

Hubert Wißkirchen

ARBEITSBUCH FÜR DEN MUSIK- UNTERRICHT IN DER OBER- STUFE Band 2

Struktur- und Formanalyse

Verlag Moritz Diesterweg
Frankfurt am Main

Das Buch ist beim Verlag vergriffen

Zu diesem Arbeitsbuch ist eine Cassette mit Hörbeispielen lieferbar (MD 8199) ,
vgl. das Verzeichnis der Klangbeispiele (S. 150).

ISBN 3-425-03799-4

©1992 Verlag Moritz Diesterweg GmbH & Co., Frankfurt am Main.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf deshalb der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlags.

Umschlaggestaltung: Atelier Krist/Böttcher, Frankfurt am Main.

Druck und Verarbeitung: Zehnersche Buchdruckerei, Speyer.

Inhaltsverzeichnis

VARIATION - DAS MUSIKALISCHE URPRINZIP 1

1. Kreis oder (und?) Gerade?	1
1.1 Baude Cordier: Tout par compas	1
1.2 Johann Pachelbel (1653-1706): Kanon	2
1.3 Sommerkanon (ca. 1260, anonym er englischer Musiker)	3
2. Variante und Variation	4
2.1 La gran Chacona (Luis de Briceno, Paris 1626, Gitarrentabulatur)	4
2.2 William Byrd (1543-1623): The Bells	4
3. Variationen über ein Bass- bzw. Harmoniegerüst	5
3.1 Louis Armstrong: Sugar Foot Stomp (1957)	5
3.2 Georg Friedrich Händel: Chaconne in G-Dur (Nr. 1)	7
3. Zur Ästhetik der Variation	10
3.4 Johann Sebastian Bach: Passacaglia c-Moll für Orgel, BWV 582	11
4. Melodievariation	14
4.1 Ludwig van Beethoven: Acht Variationen über "Une flûte brûlante" (1796/97)	14
4.2 Beethoven und sein Publikum	17

INVENTIO - DIE KUNST DER ERFINDUNG

5. Die Lehre von der Inventio	19
6. Johann Sebastian Bachs Inventionen	21
6.1 Johann Sebastian Bach: Inventio I, Musteranalyse	21
6.2 Texte zur Interpretation	26
6.3 Johann Sebastian Bach: Inventio 8	27
6.4 Johann Sebastian Bach: Inventio 14	27
7. Konstruktion und Ausdruck. Béla Bartók: Chromatische Invention (Mikrokosmos Nr. 91) ..	32
8. Der motettische Stil der Renaissance als Urform der polyphonen Formen	35
8.1 Giovanni Pierluigi da Palestrina: Kyrie I aus der "Missa Papae Marcelli" (1562)	35
8.2 Afrikanische Gegenbilder (Missa Luba; Spiritual: Canaan Land)	37
8.3 Das kirchenmusikalische Programm des Tridentiner Konzils	38
8.4 Polyphonie und Homophonie	39
9. Anwendungs- und Vergleichsbeispiele zu Homophonie und Polyphonie	41
9.1 Georg Friedrich Händel: Halleluja aus: "Der Messias", 1741	41
9.2 arvo pärt: cantus in memory of benjamin britten, 1980	43
9.3 Louis Armstrong: 2:19 Blues (1940)	45
9.4 The Modern Jazz Quartet: Vendome (1952)	45

FANTASIA - DIE KUNST DER UNGEBUNDENEN (?) ERFINDUNG

10. Die Polarität von Ordnung und Unordnung	47
10.1 Johann Sebastian Bach: Toccata und Fuge in d-Moll	47
10.2 Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge in c-Moll (W.K. 1, 1722)	52
10.3 Béla Bartók: Hommage à J. S. B. (Mikrokosmos Nr. 79)	61
11. Die "Freie Fantasie"	62
11.1 Carl Philipp Emanuel Bach: Fantasia II (in C, 1785, Wq 59,6)	63

SUITE - TANZMUSIK ALS MODELL DER INSTRUMENTALMUSIK

12. Die Reihung von Episoden	66
12.1 Johann Sebastian Bach: 4. Satz aus dem Brandenburgischen Konzert Nr. 1 (1721)	66
12.2 Texte und Bilder zum Menuett	69
12.3 Menuett- (Scherzo-)Beispiele	71
13. Vom Menuett zum Scherzo - Die Entwicklung der Musik im 18. Jahrhundert	72
13.1 Der galante Stil	72

13.2	Sperontes (Johann Sigismund Scholze): Dorimene	73
3.3	Texte und Bilder zu 'Kunst', 'Natur' und 'Popularität'	74
13.4	Der klassische Stil	76
13.5	Das Scherzo (I. J. Pleyel: Menuett; L. v. Beethoven: Scherzo aus op. 2, Nr. 2)	76
13.6	Texte zu den gesellschaftlichen Hintergründen der im ausgehenden 18. Jahrhundert entstehenden und bis heute andauernden Spaltung in 'U- und E-Musik'	79
13.7	Texte zu 'Charakter' / 'das Charakteristische' / 'Ausdrucksästhetik'	80
14.	Das Verfahren der Analyse und Interpretation	82
14.1	Allgemeine Hinweise	82
14.2	Methodische Hinweise	83
14.3	Analyse-Vorschlag	85
14.4	Johann Friedrich Reichardt (1752-1814): 2. Satz aus op. 2,3	89

KONZERT/SONATE - VON DER KLANGREDE ZUM AUTONOMEN WERK

15.	Das barocke Konzert	90
15.1	Antonio Vivaldi: Violinkonzert op. 3, Nr 6	90
16.	Die klassische Sonate	93
16.1	Stilvergleich: Barock - Klassik	93
16.2	Die Sonaten(haupt)satzform (Ludwig van Beethoven: Sonate op. 2 Nr. 1)	93
16.3	Der Stilumbruch im 18. Jahrhundert	98
16.4	Zur Ästhetik der Sonatensatzform	99
16.5	Johann Anton Kobrich: 3. Partia (1748)	101
16.6	Texte zur Ästhetik der Klassik	102
16.7	Vergleich: Carl Ditters von Dittersdorf - Wolfgang Amadeus Mozart (Streichquartett)	104
16.8	Wolfgang Amadeus Mozart: Ein musikalischer Spaß	104
16.9	Metamorphose - Eschers Bild und Haydns Sonate in e (1778, Hob. XVI, 34)	108
16.10	Beethoven: Sonaten op. 10, Nr. 1 in c-Moll und op. 31, Nr. 2 in d-Moll, 1. Satz	115
16.11	Scherings hermeneutische Beethovendeutung	120
16.12	Der Vorgang des integralen Komponierens	122
17.	Das klassische Konzert (Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3 in c-Moll, 1. Satz)	123

LYRISCHES KLAVIERSTÜCK DER ROMANTIK

18.	Der Weg nach innen	129
18.1	Frédéric Chopin: PrAude op. 28, Nr. 17 (1839)	129
18.2	Wesensmerkmale der Romantik	134
18.3	Kunst und Kitsch: Vergleich Chopin - Brinley	135
18.4	Vergleichende Funktionsanalyse	136
18.5	Die Aktualität des Kitsches	138

KREATIVE SPIELE

19.	Arvo Pärt: Für Alina (1976)	139
20.	Béla Bartók: Wrestling (Mikrokosmos 108)	141
21.	Anton Webern: Variationen für Klavier op. 27 , 1. Satz, T. 1-18	142

	Verzeichnis der Klangbeispiele	150
--	---------------------------------------	-----

VARIATION - DAS MUSIKALISCHE URPRINZ

1. Kreis oder (und?) Gerade?

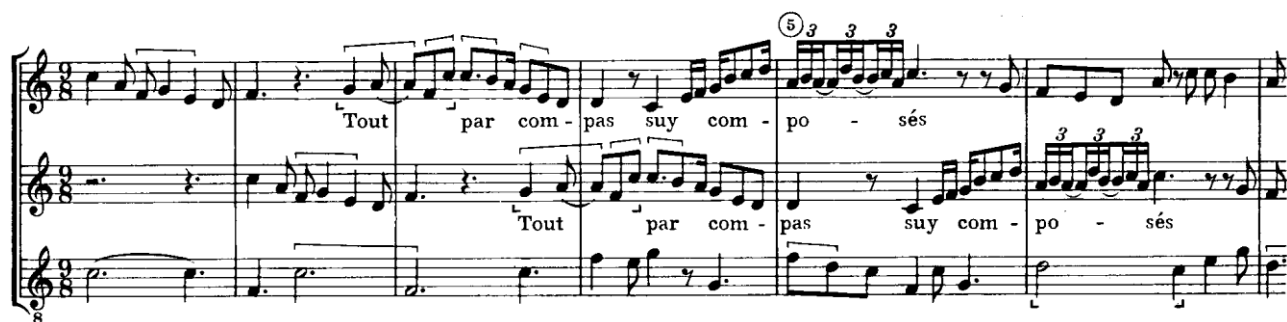
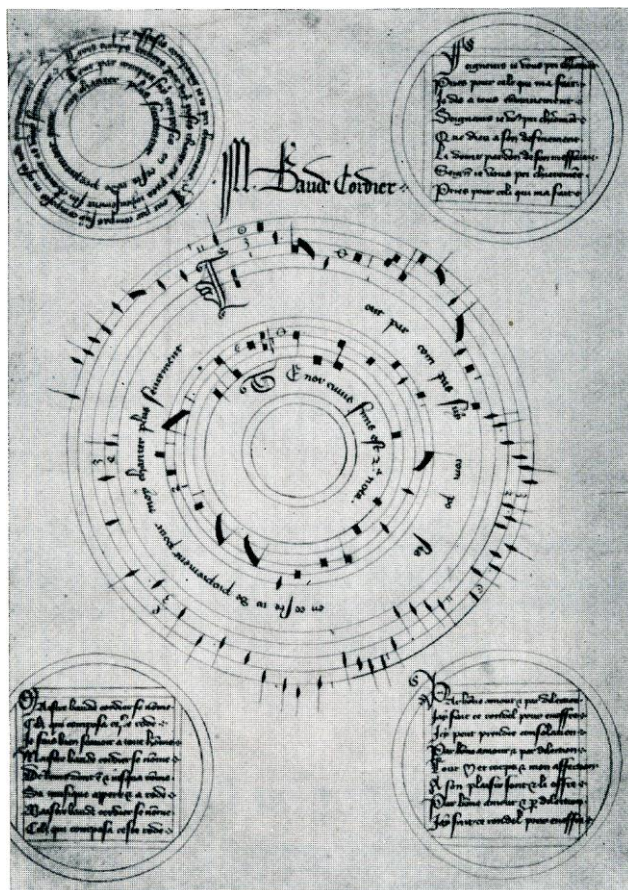
Wenn man Kinder, die nicht durch Musikunterricht darin geübt sind, Musik als Links-Rechts-Verlauf aufzufassen, auffordert, Musik (nicht gegenständlich, sondern abstrakt) zu malen, stellen sie selten Musik entlang dem Zeitstrahl dar. Meist werden kreisende Linien und Figuren gezeichnet. Musik wird also als Bewegung im Kreis erlebt, als Ausformung und Ausgestaltung eines Augenblicks. Im Spätmittelalter des 15. Jahrhunderts gab es viele kreisförmige Kanonnotationen, die älteste im Kodex Chantilly (ca. 1400):

1.1 Baude Cordier: Tout par compas

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.

Zit. nach der Textbeilage zur CD "Codex Chantilly" (1997),
harmonia mundi France 901252.

Wörtliche Übersetzung (des Verf):
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



Zit. nach: Heinrich Bessler/Peter Gülke: Das Schriftbild der mehrstimmigen Musik, Leipzig 1973, S. 124.

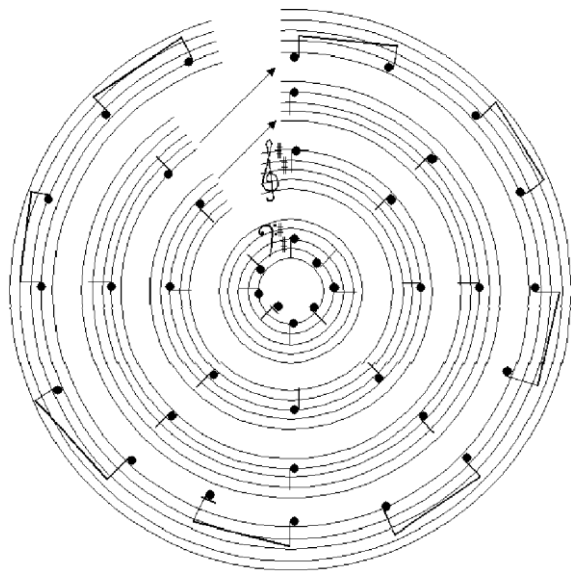
Cordiers "Tout par compas" ist eine "Caccia" (it.: Jagd): Die beiden Oberstimmen 'jagen' sich. Das "compas" verweist auf den Kreislauf der zwischen den Stimmen ausgetauschten Melodieabschnitte und den Rücklauf in den Ausgangspunkt. Das Bild des Kreises findet sich auch in alten Formbegriffen wie "Rundgesang", "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).

Musik lässt nach dem Empfinden vieler Hörer die Zeit stillstehen, erlöst von dem unentrinnbaren Weiter-schreiten zum Tode, von der Flüchtigkeit und Unbeständigkeit aller Gefühle. Andererseits erleben viele eine Beethoven- oder Mahlersinfonie als eine Art dramatischer Handlung. Wir schreiben Musik im Sinne der linearen Zeitauffassung auf, was Progression von einem Ausgangspunkt zu einem Ziel hin suggeriert. Es gibt viele Gründe für solch unterschiedliches Erleben der Musik: subjektive, situative, kulturelle usw. Ein ganz wichtiger ist natürlich auch die Art der Musik selbst.

1.2 Johann Pachelbel (1653-1706): Kanon

The image shows the first 8 measures of Pachelbel's Canon for Violins and Cello. It consists of four staves: Violin 1, Violin 2, Violin 3, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is a canon in G major, with the Cello playing the bass line and the violins playing the upper parts.

Zit. nach der Ausgabe von Max Seifert, Lippstadt o. J.



Lars Gustafsson

Über das Verhältnis zur Musik

Ich stelle mir eine völlig geschlossene Kugel vor.
Diese geschlossene Kugel enthält etwas.
Ein starkes Magnetfeld ordnet Eisenspäne zu Mustern
durch kompakte Wände hindurch.
So benutze ich Musik,
und es weiß weder die Musik noch ich,
womit wir da eigentlich umgehen.

Aus: Die Stille der Welt vor Bach. Gedichte, München 1982, S. 41. Aus dem Schwedischen übersetzt von Verena Reichel.

- Wir analysieren die Struktur der ersten 8 Takte des Pachelbelbeispiels und reflektieren die Unterschiede der beiden Notationsformen.
- Wir hören den Kanon von Pachelbel und versuchen uns darüber klar zu werden, ob wir diese Musik eher als zyklischen (kreisenden) oder eher als linearen Ablauf erleben.
- Wir tauschen unsere Eindrücke aus und versuchen Merkmale des Stückes zu benennen, die die eine oder die andere Auffassung stützen könnten. Wir entwerfen dabei einen (groben) Formplan des Stückes und stützen uns bei unserer Argumentation auf diesen.

Pachelbels Stück ist vor allem deshalb so berühmt, weil es Archetypisches, in langer Musiziertradition Internalisiertes mit dem neueren Musikempfinden des Barock auf einen gültigen Nenner gebracht hat. Beide Momente menschlicher Zeiterfahrung - das zyklisch Wiederkehrende und das linear Fortschreitende - sind miteinander verbunden.

Die uralte Grundlage dieser kompositorischen Praxis wird greifbar in einem frühen schriftlichen Zeugnis abendländischer Musik, dem Sommerkanon. Dieses Stück ist noch deutlich von der älteren Vorstellung einer statischen, kreisenden Zeit geprägt.

1.3 Sommerkanon (ca. 1260, anonymen 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.
 x Sing cuc - cu, nu
 Pes
 y sing cuc - cu,

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.

Übersetzung des Verf.

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 festgelegten Kerntönen.

Ernst Apfel:

"Aus der Mitwirkung von Glocken und ventillosen Blechblasinstrumenten in mittelalterlichen Ensembles darf man auf Ostinatoformen schließen, wie sie als fundamentierender Pes etwa im berühmten Sommerkanon, in kurzen Bassformeln im Cancionero del Palacio (um 1500), bei Ortiz 1553 oder gegen Ende des 16. Jahrhunderts in dem Klavierstück The Bells von W. Byrd begegnen."

Zit. nach: AfMw 2/1968, S. 89.

Zit. nach der Handschrift Ms. Harley 978, British Museum In: Heinrich Bessler/Peter Gülke. Das Schriftbild der mehrstimmigen Musik, Leipzig 1973, S. 45.

Ablauf:

a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m
a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m
a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m
a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m
x	y	x	y	x	y	x	y	x	y	x	y	x	y	x	y	x	y	x	y	x	y	x	y
x	y	x	y	x	y	x	y	x	y	x	y	x	y	x	y	x	y	x	y	x	y	x	y

2. Variante und Variation

Wie sehr das Wiederholungsprinzip die Musik in der Frühzeit bestimmt, zeigt die Chacona von 1626. Der Ursprung dieser Musik liegt in Amerika. Im 16. Jahrhundert wird sie in Spanien heimisch. Sie wird zum Klang der Kastagnetten getanzt und gesungen. Unser Beispiel zeigt die Übernahme dieser Volksmusikform in die Kunstmusik und ihre Ausbreitung über Spanien hinaus. Der Charakter dieser frühen Chaconne ist sehr ausgelassen. Tanzmäßig ist der streng symmetrische Aufbau nach Zweitaktgruppen, die melodisch und harmonisch bis auf geringfügige Varianten identisch sind.

