft setzt. Beide verletzen die Normen des Hochstils in unterschiedlicher Weise, der eine durch eine - was die Figuren betrifft - zu penetrante Ordnung, der andere durch eine zu große Unordnung.

Präludientypen

Bach, Präludium in C, WK 1 (1722)

Akkordgerüst

Spielfigurentyp (akkordisch)



Bach, Präludium in D, WK 1 (1722)

Akkordgerüst

Spielfigurentyp (skalisch-akkordisch)



Bach, Chromatische Fantasie und Fuge

Recitativo



Michael Prätorius:

"Tocata ist als ein Praeambulium, oder Praeludium, welches ein Organist, wenn erstlich uff die Orgel oder Clavicymbalum greift, ehe er ein Mutet oder Fugen anfehlet, aus seinem Kopf vorher fantesirt, mit schlechten entzelen Griffen und Coloraturen etc. Einer aber hat diese, der ander ein andere Art, davon weitläufig zu tractiren allhier unnötig."

Aus: Michael Prätorius, Syntagma musicum, 1619. Zit. nach: Erich Valentin, Die Tokkata, Köln 1958, S. 3.

Prae-ambulium: vorausgehender Spaziergang; *Prae-ludium*: Vor-Spiel; *schlecht*: schlicht; *entzelle Griffen*: einzelne Akkorde; *Coloraturen*: Läufe (Tonleiterpassagen u. ä.); *Mutet*: Motette

Johann Mattheson:

"Noch eine gewisse Gattung, ich weiß nicht, ob ich sagen soll, der Melodien, oder der musikalischen Grillen trifft man in der Instrumentalmusik an, die wie alle übrigen aber unentschieden ist, in den sogenannten Fantasies oder Fantasie, deren Art sind die Boutaden, Capricci, Tokkata, Preludes, Ritornelli etc. Ob nun alle das Aussehen haben sollen, als spielt man sie aus dem Stegreif daher, so werden meistens ordentlich zu Papier gebracht, halten aber so wenig Schranken und Ordnung, dass man sie schwerlich mit einem anderen Namen als guter Einfälle belegen kann. Daher ihr Abzeichen die Einbildung ist."

Aus: Johann Mattheson: Kern melodischer Wissenschaft, 1737, S. 122. Zit. nach: Erich Valentin, Die Tokkata, Köln 1958, S. 3f.

Grillen: Launen; *Einbildung*: Einfall, Vorstellung, Imagination, Erleuchtung

Johann Mattheson:

"Der phantastische Nahm ist sonst sehr verhasst; allein wir haben eine Schreib=Art dieses Nahmens, die wol beliebt ist ... Was sollten doch die Herren Organisten anfangen, wenn sie nicht aus eigenem Sinn in ihren Vor= und Nachspielen fantaisiren könnten? es würde ja lauter höltzemes, auswendig=gelerntes und steifes Zeug herauskommen... Dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz= Sing= und Spiel=Art, die man erdencken kann, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth, da man sich weder an Worte noch Melodie, obwol an Harmonie, bindet, nur damit der Sänger oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse; da allerhand sonst ungewöhnliche, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht werden, ohne eigentliche Beobachtung des Tacts und Tons, unangesehen dieselbe auf dem Papier Platz nehmen; ohne förmlichen Haupt=Satz und Unterwurf, ohne Thema und Subject, das ausgeführt werde; bald hurtig, bald zögernd; bald ein= bald vielstimmig; bald auch auf eine kurze Zeit nach dem Tact; ohne Klang=Maasse; doch nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen. Das sind die wesentlichen Abzeichen des fantastischen Styls ... Wer die meisten künstlichsten Schmückungen und selteneste Fälle anbringen kann, der fährt am besten. . . Die Haupt=Sätze und Unterwürffe lassen sich zwar, eben der ungebundenen Eigenschaft halber, nicht gantz und gar ausschliessen; sie dürfen aber nicht recht an einander hängen, vielweniger ordentlich ausgeführt werden: daher denn diejenigen Verfasser, welche in ihren Fantaisien oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten, keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl hegen, als welchem kein Ding so sehr zuwider ist, denn die Ordnung und der Zwang. Und warum sollte sich denn eine Toccate, Boutade oder Caprice gewisse Ton=Arten erwehlen, worin sie schliessen müste? darff sie nicht aufhören, in welchem Ton sie will; ja muss sie nicht oft, aus einem Ton in den andern gantz entgegen stehenden und fremden geführt werden, wenn ein regelmäßiger Gesang darauf folgen soll?"

Aus: Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 87-89 (Faksimile, hg. von Margarete Reimann, Kassel 1954).

Hauptsatz: thematischer Komplex, der dem Stück zugrundeliegt, der z. B. als Ritornell wiederkehrt; *Unterwurf*: Ostinatofigur einer Chaconne; *übereilen*: überraschen

Igor Strawinsky:

"Verständigen wir uns über dieses Wort Phantasie. Wir nehmen dieses Wort nicht als Begriff für eine bestimmte musikalische Form, sondern im Sinne einer Hingabe an die Launen der Einbildungskraft. Dies setzt voraus, dass der Wille des Autors willentlich lahmgelegt ist. Denn die Einbildungskraft ist nicht nur die Mutter der Laune, sondern auch die Dienerin und Kupplerin des schöpferischen Willens.

Die Funktion des Schöpfers besteht darin, dass er die Elemente, die ihm die Einbildungskraft zuträgt, aussiebt, denn die menschliche Aktivität muss sich selbst ihre Grenzen auferlegen. Je mehr die Kunst kontrolliert, begrenzt und gearbeitet ist, um so freier ist sie.

Was mich betrifft, so überläuft mich eine Art von Schrecken, wenn ich im Augenblick, wo ich mich an die Arbeit begeben, die unendliche Zahl der mir sich bietenden Möglichkeiten erkenne und fühle, dass mir alles erlaubt ist. Wenn mir alles erlaubt ist, das Beste und das Schlimmste, wenn nichts mir Widerstand bietet, dann ist jede Anstrengung undenkbar, ich kann auf nichts bauen, und jede Bemühung ist demzufolge vergebens...

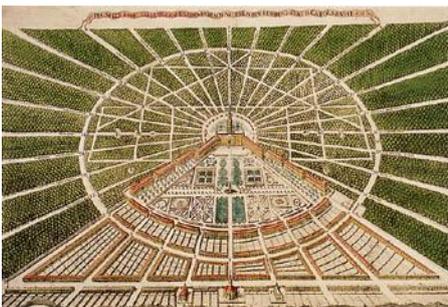
Meine Freiheit besteht also darin, mich in jenem engen Rahmen zu bewegen, den ich mir selbst für jedes meiner Vorhaben gezogen habe.

Ich gehe noch weiter: meine Freiheit wird umso größer und umfassender sein, je enger ich mein Aktionsfeld abstecke und [je] mehr Hindernisse ich ringsum aufrichte. Wer mich meines Widerstandes beraubt, beraubt mich einer Kraft. Je mehr Zwang man sich auferlegt, um so mehr befreit man sich von den Ketten, die den Geist fesseln.

... »Die Kraft«, sagte Leonardo da Vinci, »entsteht aus dem Zwang und stirbt an der Freiheit.«"

Aus: Igor Strawinsky: Musikalische Poetik, übersetzt von Heinrich Strobel, Mainz 1949, S. 41, 42 und 47.

| | |
|--|--|
| <p>Robert Gernhardt Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs (Veröffentlicht 1981 in dem Band „Wörtersee“)</p> <p>Sonette find ich sowas von beschissen, so eng, rigide, irgendwie nicht gut; es macht mich ehrlich richtig krank zu wissen, dass wer Sonette schreibt. Dass wer den Mut</p> <p>hat, heute noch so'n dumpfen Scheiß zu bauen; allein der Fakt, dass so ein Typ das tut, kann mir in echt den ganzen Tag versauen. Ich hab da eine Sperre. Und die Wut</p> <p>darüber, dass so'n abgefuckter Kacker mich mittels seiner Wichserein blockiert, schafft in mir Aggressionen auf den Macker.</p> <p>Ich tick nicht, was das Arschloch motiviert. Ich tick es echt nicht. Und wills echt nicht wissen: Ich find Sonette unheimlich beschissen.</p> | <p>Johann Wolfgang von Goethe: Das Sonett (1807), 2. Teil</p> <p>Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden; Der Widerwille ist auch mir verschwunden, Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.</p> <p>Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen! Und wenn wir erst in abgemessnen Stunden Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden, Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.</p> <p>So ist's mit aller Bildung auch beschaffen: Vergebens werden ungebundne Geister Nach der Vollendung reiner Höhe streben.</p> <p>Wer Großes will, muss sich zusammenraffen; In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.</p> |
|--|--|



Für den Barockmenschen ist Ordnung (Kosmos) das rational und geometrisch eindeutig ins Gesetzmäßige Gezwungene. Die Stadtansicht des neugegründeten, der ‚wilden‘ Natur abgerungenen Karlsruhe, bindet das Chaos der Umgebung in eine fächerförmige komplexe Geometrie, der sich auch die Natur selbst beugen muss. Auch in der Musik sind die ‚gesetzmäßigen‘ Formen wie die Fuge Bezugspunkt für die sie ‚umgebenden‘ mehr chaotischen Phantasieformen wie Präludium, Toccata usw. Diese sind in der Regel im Barock nicht selbständig, sondern Einleitung zu den Hauptformen, wie z. B. in dem Paar „Praeludium und Fuge“.

**Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge in c-Moll
(Wohltemperiertes Klavier I, 1722)**

- Wir untersuchen das Präludium nach den verwendeten Struktur- und Satzmodellen.
- Wir untersuchen das Verhältnis von rechter und linker Hand in den einzelnen Phasen.
- Wir verfolgen die Veränderungen, die die Spielfigur des Anfangs im Stück erfährt.
- Wir beschreiben das Verhältnis von Linie und Fläche (Klang) in den einzelnen Phasen.
- Wir beschreiben die räumliche Disposition des Stückes anhand der Grafik auf S. 53.