2.1 La gran Chacona

(Luis de Briceno,
Paris 1626, Gitarrentabulatur)

Vi-da Vi-da Vi-da bo-na Vi-da ba-ma-nos a Cha-co-na

Vi-da Vi-da Vi-di-ta bo-na Vi-da ba-ma-nos a Ca-stil-la.

Zit. nach: MGG 2, Sp. 1007.

Die Übernahme volksläufiger Musizierformen kennzeichnet auch das Stück The Bells von William Byrd. Wie beim Sommerkanon handelt es sich um einen Kanon über einem 'Ground'. Neben die Prinzipien Wiederholung und Kontrast tritt als vermittelndes Prinzip die Abwandlung.

2.2 William Byrd (1543-1623): The Bells

≡ : bei aufsteigender Figur ein Mordent (∩), bei absteigender Figur ein Praller (∪).

Variante:

"In satztechnischem Sinne bezeichnet Variante die Variation eines Themas in Details bei gleichzeitiger Wahrung seiner Gestalt als Ganzes. Diese Art der Variantenbildung drang aus der Liedkomposition (Varianten einer Melodiezeile bei wechselndem Text) in die Instrumentalmusik ein" Aus: Das Große Lexikon der Musik, Bd. 8, Freiburg 1982, S. 228f.

Variation:

"Auch die Variationstechnik beruht grundsätzlich auf zwei Möglichkeiten des Variierens: Variation durch Verändern des Gegebenen selbst und Variation durch Zusätze zum ursprünglich Gegebenen. Hierbei können auch beide Möglichkeiten miteinander kombiniert werden. Damit aber in einer Variationenreihe ein Formteil als Variation des anderen wirkt, müssen stets gewisse Elemente konstant bleiben. Aus verschiedenen Relationen konstanter und variabler Elemente ergibt sich, besser fassbar als mit den Begriffen von Figural- und Charaktervariation, eine Reihe von kompositionstechnischen Variationstypen ..., die sich in der Praxis allerdings gegenseitig oft durchdringen:

1. Cantus-firmus-Variation. Konstant: c.f. (Choral, Lied), der an keine Stimme gebunden zu sein braucht und selbst leicht variiert werden kann. - Variabel bzw. neu: alle anderen Elemente wie kontrapunktische oder begleitende Stimmen, Harmonik, Rhythmik, formale Ausdehnung ...

- 2. Ostinato-Variation. Konstant: Gerüstöne (Tanz-Tenores und -Bässe des 16./17Jahrhunderts) oder Basso ostinato (z. B. Ciaconabass), meist auch Form, oft Harmonik - Variabel bzw. neu: alle übrigen Stimmen, wobei die Oberstimmenmelodie von Variation zu Variation neu sein oder auch ihrerseits in variativer Beziehung zur Themenmelodie stehen kann. Die Gerüstöne und Ostinati können ebenfalls mehr oder weniger ausgeprägten Figurationen unterworfen sein ...

- 3. Harmoniekonstante Variation. Konstant: Harmonik, meist auch Form. - Variabel bzw. neu: Melodik, Stimmführung, Rhythmik, Tempo, Dynamik. Im Gegensatz zum Typus 2 liegt hier kein melodisches Bass- oder Tenor-Gerüst vor. Doch erscheint der Bass oft im Sinne eines die Harmonik repräsentierenden Generalbasses als konstantes Element...

- 4. Melodie-Variation mit konstanter Harmonik Konstant. Melodische Haupttöne, Harmonik (jedenfalls Zäsurharmonien), meist auch Form (Formproportionen). -Variabel: Melodische Umspielung (Kolorierung, Dekolorierung), Rhythmik, Tempo, Dynamik, Instrumentation. Kurt von Fischer in MGG 13, Sp. 1276.

→ Wir beschreiben mit Hilfe der Texte den Unterschied zwischen Variante und Variation an den beiden Musikbeispielen.

→ Wir beschreiben mit Hilfe des MGG-Textes die Variationstechniken des Byrd-Stückes.

→ Wir hören das ganze Byrd-Stück und beschreiben im Großen die Formprinzipien, die die Reihenfolge der Variationen bestimmen.

3. Variationen über ein Bass- bzw. Harmoniegerüst

3.1 Louis Armstrong: Sugar Foot Stomp (1957)

1. Chorus

Transkription nach der Aufnahme vom 2S. 1. 1957, DG LPEM 19 319.

Als improvisierte Variationenfolge lässt sich auch der traditionelle Jazz auffassen. Die konstante Bezugsgröße aller Veränderungen ist hier die Harmonienfolge.

- Wir spielen bzw. hören den 1. Chorus des Sugar Foot Stomp, ermitteln die verwendeten Stufen und tragen sie mit römischen Ziffern in den Notentext ein.
- Wir hören das ganze Stück und zeigen die Harmonienfolge mit. Dabei summen und spielen wir die Grundtöne (c f g).
- Wir blenden uns an beliebiger Stelle in das Stück ein und suchen die betreffende Stelle im Harmonieschema zu finden, zumindest aber das Ende des laufenden Chorus zu erkennen.
- Wir vervollständigen die folgende Grobskizze des Ablaufs.

Chorus		1	2	3	4	5	6
H	cl		~~~~~	~~~~~			
Ö	tp	~~~~~	~~~~~				
R	tb	— — —	— — —				
S	p	⋮ — ⋮ —	⋮ — ⋮ —				
K	g						
I	dr						
Z	b	•••••	•••••		••• •••		
Z		7	8	9	10	11	12
E							
	cl						
	tp						
	tb						
	p						
	g						
	dr						
	b						

cl: Klarinette; tp: Trompete; tb: Posaune; p: Klavier; g: Gitarre; dr: Schlagzeug, b: Bass.

- Wir reflektieren den formalen Aufbau der Chorusfolge. Wie wird aus einer additiven Reihung von Chorusen ein zusammenhängendes, geschlossenes Ganzes?
- Wir kennzeichnen das spezielle Variationsverfahren anhand des MGG-Textes auf Seite 4.

→ Wir betrachten das Stück noch einmal zusammenfassend anhand folgender Informationen:

Bluesharmonieschema: 12taktiges Harmoniegerüst, meist: TTTT SSTIT DDTT oder TTTT SSTIT DSTIT, über das improvisiert wird. Die Anordnung der Harmonien spiegelt die dreiteilige 'Barform' aab wider, die sich besonders deutlich im Text des Blues (die 1. Zeile wird wiederholt), aber auch in der Melodik und deren Pausenstruktur zeigt. Ein Durchgang durch das Schema heißt *Chorus*.

blue notes: neutrale Stufen: Die 3. und 7. Stufe der Bluesleiter werden neutral oder (auf Tasteninstrumenten) doppelt intoniert. Die Bluesleiter von C aus lautet also: c-d-es/e-f-g-a-b/h-c.

melodic section (cl, tp, tb, p) und **rhythm section** (dr, b, g, p) stehen in einem Spannungsverhältnis. Die rhythm section hat timekeeper-Funktion, sie fixiert den Grundschlag, den *beat*, bzw. den *after beat* (die synkopierende Betonung der 2. und 4. Taktzeit), die rhythmischen Grundmuster und die Harmonie. Eine Unterbrechung des gleichmäßigen *beat* (walking bass) nennt man *stop time*. Die *melodic section* spielt im *off beat*, d. h. die Töne werden gegen den *beat* minimal verschoben. In dieser Hinsicht ist die obige Notation falsch. Eine genaue Notation ist nicht möglich. Annäherungsweise könnte sie so aussehen:



Man unterscheidet zwischen *Solo-* und *Kollektivimprovisation*. (Letztere war kennzeichnend für den New Orleans-Stil um 1920.)

- Wir tragen in die untere Zeile des Notenbeispiels der Spanier-Einspielung (s. u.) die Akkordtöne ein und beschreiben die Umspielungstechniken, mit denen aus den Gerüstharmonien melodische Improvisationen entstehen.
- Wir vergleichen den Klarinetten-Chorus der Spanier- mit dem der King-Oliver-Aufnahme, der ersten Einspielung des Titels (s. u.).
- Welche Schlüsse lassen sich ziehen? Wie muß man sich den Vorgang der Improvisation vorstellen? Wie 'frei' ist sie?
- Wir schreiben in Noten einen eigenen Klarinettenchorus.

King Oliver: "Dippermouth-Blues", rec. 6. 4. 1923, (GEN 5132). CD "King Oliver, Volume I, 1923 to 1929", RPCD 787 (1991)

Mugsy Spanier: "Dippermouth Blues", rec. 10. 11. 1939, CD "Mugsy Spanier 1931 and 1939", BBC CD 687 (1990).

"Da es in der Stadt am Mississippi keine Studios gab, entstanden die ersten Aufnahmen im New-Orleans-Stil in Chicago. . . (Armstrong) kam (1922) von New Orleans nach Chicago, um bei seinem Lehrmeister »King« Oliver zweites Kornett zu spielen. Beide improvisierten einen Blues, der zum Standardthema (Evergreen) wurde, den »Dippermouth Blues« (Dippermouth ist Armstrongs Spitzname). Die berühmten drei Solochorusse, die Oliver 1923 auf die Platte bannte, übernahmen alle späteren Trompeter, wenn sie dies Thema spielten, das heute »Sugar Foot Stomp« heißt."

Aus: Dietrich Schulz-Köhn: Beiheft der Platte "musikunde in beispiele. Die Entwicklung des Jazz. Der Blues." LPEM 19319, S. 4.

3.2 Georg Friedrich Händel: Chaconne in G-Dur (Nr. 1)

1733 von John Walsh im 2. Band der "Suites de pieces pour le clavecin" in London veröffentlicht.

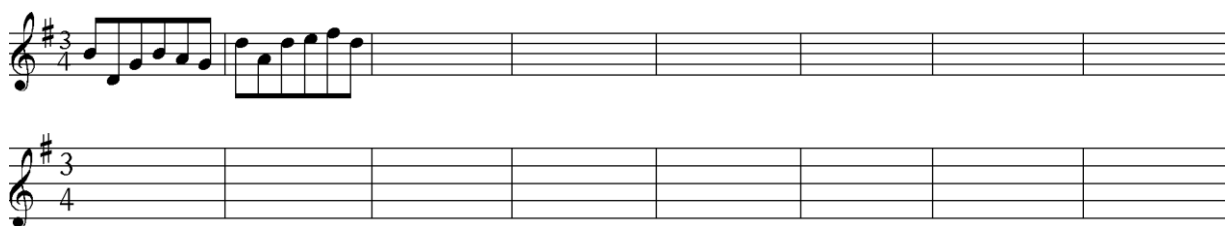
In der 1733 ohne Wissen Händels veröffentlichten 2. Sammlung von Klavierwerken stehen 2 Chaconnes in G-Dur, die erste mit 21, die zweite mit 62 Variationen. Als Variation 4 der zweiten Chaconne erscheint folgender Satz, den man als Gerüstsatz beider Kompositionen ansehen kann:



Zit. nach: G. F. Händel: Klavierwerke, hrsg. von Peter Northway, Leipzig, MM 4221, Bd. II, S. 78.

Der Charakter der Chaconne hat sich im 18. Jahrhundert geändert. Aus dem ausgelassenen Tanzlied ist ein gravitätischer Tanz geworden. Geblieben sind der Dreiertakt und der charakteristische Quartgang abwärts im Bass (g fis e d), der bis heute in der Flamencoformel überlebt hat. Der Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} |$ ist der Sarabande entlehnt, die wie die Chaconne ursprünglich ein aus Amerika nach Spanien importierter lasziver Tanz war und sich später zum Repräsentanten höfischer Grandezza wandelte. (Noch Beethoven benutzt ihn in diesem Sinne in seiner Egmont-Ouvertüre zur Charakterisierung der rigiden spanischen Herrschaft in den Niederlanden.)

→ Wir beschreiben die Umspielungstechnik der Variation 1 (Akkord-, Durchgangs-, Wechselnoten) und schreiben sie nach obigem Gerüstsatz weiter.



Die zweite Chaconne mit den 62 Variationen ist sehr ermüdend, weil sie bei ihrer Länge zu wenig Abwechslung im Variationsverfahren und in der Ausdrucksgestaltung bietet. Sie wirkt wie eine (niedergeschriebene) lose Improvisation. Vielleicht ist sie auch nur ein technisches Etüden- oder ein kompositorisch/improvisatorisches Lehrwerk. Über die erste Chaconne, die hier untersucht werden soll, gehen die Meinungen auseinander. Peter Northway bezeichnet sie im Vorwort seiner oben genannten Ausgabe als "großangelegt, wenn auch nicht konsequent durchgeführt". Hermann Keller (Musica 1959, Heft 1, S. 28f.) sagt über die Sammlung Walshs: "Da steht Gutes und Schlechtes bunt durcheinander, die schöne Chaconne G-Dur mit 21 Variationen neben der andren G-Dur-Chaconne, deren 62 Variationen so stark abfallen."

Das Problem der Form ist immer das der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Ein Stück, das zu gleichmäßig abläuft und zu übersichtlich gegliedert ist, wirkt schnell langweilig. Ein Stück, das zu bunt, zu kontrastreich und zu unübersichtlich gegliedert ist, ermüdet ebenfalls, weil es vom Hörer nicht als einheitliches Ganzes und sinnvoller Zusammenhang wahrgenommen werden kann., Eine Variationenfolge über ein kurzes, nur acht Takte langes Thema ergibt bei allzu einheitlicher Gestaltung ein additiv gereihtes, kleingliedriges musikalisches Ornamentband ohne charakteristische Akzente, bei allzu abwechslungsreichem Ablauf einen musikalischen Flickenteppich. In beiden Fällen wird eine übergreifende Formgebung, die die Einzelvariation als Bestandteil eines sinnvollen Ganzen erscheinen lässt, verfehlt.

→ Wir hören die Chaconne (Nr. 1) und lesen dabei den Gerüstsatz mit.

→ Wir charakterisieren das Stück hinsichtlich des Verhältnisses von Abwechslung und Einheitlichkeit, Überraschung und Kontinuität.

Thema

Var.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

The musical score consists of two columns of systems. The left column contains measures 1 through 10, and the right column contains measures 11 through 21. Each system is numbered on the left side. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. Various musical symbols are used, including trills (tr), triplets ([3]), and dynamic markings like '7'. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Arbeitsvorlage zur Parameteranalyse

Linie → Zweistimmigkeit → Klang
 skalisch → gemischt Liegeton + Liegeton +
 akk. + skal. skal. Bewegung akk. Bewegung überwiegend
 akkordisch

	Anschläge pro Takt	Stimmzahl	a	b	c	d	e	f
1. Var. rechte Hand	[filled]	[filled]	[filled]					
1. Var. linke Hand	[filled]							
2. Var.	[filled]	[filled]		[filled]				
3. Var.								
4. Var.								
5. Var.								
6. Var.								
7. Var.								
8. Var.								
9. Var.								
10. Var.								
11. Var.								
12. Var.								
13. Var.								
14. Var.								
15. Var.								
16. Var.								
17. Var.								
18. Var.								
19. Var.								
20. Var.								
21. Var.								

Wir untersuchen mit Hilfe des Notentextes den Aufbau des Stückes (vor allem die Variationen 1-8 und 17-21) nach dem auf der Arbeitsvorlage vorgegebenen Verfahren. Wir versuchen die Prinzipien zu benennen, die den Aufbau bestimmen.

- Warum werden die einzelnen Prinzipien (vor allem im Mittelteil) nicht pedantisch gehandhabt?
- Wir erarbeiten den unten folgenden Text von Martin Wehnert zum Formproblem der Variation.
- Wir prüfen Kernaussagen des Textes an Händels Chaconne. Ist die grafische Darstellung des Verhältnisses von "Rundung" und "Strebung" von Händels Stück her überzeugend, oder werden bestimmte Züge des Werkes damit nicht erfasst?

3.3 Zur Ästhetik der Variation

Martin Wehnert:

"Rundung und Strebung, die abschließend-rückbeziehende und die einrichtlich-vorwärtsdrängende Tendenz, sind Wesensbestandteile jeder musikalischen Konzeption. Es ist kein Musikstück denkbar, das die eine oder andere vollständig ausschließt. Ob in den Analysen geschlossene, statische Form der offenen, dynamischen gegenübergestellt wird, ob es Liedtypus und Fortspinnungstypus (W. Fischer) heißt, ob die Begriffe Ablauf- (= Reihungs-) und Entwicklungsform (Mersmann) gewählt werden:

Ihnen allen liegt die letztlich raum-zeitliche Doppelheit zugrunde. Die dualistische Verwendung der Begriffspaare hat nur insofern Berechtigung, als sie allein akzentuierend und nicht determinierend verstanden werden...

Mit der Variation als musikalischer Technik tritt das Kompositionsprinzip schlechthin ('Komponieren heißt variieren') in den Vordergrund...

Emanzipiert in der selbständigen Gattung des 'Themas mit Variationen', bietet das Prinzip die Möglichkeit, die funktionalen Mittebezüge¹ in verhältnismäßig reiner Form - die Positionswerte der einzelnen Variationen sind außerordentlich gering² - aufzuweisen. Wohl behalten in der zeitlichen Reihenfolge allgemeine ästhetische Bedingungen (Gesetz des Kontrastes, Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit u. a.) ihre Rechte, doch treten sie in ihrer Wirkung hinter der die ganze Kunst der Variation ausmachenden Art und Weise der jeweiligen funktionalen Bindung zum thematischen Komplex weit zurück

... Es wurde schon darauf hingewiesen, dass in der selbständigen Variationsform die raum-zeitliche Ordnung mit ihren zeitperspektivischen und entwicklungsbedingten Faktoren einen verhältnismäßig geringen Einfluss hat. Trotzdem legt die zeitliche Reihung der Variationen den Gedanken nahe, es finde ein ständiges 'Wachstum' statt, wodurch sich jede Variation inhaltlich weiter von ihrem 'Kern' entferne, und es würden überlagernde und zwingendere funktionale Bezüge zwischen den einzelnen Variationen geschaffen. Wo dies tatsächlich geschieht (in der 'entwickelnden Variation', nach Schönberg), nimmt sie andere musikalische Formungsprinzipien in starkem Maße in sich auf. Der Terminus der variatio schließt die ständige Gegenwart einer festliegenden ideellen, im musikalischen Material sich ausweisenden Substanz ein.

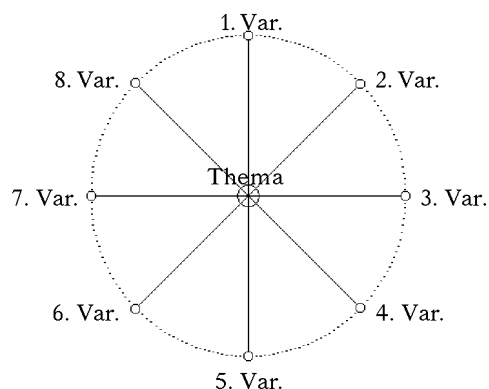
Eine schematische graphische Darstellung soll die Beziehungsverhältnisse noch verdeutlichen:

Die einzelnen Variationen haben alle einen funktionalen Direktbezug zum Thema (die 'Speichen' im Schema). Die zeitliche Folge (durch die gestrichelte Linie dargestellt) verläuft nicht vom Thema weg, sondern peripher um das Thema herum.

Es ist eine durchaus falsche, irreführende Vorstellung (vom Notenbild suggeriert), jeder musikalische Ablauf müsse in der Weise vor sich gehen, dass er sich immer weiter vom Ausgangspunkt entfernt. Das bedeutet gleichzeitig, dass die 'Zeitperspektive' durchaus nicht überall von gleicher Wirkungsweise und von gleichem Wirkungsgrad ist.

Die einzelne Variation zeigt sich also anschaulich als Gestalt mit einer doppelten Bindung, einer auf der Peripherie verlaufenden (= raum-zeitlichen) und einer zum Zentrum führenden (= funktionalen). Je stärker der Charakter der Variation in ihrer thematischen Verarbeitungsweise (Veränderung, Wandlung, schmuckhaft-figurative Bestätigung) gewahrt bleibt, um so mehr überwiegt die der Gattung spezifische zweite Bindung. Ist die Variation aber zur 'symphonischen Entwicklung eines musikalischen Gedankens' oder zur 'Phantasie über eine Melodie, ein Motiv' geworden, so gewinnt der periphere Zusammenhang an Bedeutung!

Aus: Martin Wehnert, Musik als Mitteilung, Leipzig 1983, S. 76-79.



¹ Die direkte Abhängigkeit der einzelnen Variationen vom Thema als zentralem Grundriß, vgl. die grafische Darstellung (Anm. des Verf.).

² Die Prägung der einzelnen Variationen durch ihre Stellung innerhalb der zeitlichen Abfolge ist gering (Anm. des Verf.).

3.4 Johann Sebastian Bach: Passacaglia c-Moll für Orgel, BW 582

1716/17 in Weimar - nach Hans Klotz 1723 in Leipzig - entstanden.

Die Passacaglia ist eine Parallelf orm der Chaconne. Sie folgt dem gleichen Musizierprinzip. Der Name kommt von dem spanischen "pasacalle" (auf der Straße herumgehen). Es handelt sich also ursprünglich um eine Musik bei Umzügen, Ständchen u. ä. Frühe Beispiele findet man in der spanischen Gitarrenmusik um 1600. Als selbständige Form hatte die Passacaglia ihren Höhepunkt in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Bachs Passacaglia bildet den Schlusspunkt dieser Entwicklung.

- Wir hören das Stück und lesen die grafische Strukturskizze auf Seite 13 mit.
- Wir beschreiben die charakteristischen Merkmale der einzelnen Variationen bzw. Variationengruppen und nehmen dabei Bezug auf die Darstellung der Merkmale in den einzelnen Parametern.
- Wir diskutieren - ähnlich wie bei der Chaconne von Händel - die formale Anlage des Stückes. Wir suchen Argumente für oder gegen die Lösungen von Siegfried Vogelsänger¹, Christian Wolff² und Wolfgang Stockmeier³, die auf S. 13 in der Zeile "Gruppenbildung" dargestellt sind. Wir erarbeiten evtl. eine eigene Gliederung.

Interpreten des Stückes stehen vor ähnlichen Problemen. Sie müssen sich entscheiden, ob sie, mehr den statischen Elementen der Passacaglia folgend, das Stück in einheitlicher Dynamik und Registrierung spielen oder ob sie die Buntheit der Variationen bzw. Variationengruppen auch klanglich hervorheben wollen. Das auf Seite 13 dargestellte dynamische Profil der Einspielung von Power Biggs zeigt eine an romantischen Vorbildern orientierte, mit Rückentwicklungen durchsetzte Steigerung, die eher Entwicklung als Statik suggeriert.

- Wir erarbeiten das Dynamikprofil einer uns zugänglichen Aufnahme und diskutieren die Lösung aufgrund unserer bisherigen Analyseergebnisse.

Den ersten Teil des Soggettos ('Themas') hat Bach aus der »Messe du deuziesme ton« (Christe; »Trio en Pasacaille«) von *André Raison* (ca. 1700) übernommen:



- Wir hören Raisons Passacaglia⁴ und vergleichen sie mit der Bachschen.

Das um den Dominantton kreisende Soggetto hat Bach in auffallend charakteristischer Weise weitergeführt: Die halben Noten markieren den über 1 1/2 Oktaven absinkenden Grunddreiklang, die Viertel bilden dazu, wie schon bei Raison, die gegen den Abwärtssog gerichtete untere Nebennote. Wollte Bach damit den Gehalt des Rufs um Erbarmen ("Christe eleison") verstärken? Die riesige Abwärtslinie könnte Niedrigkeit, tiefe Verbeugung oder Fall bedeuten. Die Melodie stürzt aber nicht ins Bodenlose ab, sondern findet festen Grund: Die unsichere Figur mit der verminderten Quart in T. 5 wird in dem folgenden zweimaligen Quintfall, der die Grundkadenz umschreibt, sicher aufgefangen. Die Bitte um Erbarmen wird sozusagen mit der Gewissheit geäußert, dass sie erfüllt wird. Die Variationen verdeutlichen die Grundkräfte: In Variation 1 und 2 dominiert eine riesige Abwärtsbewegung in Form einer unablässig sequenzierten Seufzer- bzw. Suspiriofigur. In den folgenden Variationen (2 - 6) formieren sich die Gegenkräfte. In den beiden letzten Variationen läuft sich die Bewegung in kreisenden Figuren (circuli) fest. Die Ligaturen (Überbindungen) verdeutlichen - ähnlich wie schon die übergebundenen Seufzer der Variatio-



- Wir verfolgen das Kräftepiel in den übrigen Variationen.

¹ In: Die Musikforschung, XXV. Jahrgang 1972/Heft 1, S. 40ff.

² ebda.

³ In: Siegmund Heims und Helmuth Hopf (Hg.): Werkanalyse in Beispielen, Regensburg 1986, S. 43.

⁴ Einspielung von Wolfgang Baumgartz. CD "Chaconne und Passacaglia", CD 74586 GEMA (1990).

In der auf die Passacaglia folgenden Fuge hat Bach die beiden Elemente des Soggetto, das Kreisen und das Fallen, aufgeteilt auf das Fugensoggetto und dessen Gegenstimme, den Kontrapunkt.

Passacagliasog-
getto

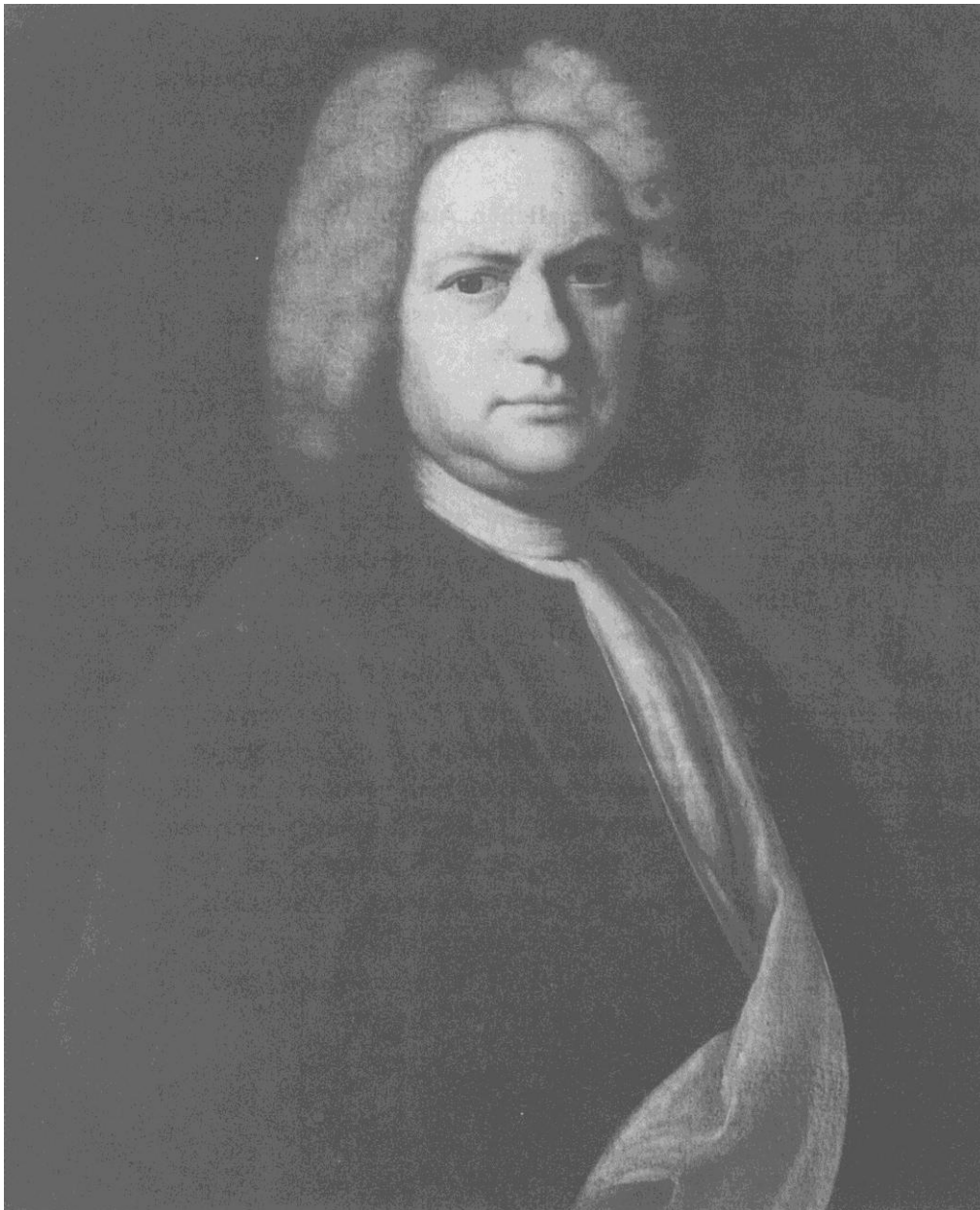
Fugensoggetto

Kontrapunkt 1



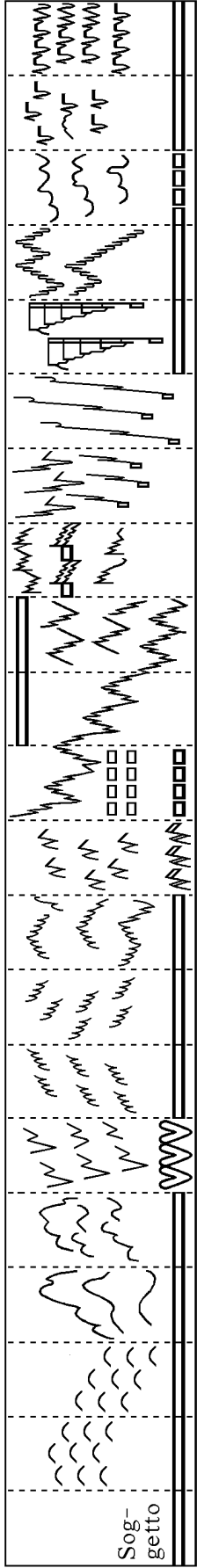
Ist es eine überzogene Deutung, wenn man in der Fuge eine Befreiung von dem zwanghaften Kreisen der Passacaglia erblickt? Der Ablauf wirkt gelöster und einheitlicher zugleich. Das Soggetto erscheint nun in verschiedenen Stimmen und auf anderen Tonstufen.

→ Wir hören die Fuge und versuchen den Auftritten des Soggetto bzw. des Kontrapunktes zu folgen.



*Johann Jakob Ihle: Bach als
Köthener Kapellmeister,
Ölbild.*

Grafische
Struktur-
skizze



Variationen	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
Grup- pen- bildung	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Vogelsänger	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Wolff	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Stockmeier	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	

Soggetto original variiert			
Melodik skalisch akkordisch			
vertikale Dichte			
Impulsdichte (Notenwerte)			
Satztechnik polyphon homophon			
Prinzipien Kontinuität Kontrast			
Dynamik- profil P. Biggs CBS 77246			
Dynamik- profil			

4. Melodievariation

4.1 Ludwig van Beethoven: Acht Variationen über "Une fièvre brûlante" ("Ein brennendes Fieber") - 1796/97 - aus "Richard Coeur de Lion" (1784) von A. E. M. Grétry

Mit dem Ende des Generalbasszeitalters um die Mitte des 18. Jahrhunderts änderte sich das musikalische Denken grundlegend. Das Wesen der Musik sah man nicht mehr im (harmonischen) Bassfundament, sondern in der Melodie verkörpert. Mattheson bezeichnete schon 1739 die Melodie als den "Leib", die Harmonie als das "Kleid" der Musik (MGG 13, 1291). An die Stelle der Ostinatovariationen traten dementsprechend die Melodievariationen. Als Thema wählte man nicht mehr relativ abstrakte Bass-Gerüstsätze, sondern 'natürliche' Melodien, deren Töne nun als Gerüsttöne bei den ornamentalen Umspielungen und den sonstigen Veränderungen fungierten. Dabei sollte die zugrundeliegende Melodie immer deutlich heraushörbar sein. Dass man meist einfache, beliebte und aktuelle Melodien (Hits aus erfolgreichen Opern oder Volkslieder) als Thema wählte, ist auch eine Konzession an die neue, das Musikleben nun tragende Schicht, das Bürgertum, die Dilettanten. Vor allem die Kleinmeister, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ganz auf den Geschmack des musikalisch nicht sonderlich gebildeten Publikums und den expandierenden Markt für Hausmusik einstellten, reduzierten die Figurationen der einzelnen Variationen oft auf einfache, in der Hand liegende Spielformeln, die - wie in der späteren Etüde - stereotyp wiederholt werden und den technischen Möglichkeiten der Laien entgegenkommen. Die gleichen stilistischen Merkmale findet man - auf höherem Niveau - auch in den Variationen Haydns, Mozarts und des frühen Beethovens.

Und noch etwas hat sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts verändert: Musik wurde nicht mehr als Darstellung von fest umrissenen Affekten, als "style d'une teneur" (Festhalten eines einzelnen Zustandes) verstanden, sondern als lebendige Kundgabe eines unmittelbaren, 'natürlichen' - und damit fluktuierenden - Gefühls. Das führte vorübergehend zur Abwertung strenger und komplizierter Kompositionstechniken und zur Individualisierung der einzelnen Variationen, die nun einen je eigenen Charakter erhalten. 1773 schreibt J. S. Daube in seinem in Wien erschienenen Buch *Der musikalische Dilettant*:

"Nicht alle Variationen sind gut/auch wenn sie nach den strengsten Regeln sind verfertigt worden. Die Melodie muss niemals durch die Kunst unterdrückt werden. Das Rauschende soll jederzeit mit etwas Zärtlichen/Singenden unterbrochen seyn."
Zit. nach MGG 13, Sp. 1278.

Die Variationenwerke Beethovens geben einen Eindruck von seiner Improvisationskunst. In den Adelshäusern Wiens glänzte er, seit er als Zwanzigjähriger 1790 von Bonn nach dort gekommen war, als Klavierspieler vor allem durch sein freies Fantasieren und sein themengebundenes Improvisieren. Aufsehen erregte Beethoven dabei nicht nur durch seine ungewohnte, herkömmliche Vorstellungen sprengende Kunst, sondern auch durch sein Verhalten, das sich nicht der Etikette beugte. Die Gründe dafür liegen zweifellos nicht nur in seinem Charakter, sondern auch in seiner von Vorstellungen der französischen Revolution geprägten politischen Einstellung und in seinem Selbstwertgefühl als Künstler. Die Musik ist für ihn nicht mehr eine der Unterhaltung der 'besseren' Gesellschaft dienende, sondern eine autonome, den Wissenschaften ebenbürtige Kunst. Sie ist ein Produkt des Geistes, nicht mehr nur ein Instrument der Rührung. Deshalb stellt er seine Leistung als Künstler über die ererbten Privilegien der sogenannten höheren Gesellschaft. Er verlangt für seine Musik die volle Hingabe der Hörer. Er kämpft gegen den Gebrauch der Musik als akustischen Schmuck für festliche Stunden und die daraus resultierende Unsitte, sich während der Musik zu unterhalten.