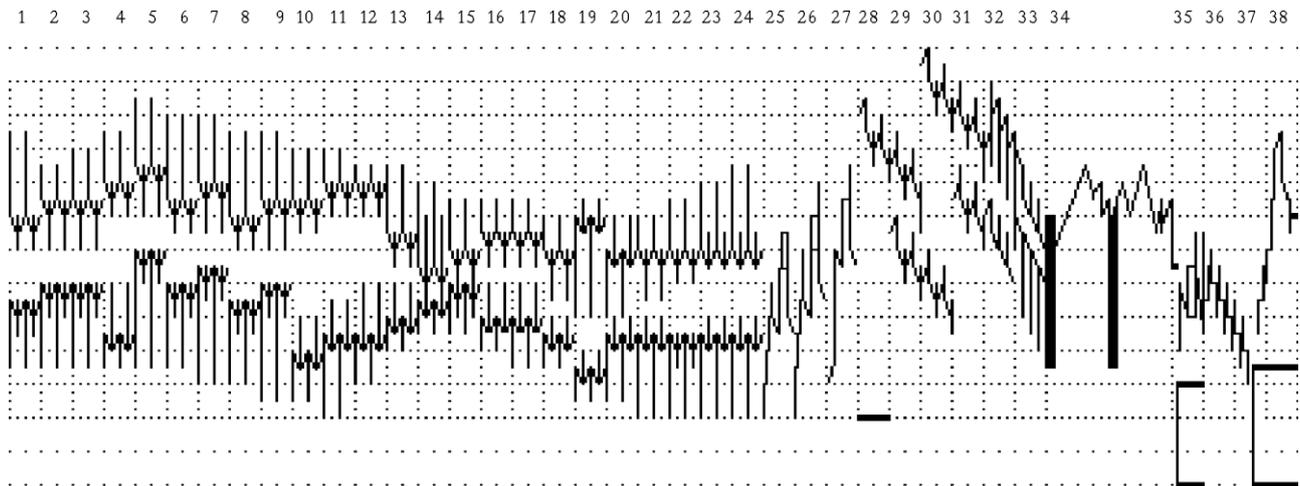
Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge c-Moll (WK 1)

PRAELUDIUM II

BWV 847

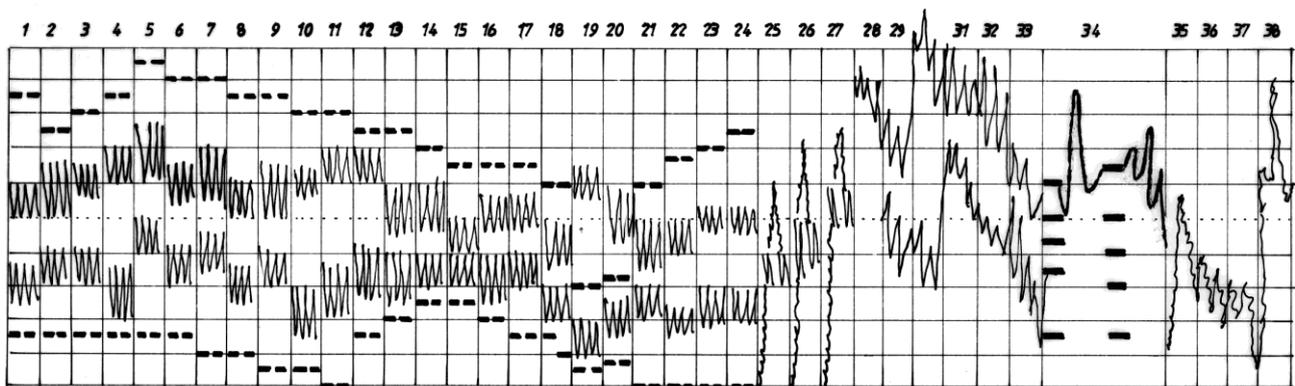
BWV 847

Grafische Strukturdarstellung



oder:

J.S.Bach: Präludium c-Moll, W.K. I



- Wie verhält sich das Stück gegenüber ästhetischen Kriterien wie: Ordnung/Unordnung, Geschlossenheit/Offenheit, Versprinzip/Prosa, Linie (skalische Bewegung)/Klang (Akkordbrechung)?
- Welche Rolle spielen kadenzierende und modulierende Harmonik?
- Lässt sich die kompositorische Idee dieses Stückes formulieren?

Die Fuge hat bis zu Bach eine lange und vielfältige Entwicklung hinter sich. Ihr Ursprung liegt im Imitations-Ricercar (von it. ricercare: suchen, ausprobieren). Dieses ist die instrumentale Nachahmung der vokalen Motette. Geändert wurden im Laufe der Entwicklung vor allem die Imitationstechnik und die thematische Gestaltung. Begann die Motette meist mit eingeführten Soggettoeinsätzen, so wird in der Fugen-Exposition das (nun meist charakteristisch und plastisch gestaltete) Soggetto in voller Länge einzeln durch die Stimmen geführt, und zwar so, dass die Einsätze zwischen Tonika und Dominante wechseln. Bei einer vierstimmigen Fuge sieht das etwa so aus:

| | | | | |
|---|----------------|------------------|----------------|------------------|
| S | Dux (T) | Kontrapunkt 1 | Kontrapunkt 2 | Kontrapunkt 3 |
| A | | Comes (D) | Kontrapunkt 1 | Kontrapunkt 2 |
| T | | | Dux (T) | Kontrapunkt 1 |
| B | | | | Comes (D) |

In der Motette folgten auf diese erste nun weitere Phasen der Durchimitation mit neuem Material, weil ein neuer Textabschnitt aufgrund der engen Bindung der Musik an die Sprache ein neues Soggetto erforderte. Der Zusammenhang des Ganzen wurde also im wesentlichen vom Text garantiert. Bei der rein instrumentalen Fuge musste, zumal man in späterer Zeit ohnehin nach einer stärkeren Vereinheitlichung strebte, die Einheit des Werkes durch thematische Konzentration erreicht werden. So werden in der Fuge auch die auf die Exposition folgenden weiteren Durchführungen von dem einen Soggetto (und seinen oft ebenfalls obligaten, d. h. verbindlichen Kontrapunkten) bestritten. (Es gibt allerdings auch Fugen mit mehreren Soggetti: Doppel-, Tripel- und Quadrupelfugen.) Mannigfaltigkeit muss statt in der Materialfülle nun in der fantasievollen Handhabung und Kombination des Grundmaterials gesucht werden. Das Soggetto selbst ändert als Ur-Substanz seine Gestalt nicht. Daraus ergibt sich ein Problem für die Modulation, deren Möglichkeiten zunehmend auch in der Fuge genutzt werden. Da man nur mit kurzen, anpassungsfähigen melodischen Elementen, nicht aber mit einem ausgedehnten, unveränderbaren Soggetto modulieren kann, werden die Zwischenspiele zwischen den einzelnen Durchführungen der Ort für solche modulatorischen Fortschreitungen. Da auch hier kein neues Material eingeführt werden soll, werden sie zu Übungsplätzen für motivisch-thematische Arbeit, bei der Elemente des Soggetto herausgelöst und neu verarbeitet werden.

Die Fuge ist keine Form im Sinne des obigen Goetheschen Sonetts, bei dem Zeilenstruktur (fünfhebiger Jambus), Strophenstruktur (Folge von 2 vierzeiligen Quartetten und 2 dreizeiligen Terzetten) und Reimschema (abba abba cde cde) festgelegt sind. Ein solches

rigides Schema, das es 'auszufüllen' gilt, existiert für die Fuge nicht. Es gibt keine verbindliche Vorgabe über Art und Zahl der Durchführungen, keinen vorgeschriebenen Modulationsgang - ausgenommen die Quintbeantwortung in der Exposition -, keine bestimmte Reihenfolge der Stimmeinsätze u. ä. Auch die vielen Möglichkeiten der Arbeit mit dem Material nutzt der Komponist nicht nach festen Regeln, sondern entsprechend seiner Kompositionsidee. Streng ('gelehrt') ist die Fuge wegen der Materialökonomie und der Kompliziertheit der satztechnischen Verfahren, nicht aber in der formalen Anlage. Hier setzt sich der Komponist seine Regeln selbst. Bei seiner kompositorischen Arbeit schöpft er allerdings aus einem breiten, in der Tradition entwickelten Repertoire, das sozusagen das Paradigma (griech.: Vorbild) 'Fuge' bereitstellt.

Paradigma Fuge

Materialbeschränkung: Soggetto und obligate Kontrapunkte:

Das *Soggetto* ist im Unterschied zum symmetrischen, geschlossenen klassischen Thema ohne scharfe Abgrenzung am Schluss. Es führt die Tradition der strömenden Bewegung fort.

Durchimitation des Soggetto durch die Stimmen: in der Exposition in der Regel durch alle, in den Durchführungen durch beliebig viele (oder wenige).

doppelter oder mehrfacher Kontrapunkt: Der Kontrapunkt ist so erfunden, dass er nach dem Prinzip des Stimmtauschs sowohl unter als über dem Soggetto stehen kann.

Umkehrung (leichte tonale Retuschen sind oft notwendig):

rhythmische Vergrößerung (*Augmentation*), in unserem Beispiel also statt $\text{♩} \rightarrow \text{♩} \rightarrow \text{♩}$

rhythmische Verkleinerung (*Diminution*):

Engführung des Soggetto: Der Einsatz in der zweiten Stimme erfolgt vor Ablauf des Soggetto in der ersten, z. B.:

oder:

Krebsbildung. Das Thema wird von hinten nach vorne gespielt:

mögliche *Kombinationen* der genannten Verfahren;

Orgelpunkt: Er tritt meist in der letzten Durchführung als harmonischer Sammelpunkt auf, der das Ende des Stückes signalisiert.

- Wir markieren mit einem Farbstift im Notentext die Soggetto-Auftritte. Welche der oben genannten Möglichkeiten nutzt Bach, welche nicht?
- Wir markieren an den Stellen, wo das Soggetto auftritt, mit anderen Farben die Kontrapunkte. Was ist das Besondere dieser Bachschen Durchführungen? Was unterscheidet die letzte Durchführung von den vorhergehenden? Wie ist das Größenverhältnis zwischen Durchführungen und Zwischenspielen?