- Wir beschreiben die Variationstechnik der einzelnen Variationen und ihren Ausdruck.
- Wir vergleichen Tempo und Art der Entwicklung in der Variationenfolge bei Beethoven und Händel.
- Wir diskutieren am vorliegenden Beispiel die Frage, ob bzw. inwieweit es sinnvoll ist, zwischen zwei Variationstypen (der Figural- bzw. Ornamental- und der Charaktervariation) zu unterscheiden, wie es in der Literatur häufig geschieht.

Thema
Allegretto

Var. I

Var. II

Var. III

Var. IV

Minore

Var. V

Maggiore

Var. VI

Var. VII

Var. VIII

Allegro

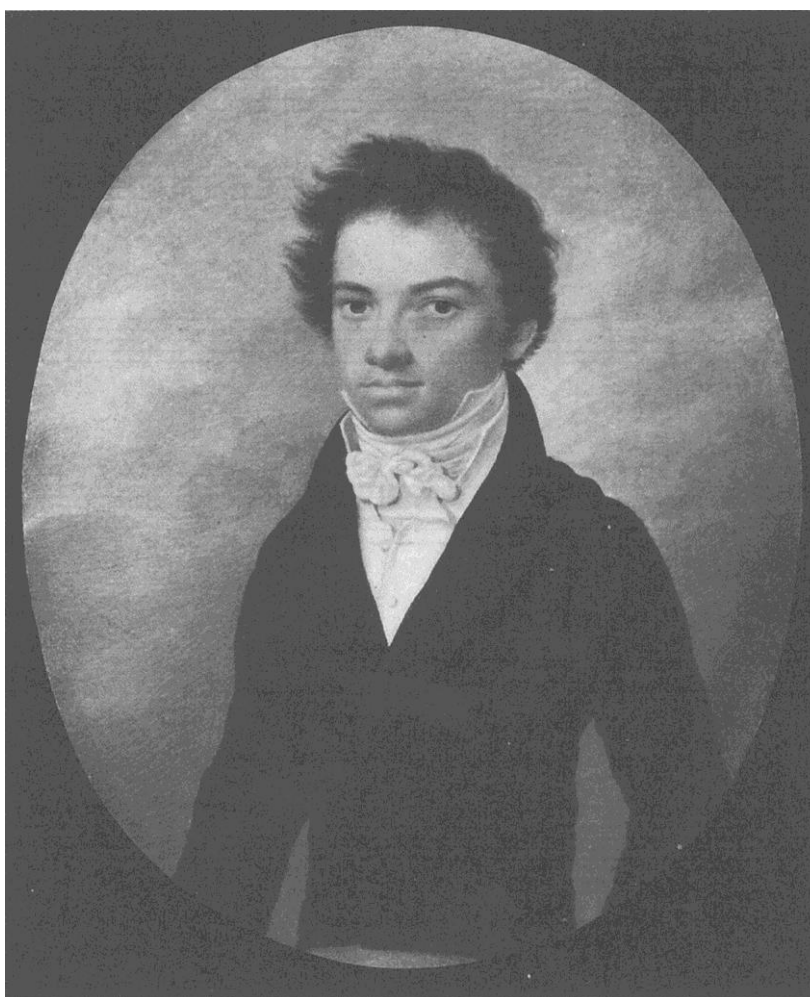
Presto

→ Wir problematisieren die Finalvariation: Was unterscheidet sie von den vorhergehenden Variationen? Warum hat Beethoven das Finale in dieser Weise gestaltet (gestalten müssen)? Wir nehmen dabei auch Bezug auf den folgenden Text von Jürgen Uhde:

"Der hymnische Klang dieser Zielform des Themas macht deutlich, dass wir hier nicht nur am Ende einer lockeren Variationenkette, sondern am Ende eines durchgehenden Prozesses stehen. Von diesem Schluss her fällt gewissermaßen ein neues Licht auf den ganzen Zusammenhang. Die Bewegung steigert sich vom Thema bis zur Var. 3, die als neue treibende Kraft das nicht im Thema liegende Dialogprinzip einführt. Nach dem Moll-Intermezzo (Var. 4) wird das Prinzip von Var. 5 und 6 weiterentwickelt. Die choralartige Var. 7 kann man als 2. Intermezzo ansehen. Das Finale entfaltet sich zunächst, konventionell, um dann nach der Fermatenpause in T. 64 überraschend den Blick auf das Ziel freizugeben!"

Aus: Jürgen Uhde: Beethovens Klaviernmusik I, Stuttgart 1980, S. 313f.

Grétrys Oper schildert die Befreiung des englischen Königs Richard Löwenherz, der bei der Rückkehr vom 3. Kreuzzug gefangen genommen wurde. Die musikgeschichtliche Bedeutung der Oper liegt in der quasi leitmotivischen Verwendung des Troubadourliedes *Une fièvre brûlante*, das Grétry nach eigener Aussage in altertümlichem Stil geschrieben hat. An neun Stellen der Oper erscheint es in unterschiedlicher Gestalt. Die Kernstelle der Oper ist die, wo der Diener Blondel es als Romanze seinem eingekerkerten Herrn singt. Hat die Anpassung des Liedes an unterschiedliche Situationen Beethoven zu seinen charakteristischen Variationen angeregt? Oder war er gefesselt von dem Inhalt der Oper, der dem Sujet seines späteren *Fidelio* nahekommt? Nichts hat ja Beethoven mehr begeistert als die Idee der Freiheit. Ist nicht das fast übertriebene Pathos des Schlusses dem Siegestaumel im *Fidelio* oder im Schlussteil der *Egmontouvertüre* vergleichbar? Und passen nicht auch die für die Entstehungszeit des Werkes ungewöhnliche Gefühlstiefe mancher Variationen, der klagende



Der junge Beethoven. Maler unbekannt

Charakter der Mollvariation, der heroische Gestus der 6. und die überschäumende Freude der 8. Variation - mit der leisen, innigen, wie aus ferner Vergangenheit herüberklingenden *As-Dur*-Episode - zu diesem inhaltlichen Kontext? Falsch wäre es, eine solche semantische Deutung als programmatisch misszuverstehen. Beethoven vertont keine Geschichte. Er lässt sich aber möglicherweise von Elementen der Geschichte musikalisch anregen. Die Geschichte ist dabei nur das materielle Substrat seiner musikalischen Intuition, die die gefundenen Ideen nach genuin musikalisch-ästhetischen Kategorien ausformt. Man könnte dieses Verfahren vergleichen mit Haydns Komponieren von "moralischen Charakteren" (vgl. Text S. 80).

4.2 Beethoven und sein Publikum

- Wir lesen die folgenden Texte, in denen unmittelbare Reaktionen der Zeitgenossen auf Beethovens Person und Musik greifbar werden. Was bewundern sie an Beethoven? Was verunsichert sie an ihm? Was sagen sie über Beethovens Musik, was (indirekt) über sich selbst aus? Lassen sich bestimmte Äußerungen von dem Stück her heute noch verstehen?

Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796:

"Er wird allgemein wegen seiner besonderen Geschwindigkeit und wegen der außerordentlichen Schwierigkeiten bewundert, welche er mit so vieler Leichtigkeit bemeistert. Seit einiger Zeit scheint er mehr als sonst in das innere Heiligtum der Kunst gedrungen zu sein, welches sich durch Präzision, Empfindung und Geschmack auszeichnet, wodurch er dann seinen Ruhm um ein Ansehnliches erhöht hat."

Zit. nach: H. C. Robbins Landon, Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten, Zürich 1970, S. 202.

Carl Czerny:

"Beethoven, der um 1790 erschien, entlockte dem Fortepiano ganz neue kühne Passagen durch den Gebrauch des Pedals, durch ein außerordentlich charakteristisches Spiel, welches sich besonders im strengen Legato der Akkorde auszeichnete und daher eine neue Art von Gesang bildete - viele bis dahin nicht gehante Effekte. Sein Spiel besaß nicht jene reine und brillante Eleganz anderer Klavieristen, war aber dagegen geistreich, großartig und besonders im Adagio höchst gefühlvoll und romantisch. Sein Vortrag war, so wie seine Kompositionen, ein Tongemälde höherer Art."

Aus: C. Czerny, Vollständige theoretisch-praktische Piano-Forte-Schule, Wien o. J., Zit. nach: H. C. Robbins Landon (s.o.), S. 206.

"Seine Improvisation war im höchsten Grade brillant und staunenswerth; In welcher Gesellschaft er sich auch befinden mochte, er verstand es, einen solchen Eindruck auf jeden Hörer hervorzubringen, dass häufig kein Auge trocken blieb, während Manche in lautes Weinen ausbrachen; denn es war etwas Wunderbares in seinem Ausdrucke, noch außer der Schönheit und Originalität seiner Ideen und der geistreichen Art, wie er dieselben zur Darstellung brachte. Wenn er eine Improvisation dieser Art beendet hatte, konnte er in lautes Lachen ausbrechen und seine Zuhörer über die Bewegung, die er in ihnen verursacht hatte, verspotten. »Ihr Narren,« sagte er wohl. Zuweilen fühlte er sich sogar verletzt durch diese Zeichen der Anteilnahme. »Wer kann unter so verwöhnten Kindern leben«, sagte er, und einzig aus diesem Grunde (wie er mir erzählte) lehnte er es ab, eine Einladung anzunehmen, welche der König (von Preußen) nach einer der oben beschriebenen Improvisationen an ihn gelangen ließ."

Aus: A. W. Thayer, Ludwig van Beethovens Leben, Bd. 2, neu bearbeitet von Hermann Deiters, Leipzig 1910, S. 14. Zit. nach: H. C. Robbins Landon (s.o.), S. 246f.

Frau von Bernhard:

"Wenn er zu uns kam, steckte er gewöhnlich erst den Kopf durch die Tür und vergewisserte sich, ob nicht Jemand da sei, der ihm missbegehe. Er war klein und unscheinbar mit einem hässlichen roten Gesicht voll Pockennarben. Sein Haar war ganz dunkel und hing fast zottig ums Gesicht. Sein Anzug war sehr gewöhnlich und nicht entfernt von der Gewähltheit, die in jenen Tagen und besonders in unsem Kreisen üblich war. Dabei sprach er sehr im Dialekt und in einer etwas gewöhnlichen Ausdrucksweise, wie denn überhaupt sein Wesen nichts von äußerer Bildung verriet, vielmehr unmanierlich in seinem ganzen Gebahren und Benehmen war. Er war sehr stolz; ich habe gesehen, wie die Mutter der Fürstin Lichnowsky, die Gräfin Thun, vor ihm, der in dem Sofa lehnte, auf den Knien lag, ihn zu bitten, er möge doch etwas spielen. Beethoven tat es aber nicht. Die Gräfin Thun war übrigens eine sehr exzentrische Frau."

Zit. nach: H. C. Robbins Landon (s.o.), S. 207.

Anton Schindler:

"Emancipation von allen Saion-Convenienzen scheint schon früh sein Bestreben gewesen zu seyn, ..."

Aus: A. Schindler, Ludwig van Beethoven, Münster 51927, hg. von Fritz Volbach, Bd. I, S. 23. Zit. nach: H. C. Robbins Landon (s. o.), S. 236.

Xaver Schnyder von Wartensee:

... seine ganze Bildung ist vernachlässigt, und seine Kunst ausgenommen, ist er roh, aber bieder und ohne Falschheit, er sagt geradezu von der Leber weg, was er denkt."

Brief vom 17. 12. 1811 an Nägeli in Zürich. Zit. nach: H. C. Robbins Landon (s. o.), S. 283.

Karl August Varnhagen von Ense:

"Die letzten Tage im Ausgang des Sommers lernte ich in Teplitz Beethoven kennen und fand in dem als wild und ungesellig verrufenen Manne den herrlichsten Künstler von goldenem Gemüt, großartigem Geist und gutmütiger Freundlichkeit. Was er Fürsten abgeschlagen hatte, gewährte er uns beim ersten Sehen, er spielte auf dem Fortepiano. Ich war bald mit ihm vertraut, und sein edler Charakter, das ununterbrochene Ausströmen eines göttlichen Hauches, das ich in seiner übrigens sehr stillen Nähe immer mit heiliger Ehrfurcht zu empfinden glaubte, zogen mich so innig an."

Brief an Ludwig Uhland, 1811. Zit. nach: H. C. Robbins Landon (s. o.), s. 319.

Franz Glöggel:

"Er fantasierte beiläufig eine Stunde, wo nach und nach alles aufstand und sich herumversammelte... nach der Fantasie von Beethoven war die Hälfte der Saiten vom Piano abgehauen."

Aus: Erinnerungen an einen Besuch Beethovens in Linz, niedergeschrieben für den Beethovenbiographen A. W. Thayer. Zit. nach: H. C. Robbins Landon (s. o.), S. 327.

Johann Friedrich Rochlitz:

"Diese ganze Zeit über war er überaus fröhlich, mitunter höchst possirlich, und alles, was ihm in den Sinn kam, musste heraus. (»Ich bin nun einmal heute aufgeknöpft«, so nannte er's und bezeichnend genug!) Sein ganzes Reden und Thun war eine Kette von Eigenheiten und zum Theil höchst wunderlichen. Aus allen leuchtete aber eine wahrhaft kindliche Gutmütigkeit, Sorglosigkeit, Zutraulichkeit gegen Alle, die ihm nahe kamen, hervor. Selbst seine keifenden Tiraden... sind nur Explosionen der Phantasie und augenblicklichen Aufgeregtheit. Sie werden ohne allen Hochmuth, ohne alles Erbitterte und Gehässige der Gesinnung - sie werden mit leichtem Sinn, guten Muthe, in wirrhumoristischer Laune herausgepoltert; und damit ist's aus."

Aus: Fr. J. Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst, Leipzig 1824-1832. Bd. IV, 1832, S. 258f.. Zit. nach: H. C. Robbins Landon (s. o.), S. 338f.

Johann Wolfgang von Goethe:

"Zusammengefasster, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie er gegen die Welt wunderlich stehen muss."

Brief vom 19. 7. 1812. Zit. nach: H. C. Robbins Landon (s. o.), S. 322.

Johann Wolfgang von Goethe:

"Beethoven habe ich in Töplitz kennengelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar nicht ganz Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genussreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verlässt, das vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger als dem gesellschaftlichen schadet Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel."

Brief vom 2. 9. 1812 an C. Fr. Zelter. Zit. nach: H. C. Robbins Landon (s.o.), S. 321.

Wenzel Johnn Tomaschek:

»Im Jahre 1798, in dem ich das juristische Studium fortsetzte, kam Beethoven, der Riese unter den Klavierspielern, nach Prag. Er gab im Konviktsaale ein sehr besuchtes Konzert, in welchem er sein C-Dur-Konzert op. 15, dann das Adagio und das graziöse Rondo aus A-Dur op. 2 vortrug, dann mit einer freien Phantasie über das ihm von der Gräfin Schlick aus Mozarts »Titus« gegebene Thema *Ah, tu fosti il primo oggetto* schloss. Durch Beethovens grossartiges Spiel und vorzüglich durch die kühne Durchführung seiner Phantasie wurde mein Gemüt auf eine ganz fremdartige Weise erschüttert, ja, ich fühlte mich in meinem Innersten so tief gebeugt, dass ich mehre Tage mein Klavier nicht berührte und nur die unvertilgbare Liebe zur Kunst, dann ein vernunftgemässes Überlegen es allein über mich vermochten, meine Wallfahrten zum Klavier wie früher, und zwar mit gesteigertem Fleisse fortzusetzen. Ich hörte Beethoven in seinem zweiten Konzerte, dessen Spiel und auch dessen Komposition nicht mehr den gewaltigen Eindruck auf mich machten. Er spielte diesmal das Konzert in B-Dur, das er in Prag erst komponierte. Dann hörte ich ihn zum drittenmal beim Grafen Clary, wo er nebst dem graziösen Rondo der A-Dur-Sonate über das Thema *Ah! vous dirai-je Maman* phantasierte. Ich verfolgte diesmal mit ruhigerem Geiste Beethovens Kunstleistung-, ich bewunderte zwar sein kräftiges und glänzendes Spiel, doch entgingen mir nicht seine öfteren kühnen Absprünge von einem Motiv zum andern, wodurch dann die organische Verbindung, eine allmähliche Ideenentwicklung aufgehoben wird. Solche Übelstände schwächen oft seine großartigsten Tonwerke, die er in seiner überglücklichen Konzeption schuf. Nicht selten wird der unbefangene Zuhörer durch sie gewaltsam aus seiner überseligen Stimmung herausgeworfen. Das Sonderbare und Originelle schien ihm bei der Komposition die Hauptsache zu sein;...»

Aus: "Libussa 1847". Zit. nach: Paul Nettl: Beethoven, Frankfurt 1958, S. 77f.

Ferdinand Ries:

... alle drei (Haydn, Albrechtsberger, Salieri) schätzten Beethoven sehr, waren aber auch einer Meinung über sein Lernen. Jeder sagte: Beethoven sei immer so eigensinnig und selbstwollend gewesen, dass er manches durch eigene harte Erfahrung habe lernen müssen, was er früher nie als Gegenstand eines Unterrichts habe annehmen wollen."

Aus: Fr. G. Wegeler und F. Ries: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, Coblenz 1838, Nachdruck: Hildesheim 1972, S. 86.

Beethoven komponierte einen Theil des zweiten Marsches, während er, was mir noch immer unbegreiflich ist, mir zugleich Lection über eine Sonate gab, die ich Abends in einem kleinen Concerte bei dem eben erwähnten Grafen (Fries) vortragen sollte. Auch die Märsche sollte ich daselbst mit ihm spielen.

Während Letzteres geschah, sprach der junge Graf P.... in der Thüre zum Nebenzimmer so laut und frei mit einer schönen Dame, dass Beethoven, da mehrere Versuche, Stille herbeizuführen, erfolglos blieben, plötzlich mitten im Spiele mir die Hand vom Clavier wegzog, aufsprang und ganz laut sagte: »für solche Schweine spiele ich nicht«

Alle Versuche, ihn wieder an's Clavier zu bringen, waren vergeblich; sogar wollte er nicht erlauben, dass ich die Sonate spielte. So hörte die Musik zur allgemeinen Missstimmung auf."

Aus: Fr. G. Wegeler und F. Ries: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, Coblenz 1838, Nachdruck: Hildesheim 1972, S. 91f.

Carl Czerny: Komponist und Pianist, Schüler Beethovens

Frau von Bernhard: kam als junges Mädchen nach Wien, um ihre Ausbildung als Pianistin zu vervollkommen

Anton Schindler: Dirigent und Musikschriftsteller, seit 1824 Beethovens Adiatas, schrieb eine Biographie über Beethoven

Xaver Schnyder von Wartensee: Schweizer Komponist
Karl August Varnhagen von Ense: Diplomat und Schriftsteller

Franz Glöggel: Musikverleger in Wien

Johann Friedrich Rochlitz; Musikschriftsteller und Komponist

Wenzel Johann Tomasche: tschechischer Komponist

Ferdinand Ries: Pianist und Komponist, Schüler Beethovens

Holzstich von Ludwig Pietsch (1824-1911). Beethoven improvisiert am Hammerflügel beim Prinzen Louis Ferdinand



INVENTIO - DIE KUNST DER ERFINDUNG

5. Die Lehre von der Inventio

Im Zeitalter des Barock wurde zum erstenmal in der europäischen Musikgeschichte eine umfassende Theorie der musikalischen Komposition entwickelt. Diese Theorie umfasst nicht nur den Vorgang des Komponierens selbst vom ersten Einfall über die Technik der Materialverarbeitung bis zur formalen Anlage des Ganzen, sondern auch die Aufführung des Werkes. Dem Interpreten kam damals deshalb eine besondere Bedeutung zu, weil eine Komposition als eine Art Gerüstsatz angesehen wurde, der erst in der kreativen Ausgestaltung des Interpreten seinen genauen Zuschnitt erhielt. Die Grundvorstellungen und Grundbegriffe der barocken Kompositionslehre wurden aus der Rhetorik (Redekunst) entlehnt. Diese aus der Antike übernommene Disziplin war damals ordentliches und zentrales Lehrfach an Schulen und Universitäten. Seit etwa 1600 - mit der Entstehung der Oper - fasste man auch die Musik als rhetorische Kunst, als Klangrede auf und übertrug das Begriffs- und Vorstellungsrepertoire der Rhetorik auf sie. Der Komponist wird wie der Verfasser eines Textes, der Interpret wie ein Redner oder Rezitator betrachtet. Noch Johann Sebastian Bach hat in diesen Kategorien gedacht. Magister Johann Abraham Birnbaum, Dozent der Rhetorik an der Universität Leipzig und Freund Johann Sebastian Bachs, sagt 1739 über ihn:

"Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er so vollkommen, dass man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten."

Überliefert in: Johann Adolph Scheibe: Der critische Musicus, Leipzig 1745, S. 997. Zit nach: Philipp Spitta: Johann Sebastian Bach, 41930, Bd. II, S. 64.

In der Regel werden bei den Musiktheoretikern fünf Teilgebiete unterschieden:

Inventio (im engeren Sinne), die Lehre von der Auffindung des Stoffs.

Wie ein Redner zunächst das Thema und die zu ihm gehörenden Inhalte bzw. Argumente festlegt, so wird auch der Komponist von einer musikalischen Grundvorstellung ausgehen und - vor allem - das musikalische Grundmaterial, den Erfindungskern, das 'Thema' erfinden - oder auch nur finden. (Der Originalitätsgedanke war damals noch nicht so ausgeprägt wie in späterer Zeit. Man fand gar nichts dabei, das Thema eines anderen zu übernehmen und nochmals zu bearbeiten.)

Im weiteren Sinne erstreckt sich die *Inventio* (als Oberbegriff) natürlich auch auf die folgenden Aspekte des Kompositionsvorgangs.

Elaboratio, die Lehre von der Ausarbeitung des Stoffs.

Wie der Redner Möglichkeiten der sprachlichen Ausformulierung seiner Gedanken durchspielt, probiert der Komponist die im 'Thema' liegenden Entfaltungsmöglichkeiten aus. Dazu gehören Verfahren der motivisch-thematischen Arbeit (Sequenzierung, Umkehrung, Augmentation, Diminution, Abspaltung), Verfahren der Variation, die Erfindung von Kontrapunkten (Gegenstimmen), die vertikale und horizontale Kombination dieser Elemente u.a.

Dispositio, die Lehre von der Anordnung des Stoffes, der Gliederung, der formalen Anlage. Wie der Redner abklärt, in welcher Reihenfolge seine Gedanken am überzeugendsten wirken, wo er Überraschungen, Steigerungen und Höhepunkte am wirkungsvollsten setzt, fügt auch der Komponist die möglichen Verarbeitungsformen des Grundmaterials so in ein Gesamtkonzept ein, dass der Gesamttablauf 'zwingend' erscheint und die Teile zeitlich und räumlich in einem proportional ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen. Auch er wird Steigerungen und Rückentwicklungen, Verdichtungen und Auflockerungen u. ä. so plazieren, dass sie sowohl Erfordernissen der kompositorischen Struktur als auch der Wirkung auf den Hörer gerecht werden.

Decoratio, die Lehre vom Schmuck.

Wie der Redner seine Formulierungen ausfeilt, mit sprachlichen Figuren (Antithesen, Klangmalerei u. ä.) wirkungsvoll in Szene setzt, lockert der Komponist den streng durchgearbeiteten Gerüstsatz mit Verzierungen auf und macht ihn so ansprechender. Vor allem auch der Interpret wird eigene Verzierungen anbringen, damit das Ganze als etwas gerade Entstehendes, Lebendiges, unmittelbar Sprechendes wirkt. Das galt damals ganz besonders für "kantable" (gesangliche) Stücke wie z. B. ein Adagio.

Verzierungsbeispiele:

cont: ad Var: *TAB: XI.*

Fig. 6.

The image shows a musical score for flute traversiere, titled 'TAB: XI' and 'Fig. 6'. The score is written in G major and consists of five staves of music. Each staff contains various decorative ornaments and techniques, labeled with letters a) through w). The ornaments include grace notes, mordents, trills, and other embellishments. The score is presented in a historical style, with a treble clef and a common time signature.

Aus: Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen ... Berlin 1752, TAB. XI, Fig. 6.

Elocutio bzw. *Pronuntiatio*, die Lehre vom Vortrag.

Wie der Redner geschickt Gebärden, Mimik und Möglichkeiten stimmlicher Variation einsetzt, um die von ihm oder einem anderen ausgedachte, ausgearbeitete, evtl. sogar schriftlich fixierte Rede eindrucksvoll vorzutragen, nutzt auch der musikalische Interpret die Möglichkeiten der Nuancierung in Agogik, Dynamik, Phrasierung und Artikulation. Zum Idealbild des "kantablen" Spiels gehörte neben der Verzierungspraxis auch eine solche am Sänger sich orientierende 'sprechende', d. h. klein phrasierende und artikulatorisch differenzierende Vortragsart.

6. Johann Sebastian Bachs Inventionen

Bachs Inventionen sind, wie ihr Name sagt, Musterstücke der barocken Kompositionslehre. Bach schuf sie nicht für den großen Auftritt, sondern als äußerst verdichtete, das Wesen musikalischer Komposition und Interpretation exemplarisch repräsentierende Anschauungs- und Übungsbeispiele für seine Schüler. Auf der Titelseite des Autographs der Inventionen und Sinfonien steht:

*"Auffrichtige Anleitung,
Wormit denen Liebhabern des Clavieres,
besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deut-
liche Art gezeigt wird, nicht alleine (1) mit zwei Stimmen
reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren pro-
greßen (2) mit dreyen obligaten Partien richtig
und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventio-
nes nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl
durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art
im Spielen zu erlangen, und darneben einen
starcken Vorschmack von der Composition zu über-
kommen.*

Verfertigt

von
Joh. Seb. Bach

Hochfürstlich Anhalt-Cöthe-
nischen Cappelmeister.»

Anno Christi 1723. etc.

Zit. nach dem Faksimile in der Ausgabe von Rudolf Steglich, München-Duisburg 1954.

→ Wir interpretieren Bachs "Auffrichtige Anleitung" vor dem Hintergrund der obigen Informationen über die barocke Kompositionslehre.

6.1 Johann Sebastian Bach: Inventio 1, Musteranalyse (Notentext in Bd. 1, S. 76)

→ Wir hören das Stück und lesen die grafische Darstellung A (Struktur und Gestalt) mit.

Zur Inventio:

Der Grund-Einfall des Stückes steht, wie meistens, am Anfang

Der thematische Grundgedanke, im Barock meist (it.) "soggetto" genannt (von lat. subiectum: das Zugrundeliegende), besteht aus zwei Elementen (Figuren, 'Motiven'): Die satztechnische Grundidee ist die Imitation: a und b verhalten sich wie Soggetto ('Thema') und Kontrapunkt ('Gegenstimme') in der Fuge, allerdings ohne das Quintverhältnis von dux ('Führer', 1. Soggetto-Einsatz) und comes ('Begleiter', 2. Soggetto-Einsatz).

Wenn in der Unterstimme a erscheint, bildet b in der Oberstimme die Gegenstimme und umgekehrt (doppelter Kontrapunkt). Trotz ihrer Gegensätzlichkeit (Sechzehntel/Achtel) sind beide aufeinander bezogen und ergänzen sich zu einem höheren Ganzen: b führt den Aufwärtsdrang von a weiter. Dabei fängt b die Energie der vorausgehenden großen Intervalle auf und rundet das Ganze, indem es zum skalischen Steigen des Anfangs zurückfindet -(und damit als augmentierte Variante von a erscheint).

Zwischen der Sechzehntel- und der Achtelbewegung vermittelt die Terzenphase von a, die man fast als immanent zweistimmig hört.

Aus diesem Grundmaterial wird das ganze Stück gebildet.

Es gibt fast überhaupt kein athematisches Material.

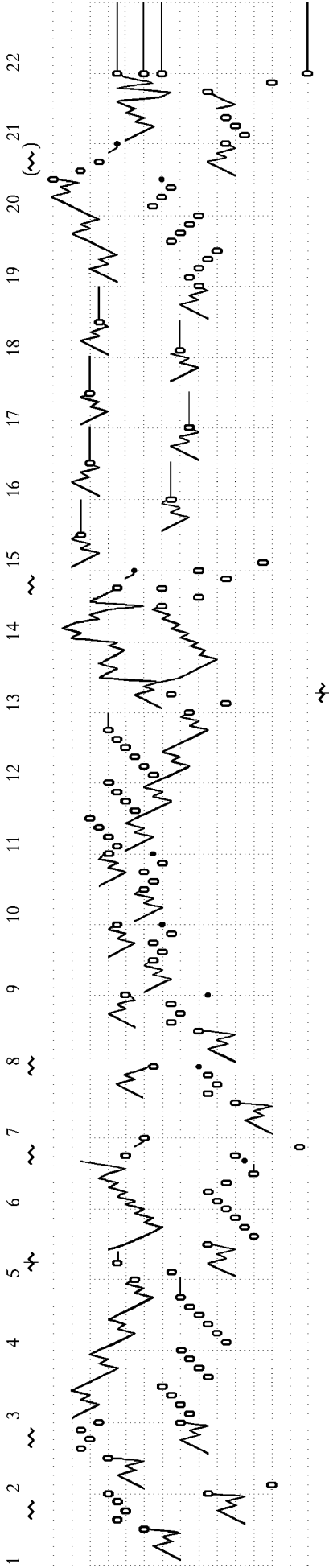
Intervalle:

2 2 2 3 2 3 5 4 2 2 2

Phasen: I II III

Johann Sebastian Bach: Invention I

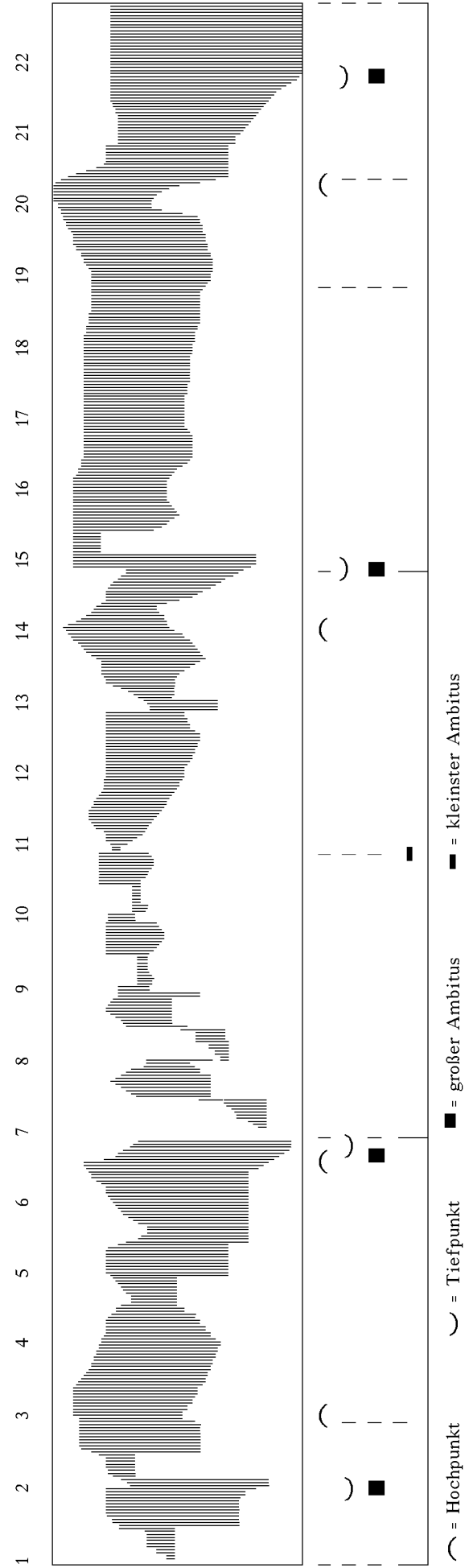
A: Struktur und Gestalt



B: Gliederung


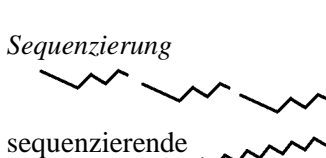

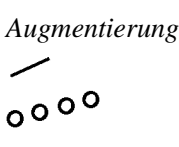
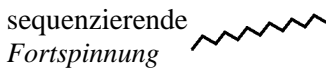


Kadenz		Modulation		Kadenz		Modulation	
T	D	D	Sp	Sp	Tp	Tp	S
2	4	2	2	4	4	4	4
T D D		D Sp Sp		Tp Tp Tp		Tp T S T	

C: Räumliche Disposition



Zur *Elaboratio*:

Folgende Verarbeitungstechniken werden angewandt:

<p><i>Umkehrung</i></p> 	<p><i>Sequenzierung</i></p> 	<p><i>Abspaltung</i></p> 
<p><i>Augmentierung</i></p> 	<p><i>sequenzierende Fortspinnung</i></p> 	<p><i>Verlängerung</i></p> 
<p><i>Imitation (s. o.)</i></p> 	<p><i>Stimmtausch bzw. doppelter Kontrapunkt, vgl. z. B. T.3-5 und 11-13 in der synopt. Formdarstellung</i></p>	

Alle Details des Stückes sind Varianten bzw. Kombinationen des Grundmaterials. Es zeigt große Materialökonomie und Konzentration. Die Mannigfaltigkeit wird aus der Einheit abgeleitet.

→ Wir suchen nach weiteren Beispielen für die angeführten Verarbeitungstechniken.

Zur *Dispositio*:

Der Gesamt Ablauf ist einheitlich und zusammenhängend, aber trotzdem interessant und abwechslungsreich. In der gleichmäßig fließenden Bewegung die Sechzehntelbewegung läuft fast ohne Unterbrechung komplementär rhythmisch durch sind zwei Einschnitte markiert, und zwar in T. 6 und T. 14. Hier stockt für einen kleinen Moment die Sechzehntelbewegung, und nur hier tritt in den Schlussfloskeln etwas freieres Material auf. Jeder der drei Abschnitte lässt in auffällender Analogie zur Grundkonstellation 3 Phasen erkennen:

Die *Eröffnungsphase* (1) ist jeweils von der Polyphonie geprägt, von imitatorisch verschränkten Komplexen, die sequenziert werden. Die Harmonik ist stabil und bildet eine Kadenz.