Bachs Idee scheint es gewesen zu sein, eine *Permutationsfuge* zu schreiben, in der die verschiedenen Möglichkeiten der vertikalen Kombination von Soggetto und Kontrapunkten durchgespielt werden.

- Wir schreiben alle möglichen Stimmtauschmöglichkeiten auf, die sich bei der Kombination von Soggetto, Kontrapunkt 1 und Kontrapunkt 2 ergeben. Welche nutzt Bach, welche nicht?

Bei einem solchen Permutationsverfahren ergibt sich das Problem, dass die Reihung gleicher (nur permutierter) Stimmenblöcke wie eine Addition von Kästchen statisch wirkt. Dem Eindruck des bloß Montierten, Mechanischen muss Bach deshalb in den Zwischenspielen entgegenwirken. Aus diesem Grunde nehmen sie einen so großen Raum ein.

→ Welches Material benutzt Bach in den Zwischenspielen? Wie verarbeitet er es? (Zusammenhänge mit dem Material der Durchführungen markieren wir mit den entsprechenden Farben.) Worin besteht das dynamisierende Moment der Zwischenspiele?

→ Bei der Analyse und Interpretation könnte (an Stelle der Markierungen im Notentext) auch eine Strukturskizze hilfreich sein:

| 1 | 3 | 5 | 7 | 9 | 11 | 13 | 15 | 17 | 19 | 21 | 23 | 25 | 27 | 29 | 31 |
|-------|-------|-------|-------|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| | ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ↓ | — | | | | | | | | | | |
| ~~~~~ | ↓ | — | ↑ | ↑ | ↑ | — | — | | | | | | | | |
| | | | ~~~~~ | | | | | | | | | | | | |

Kontrapunkte sind in der Barockmusik nicht Gegenstimmen im Sinne gleichberechtigter, konkurrierender Partner oder Gegner. Der Name *Soggetto* (das Zugrundeliegende) legt die Rangordnung fest. Kontrapunkte verdeutlichen durch ihr Anderssein das Wesen des *Soggetto*. Sie dienen also sozusagen als dessen Folie oder Widerschein. Angesichts des Beziehungsreichtums, den man in den Bachschen Kompositionen feststellen kann, wäre es verwunderlich, wenn die Symbiose zwischen *Soggetto* und Kontrapunkt nicht auch strukturell und motivisch sich nachweisen ließe. Es gibt tiefgreifende Bezüge:

Das Thema selbst ist schon ein durchorganisierter Kosmos, der sich aus dem Keim einer anapästischen Wechseltonfigur entfaltet:

Soggetto ('Thema') ————— ↓ Kontrapunkt 1 ————— ↓

→ Wir erläutern die strukturellen Beziehungen. Wie verhalten sich *Soggetto* und Kontrapunkt 1 zueinander? Welche Funktion hat die 16tel-Skalenfigur? Welche Beziehung besteht zwischen den beiden Kontrapunkten?

Das über das Verhältnis von *Soggetto* und Kontrapunkten Gesagte gilt - *mutatis mutandis* - wegen des barocken Einheitsdenkens konsequenterweise auch für das Verhältnis von Präludium und Fuge.

→ Welche motivischen Beziehungen bestehen? Wie ist die Fuge innerhalb der im Präludium definierten Pole *stereotype Musterbildung* - *freie Deklamation* einzuordnen? Wie bereitet das Präludium auf die Fuge vor? (Man beachte auch die scheinbar zufällige Wendung c"-h'- c" im letzten Takt.) In welcher Weise nimmt die letzte Durchführung der Fuge auf das Präludium Bezug?

Nicht nur die formale Gestaltung der Fuge ist sehr frei, sondern auch ihre Stilistik und ihr Affekt. Da das Paradigma 'Fuge' fast ausschließlich als Repertoire satztechnischer Verfahrensweisen definiert ist, ist die Fuge zum Sammelbecken unterschiedlicher Einflüsse geworden.

Fugentypen

Die *Ricercar*fugen, die man oft an ihrer Notation in großen Notenwerten erkennt, konservieren den *stile antico*, den alten Motettenstil. Sie zeichnen sich durch einen strömenden, periodisches Gleichmaß vermeidenden Ablauf aus, bei dem auch die kontrapunktischen Künste besonders gedeihen.

Die *pathetischen Fugen* knüpfen mit ihren gestenreichen, affektbetont 'redenden' melodischen Figuren und der spannungsvollen, chromatisierten Harmonik an langsame Sätze oder Arien an. In ihrem Ernst und ihrer dichten kontrapunktischen Arbeit kommen sie oft in die Nähe der *Ricercar*fugen.

Die *spielerischen Fugen* verraten in ihrer Lust am locker gesetzten Figurenspiel die Herkunft aus der improvisatorischen Instrumentalpraxis etwa der Präludien, Tokkaten und Fantasien.

Die *tanzmäßigen Fugen* verbinden die polyphonen satztechnischen Verfahren mit der in Metrum, Rhythmus und Periodik symmetriebetonten, auf Regelmäßigkeit und Bewegungsstimulierung bedachten Stilistik von Tanzstücken.

Überflüssig zu sagen, dass diese Typen idealtypisch zu verstehen sind und dass in der einzelnen Fuge Elemente verschiedener Typen gemischt sein können.

→ Welchem der genannten Fugentypen ist die c-Moll-Fuge am ehesten zuzuordnen?

Zwei alte Folien aus dem Unterricht:

Bach: Fuge in c, WKJ

| | | | | | |
|----------------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| Personen haben feste | | | | | |
| T ₁ | T ₂ | Kp ₁ | Kp ₂ | Kp ₃ | Kp ₄ |
| Kp ₁ | Kp ₂ | T ₁ | T ₂ | Kp ₂ | Kp ₁ |
| Kp ₂ | Kp ₁ | Kp ₁ | Kp ₁ | T ₁ | T ₁ |

Spiel (Form)prinzip: Kombination der, den Besetzen der gleichen Konstellation. Diese Besetzung, Adressieren würde statisch wirken und langweilig, deshalb Blöcke durch Zwischenspiele, in denen der Präludium (T₁ u. Kp₁) dynamisch (wegen 2. und) in Bewegung gebracht wird, getrennt

Aufführung ganz langsam, dann aber über den 2. und 3. zusammenziehen von 2. Bild. Auflösung der strukturellen Bindung ab T. 24, v.a. ab T. 29 f. Inhalt des Prinzip der Stimmigkeit und der Polyphonie (bis 6-Stimmigkeit) Aufgegriffen polyphonisch (?) „Coda“? Zurückgreifen auf tonkulturellen Präludium schließt?

Bach c-moll Fuge WKJ

| | | | | | |
|----------------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| Personen haben feste | | | | | |
| T ₁ | T ₂ | Kp ₁ | Kp ₂ | Kp ₃ | Kp ₄ |
| Kp ₁ | Kp ₂ | T ₁ | T ₂ | Kp ₂ | Kp ₁ |
| Kp ₂ | Kp ₁ | Kp ₁ | Kp ₁ | T ₁ | T ₁ |

Die Erfassung des c-Moll-Präludiums (aus dem Clavierbüchlein für Friedemann Bach):

15. Praeludium 2
BWV 847
J. S. Bach

- Was hat Bach später bei der Aufnahme des Stücks ins Wohltemperierte Klavier geändert¹³?
- Spielt dabei auch die neu hinzu komponierte Fuge eine Rolle?

Schluss des Präludiums

Anfang der Fuge

¹³ Das Präludium ist zunächst von einem Abwärtstrend gekennzeichnet. Die Spitzentöne sinken um eine Oktave von es⁴ bis es³. Hier beginnt dann (auf dem Orgelpunkt g) eine energische ‚Gegenwehr‘. In der Schlusswendung werden die bisherigen Strukturen in Akkordbrechungen improvisatorisch aufgebrochen und zum Ende geführt. Das wird aber dem vorher aufgebauten ungeheuren Energiestau nicht gerecht, wirkt fast wie eine eilige Flucht. In der Endfassung wird der Formbruch weiter ausgestaltet: Akkordbrechungen, Fugato, Rezitativ. Das kurze Schluss-Allegro fasst dann die verschiedenen Tendenzen (fallende Spitzentöne und Gegenbewegung) zusammen und erreicht wieder die Ausgangshöhe und damit eine ausbalancierte Tonraumgestaltung. In der Wendung c⁴-h³-c⁴-g³ wird dabei die Zentralfigur der Fugenthemas vorweggenommen. Diese Figur bestimmt nicht nur die ganze Fuge, sondern auch – in etwas anderer metrischer Position – das ganze Präludium. Auch die insistierende Wiederholung der Figur ist beiden Teilen gemeinsam. Die Fuge fasst die auseinanderlaufenden Strebungen des Präludiums in einer geschlossenen Form zusammen. Der Oktavgang der Spitzentöne (es⁴ → es³) wird in der Fuge durch die Abwärtstonleiter (c⁴ → c³) des Kontrapunkts 2 aufgenommen. Die letzte Durchführung verschafft sogar dem improvisatorisch-homophonen Gestus des Präludiums noch einmal Geltung. Das ‚Auseinanderstrebend-Chaotische‘ des Präludiums ist allerdings nur Fassade: dahinter verbergen sich viele motivische Anspielungen und Beziehungen. Auch eine ‚freie‘ Fantasie bedarf der ‚Form‘, wenn sie Gültigkeit beansprucht. Das ist hier nicht anders als in Gernhardts ‚Kritik‘ des Sonetts, die selber ein äußerst kuntvolles Sonett ist.

Synoptische Darstellung der Bach-Fuge nach Durchführungsteilen (D) und Zwischenspielen (Z)

The image shows a synoptic musical score for a fugue. At the top, there are two staves for the main theme and counterpoint 1. Below this, seven systems of staves are labeled I through VII. Each system contains multiple staves representing different voices. The music is color-coded: red for the main theme, green for counterpoint 1, and yellow for other motifs. The systems are arranged in a way that shows the development and interaction of these motifs across different parts of the fugue.