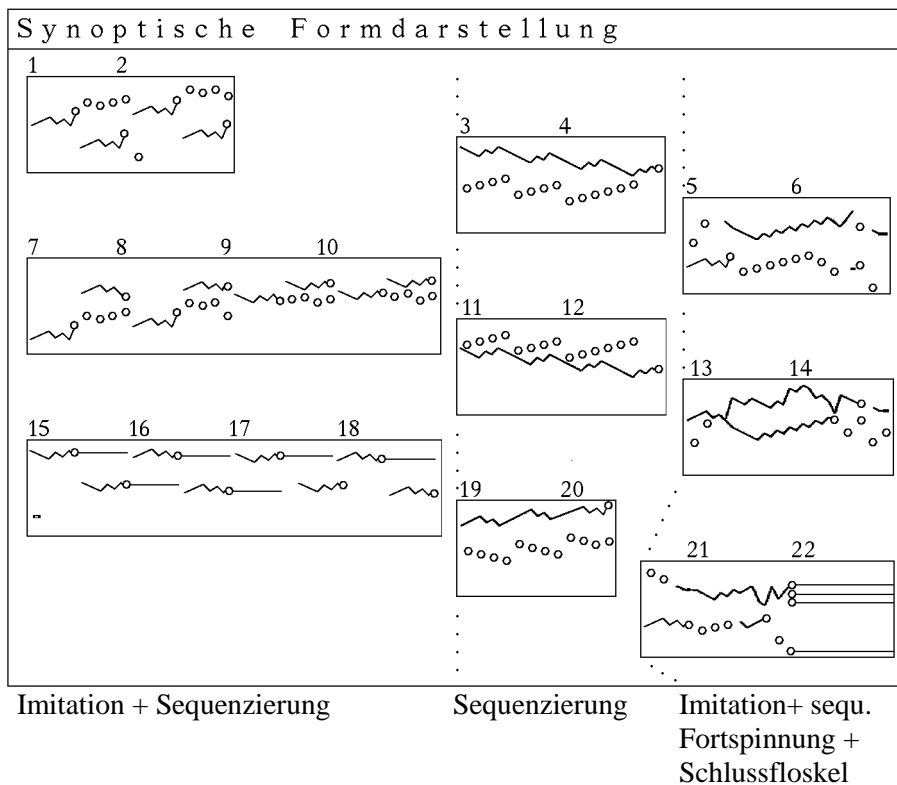
Die *Mittelphase* (2) dient der Weiterentwicklung des Materials. Herausgelöste Elemente der Eröffnungsphase werden homophon-sequenzierend gereiht. Ein besonders dynamischer Faktor ist hier die Harmonik mit ihren Modulationen.

Die *Schlussphase* (3) fasst zusammen: Organisch aus der zweiten Phase herauswachsend, mischt sie Elemente der beiden vorausgehenden Phasen und setzt mit Schlussfloskel und (wieder) kadenzierender Harmonik einen Schlusspunkt.

Interessant ist nun, wie dieses klare System differenzierend durchmischt wird, wie Elemente der einen Phase in die andere eindringen:

- Die Eröffnungsphase des 2. Abschnitts reagiert in der 2taktigen Erweiterung (T. 9-10) mit der Sequenzierung des umgekehrten a auf die Mittelphase des 1. Abschnitts (T. 3-4).
- Die Eröffnungsphase des 3. Abschnitts (T. 15-18) ist ganz von diesem lockeren, sequenzierenden Figurenspiel geprägt.
- Die Schlussphase des 3. Abschnitts (T. 20-22) führt die modulatorische Dynamik der vorausgehenden Mittelphase weiter. Die Schlussfloskel, die den Schussfloskeln der früheren „Abschnitte“ entspricht, erscheint hier schon im drittletzten Takt.

Ein allzu durchsichtiger, mechanischer Ablauf wird also durch geistvolle Kombinatorik vermieden. Das gilt auch für weitere Parameter. Der Bewegungstrend des ersten und zweiten Teils (Eröffnungsphase: jeweils aufwärts; Mittelphase: jeweils abwärts; Schlussphase: jeweils aufwärts-abwärts) wird im dritten Teil umgekehrt. Phantasievoll in der Balance von Klarheit/Ausgewogenheit und Abwechslung ist die Gestaltung des harmonischen Ablaufs und der räumlichen Disposition (vgl. die entsprechenden Darstellungen). Die Linie der Spitzentöne schafft Fernbeziehungen und übergreifenden Zusammenhang. Die Einschnitte (T. 6, T. 14) werden durch sie zusätzlich markiert. Die breitesten Stellen und die Tiefpunkte liegen an den Teilschlüssen bzw. kurz davor (T. 6, 14, 22), die engste Stelle und der Spitzenton der unteren Stimme befinden sich genau in der Mitte (T. 11). Hinter der dreiteiligen Gliederung scheint also eine zweiteilige symmetrische Anlage durch. Sie zeigt sich auch in den Spitzentönen des dritten und des drittletzten Taktes und im Modulationsplan.



Zur Decoratio:

Praller und Mordente sind von Bach sparsam im Stück verteilt (vgl. die grafische Darstellung). Konsequent verziert werden in der rechten Hand jeweils der 3. Ton der Figur b (in ihrer nichtskalischen Form) in der rechten Hand und die Schlussfloskeln (T. 6, 14 und 20), die sich als Varianten von b auffassen lassen. Singulär bleibt dagegen der Praller in T. 8. Sinnvoll ist er nur, wenn man ihn als Anregung versteht, an den vielen Parallelstellen ähnlich zu verfahren (wenn nicht stur regelmäßig, so doch gelegentlich).

- Wir hören folgende Aufnahmen und ermitteln Stellen, wo Verzierungen hinzugefügt werden.
 - a) Helmut Walcha, EMI CC33-3454 (rec. 1961)
 - b) Ton Koopman, CPR 10 210 (rec. 1987)
 - c) Tatiana Nikolayeva, AR 200 639-366 (rec. 1977) und CD MK 418023 (1991)
 - d) Glenn Gould, CBS 61 601 (rec. 1963-64) und CD M2K 42269 (CBS 1986)

- Wir stellen in einer Tabelle die Merkmale der verschiedenen Einspielungen in den Bereichen Tempo, Agogik, Dynamik, Artikulation, Phrasierung und Texttreue (Auszierung) zusammen.

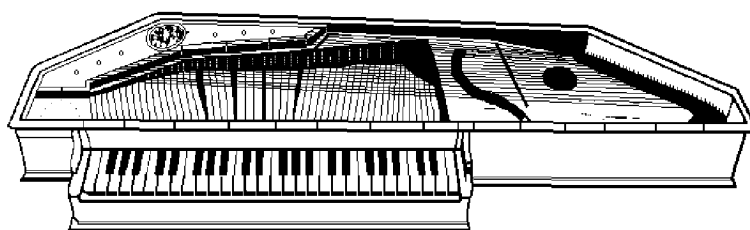
- Wir klären unsere Vorstellungen und Wertungen anhand der folgenden Information zur Elocutio und anhand der Textauszüge auf S. 26/27.

- Wir machen eigene Gestaltungsversuche, z. B. mit dem Soggetto und dem Kontrapunkt.

- Wir vergleichen und bewerten abschließend die oben genannten Einspielungen der Invention. Wir diskutieren unterschiedliche Positionen und versuchen, bei der Formulierung einer eigenen Stellungnahme Argumente aus den Texten, aber auch aus dem Werk selbst zu verwerten.

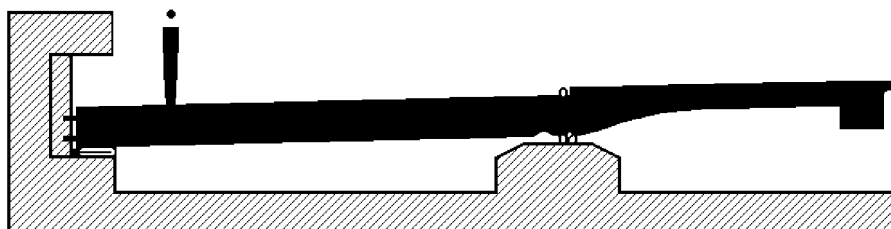
Zur *Elocutio*:

In der Mitte des 18. Jahrhunderts begann man, die Musik als Sprache der Empfindungen aufzufassen. Bachs polyphone, streng durchkonstruierte Musik erschien nun als kalte mathematische Kunst, die man zwar bewundert, die aber nicht zu Herzen geht. In dieser Einschätzung ist ein Aspekt der Bachschen Musik richtig erfasst: Tatsächlich sah Bach (in der Tradition mittelalterlichen Denkens) in der Musik auch einen Spiegel der höheren, kosmischen Ordnung. Wie Gott die Welt nach "Maß, Zahl und Gewicht" geordnet hat, wollte auch er seine Kompositionen ordnen. Die irdische "musica instrumentalis" sollte ein Abbild der himmlischen "musica mundana"- der Sphärenharmonie - sein. Schon bald - um 1800 - änderte sich die Bachrezeption. Man spürte nun, dass Bachs Musik mehr ist als ein wundervolles ästhetisches Strukturspiel. Man fasste Bachs Werke nun als "Charakterstücke" auf und interpretierte sie in diesem romantischen Sinne. Man spielte sie nicht mehr klein-artikulatorisch-sprechend, sondern flächig~stimmungshaft. Busonis Bachbearbeitungen und -einspielungen sind späte Zeugen dieser Bachrezeption. Seit den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, im Gefolge der antiromantischen Neuen Sachlichkeit und des Neoklassizismus, entwickelte sich mehr und mehr eine strukturelle Bachauffassung. Man sah wieder mehr das Geordnete, Regelmäßige, Durchkonstruierte seiner Musik. Es entstand das motorische Bachspiel ('Nähmaschinenbarock'), das ohne Gefühlsnuancen, Temposchwankungen und dynamische Schattierungen die 'reine Struktur' zum Klingen bringen wollte. 'Werktreue' hieß das Schlagwort. Heute wissen wir, dass auch dieser Interpretationsstil der barocken Klangrede nicht ganz gerecht wird. Der Aufriss der barocken Kompositionslehre hat gezeigt, dass zum Werk auch die Aufführung gehört, dass der Interpret das Werk zum Sprechen bringen muss. Das kann er aber nur, wenn er sich selber in das Werk einbringt. Eine Interpretation ist dann gut, wenn die unvermeidliche Spannung zwischen den objektiven Gegebenheiten des Werks und den subjektiven Auslegungen und Hinzufügungen des Interpreten nicht zu einem Ungleichgewicht oder zu Widersprüchen führt, sondern zum harmonischen Ausgleich gebracht wird. Das heißt aber auch, dass es keine allein richtige Interpretation geben kann. Hier zeigt sich die ganze Spannweite der das Kunstwerk konstituierenden Aspekte: Kalkül und Intuition, geistreiche Kombinatorik und empfindsame Kundgabe, Objektivierung und Individualisierung, Ordnung und Freiheit, strenges Maßwerk und lebendige Nuancierung sind aufeinander bezogene Pole eines komplexen Zusammenhangs.



Clavichord, 16. Jahrhundert

Gezeichnet nach einer Abbildung in: Das große Lexikon der Musik, Bd. 2, Freiburg 1976, S. 162.



Schematischer Querschnitt durch eine Clavichordmechanik

Gezeichnet nach einer Abbildung in MGG 2, Sp. 1470.

6.2 Texte zur Interpretation

Johann Joachim Quantz (1752):

"Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrag eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musikus haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affekt zu versetzen. Es ist vor beyde ein Vortheil, wenn einer von den Pflichten des andern einige Erkenntnis hat.

Man weis, was bey einer Rede ein guter Vortrag für Wirkung auf die Gemüther der Zuhörer thut; man weis auch, wie viel ein schlechter Vortrag der schönsten Rede auf dem Papier schadet; man weis nicht weniger, dass eine Rede, wenn sie von verschiedenen Personen, mit eben denselben Worten gehalten werden sollte, doch immer von dem einen besser oder schlimmer anzuhören seyn würde, als von dem andern. Mit dem Vortrage in der Musik hat es gleiche Bewandnis: so dass, wenn ein Stück entweder von einem oder dem andern gesungen, oder gespielt wird, es immer eine verschiedene Wirkung hervorbringt.

... Ein guter Vortrag muss zum ersten: *rein und deutlich seyn*. Man muss nicht nur jede Note hören lassen, sondern auch jede Note in ihrer reinen Intonation angeben; damit sie dem Zuhörer alle verständlich werden... Gedanken, welche an einander hangen sollen, muss man nicht zertheilen: so wie man hingegen diejenigen zertheilen muss, wo sich ein musikalischer Sinn endiget, und ein neuer Gedanke, ohne Einschnitt oder Pause anfängt; ...

Ein guter Vortrag muss ferner: *rund und vollständig seyn*. Jede Note muss in ihrer wahren Geltung, und in ihrem rechten Zeitmaße ausgedrückt werden...

Der Vortrag muss auch *leicht und fließend seyn*. Wären auch die auszuführenden Noten noch so schwer: so darf man doch dem Ausführer diese Schwierigkeit nicht ansehen...

Ein guter Vortrag muss nicht weniger: *mannigfaltig seyn*. Licht und Schatten muss dabey beständig unterhalten werden. Wer die Töne immer in einerley Stärke oder Schwäche vorbringt, und, wie man saget, immer in einerley Farbe spielet; wer den Ton nicht zu rechter Zeit zu erheben oder zu mäßigen weis, der wird niemanden besonders rühren. Es muss also eine stetige Abwechselung des Forte und Piano dabey beobachtet werden...

Der gute Vortrag muss endlich: *ausdrückend, und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß seyn*. Im Allegro, und allen dahingehörenden munteren Stücken muss Lebhaftigkeit; im Adagio, und denen ihm gleichen Stücken aber, Zärtlichkeit, und ein angenehmes Ziehen oder Tragen der Stimme herrschen. Der Ausführer eines Stückes muss sich selbst in die Haupt- und Nebenleidenschaften, die er ausdrücken soll, zu versetzen suchen... Man muss sich auch mit dem Zusatze der Auszierungen, mit denen man den vorgeschriebenen Gesang, oder eine simple Melodie, zu bereichern, und noch mehr zu erheben suchet, damach richten. Diese Auszierungen, sie mögen nothwendig oder willkürlich seyn, müssen niemals dem in der Hauptmelodie herrschenden Affecte widersprechen; ...

... sein Vortrag wird also allezeit *rührend seyn*...

Ich habe oben gesaget, dass man durch den Zusatz der Manieren die Melodie bereichern, und mehr erheben müsse. man hüte sich aber, dass man den Gesang dadurch nicht überschütte, oder unterdrücke. Das allzu bunte Spielen kann eben sowohl, als das allzu einfältige, dem Gehöre endlich einen Ekel erwecken...

Ein jeder Instrumentalist muss sich bemühen, das Cantabile so vorzutragen, wie es ein guter Sänger vorträgt. Der Sänger

hingegen muss im Lebhaften, das Feuer guter Instrumentisten, so viel die Singstimme dessen fähig ist, zu erreichen suchen..."

Aus: J. J. Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Breslau ³1789, S. 100-110, Faksimile-Nachdruck, Kassel 1974.

Rudolf Steglich:

"Man hat mitunter gemeint, bei diesen Auszierungen handle sich's doch nur um Flitterwerk, das dazumal wohl Mode gewesen, doch im Grunde unbachisch sei; man brauche sich also um diese »Manieren« nicht zu kümmern. Aber sie waren, recht verstanden, auch für Bach etwas musikalisch Notwendiges, nicht nur »bunte Noten«, sondern »redende Klänge«, nicht nur äußerlicher Aufputz, sondern Ausdruck inwendiger melodischer Feinbewegtheit. Mit Worten Philipp Emanuel Bachs: sie sind »unentbehrlich«, denn »sie hängen die Noten zusammen, sie beleben sie... sie helfen ihren Inhalt erklären, sie geben einen ansehnlichen Teil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage«, das heißt eben zum »manierlichen«, *kantablen* Vortrage, und Bach will ja mit diesen Lehrstücken, wie er im Titel ausdrücklich sagt, »am allermeisten« dazu anleiten, »eine kantable Art im Spielen zu erlangen«.

Sollte nun solche »aufrichtige Anleitung« darin bestehen, dass man dem Schüler mit kleinen Noten und Zeichen alles vormacht, was er dann nur nachzumachen braucht? Solche »Affenmethode« wollen wir Bach denn doch nicht zutrauen! Sie wäre auch völlig gegen den Sinn solchen Auszierens, das eben nicht musikalisch-passives, nur fingertechnisch aktives Abspielen ist, sondern musikalisch aktives Erspüren und Ausgestalten der in gewissen Melodietönen lebendigen Bewegtheit, die in taktfesten Noten gar nicht recht zu fassen wäre. Daher hat sich Bach gerade auch in den Stücken, deren kantabler Gehalt ganz besonders nach »manierlicher« Auszierung drängte, mit Auszierungsvorschriften äußerst zurückgehalten - so in der Es-dur- und der e-moll-Sinfonie. Gerade das waren ja für die Lehrbegierigen Hauptprobestücke, an denen sie durch eigene Versuche lernen konnten, die Klänge singen und reden zu lassen.

Allerdings waren diese Aufgaben nur von solchen recht zu erfüllen, die »gute Naturalia« dafür mitbrachten. Aber auch ihnen und Fortgeschritteneren mochte es förderlich sein, zum Vergleich mit ihren eigenen Auszierungen die des Meisters selbst kennenzulernen, um an seinem Vorbild zu lernen. So ist es gekommen, dass während des Unterrichts da und dort noch Zeichen eingeschrieben wurden und dass sich die Schüler in ihren Abschriften notierten, was sie bei ihm lernten... In die absteigenden Terzen des Themas (zuerst im 2. und 4. Viertel des 1. Takts) und in die aufsteigenden seiner Umkehrung (zuerst im 2. und 4. Viertel des 3. Takts) sind in Bachs Reinschrift späterhin Durchgangsnote eingetragen worden, so dass aus den vier Sechzehnteln zwei Sechzehnteltriolen geworden sind, z. B. aus f-d e-c f-e-d e-d-c.¹ Ob Bach selbst diese Variante notiert hat, etwa um einem Schüler zu zeigen, wie man in solchem Falle variieren kann, ist fraglich, denn die das Thema und seine Entfaltung charakterisierenden aufstrebenden Kräfte (c-f, d-e, c-g) werden dadurch jedenfalls gemindert."

Aus: J. S. Bach: Inventionen und Sinfonien, hg. von Rudolf Steglich, München-Duisburg 1954, Vorwort und Anmerkung zur Invention 1.

¹ In Noten sieht das so aus: (Anm. des Verf.)