Die Zwischenspiele benutzen das Material des Themas und des Kontrapunkts 1 (16tel-Tonleiterfigur und fallendes 8-tel-Motiv):

- Z I: Der Themenkopf wird aufwärts sequenziert und von der ebenfalls aufwärts sequenzierten 16tel-Figur begleitet.
- Z II: Der Themenkopf wird abwärts sequenziert, nun im imitatorischen Wechselspiel der beiden Oberstimmen und begleitet vom abwärts laufenden, mehrfach abwärts sequenzierten 16tel-Motiv.
- Z III: Die 16tel-figuren von Z II werden nun umgekehrt und begleitet von den fallenden 8tel-Figuren.
- Z IV: Auf das spielerisch lockere (homophone) Z III folgt nun eine verdichtete 3stimmige und verlängerte Variante von Z I.
- Z V: Diese Zwischenspiel ist das längste. Es ist eine Variante von Z II. Damit schließt sich der Kreis der 5 um einen Mittelpunkt (Z III) angeordneten Zwischenspiele.
- Z VI: Hier handelt es sich nicht um einen eigenen Teil, sondern um die Schlusskadenz von D VI, auf die dann als Coda (Epilog) D VII folgt.

Insgesamt ergibt sich das Bild eines wundervoll geschlossenen Kosmos, der abwechslungsreich gestaltete Detailformung und großformalen Zusammenhang in sich vereinigt. Die Durchführungsteile sind eher statisch: Das liegt an der dreimaligen wörtlichen Wiederholung des zentralen Dreiton-Motivs und an dem in Blöcken denkenden Permutationsverfahren. Dem gegenüber sind die Zwischenspiele vom sequenzierenden Entwicklungsprinzip bestimmt.

Rudolf Frisius:

Pierre Schaeffer rebelliert gegen voreilige Klassifizierungen. Es fällt schwer, seine Arbeit richtig einzuordnen zwischen den Polen des easy listening traditioneller Musik einerseits, der kompromisslosen musikalischen Avantgarde andererseits. Die Musik, die er durch seine Arbeit radikal in Frage gestellt hat, ist für ihn zugleich Gegenstand höchster Verehrung: Er, der als erster Musik ohne Noten komponierte, ist ein großer Bewunderer der Musik von Johann Sebastian Bach.

<http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx389.htm>

Rudolf Frisius:

Am 1. November 1979 wurde in Paris ein kurzes Stück von Pierre Schaeffer aus der Taufe gehoben, das die konkrete Musik gleichsam im Disput mit der abstrakten präsentiert: Es beginnt mit vier Metronomschlägen, in deren Tempo anschließend ein Pianist traditionell notierte Musik zu spielen beginnt: das c-Moll-Präludium aus dem 1. Teil von J. S. Bachs «Wohltemperiertem Klavier». Schon nach zwei Takten ändert sich das Klangbild: Der Pianist hält an, und die beiden folgenden Takte des Stückes sind, im Cembaloklang, vom Tonband zu hören. (Per Bandschnitt wird der Hörer gleichsam vom modernen Klavierklang zurück in die Bachzeit versetzt.) Danach geht es im taktweisen Wechsel zwischen Klavier und Tonband weiter, mit neuen Klangkontrasten - bald zurückkehrend zum Klang des Flügels, bald im verfremdeten Klavierklang. Der Pianist gerät zunehmend in Konflikt mit der Tonbandpartie, die sich mehr und mehr von «natürlichen» Instrumental-Klängen entfernt - nicht nur im verfremdeten, klanglich und rhythmisch «verwackelten» Klavierklang, sondern auch mit präparierten Klavierklängen oder sogar mit der Alltagswelt entstammenden Geräuschen und mit Zitaten aus Schaeffers konkreter Musik: mit Klängen klappernder Stäbe, von Metalltellern, einer afrikanischen Sanza, einer mexikanischen Flöte und schließlich einer Lokomotive. Schaeffer verwandelt Bachs Prélude in ein *Bilude*, dessen wehmütiger Untertitel «Eternels regrets» mit melancholischer Ironie auf Nahes und Fernes anspielt: Live gespielte «abstrakte» (notierte) Musik verbindet sich mit konkreten Klängen, die vom Tonband kommen und sich im Verlauf des Stückes mehr und mehr aus der rhythmischen Strenge des Klavierparts herauslösen - in ironisch gebrochener Metamorphose des wohltemperierten in ein «übel»präpariertes Klavier. Die Tonbandpartie läßt erkennen, wie Bachs abstrakte Klangstrukturen in der Begegnung mit konkreten Klängen sich gleichsam von innen heraus zersetzen.

NZ 5,97, S. 15

Genauere Analyse: <http://frisius.de/rudolf/texte/tx1072.htm>

Es bietet sich auch ein Vergleich des Bachschen Präludiums mit Ligetis „Continuum“ an, vor allem hinsichtlich des Problems des „Einheitsablaufs“ und des „Zeitkontinuums“. [pdf-Datei#](#)

György Ligeti

Continuum 1968

Prestissimo *

* *Prestissimo* = extrem schnell, so daß die Einzeltöne kaum mehr wahrzunehmen sind, sondern zu einem Kontinuum verschmelzen. Sehr gleichmäßig, ohne jede Artikulation spielen. Das richtige Tempo wurde erreicht, wenn das Stück (ohne die Schluß-Pause) weniger als vier Minuten dauert. Die vertikalen punktierten Striche sind keine Taktstriche (Takt bzw. Metrum gibt es hier nicht), sondern dienen nur zur Orientierung.

BILUDE
à propos de Préludio II de J.S. Bach
(Eternels regrets) de Pierre Schaeffer

DEBUT: de part de la bande seule

Allegro vivace

p

f

p

f

crisis

Robert Schumann: Träumerei (24.02.1838)

Tagebucheintrag: „Das kleine Ding Träumerei komponiert.“

Ein Teilmoment der Romantik ist der Rückzug in die Innerlichkeit. Hier liegt die Domäne der Miniaturformen, die nun gleichberechtigt neben die herkömmlichen großen Formen treten. Titel wie Prélude, Impromptu ('Stegreif-Komposition'), Etüde, Mazurka, Réverie (Träumerei), Nocturne (Nachtstück), Lied ohne Worte usw. kennzeichnen das Unprätentiöse, (scheinbar) Spontane, Ungebunden-Private und Persönliche dieser Musik. Das 'Kleine' erscheint dabei aber in ungewöhnlich verdichteter Form und enthält in sich eine ganze Welt. Der Verzicht auf weitläufige Rhetorik bedeutet also nicht eine Reduktion des künstlerischen Anspruchs.

Romantik kultiviert das

Lyrisch-Stimmungsmäßige in der Musik. Nicht umsonst sind das Lied und die instrumentalen Miniaturstücke spezifisch romantische Formen. Die Romantik wendet sich ab von den rational-vernünftigen und zweckbestimmten Kräften des 'Tages' und kultiviert die 'nächtigen', irrational-dunklen Seiten der Fantasie und des Traumes (Nocturne = 'Nachtstück'). Das darf man aber nicht mit kitschiger Gefühlsduselei verwechseln. Die Beschäftigung mit Innenwelten und utopischen Visionen bedeutet zwar eine Abwendung von der realen Welt im vordergründig verstandenen Sinne, nicht aber von der menschlichen Realität im vollen Sinne des Wortes, zu der gerade auch diese Tiefendimension gehört. Realitätsblind sind die Romantiker in der Regel nicht, sie reagieren vielmehr sehr sensibel auf ihre reale Umwelt, die von Industrialisierung, Verstädterung, Bevölkerungsexplosion, zunehmender sozialer Verelendung der neu entstehenden Arbeiterschicht u. ä. geprägt ist. Sie wissen um den utopischen Charakter ihrer mit romantischer Sehnsucht beschworenen Visionen. Niemals suggerieren sie deren platte Realität, wie das in Kitschproduktionen geschieht. Nicht umsonst weisen viele romantische Stücke innere Brechungen auf, haben manchmal sogar fragmentarischen Charakter.

Geht man ganz naiv an das Stück heran, ergeben sich schnell Deutungen: Die Unschärfen des Taktes (man hört 5/4 – 3/4 – 2/4 – 2/4 – 4/4 usw.), die kreisende Form (nach jedem 4. Takt fällt das Stück in den Anfang zurück), die weichen, verschwimmenden Konturen u. ä. scheinen zum Träumen und Dösen zu passen. Das ist aber mit Sicherheit nicht das Träumen, das zu dem Gesamtwerk „Kinderszenen“ passt. Sie sind "Rückspiegelungen eines Älteren für Ältere" (R. Schumann). In ihnen formuliert Schumann seine romantische Gegenwelt gegen die „Philister“:

| | | |
|---------------|--------|----------------------------------|
| Phantasie | versus | Vernunft, |
| Traum / Nacht | versus | Tag (vordergründige Realität), |
| Unendliches | versus | Endliches, |
| Natur | versus | Welt der Arbeit und des Nutzens, |
| Poesie | versus | Prosa. |

Das Kind verkörpert das Ideal, das (verlorene) goldene Zeitalter¹⁴, das in den Erwachsenen als utopischer Zukunftsentwurf lebt.¹⁵ Dieses Kind der Kinderszenen döst nicht, sondern träumt „von fernen Ländern und Menschen“ (so der Titel des 1. Stückes). Dieses Fremde und Ferne ist für den romantischen Künstler auch die große Vergangenheit: z. B. die gotischen Dome – 1848 begann man mit der Fertigstellung des Kölner Doms – oder Bachs Musik – 1829 wurde die Matthäuspassion von Mendelssohn zum ersten Mal nach 100 Jahren wiederaufgeführt.