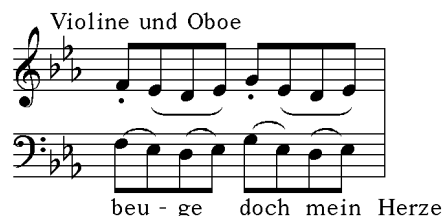
Nikolaus Harnoncourt:

"Da seine Werke sowohl emotional als auch rational bis ins Letzte durchgearbeitet waren, musste er, als einziger Komponist seiner Zeit, die Grenzen zwischen »Werk« und »Aufführung«, die so wesentlich die Barockmusik bestimmen, immer wieder aufheben: Er schrieb dem Interpreten alle damals denkbaren Details der Ausführung seiner Werke vor, vor allem die Artikulation und die Verzierungen. Er musste dies tun, weil es in seiner durchgearbeiteten Werksicht keine Interpretationsfreiheit gab, weil für seine Werksicht Verzierungen nur dann einen Sinn hatten, wenn sie die Aussage verstärkten, wenn sie notwendig waren, und nur in dieser einzigen Form notwendig.

Natürlich durchbrach er dadurch das alte Prinzip des autonom gestaltenden Interpreten, doch könnten gerade seine komplexen Werke durch die kleinsten Missverständnisse der Ausführenden derart entstellt werden, dass er nur seiner eigenen Auslegung vertraute. Bachs vorgeschriebene Verzierungen zeigen uns sein wohlbegründetes Misstrauen dem Interpreten gegenüber. Hier tritt auch erstmals eine neue, sehr autoritäre Gesinnung des Komponisten zutage; ..."

Aus: N. Harnoncourt: Der musikalische Dialog, Salzburg 1985, S. 53.

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



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

Aus: N. Harnoncourt: Musik als Klangrede, Salzburg 1982, S. 54ff.

Johann Nikolaus Forkel:

"Am liebsten spielte er auf dem Klavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag stattfindet, waren ihm zu seelenlos, und die Pianoforte waren bei seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung, und noch viel zu plump, als dass sie ihm hätten Genüge tun können. Er hielt daher das Klavichord für das beste Instrument zum Studieren, so wie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es zum Vortrage seiner feinsten Gedanken am bequemsten, und glaubte nicht, dass auf irgend einem Flügel oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattierungen des Tons hervorgebracht werden könnte, als auf diesem zwar tonarmen, aber im Kleinen außerordentlich biegsamen Instrument..."

Bei der Ausführung seiner eigenen Stücke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wusste aber außer dieser Lebhaftigkeit noch so viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, dass jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach."

Aus: J. N. Forkel: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802. Zit. nach der Neuausgabe von Max Schneider, Basel 1950, S. 33f

6.3 Johann Sebastian Bach: Invention 8 (Anwendungsbeispiel)

- Wir beschreiben das Material des Stückes und suchen nach Beziehungen zwischen den verschiedenen Figuren (Einheit in der Mannigfaltigkeit?).
- Wir hören Teile des Stückes (Einzelstimmen) und schreiben sie in dem Raster A (S. 29) auf.
- Wir vervollständigen nach dem Notentext die Strukturdarstellung der Höranalyse oder erstellen die genauere Darstellung im Raster B.
- Wir reflektieren nach dem Vorbild der Musteranalyse (Invention 1) die Dispositio des Stückes. Evtl. suchen wir auch nach verschiedenen Einspielungen und problematisieren diese.

6.4 Johann Sebastian Bach: Invention 14 (Anwendungsbeispiel)

- Wir analysieren und interpretieren das Stück nach ähnlichen Verfahren wie die beiden vorhergehenden (vgl. S. 31). Eine Verfahrensvariante wäre folgende: Wir machen von dem Notentext eine Kopie, schneiden diese nach strukturhomogenen Teilen auseinander und kleben sie nach dem Vorbild der synoptischen Formdarstellung der Invention 1 (S. 24) zusammen.

Johann Sebastian Bach: Inventionio 8

The image displays a musical score for Johann Sebastian Bach's Inventionio 8, presented in two columns. The left column contains measures 1 through 7, and the right column contains measures 16 through 37. Each system consists of two staves, a treble clef on the top and a bass clef on the bottom. The music is written in a single key signature with a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Measure numbers are printed at the beginning of each system: 1, 4, 7, 16, 19, 22, 25, 28, 31, and 34. The score is a continuous piece of music, with the right column continuing from the end of the left column.

Johann Sebastian Bach: Invention 8, grafische Skizzen

A: Höranalyse

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34			

B: Notentextanalyse

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34

Material:

Motiv a
aufsteigend
akkordisch
Achtel

Motiv b
abrollend
skalisch
Sechzehntel

Motiv c
pendelnd
gemischt
Sechzehntel

Motiv d
pendelnd
akkordisch
Achtel

Johann Sebastian Bach: Invention 14,

Measures 1 and 2 of the Invention. The right hand features a complex sixteenth-note pattern with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The left hand plays a simple accompaniment with fingerings 1, 2, 3, 4.

Measures 3 and 4. The right hand continues the sixteenth-note pattern with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 4.

Measures 5 and 6. The right hand has fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 4.

Measures 7 and 8. The right hand has fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 4.

Measures 9 and 10. The right hand has fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 4.

Measures 11 and 12. The right hand has fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 4.

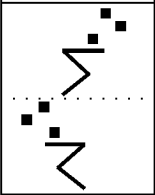
Measures 13 and 14. The right hand has fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 4.

Measures 15 and 16. The right hand has fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 4.

Measures 17 and 18. The right hand has fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 4.

Measures 19 and 20. The right hand has fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 4.

Johann Sebastian Bach: Invention 14, grafische Skizze

1										
2										
3										
4										
5										
6										
7										
8										
9										
10										

11										
12										
13										
14										
15										
16										
17										
18										
19										
20										

7. Konstruktion und Ausdruck

Béla Bartók: Chromatische Invention (Mikrokosmos Nr. 91)

Wie Bachs Inventionen und Sinfonien ist Bartóks Mikrokosmos ein Lehrwerk, in dem musterhaft ein breites spieltechnisches und kompositorisches Übungs- und Anschauungsmaterial geboten wird, das bei Bartók sogar nach dem didaktischen Prinzip des kontinuierlich steigenden Schwierigkeitsgrades geordnet ist. Das Werk entstand zwischen 1926 und 1937. Der Titel Mikrokosmos ("geordnete Welt im kleinen") zielt nicht nur auf die Mannigfaltigkeit der Stücke insgesamt und auf ihre äußere Kleinheit (Kürze), sondern auch auf die innere Vielfalt und Ordnung der einzelnen Stücke. Zum Begriff Mikrokosmos, dessen Modell seit der Antike der Mensch ist, gehört nicht nur die gesetzmäßige Ordnung, sondern auch Lebendigkeit und Individualität, im Sinne der barocken Musiktheorie gesprochen: nicht nur Elaboratio und Dispositio, sondern auch Inventio, Decoratio und Elocutio. Johann Mattheson formuliert das 1739 so:

"Die Erfindung will Feuer und Geist haben; die Einrichtung Ordnung und Maasse; die Ausarbeitung kalt Blut und Bedachtsamkeit."

Aus: Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 241 (Faksimile, hg. von Margarete Reimann, Kassel 1954).

Das trifft auch auf Bartóks Stück zu. Allerdings hat sich gegenüber Bach einiges verschoben: Die konstruktive Rationalität erscheint ebenso gesteigert wie der individuelle Ausdruck. Das ist eine Folge der Entwicklung im 19. Jahrhundert, in dem sich - ganz deutlich jedenfalls im Bewusstsein der Künstler - die Welt der 'Prosa' (Alltag, Realität, Naturwissenschaft, industrielle Rationalisierung usw.) und die Welt der 'Poesie' (Kunst, Subjektivität, Freiheit, Phantasie usw.) auseinanderentwickelt haben. Bartók fügt in seiner Invention beide Sphären wieder gleichgewichtig zusammen und bindet sie in seiner neuen chromatisierten, dissonanzgeschärften, fast atonalen Musiksprache. Sie ist barocker Kosmos, romantisches Charakterstück und expressionistischer Ausbruch zugleich. Auf der Strecke geblieben ist die Decoratio. Für improvisatorische Zutaten ist kein Raum mehr. Dafür ist die Intensität der Gefühlsgestik gewachsen. Aber auch sie ist gebunden: Durch die Metronomangabe und die genauen dynamischen und agogischen Anweisungen ist die Interpretation stark festgelegt.

Wenn wir in der Musik von aufwärts und abwärts, hoch und tief, schnell und langsam sprechen, zeigt das, dass wir den musikalischen Verlauf in Analogie zur räumlichen Bewegung setzen. Wie die physikalische Bewegung im Raum lässt sich auch das melodische Auf und Ab als Folge des Zusammenspiels unterschiedlich gerichteter vertikaler und horizontaler Kräfte auffassen. Bei bestimmter Musik (vor allem der Musik seit 1750) ist dieser räumliche Eindruck mit psychischen Erlebnisqualitäten gekoppelt, weil die Energien, die die Tonhöhenbewegung steuern, als harmonische u./o. melodische Spannung bzw. Entspannung spürbar werden. Zentraltöne wirken dabei, vergleichbar der Gravitation, als Attraktionspunkte.

Diese energetischen Möglichkeiten der Musik (vgl. auch Bd. 1, S. 33) lassen sich am Modell des chromatisch gefüllten Quintraums zwischen d' und a' demonstrieren. Der Einfachheit halber werden die melodischen Möglichkeiten stark eingegrenzt; jeder der 8 Töne tritt nur einmal auf:



Die fallende Linie wirkt eher kraftlos-resignierend, die Aufwärtslinie eher kraftvoll-angestrengt. Durch unterschiedliche Rhythmisierung lassen sich diese Grundbedeutungen nuancieren. Die Gefühlswirkung lässt sich auch durch die Dynamik verstärken (z. B. Abwärtslinie mit diminuendo) oder verändern (z. B. Abwärtslinie mit crescendo).

→ Wir spielen die chromatischen Tonleiterausschnitte in verschiedenen Rhythmisierungen und mit unterschiedlichen dynamischen Profilen. Wir beschreiben die jeweilige Wirkung.

Potenzieren lassen sich die Ausdrucksmöglichkeiten durch die Mischung von Schritten und Sprüngen, von Aufwärts- und Abwärtsbewegung:

a
gis
g
fis
f
e
es
d

a
gis
g
fis
f
e
es
d

- Wir beschreiben die Struktur und die Wirkung der beiden Beispiele.
- Wir komponieren ähnliche Beispiele, u. a. eines mit generellem Aufwärtstrend.

a
gis
g
fis
f
e
es
d

a
gis
g
fis
f
e
es
d

Wir notieren das Thema aus Bartóks Chromatischer Invention und beschreiben seine Struktur und Wirkung.

a
gis
g
fis
f
e
es
d

- Wir deuten das Thema, indem wir es als Folge von 5 Seufzermotiven (bestehend aus 2 Tönen im Abstand einer fallenden kleinen Sekunde) auffassen.
 - Wir deuten das Thema unter dem Aspekt des "Bartók-Akkordes", der ein Durmoll-Akkord ist (vgl. dazu auch S. 141):
 - Wir analysieren die Oberstimme motivisch, indem wir die Elemente des Themas (a: Töne 1-4, b: Töne 5-10) mit unterschiedlichen Farben markieren und dann die Formen der Elaboratio beschreiben.
 - Wir beschreiben anhand der grafischen Strukturdarstellung den energetischen Ablauf der Oberstimme.
 - Wir tragen in das Raster den dynamischen Verlauf ein und reflektieren den Zusammenhang von Tonhöhenkurve, Motivik und Dynamik. Wie verhalten sich äußere Form und innere Ausdrucksentwicklung?
 - Wir beschreiben das Verhältnis von Ober- und Unterstimme und deuten es im Zusammenhang mit den bisherigen Ergebnissen.
 - Wir betrachten das Stück unter dem Aspekt der räumlichen Disposition insgesamt.
- Wir vergleichen Bartóks Stück mit Bachs Invention(en) und stellen Gemeinsamkeiten und Unterschiede heraus.

Béla Bartók: Chromatische Invention (Mikrokosmos Nr. 91)

Lento, ♩ = 72

mp

p, espr.

p

5

mf

mp

mf

9

dim.

p

13

più p

pp

rallentando

smorzando

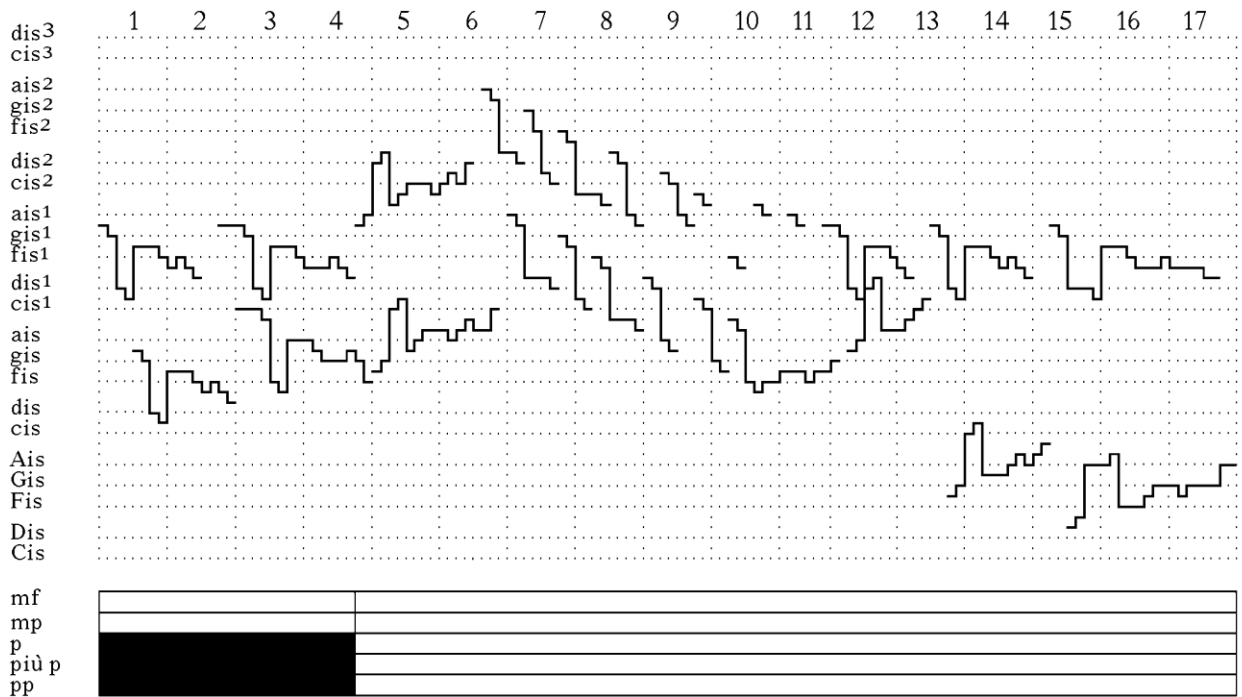
più p

pp

[55 sec.]

Aus Mikrokosmos, Bd. 4, c Boosey & Hawkes, London und Bonn 1940

Grafische Strukturdarstellung

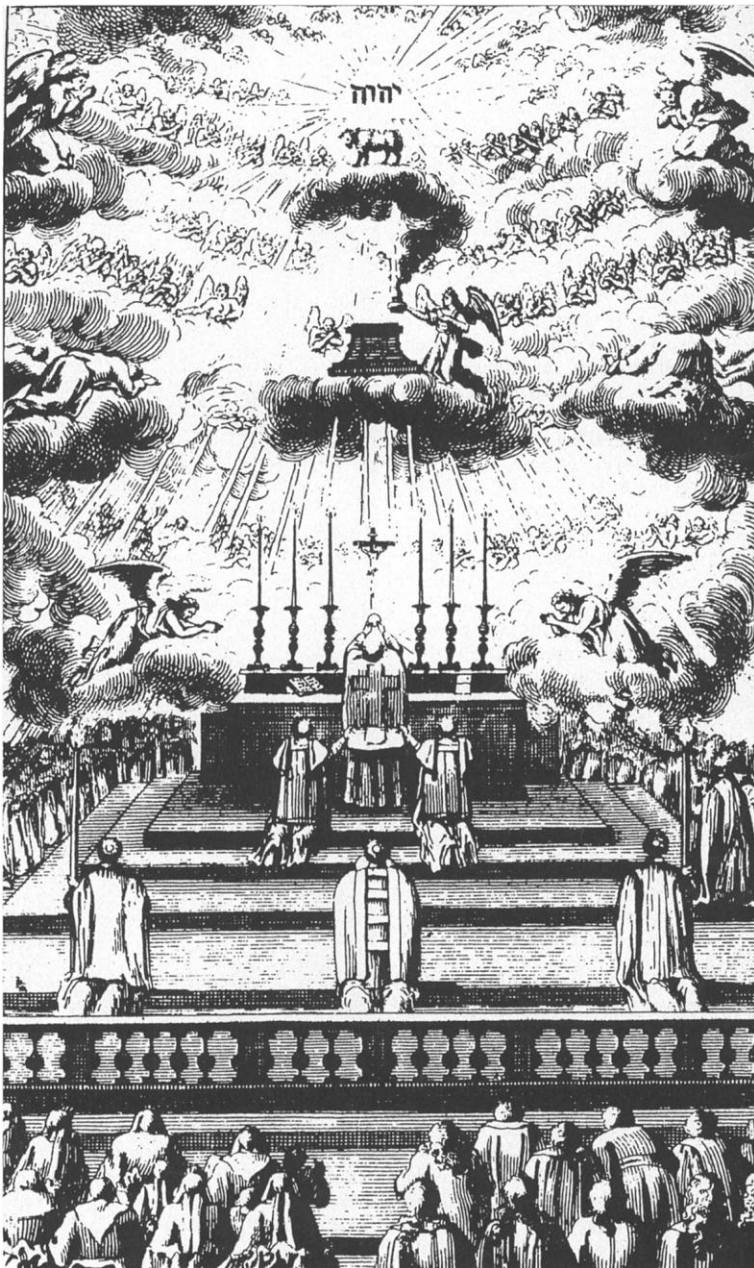


8. Der motettische Stil der Renaissance als Urform der polyphonen Formen

8.1 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 11. 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") mehrstimmige 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 (S. 37) 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 zum Namen Gottes.“

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

Illustration aus einem französischen Messerläuterungsbuch von 1726.