In E. T. A. Hoffmanns Schriften, die wie nichts anderes Schumann beeinflusst haben, tritt (im „Lehrbrief“ der Kreisleriana¹⁶) ein Mann, auf, in dem man unschwer J. S. Bach erkennen kann, denn Hoffmann spricht im 3. Teil der Kreisleriana in ähnlicher Weise von den "schauerlich geheimnisvollen Kombinationen" des Kontrapunkts und sagt, dass ihm manchmal beim Lesen der Werke J. S. Bachs "die mystischen Regeln des Kontrapunkts ein inneres Grauen erwecken".¹⁷

¹⁴ Markus 10, 15: „Amen, das sage ich euch: Wer das Reich Gottes nicht so annimmt, wie ein Kind, der wird nicht hineinkommen.“

¹⁵ Friedrich Schiller:

"Was hätte (...) eine unscheinbare Blume, eine Quelle, ein bemooster Stein, das Gezwitzcher der Vögel, das Summen der Bienen usw. für sich selbst so Gefälliges für uns? (...) Wir lieben in ihnen das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eigenen Gesetzen, die innere Notwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst. Sie sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur, wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen. Sie sind also zugleich Darstellung unserer verlorenen Kindheit, die uns ewig das Teuerste bleibt; daher sie uns mit einer gewissen Wehmut erfüllen. Zugleich sind sie Darstellungen unserer höchsten Vollendung im Ideale." Über naive und sentimentalische Dichtung, http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2427&kapitel=1#gb_found

¹⁶ Schumanns „Kreisleriana“ entstanden fast zeitgleich mit den Kinderszenen im Frühjahr 1838

¹⁷ http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=592&kapitel=5&cHash=9339a310bdkreis13#gb_found

Träumerei
Dreaming Réverie Clara Schumann-Ausgabe

Robert M. M. ♩ = 100
Clara (M. M. ♩ = 80)

Die Textstelle in den Kreisleriana lautet:

„Vor vielen, vielen Jahren, hieß es, kam ein unbekannter, stattlicher Mann auf des Junkers Burg, seltsamlich gebildet und gekleidet. Jedem kam der Fremde sehr wunderlich vor, man konnte ihn nicht lange ohne inneres Grauen anblicken und dann doch nicht wieder das festgebannte Auge von ihm abwenden. Der Junker gewann ihn in kurzer Zeit sehr lieb, wiewohl er oft gestand, daß ihm in seiner Gegenwart sonderbar zumute würde und eiskalte Schauer ihn anwehten, wenn der Fremde beim vollen Becher **von den vielen fernen, unbekanntem Ländern und sonderbaren Menschen und Tieren erzähle**, die ihm auf seinen weiten Wanderungen bekannt worden, und dann seine Sprache in ein wunderbares Tönen verhalte, in dem er ohne Worte unbekannte, geheimnisvolle Dinge verständlich ausspreche. – Keiner konnte sich von dem Fremden losreißen, ja nicht oft genug seine Erzählungen hören, die auf unbegreifliche Weise dunkles, gestaltloses Ahnen in Lichter, erkenntnisfähiger Form vor des Geistes Auge brachten. Sang nun der Fremde vollends zu seiner Laute in unbekannter Sprache allerlei wunderbar tönende Lieder, so wurden alle, die ihn hörten, wie von überirdischer Macht ergriffen, und es hieß, das könne kein Mensch, das müsse ein **Engel** sein, der die Töne aus dem **himmlischen Konzert** der Cherubim und Seraphim auf die Erde gebracht. Das schöne, blutjunge Burgfräulein umstrickte der Fremde ganz mit geheimnisvollen, unauflöselichen Banden. Sie wurden, da er sie im **Gesange und Lautenspiel** unterrichtete, binnen kurzer Zeit ganz vertraut miteinander, und oft schlich der Fremde um Mitternacht zu dem alten Baum, wo das Fräulein seiner schon hartete. Dann hörte man aus weiter Ferne ihren Gesang und die verhallenden Töne der Laute des Fremden, aber so seltsam, so schauerlich klangen die Melodien, daß niemand es wagte, näher hinzugeben oder gar die Liebenden zu verraten.“

http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=592&kapitel=16&cHash=9339a310bdkreis27#gb_found

Schumann selbst hat eifrig wie kein zweiter die Werke Bachs studiert. Auf den Hoffmanschen Text verweist schon der Titel des Eröffnungsstücks der Kinderszenen („Von fremden Ländern und Menschen“). Gleich zweimal ist ihm der Name B-A-C-H eingeschrieben:

Die Achteltriole entsprechen dem im Text genannten Lautenspiel, und die Verlagerung der ‚Sopran‘-Melodie des Anfangs in den Bass (T. 9 ff.) suggeriert eine Wechselbeziehung zwischen >Mann und Frau.



Am besten versteht man Schumanns Kinderszenen vom Schluss her („Der Dichter spricht“). Hier wird das ‚poetische‘ Konzept Schumanns am deutlichsten. Es ist ein Verfahren der Verfremdung des ‚Gewöhnlichen‘, hier des Chorals – er wird phantastischen Metamorphosen unterworfen -. Das Symbol der Gemeinschaft und des Glaubens wird zum Medium, in dem der Künstler seine Phantasie auslebt. Man kann das als Umsetzung der Idee ansehen, die **Novalis**: 1799-1800 in seinen „Fragmente“ formulierte:

"Die Welt muss romantisiert werden. So findet man den ur(sprünglichen) Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualit(ative) Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualit(ative) Potenzreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es - Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche - dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert - es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. Lingua romana. Wechselhöhung und Erniedrigung.

<http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=intermedialitaet>

Fiktives Modell 1 für Schumanns "Von fremden Ländern und Menschen"



Schumanns „Von fremden Ländern und Menschen“ könnte man auf das nebenstehende 08/15-Modell zurückkomponieren. In langsamem Tempo gespielt, ist es ein harmlos-nettes Allerwelts-Liedchen, das sich zu einem Höhepunkt erhebt und dann wieder zurückfällt. Viermal erscheint dabei die Bogenform aus Aufsprung und Rückführung.

→ [mp3](#)

Fiktives Modell 2 für Schumanns "Von fremden Ländern und Menschen"



Die höchste Aufgipfelung in T. 3 könnte man durch die Harmonisierung (mittels Doppeldominante) charakteristisch verstärken, so wie Schumann es in seinem Stück auch tut. Der Aufsprung erscheint dann noch deutlicher als nach außen ausgreifende Geste, die dann in Innere zurückgenommen wird.

→ [mp3](#)

Schumann verstärkt diesen Gestus, in dem er mit dieser charakteristischen Figur gleich beginnt und sie wiederholt. Zusammen mit dem gesteigerten Tempo (M.M. = 108) ergibt sich ein Bewegungs- und Gefühlsablauf, der sehr zu einem lebendigen, neugierigen ‚Kind‘ passt.

Im 2. Teil des Stückes wird der fallende Schlussgestus der Terz sequenzierend weiter abwärts geführt. Der Satz verdickt sich durch die parallelen Terzen auf vier Stimmen, und im Bass erscheint eine Variante der Melodie des 1. Teils. Das Tempo verlangsamt sich. Der Weg geht ganz nach innen und nur mühsam ‚robtt‘ die Oberstimme aus dieser ‚Empfindungstiefe‘ wieder aufwärts zur Reprise des 1. Teils.

Mit dem Weg nach draußen zu fernen Ufern korrespondiert also der Weg nach innen. Diese Grunderfahrung der Romantik hat als erster Novalis in dem folgenden Text formuliert:

Novalis (1772-1801):

„Die Phantasie setzt die künftige Welt entweder in die Höhe, oder in die Tiefe, oder in der Metempsychose zu uns. Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht. - Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt, sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. Jetzt scheint es uns freilich innerlich so dunkel, einsam, gestaltlos, aber wie ganz anders wird es uns dünken, wenn diese Verfinsterung vorbei, und der Schattenkörper hinweggerückt ist. Wir werden mehr genießen als je, denn Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht –, Blütenstaub 1797/98

Schumann: Von fremden Ländern und Menschen 1839

M.M. $\text{♩} = 108$ Opus 15 [mp3](#)

Didaktisch kann man ähnlich bei der „Träumerei“ vorgehen. Der Beginn mit der steigenden Quarte ist eine Allerweltsformel, die man in unzähligen Liedern findet. In der Träumerei wird ihr aber durch die zeitliche Zerdehnung und den erst auf der 2. Taktzeit nachschlagenden Akkord das Signalhaft-Entschlossene entzogen. Die eindeutige Figur wird zum Zeichen für träumerisches Ungefähr. Auf diese Weise lassen sich weitere Beobachtungen machen, wenn man die Träumerei mit dem Stück „Fröhlicher Landmann“ aus Schumanns Album für die Jugend – auch im ‚pastoralen‘ F-Dur! – vergleicht. Dieses Stück ist näher am „Gemeinen“, neigt sozusagen zur Kehrseite innerhalb des poetischen Pendels der „Wechselerhöhung und Erniedrigung“. Eine synoptische Darstellung der Träumerei (s. u.) erleichtert dabei den Vergleich.

Die Träumerei hat zwar ein regelmäßiges 4-Takt-Schema, wirkt aber aufgrund der regelmäßigen Stagnation zu Beginn der 4taktigen Phrasen und im jeweils 2. Takt weniger regelmäßig als das Vergleichsstück. Gegenüber dem schwungvoll-energischem Dreiklangsaufstieg des „Landmanns“ wirkt der vergleichbare Vorgang durch die ruhende Harmonik und die fehlenden rhythmischen Impulse wie ein verträumter ‚Himmelsblick‘. Erst in den letzten beiden Takten kommt in der wellenartigen Abwärtsbewegung ein gleichmäßiger, harmonisch gestützter Bewegungszug in Gang. Das klingt nach einem 4stimmig gesungenen Volkslied oder Choral. Einen deutlichen Fingerzeig auf das Volkslied stellt der Hornquintensatz in Takt 3/4 – linke Hand - dar, der durch die Unisonoführung in der rechten Hand überdeutlich markiert wird. Die Dreiklangsbrechungen weisen in beiden Stücken auf das Begriffsfeld „Natur“ hin (Naturtonreihe).

Starke ‚romantisierende‘, das Volksliedmodell überhöhende Elemente finden sich in der Harmonik. Die jeweiligen Spitzentöne im jeweils 2. Takt stehen ab der 2. Phrase auf entfernteren Harmonien. Erst bei der Reprise in . 17 findet wieder eine Beschränkung auf die Grundfunktionen statt. Die letzte Phrase verbindet beide Tendenzen: Der Spitzenton steht auf der Doppeldominante – er steigert auch durch die Fermate noch einmal den sehnsuchtsvoll-stagnierenden Gestus – bevor wieder eine Eingrenzung auf den harmonischen Raum der beiden Anfangsphrasen Platz greift.

Dass die „Träumerei“ etwas mit Bach zu tun hat, sieht man am besten in der Satztechnik. Am Anfang und Schluss steht die schlichte Homophonie. Aber in den Phrasen 2, 3 und 4 wird der Satz imitatorisch aufgelockert. Dieses Verfahren entspricht ziemlich genau dem in Schumanns Zwielficht angewandten, wo es der Textstelle „Stimmen hin und wieder wandern“ entspricht.¹⁸

¹⁸ Genaue Analyse des „Zwielficht“: [pdf-Datei](#)

(M. M. ♩ = 80)

Fröhlicher Landmann,
 Frisch und munter
 von der Arbeit zurückkehrend
 Robert Schumann

10.

Das Stück ist analytisch unausschöpfbar, z. B. greift es - wie alle anderen Stücke des Zyklus - auf Motive des Anfangsstücks zurück:¹⁹

Von fremden Ländern und Menschen

Weiteres analytisches Material bieten die nachfolgend abgedruckten Texte.

Träumerei

Im Unterricht ist aber viel wichtiger, das Stück selbst zu ‚erleben‘ in seiner faszinierenden „Fragwürdigkeit“. Keine verbalisierte Deutung erreicht die Differenziertheit der Musik, jeder muss sich selbst ein Verhältnis zu ihr aufbauen. Der Unterricht kann dazu gut beitragen durch **Interpretationsvergleiche**:

- Beispiele:
- Martha Argerich 1984 (2:55)
 - Vladimir Horowitz 1985 (2:34)
 - Cyprian Katsaris 1986 (2:52)
 - Wilhelm Kempf 1973(2:26)
 - Lang Lang 2004 (3:25)
 - James Last 2000 (4:16)

Ein Problem stellt das Tempo dar: Schumann selbst schreibt die Metronomzahl 100 vor. Sie gilt gemeinhin als unakzeptabel. Selbst Clara Schumanns Zahl 80 scheint manchen zu hoch.

Um die Metronomzahl 100 plausibel zu machen, eignet sich vielleicht ein Vergleich mit dem Volkslied „Kein Feuer keine Kohle“, das durch seinen rhythmisch-melodischen Duktus, die Zartheit der Empfindung und das phantasievolle „Abheben“ ins Melisma gut zur „Träumerei“ passt:

¹⁹ Ist es Zufall, dass Schumanns Motiv eine große Nähe zu dem oben zitierten Engelschor aus Bachs Weihnachtsoratorium aufweist? Von Bach als Engelsegestalt und von himmlischer Musik spricht ja auch der Hoffmann-Text.

Büschings u. von der Hagens Sammlung deutscher Volkslieder, 1807

Kein Feu-er, kei-ne Koh-le kann bren-nen so heiß als heim-lich stil-le

6
Lie-be, von der nie-mand nichts weiß, von der nie-mand nichts weiß.

Es geht nicht um die 'richtige' Lösung, die gibt es nicht. Auch der Komponist wird sein Werk nicht immer gleich spielen, das berichtet Czerny z. B. von Beethoven. Bei jeder Interpretation kommt also immer noch etwas hinzu. Das Musikstück ist eben mehr als auch dem Komponisten selbst bewusst ist. Dennoch kann eine Interpretation nicht völlig beliebig sein, denn dann wäre es keine Interpretation, sondern eine Selbstaussage auf der Grundlage der Komposition. Interessant ist es, den verschiedenen Konzepten und Nuancen der einzelnen Interpretationen nachzugehen und so die eigene Wahrnehmung zu schärfen und das eigene Verständnis des Stückes in der Diskussion zu erweitern. Sehr hilfreich sind die beiden folgenden Videos, die auch in Gestik und Mimik der Interpretieren unterschiedliche (form- und ausdrückästhetische) Interpretationskonzepte verdeutlichen.

Videos: Horowitz: <http://de.youtube.com/watch?v=qq7ncjhSqtK>
Lang Lang: <http://de.youtube.com/watch?v=NmHiNRbpF3E>

Manfred Eger:

Sentimentalität aber liegt ... Schumann wie Jean Paul fern. Deshalb sind die Metronomangaben des Komponisten ... wohlbegründet. Wenn sie durchweg viel zu langsam gespielt werden, verfälscht man sie und damit das Schumann-Bild ins Weichliche, Süßliche oder Sentimentale. ...

Diese Missdeutungen samt der längst beweiskräftig widerlegten Vermutung Hans von Bülow's über das angeblich fehlerhafte Metronomgerät Schumanns²⁰ gehen letztlich auf dessen Witwe zurück. Sie galt lange Zeit verständlicherweise als absolut zuverlässige Instanz auch dort, wo sie viele ursprüngliche Tempoangaben Schumanns in Neuauflagen der Werke erheblich verzögerte oder beschleunigte. Doch schon er selbst hatte ihren Vortrag seiner Stücke zuweilen entschieden kritisiert: *Du hast [...] nicht recht [...]. Der Komponist, und nur er allein, weiß, wie seine Kompositionen darzustellen seien*²¹. Ohne Verständnis für Gründe und Sinn mancher Tempoangaben setzte sie sich darüber hinweg. Sogar Lieblingsschülerinnen wunderten sich, *welch eigenwillige Interpretation sie den Werken ihres Mannes aufzwang*²². Und Generationen von Pianisten sind ihr gefolgt.

Sie hat auch das Missverständnis um die *Träumerei* begründet. Für Schumann selbst war das Stück leichthin ein *kleines Ding*, den ganzen Zyklus der *Kinderszenen* charakterisierte er als *sanft und zart und glücklich*²³, und dem entspricht auch seine Metronomangabe für die *Träumerei*: nämlich 100. Clara hat das Tempo auf 80 verzögert und damit jenen Missdeutungen Vorschub geleistet, bei denen es bis zum Tempo 42 (Christoph Eschenbach) und weiter verschleppt wird. Seit Jahren wurden vereinzelt Bedenken gegen die Sentimentalisierung des Stückes laut) — zu Recht, wie sich nun zeigt. Wer es wagt, sich von einem jahrhundertlang zementierten Irrtum zu lösen und es im vorgeschriebenen Tempo zu spielen, lernt ein neues Stück kennen. Was es an traniger, Schumann-widriger Rührseligkeit verliert, gewinnt es an innerer Spannung zwischen träumerisch-verspielter Heiterkeit und verschleierte Melancholie. Und man erkennt hinter dem Zerrbild des *edlen Zärtlings* (so Nietzsche) den eigentlichen Schumann, dem es gelingt, mit der *anscheinenden Miene des tändelnden Jugendliebs* *die tiefsten Dinge von der Welt zu sagen*, wie er im Tagebuch sinniert²⁴.
In Neue Zeitschrift für Musik 3/1985, S. 15-17

Weitere Gesichtspunkte und weiteres Material findet man im 2. Teil im Zusammenhang mit dem „Gebet einer Jungfrau“.

Besonders lohnend ist eine Auseinandersetzung mit Martha Argerichs Interpretation.

Eine andere Bewandnis hat es mit Bearbeitungen. Hier ist vom Begriff her klar, dass das Original Material für eine neue Aussage des Bearbeiters ist.

James Lasts Bearbeitung ist insofern erstaunlich, als er im Prinzip das Stück unangetastet lässt. Es ist also eigentlich mehr eine Interpretation als eine Bearbeitung. Sein Tempo ist extrem langsam ($\text{♩} = 45$) und von freier Agogik bestimmt. Zugunsten eines ‚träumerischen‘ Ausdrucks verzichtet er auch auf die übliche Schlagzeuggrundierung mit ihren rhythmischen Patterns. Stattdessen fügt er stark verhallte schwebende Streicherklänge hinzu. Änderungen am Notentext beinhalten im wesentlichen Sekundschärfungen der Akkorde.

²⁰ D. Kämper, *Zur Frage der Metronombezeichnungen Robert Schumanns*, AfM Jg. 1964 XXI, S. 151 ff.

²¹ Robert Schumanns Eintragung im Ehetagebuch vom 27. 9. 1840; zit. bei Kämper, a.a.O., S. 151.

²² A. Rubinstein, *Erinnerungen*, Die frühen Jahre, Frankfurt a. M. 1973, S. 59 f.

²³ In: H.-J. Ortheil (Hg.), *Robert und Clara Schumann*, Briefe einer Liebe, Königstein 1982, S. 95.

²⁴ 17. 3. 1838 in Ortheil a.a.O., S. 95.

Hans Heinrich Eggebrecht:

Erkennendes Verstehen

Das Erkennen stellt die Verbindung, die Brücke her zwischen dem ästhetischen Verstehen (insoweit es bereits ein ästhetisches Erkennen ist) und dem erkennenden Verstehen (insofern hierbei das Wort »erkennen« als sprachbegriffliches Erkennen definiert ist). Das Erkennen haben beide Zugänge zur Musik gemeinsam. Der Unterschied besteht in der Begriffslöslichkeit (Sprachlosigkeit) des ästhetischen Erkennens, solange es in der reinen Form des ästhetischen Verstehens sich bewegt, und der Begrifflichkeit (Sprachlichkeit) des erkennenden Verstehens. Aber die Grenze zwischen beiden Zugangsarten ist - wie schon öfters betont - nur theoretisch und idealtypisch, nicht wirklich und verstehenspraktisch zu ziehen. Denn das ästhetische Verstehen ist als ästhetisches Erkennen aufs Benennen hin angelegt; es streckt sich der begrifflichen Reflexion, dem sprachlichen Erfassen entgegen. Und es ist im Einzelfall nicht genau zu bestimmen, wo dieses benennende Erfassen einsetzt und wie weitgehend es beim ästhetischen Verstehen bereits mitspielt.

Das erkennende Verstehen - nochmals sei es gesagt - greift nach den Worten, um das ästhetische Verstehen zu benennen, das als ästhetisch Erkanntes dem Prozess seiner Benennung sich anbietet und in diesem Prozess zu sprachbegrifflicher Bewusstheit gelangt. Wenn ich in Worten denke, sage oder schreibe, dass eine Tonfolge auf- oder absteigt, lauter oder leiser wird, zu einem Motiv oder einer Motivgruppe abgegrenzt ist, sich wiederholt oder verändert, dass eine Pause eintritt, eine Dissonanz sich auflöst und so fort, dann transformiere ich das ästhetisch Erkannte auf die Ebene der Sprache, des begrifflich Erkannten. Und auf dieser Ebene, ist sie im Prozess des transformierenden Benennens erst einmal grundsätzlich erreicht, kann das Benennen fortschreiten und entdeckend werden, indem es ästhetische Ereignisse in ihrer Sinnhaftigkeit und Bedeutungshaftigkeit aufdeckt und sich bewusst macht, die das ästhetische Verstehen von sich aus nur vage oder gar nicht wahrnimmt. Darin konkret besteht die Bereicherung des ästhetischen Verstehens seitens des erkennenden Verstehens; sie besteht in der Bewusstmachung, die entdeckend zu wirken vermag.

Dies sei an einem Beispiel zur Sprache gebracht.

Dass jeder Musikhörer Robert Schumanns Klavierstück Träumerei ästhetisch versteht, kann überhaupt nicht bezweifelt werden.

Doch offen ist der Vollständigkeitsgrad des auf den Formungssinn bezogenen ästhetischen Verstehens, und weiträumig sind die Möglichkeiten des von dem Formsinn ausgelösten Bedeutungsverstehens, bei dem die subjektive Disposition des Hörers mitspielt.

Im Blick auf das Notenbild und im Gedanken

an dessen Erklären transformieren wir nun die Musik (- hier nur die ersten vier Takte -)

in das sie beschreibende Wort und beobachten dabei, wie die Beschreibung, indem sie das Sinngefüge erfasst und bewusst macht, das

ästhetische Verstehen in Sprache überführt und dabei womöglich zu intensivieren und zu bereichern vermag. Zugleich bringt unser

analytisches Beschreiben des Formsinns auch das ihm innewohnende Bedeuten der Musik zur Sprache (ihren Gehalt); und hier beobachten wir, wie auf diese Weise auf Seiten

des Rezipienten die Spannweite seines subjektiven Reagierens zugunsten des im Objekt gelegenen Bedeutens verringert wird, wie aber andererseits bei der verbalen Interpretation des Bedeutens die Subjektivität des Interpreten nun eine Rolle spielt.

Das Stück beginnt mit einem auftaktig aufsteigenden Quartintervall. Die Auftaktigkeit gewinnt durch den Einsatz des Basses an Sinnfälligkeit. Aber entgegen der Norm des 4/4-Takts ist auch die zweite Zählzeit betont zufolge des viertönigen Akkords in den Mittelstimmen. Diese Normabweichung, die die Taktmetrik verschleiert, wiederholt sich je andersartig in den folgenden Takten. Im zweiten Takt ist die erste Zählzeit wiederum die aufsteigende Quarte (jetzt - innerhalb des aufsteigenden Dreiklangs - volltaktig, zu Achtelwerten verkürzt und dynamisch anschwellend), während die zweite Zählzeit betont ist durch den fünftönigen Akkord und den Vorhaltston d'. Im dritten Takt ist die erste Zählzeit abermals die aufsteigende Quarte (wie in Takt 2, jetzt aber von einem Quartgang von oben her erreicht und eingebunden in ein viertöniges Motiv), während die zweite Zählzeit betont ist durch den viertönigen Akkordanschlag und den Klangwechsel zum Dominantseptakkord. Im vierten Takt ist die erste Zählzeit Bestandteil des hier sequenzartig und variiert sich wiederholenden und über den Taktschwerpunkt hinweg phrasierten viertönigen Motivs, während die zweite Zählzeit betont ist durch den im Quartsprung abwärts erreichten fünftönigen dominantischen Schlussakkord des ersten Halbsatzes.

Alles in diesem Stück bewegt sich wie von selbst, aus sich selbst, eingriffslos, willenlos. Der Leittonschritt e - f gegen Ende des ersten Takts, eine Variante des vorhergehenden Quartauftakts, gibt den Impuls für den aufsteigenden Dreiklang, der - bei aufgehobener Dämpfung - keine neuen Töne darbietet, sondern nur den schon klingenden Klang auseinanderfaltet. Dem antwortet die anschließende Abwärtsbewegung, die in Gang gebracht wird durch die Auflösung des Vorhaltstons d' im Tenor. Der Melodie in der Oberstimme liegt eine sekundweise absteigende Linie zugrunde ([f' - e" - d"] c" - b' - a' - g'), die das viertönige Motiv (Auftakt mit Quartsprung) variiert und die zunächst mit dem Tenor im Dezimenabstand gekoppelt ist und dann durch die Septimenauflösung in Takt 3 einen Anstoß erhält.

Die Überschrift benennt den Gehalt des Stückes im Begriffsfeld »Träumerei«. Darauf verweisen die systematische Verschleierung des Metrums und die Willenlosigkeit, die In-sich-selbst-Versunkenheit der Klangbewegung; dem korrespondiert die Durtonart als Signum des Traumes in Schuberts Sinn. - Das zu Beginn exponierte und dann beständig variierte Quartintervall, ferner die Dreiklangsbildung, die (»pastorale«) Tonart F-Dur und zudem die sich aus sich selbst in Bewegung bringende Satzgestalt lassen an »Natur« denken. Und dem entspricht der Akkord in Takt 1, der - bei aufgehobener Dämpfung - als Oberton-(Naturton-)Klang gebildet ist. Auch die Hornquintenfortschreitung vor dem Schlussakkord des Halbsatzes verweist auf die Natursphäre.

Schumanns Träumerei ist also nicht der Traum im Schlaf, nicht das Vor-sich-Hinträumen etwa zu Hause - am Kamin (dies meint das nächste Stück der Kinderszenen) -, sondern in Schumanns Träumerei träumt die Natur, träumt das träumende Sich-Identifizieren mit der träumenden Natur - so dass man an das Mörike-Gedicht denken kann: »Schläft ein Lied in allen Dingen, die da träumen fort und fort...«

Damit nun aber ist deutlich die Subjektivität des Sprechens über Musik, das subjektive Moment der verbalen Interpretation, ins Spiel gekommen. Das Ansprechen des Formgefüges (der Formung und ihres Formsinns) vermag sich weithin in einem Bereich der Objektivität (der Eindeutigkeit) zu bewegen: auftaktiges Quartintervall aufwärts; betonte zweite Zählzeit; Leitton mit Dreiklangsgang aufwärts; Quartvariante auf der ersten Zählzeit des zweiten Takts und so weiter. Die Gehaltsanalyse andererseits, also das Ansprechen der Bedeutung des Formgefüges, findet im Titel des Stückes, Träumerei, ein Begriffsfeld benannt, das sich als Bedeutungsintention des Formsinns vielfach und ebenfalls relativ objektiv (eindeutig) bestätigt: Durtonart; Taktverschleierung; variables In-sich-selbst-Kreisen; Willenlosigkeit des Bewegungsganges.



Aber die »Natur«-Perspektive? - die Auffassung des Träumens als träumende Natur? Das ist Deutung, ist Interpretation. Sie ist möglich, weil die Musik ihr Bedeuten nicht in Worten sagt, sondern offenlässt. Sie ist gerechtfertigt, sofern der Interpret seine Deutung an dem Tongefüge festmacht, sie aus ihm ableitet. Gleichwohl muss der Interpret sich dessen bewusst sein, dass seine Deutung, seine Antwort auf die Offenheit der Musik, nur eine Möglichkeit darstellt unter mehreren oder vielen Möglichkeiten. Trotzdem ist der Versuch nicht sinnlos oder überflüssig, solche Bedeutungen von Musik ausfindig zu machen und zu benennen: Indem sie an dem Sinngefüge festgemacht sind, leiten sie das Verstehen zu der Hauptsache hin, zum Verstehen des Gefüges. Und sie verweisen darauf, dass das Verstehen des musikalischen Bedeuten abhängig ist nicht nur von der subjektiven Disposition des Hörers, sondern auch von der Objektivität des musikalischen Gebildes. Und wenn eine solche Interpretation gelungen ist, ermöglicht sie weitere Verstehensschritte, zum Beispiel den Brückenschlag hier zur Romantik und zu dem romantischen Naturbegriff. . Alles Interpretieren - auch wenn es noch so emphatisch am Objekt orientiert ist - bleibt subjektiv. Aber kraft dieser Orientierung spricht die Interpretation über das Objekt: Sie entfaltet dessen Sinn- und Bedeutungsmöglichkeiten. Diese Entfaltung erfordert die Hingabe an das Objekt und ist doch nur möglich, indem das Objekt durch ein Subjekt hindurchgeht.

Zwölf Empfehlungen zur musikalischen Analyse

- 1) Geh bei der Analyse (dem erkennenden Verstehen) stets von dem eigenen Hören aus, das heißt von deiner persönlichen ästhetischen Erfahrung, deinem ästhetischen Verstehen, deinem Erleben dieser Musik.
- 2) Beachte bei der Zielsetzung und Methode deiner analytischen Darstellung den Erwartungs- und Verstehenshorizont des Empfängerkreises deiner Mitteilung, zum Beispiel ob Schüler oder Laien, eine gemischte Hörerschaft, die Teilnehmer eines Hochschulseminars oder einer wissenschaftlichen Tagung die Empfänger sind.
- 3) Unterscheide einerseits den analytischen Arbeitsprozess, also die Annäherung an den Gegenstand, die Detailanalyse, die Heranziehung der Quellen, Dokumente und Sekundärliteratur, die Herauskristallisierung von Fragestellungen und Perspektiven, und andererseits die Mitteilung der Ergebnisse dieses Prozesses, die nicht (langweilig und überflüssig) den Prozess nachvollziehen, sondern dessen Resultat vermitteln soll, wobei der Arbeitsprozess nur selektiv, das heißt nur insoweit zur Sprache kommen sollte, wie er zum Verständnis und zur Plausibilität der Ergebnisse beizutragen vermag.
- 4) Die Fragestellungen bei einem Gegenstand der Musikanalyse sind unbegrenzt. Der Hörer oder Leser möchte wissen, welche Frage gestellt ist, das heißt wohin der Weg führt. Sag also möglichst von vornherein, worauf es dir bei deiner Analyse ankommt.
- 5) Der Mitteilung der Analyse kann das Hören der Musik vorangestellt werden. Dies sollte jedoch nicht blind und separat geschehen (»Hören wir uns das Stück zuerst einmal an«), sondern sogleich in den Vermittlungsprozess einbezogen werden, indem durch Hörhinweise die Fragestellung der Analyse anvisiert wird.
- 6) Reflektiere bei der analytischen Arbeit nicht nur deinen methodischen Ansatz und deine Zielvorstellung, sondern auch deinen eigenen geschichtlichen und individuellen Standort (die subjektive Disposition) und bring dies (im Sinne objektivierter Disposition) bei der Mitteilung deiner Analyse womöglich ebenfalls zur Sprache.
- 7) Achte auf die Terminologie! Die Begriffswörter in ihren Bedeutungen sind so geschichtlichen Wesens wie die Sachen, die sie bezeichnen. Sie sind das Werkzeug deiner Analyse, das Medium deines Sehens und Sagens.
- 8) Unterscheide Sinn und Gehalt: Analyse des Formsinn und Interpretation der Aussage einer Musik. Durchaus nicht jede Analyse braucht bis zur Interpretation des Gehalts vorzudringen; auch Formungsanalysen können höchst sinnvoll sein. Achte aber darauf, wie in dem Vokabular, das den Sinn zur Sprache bringt, unausweichlich bereits gehaltliche Momente angesprochen werden. Mach dir das zunutze, wenn du gehaltliche Fragen stellst. Und vor allem: binde alles, was du über den Gehalt von Musik sagst, an ihrem Form sinn fest.
- 9) Hüte dich vor der »Papier«-Analyse. Sie starrt auf die Noten und vernachlässigt die ästhetische Wirklichkeit: das Erklingen, das Hören, die Botschaft, das Erleben. Sie huldigt der Entfremdung der Wissenschaft. Führe das erkennende Verstehen immer zurück zum ästhetischen Verstehen: Vermittle zwischen beiden.
- 10) Bedenke, dass du mit deinen Worten, deiner ganzen Sprachanstrengung, der ästhetischen Komplexität einer Musik immer hinterherhinkst. Zugleich aber weißt du, dass die Sprachanstrengung deines Erkennens Details und Dimensionen auf- und entdecken kann, die beim ästhetischen Verstehen zwar vernommen werden, aber nicht zur Bewusstheit gelangen.
- 11) Denk nie, die ganze Wahrheit gepachtet zu haben. Such aus deiner Mitte heraus nach der Mitte des Kunstwerks, aber sei dir bewusst und gib es zu verstehen, dass du sie niemals als Ganzes erreichen kannst, sondern nur als einen Strahl des unendlichen Strahlens.
- 12) Sei fanatisch in Richtung der Objektivität des Erkennens, aber hab auch Mut zu dir selbst.

In: Musik verstehen, München 1995, S. 130-136

Hans Pfitzner:

"Dagegen bei so einer Melodie schwebt man ganz in der Luft. Ihre Qualität kann man nur erkennen, nicht demonstrieren; über sie gibt es keine auf intellektuellem Wege zu erzielende Einigung; man versteht sich in dem durch sie empfundenen Entzücken oder nicht; wer da nicht mitmachen kann, gegen den sind keine Argumente vorzubringen und gegen dessen Angriffe ist nichts zu sagen, als die Melodie zu spielen und zu sagen: 'Wie schön!' Was sie ausspricht, ist so tief und so klar, so mystisch und so selbstverständlich wie die Wahrheit. Das Folgende also spreche ich nur zu einer kleinen Gruppe, nämlich solchen, die noch Sinn für die Qualität einer Melodie haben und haben wollen - ein Sinn, der uns seit Jahrzehnten mit stark zunehmendem Erfolge ausgetrieben wird. Wir also, die wir diesen Sinn noch haben, lasst uns mutig schwärmen! Wir schlagen auf:

Kinderszenen von Schumann, Nr. 7, 'Träumerei'. Jedes der kleinen Stücke dieses Opus ist ein musikalisches Gebilde von feinem Reiz, Poesie, Musikalität und vor allem persönlichster Eigenart, aber wer, der die Ursprache der Musik versteht, erkennt nicht, dass diese 'Träumerei' ganz einzig hervorragend durch die Qualität der Melodie. Wer sie nicht versteht, für den ist's ein Stückchen in Liedform mit Tonika, Dominante, Unterdominante und den nächstliegenden Tonarten - ohne irgendwelche Abweichung vom Üblichen, soweit es in den Elementen liegt; keine harmonische Neuheit, keine rhythmische Finesse, die Melodie durch den Dreiklang aufsteigend, Tür Klavier zu zwei Händen'. Aber Für uns Wissende, welch ein Minder der Eingebung! Was ist darüber zu sagen, das dem, dem diese Melodie, die zugleich das ganze Stück ist, wo Einfall und Form fast zusammenfallen, nicht 'durch und durch' geht, das Verständnis erschließen könnte? - Nichts. Ich kann von dem Adel der Tonsprache reden, von dem absolut Vorbildlosen, Tiefpersönlichen, Ur-eigentümlichen der Melodie, dem Deutschen, Zarten, Traulichen derselben, - es ist, als ob die Worte vor den Tönen im Kreis herum flöhen, sie können addiert alle nicht entfernt sagen, was die Melodie selbst ausspricht. Der Titel gibt einen leisen Hinweis für die Stimmung, der noch besser verständlich wird, wenn man sich vorstellt, dass es nicht die Träumerei eines Kindes (also nicht eigentlich in die 'Kinderszenen' gehörig) und zweitens eine 'Träumerei', nicht etwa eine rêverie ist, - ein sinniges, ernstes, tief sich verlierendes, feinseeliges und doch kräftiges Gefühl, etwa wie der auf die Hand gestützte bekannte Schumannkopf ahnen lässt. Bis ins Unbegrenzte ließe sich in dieser Weise weiter-schwärmen, ohne den Zauber dieser Musik mit Worten zu beschwören; es ist ein Tropfen Musik aus tiefstem Quell; wir sind auch musikalisch verkommen und verloren, wenn wir uns dieser Schönheit entwöhnen."

Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom? München 1920, S. 64 ff. Zit. nach: Udo Zilkens: Robert Schumann. Die Kinderszenen im Spiegel ihrer Interpretationen seit Clara Schumann.

Alban Berg:

Für mein Gefühl ist — allein schon in dieser immer wiederkehrenden aufsteigenden Phrase (siehe das mit a bezeichnete Motiv) — die zum zerlegten F-Dur-Dreiklang dissonierende Nebennote «e» das Charakteristische, Reizvolle; nicht zu vergessen, dass diese ganze Wendung sofort als eine Variation (und was für eine!) des ersten Quartensprunges empfunden wird, welcher ja auch in dem Motiv der absteigenden Phrase (b, c, d) fortlebt, sich aber ununterbrochen — von jeder harmonischen Gelegenheit Gebrauch machend — in andere Intervallsprünge verwandelt (m).

Auf alle anderen melodischen Varianten, namentlich der der besagten absteigenden Phrase (x, y, z), kann ich raummangelshalber nur hinweisen. An ihrem letzten Auftreten (z), wo von dem höchsten Ton des viertaktigen Sätzchens zum ersten Male auf eine Sext tiefer heruntergegangen wird — und dies mittels einer (aus Intervallschritten und zum ersten Male auch aus einem Intervallsprung gebildeten) motivischen «Umkehrung» — ... an dieser Umkehr, dieser melodischen Heimkehr, diesem auch harmonisch zum Ursprung Zurückfinden kann ich nicht vorübergehen, ohne zu erwähnen, dass kaum ein uncharakteristischeres Wort darüber zu sagen ist als das Pfitzners vom « tief sich verlierenden Gefühl».

Ebenso unzutreffend ist aber auch sein Urteil über den Rhythmus dieser Melodie, dem er «keine Finesse», geschweige Feinheit nachzurühmen vermag, obwohl sich der durch das ganze Stück gehende Wechsel der Betonung auf den guten und schlechten Takteilen jedem musikalischen Hörer als eine solche «Finesse» aufdrängt. Dieser Wechsel tritt — hervorgerufen durch die (den Auftakt-Rhythmus um ein Viertel verschiebende) aufsteigende Figur (a) — schon in den ersten zwei Takten in Erscheinung, wird aber noch sinnfälliger, wenn man die Halb- und Ganzschlüsse der einzelnen viertaktigen Sätzchen auf das hin ansieht...

Nach dem bisher Gesagten wird man mir zugeben müssen, dass sich ... doch immerhin ein anderes, ein annähernderes Bild von der «Qualität einer Melodie» ergibt, als dies durch die schwärmerischen Worte Pfitzners und sein unzulängliches, die musikalischen Tatsachen fälschendes Analysieren geschieht. Wie armselig so eine Melodie aussieht, die z. B. nicht die von mir aufgezählten melodischen Feinheiten hat und von der nichts zu sagen wäre, als dass sie «durch den Dreiklang aufsteigend» und ohne «rhythmische Finesse» ist, habe ich (im Notenbeispiel) - nur ganz beiläufig - mit den oberhalb Schumanns Original notierten ersten vier Takten zu zeigen versucht, wobei ein zweites (das abwärts- gehende) Motiv, dessen Vorhandensein Pfitzner zu erwähnen, nicht einmal der Mühe wert hält, wenigstens in dürftiger Gestalt (s) belassen wurde, und wobei ich das (immerhin nicht gewöhnliche) harmonische Gerippe Schumanns unverändert ließ.

Aber auch über dieses geht Pfitzner hinweg, indem er wohl auf «Tonika, Dominante und Unterdominante» hinweist, aber nichts von irgendwelcher « Abweichung vom Üblichen, soweit es in den Elementen liegt», zu wissen vorgibt. Und doch, welche Eigenart auch hier! Sowohl was die Struktur innerhalb der einzelnen Sätzchen anbelangt (man beachte z.B. im ersten Viertakter den in folgenden ab- und zunehmenden Zeitwerten vor sich gehenden Harmoniewechsel: 5/4, 3/4, 1/4, 2/4, 1/8, 1/8, 1/4, 3/4 dann wieder 5/4 usw.) als auch in der Disposition in bezug auf das ganze Stück und seine exponierten Stellen...

Aus Musikblätter des Anbruch Wien, II. Jahrgang, Nummer 11-12, Juni 1920.