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

Kyrie

5

S Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison,

A Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison,

T1 Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison,

T2 Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison,

B1 Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison,

B2 Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison,

10

15

S Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison,

A Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison,

T1 Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison,

T2 Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison,

B1 Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison,

B2 Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison,

20

8.2 Afrikanische Gegenbilder

Missa Luba

The musical score for 'Missa Luba' is arranged for five parts: Solo, Gemeinde, Gourds, Tom-tom (low), and Tom-tom (high). The Solo part is in G minor and 4/4 time, with lyrics: Ky-ri - e e - - - le-i-son, Ky-ri. The Gemeinde part provides harmonic support with chords. The Gourds play a steady eighth-note pattern. The Tom-toms play a complex rhythmic pattern with accents.

Zit. nach: Missa Luba, arr. von Guido Haazen. London 1964. Schallplatte: Missa Luba, Philips 6527 137 (Les Troubadors du Roi Baudouin).

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 'Begnadeten' 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: Janheinz Jahn: Negro Spirituals, Frankfurt am Main, 1962, S. Sff.

Canaan Land (Spiritual)

I am bound for Canaan land.
To that happy golden strand.
There I shall receive a blessing
For the work I've done below.
There I'll meet my loved ones gone on,
And the others gone on before.
I'll be in that great reunion
When we gather around the throne.
Though unworthy I may be
God has prepared a place for me.
He is the King of glory,
he's the man of Galilee.
The Famous Blue Jay Singers, New York, 1947, Platte: "Brighten the Corner Where You are", 1978 (Original: Harlem 1027-B).

The musical score for 'Canaan Land' is in 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: I am bound for Canaan land, to that happy golden strand. There I shall receive a blessing, oh, for the work I've done below.

Annie Laurie, schottisches Lied, in der Bearbeitung des Amerikaners Ben Harney (1897):

Aus: Ann Charters (Hg.): Ragtime Songbook, New York, 1965, S. 25,

The musical score for 'Annie Laurie' is in C major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a simple harmonic structure.

hier transponiert nach C-Dur.

→ Wir untersuchen das Spiritual "Canaan Land" auf weiße und schwarze Elemente (s. Bd. 1, S. 31).

8.3 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 "Heilige Cäcilia" ist die bildnerische Umsetzung eines solchen musiktheologischen Programms. Es entstand im Zusammenhang mit den römischen Reformbestrebungen des 5. Laterankonzils (1514). Wir beschreiben das Bild und zeigen Zusammenhänge mit den Konzilsäußerungen auf.



Raffael: Heilige Cäcilia (1517).

Die Patronin der Kirchenmusik lauscht verklärt 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.).

Die anderen Heiligenfiguren (von links nach rechts: Paulus, Johannes, Augustinus und Maria Magdalena) zeigen verschiedene Verhaltensweisen der Musik gegenüber: forschendes Nachdenken, liebevolle Zuwendung, grübelnde Vorsicht, selbstbezogene Gleichgültigkeit.

8.4 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.

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 (Sexten oder Oktaven zum Superius)

Zit. nach: Hans-Otto Korth: Der Fauxbourdon in seinem musikgeschichtlichen Umfeld. In: Klaus-Heinz Metzger und Rainer Riehn (Hg.): Guillaume Dufay, München 1988, S. 81.

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 (vgl. Bd 1, S. 55-58). 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 um so 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": $\phi = \text{♩}$ -, 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 (vgl. Bd. 1, S. 31) 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 rhythmisch ganz der führenden Melodiestimme und der entsprechenden Harmoniefolge unterordnen, hieß später *homophon*. Die Varietas eines Stückes wurde durch vielfältige Mischungen der genannten Satztechniken gesteigert.

Als Musterbeispiel für die Mischung unterschiedlicher Verfahren kann das Kyrie der Missa Papae Marcelli gelten.

- Wir untersuchen die Sopranstimme hinsichtlich der Anwendung der Melodiebildungsregeln bzw. der Abweichungen.
- Wir kennzeichnen mit Markierungsstiften das Auftreten des Soggetto. Mit Soggetto bezeichnete man im 16. Jahrhundert den einem imitatorischen Stück zugrundeliegenden, Hauptgedanken, der häufig nicht neu erfunden, sondern aus anderen Stücken oder aus der Gregorianik übernommen wurde. Im vorliegenden Falle handelt es sich um die berühmte L'homme-armé-Figur, die aus einem bekannten französischen Lied stammt und damals Grundlage vieler Messkompositionen war:



- Wir untersuchen die Rolle dieser Figur in den beiden Bassstimmen und vergleichen deren Struktur und Funktion mit der eines Tanzbasses.
- Wir beziehen zusammenfassend die ermittelten Merkmale auf das Gesamtkonzept der Kirchenmusik, das in den Konzilsäußerungen und in Raffaels "Heiliger Cäcilia" deutlich formuliert ist.

9. Anwendungs- und Vergleichsbeispiele zu Homophonie und Polyphonie

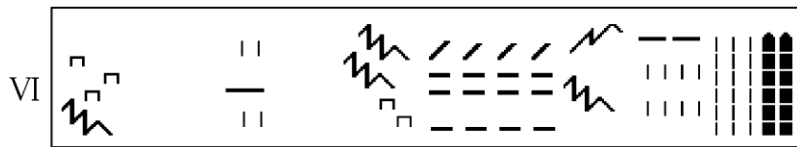
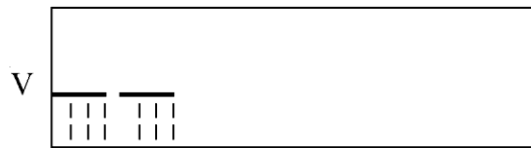
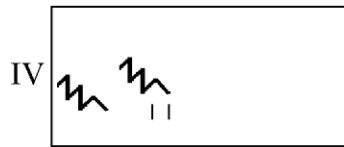
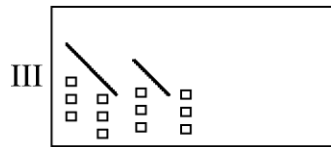
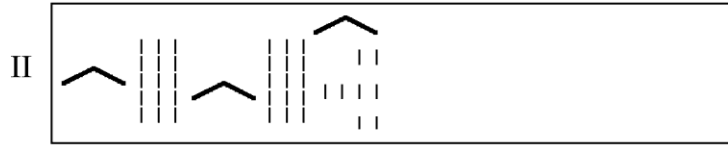
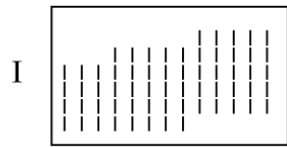
9.1 Georg Friedrich Händel: Halleluja aus: "Der Messias", 1741

Palestrina inszeniert in seiner Kirchenmusik die Epiphanie des Göttlichen in unsinnlich-geistiger Form. Biogene, körperlich wirkende Musikelemente wie Takt, rhythmische Musterbildung und tanzmäßige Periodensymmetrien werden ebenso ausgeschaltet wie emotional und assoziativ unmittelbar anschauliche Gesten und Vorstellungen. Ganz anders verfährt der barocke Komponist Händel. Das Göttliche wird nach menschlichen Vorstellungen dargestellt (Anthropomorphismus). Gott wird mit allen Insignien eines irdischen Königs versehen - wie umgekehrt damals die Könige als "von Gottes Gnaden" angesehen wurden. Barocke Kunst arbeitet nach dem Prinzip der Mimesis, der Nachahmung. Das unbegreifliche Wesen Gottes wird in Analogie zum Menschen gesetzt und so menschlich begreif- und erlebbar. Das Irdische wird zum Sinnbild des Göttlichen. Das Halleluja steht am Schluss des zweiten Teils von Händels Messias. Nachdem der Erlösungstod, die Himmelfahrt, die Ausbreitung der Botschaft Christi und ihre Anfechtung durch die "Heiden" dargestellt sind, wird im Halleluja der Triumph Gottes über seine Widersacher gefeiert. Der Chor der himmlischen Heerschaaren preist den Sieger und verkündet seine allumfassende Herrschaft. Der Chorsatz hatte schon bei der Uraufführung in Dublin einen überwältigenden Erfolg. Noch heute wird er in England - wie das Evangelium in der Kirche - stehend angehört.

- Wir beschreiben mit Hilfe der Arbeitsvorlage das Material der einzelnen Abschnitte des Hallelujas, ordnen die grafischen Symbole den Notenbeispielen zu und beschreiben die Assoziationen, die beim Hörer ausgelöst werden.
- Wir hören die einzelnen Abschnitte mehrmals und vervollständigen dabei die grafische Hörskizze.
- Wir setzen das thematische Material und die strukturelle Anlage der einzelnen Abschnitte in Beziehung zum Text und zur geschilderten Situation.
- Wir suchen nach strukturellen Beziehungen zwischen den verschiedenen im folgenden aufgeführten Materialelementen (Themen bzw. Motiven, Choralintonationen, Königszeremoniell, Kirchenschluss) und berücksichtigen dabei besonders die Rolle der Quart, die als Signalquart und als Rahmenintervall des Tetrachords auftritt. Wir interpretieren den Befund.
- Wir reflektieren die Bedeutung von Polyphonie und Homophonie in dem Stück und vergleichen seine formale Anlage mit der der oben beschriebenen Motette.

Arbeitsvorlage zu Händels Halleluja

Hörskizze



Thematisches Material

Hal - leluja Halle- luja, Halleluja,

for the Lord God om-ni-potent reigneth

The Kingdom of this world is become
the Kingdom of the
Lord and of His Christ

and He shall reign for e-ver and e-ver

King of Kings

Intonationen:

a) Choral

Philipp Nicolai: Wachtet auf (1599)

Philipp Nicolai: Wie schön leuchtet der Morgenstern (1599)

Georg Friedrich Händel: Halleluja

b) Königszeremoniell

Händel: Halleluja

(Trompetengeschmetter)

c) "Kirchenschluss"

Hal - le - lu - ja

T S T
plagale Kadenz

Zahlreiche auf Analogiebildung beruhende Figuren sind festzustellen:

- Die Beschränkung auf einfache Kadenzakkorde und der Verzicht auf Dissonanzen versinnbildlichen die vollkommene Ordnung und Harmonie des Gottesreiches.
- D-Dur ist die 'Königstonart'. Nach den damals gebräuchlichen Tonsilben (do, re, mi, fa sol, la, ti, do) heißt der Ton d "re", re aber ist auch das italienische Wort für König.
- Auf den König deuten auch die Trompeten, die nach der damals teilweise noch geltenden Zunftordnung der Stadtpfeifer nur bei herrscherlichen Anlässen gespielt wurden.
- Der anapästische Rhythmus und die rauschenden Sechzehntelläufe malen Freude und Glanz.
- Das Unisono des Gottesthemas in 11 verweist auf den 'einen' Gott, seine 'drei'eckige Form auf die Dreifaltigkeit, die umfassende Oktavgeste in der Mitte auf seine 'All'-Macht ("omnipotent"). Die Durchführung des Themas durch die Stimmen bei gleichzeitiger Kontrapunktierung durch das Jubelmotiv in den anderen Stimmen illustriert Gottes Schreiten durch die Scharen der Halleluja rufenden Engel.
- Der Liegeton (extensio) in V ist ein altes Ewigkeitssymbol ("for ever and ever").
- Die Echowirkungen - z. B. in 1 die Wiederholung des Chor-Hallelujas durch die Streicher - und die Spaltung des Chores an verschiedenen Stellen suggerieren einen weiten Raum.
- Raumvorstellungen werden auch durch hohe bzw. tiefe Lage sowie durch Aufwärts- bzw. Abwärtsbewegung (Anabasis, Katabasis) geweckt, z. B. in 111 ("The Kingdom of this world" - "the Kingdom of our Lord").
- In unermessliche Weiten öffnet sich der Raum in V durch das unablässige Aufwärtssequenzieren (Gradatio) - erst eine Quart (!), dann stufenweise über den Tetrachord (!).
- Der Kirchenschluss IV-1 unterstreicht diese Offenheit und Weite, weil er den zielfixierenden Leitton vermeidet.

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

Wolfgang Sandner.

"Der Priestermonch Kyprian hat die legendäre Gestalt der Ostkirche, den Sänger Romanos beschrieben; wie diese wunderbare Bruststimme beginne, eine göttliche Melodie zu singen und die Worte, die sich mit dem Klang silberner Glöckchen ergießen, in dem Halbdunkel eines gewaltigen Gotteshauses verklängen.

Hat Kyprian das Werk Arvo Pärt's - den Cantus vielleicht - erahnt? Ließ Arvo Pärt sich von den geweihten Schriften inspirieren? Oder ist es die beharrliche Sphäre der Orthodoxie, die sich seit dem Jahre 787 zu ändern weigert, aus ihrer Beharrlichkeit Kraft gewinnt und damit die Jahrhunderte - die Ikonen von einst und die Klänge von heute - verbindet? Die Erläuterungen des Komponisten Pärt zu seinem Stil, den er mit dem lateinischen Wort für Glöckchen als Tintinnabuli-Stil bezeichnet, klingen, als habe Kyprian sie in das goldene Buch der Orthodoxie graviert: »Tintinnabuli-Stil, das ist ein Gebiet, auf dem ich manchmal wandle, wenn ich eine Lösung suche, für mein Leben, meine Musik, meine Arbeit. In schweren Zeiten spüre ich ganz genau, dass alles, was eine Sache umgibt, keine Bedeutung hat. Vieles und Vielseitiges verwirrt mich nur, und ich muss nach dem Einen suchen. Was ist das, dieses Eine, und wie finde ich den Zugang zu ihm? Es gibt viele Erscheinungen von Vollkommenheit: alles Unwichtige fällt weg. So etwas Ähnliches ist der Tintinnabuli-Stil. Da bin ich alleine mit Schweigen. Ich habe entdeckt, dass es genügt, wenn ein einziger Ton schön ge-

spielt wird. Dieser eine Ton, die Stille oder das Schweigen beruhigen mich. Ich arbeite mit wenig Material, mit einer Stimme, mit zwei Stimmen. Ich baue aus primitivstem Stoff, aus einem Dreiklang, einer bestimmten Tonalität. Die drei Klänge eines Dreiklangs wirken glockenähnlich. So habe ich es Tintinnabuli genannt.«

»Das ist mein Ideal. Zeit und Zeitlosigkeit hängen zusammen. Augenblick und Ewigkeit kämpfen in uns. Daraus entstehen all unsere Widersprüche, unser Trotz, unsere Engstirnigkeit, unser Glaube und unser Kummer.«

Das Orchesterwerk Cantus ist dem Andenken Benjamin Britten's gewidmet: An den zurückliegenden Jahren haben wir sehr viele Verluste für die Musik zu beklagen gehabt. Warum hat das Datum von Benjamin Britten's Tod - 4. Dezember 1976 - gerade eine Saite in mir berührt? Offenbar bin ich in dieser Zeit reif dafür geworden, die Größe eines solchen Verlustes zu erkennen. Unerklärbare Gefühle der Schuld, ja mehr als das, entstanden in mir. Ich hatte Britten gerade für mich entdeckt. Kurz vor seinem Tod bekam ich einen Eindruck von der seltenen Reinheit seiner Musik - eine Reinheit, die dem Eindruck vergleichbar ist, den ich von den Balladen Guillaume de Machaut's erhalten hatte. Außerdem hatte ich lange schon den Wunsch gehabt, Britten persönlich kennen zu lernen. Es kam nicht mehr dazu."

Aus: Einleitungstext zur CD "Arvo Pärt. Tabula rasa", ECM 817 764-2.

→ Wir definieren anhand der folgenden Notation die Regeln, nach denen die einzelnen Stimmen ablaufen, und ergänzen entsprechend die Leerstellen.

arvo pärt: cantus in memory of benjamin britten (1980)

(♩ = 112 - 120)

Campana

Camp.

VI. I div

VI. II div.

Violo

Vc. div.

ppp

pp

pp

pp

pp

p

p

p

mp

mp

Zit. nach der Ausgabe der Universal Edition, Wien o. J.

- Wir stellen Vermutungen über den weiteren Ablauf des Stückes und den zu erwartenden Klangeindruck an.
- Wir hören das Stück, beschreiben seine Wirkung und prüfen unsere Erwartungen bezüglich des strukturellen bzw. formalen Ablaufs.
- Welche Zusammenhänge bestehen zwischen Struktur und Ausdruck? In welcher Beziehung stehen beide zum Werkstück bzw. zum Anlass seiner Entstehung?
- Wir versuchen Struktur und Gehalt des Stückes von dem Text Sandners (S. 43) her zu verstehen (vgl. auch den Text von Thaler auf Seite 140).
- 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 Pärts Stück mit Palestrinas Kyrie und Händels Halleluja. Mit welchem der beiden Stücke hat es in Struktur, Ausdruck und ästhetischer Funktion mehr Ähnlichkeit? In welchem Verhältnis stehen Konstruktion und Ausdruck? Wie beziehen uns bei der Reflexion auch auf das bei Bartóks Chromatischer Invention Gesagte.
- Wir vergleichen das Stück mit dem Glockengeläut von St. Sepulchre in London ("The Bells of London, Change Ringing", Cassette insert CSDL 337).

9.3 Louis Armstrong: 2:19 Blues (rec. 27. 5. 1940 New York, Mamie Deadume)

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 (Bassgerüstsatz versus Melodiestimmen). Die drei Melodiestimmen sind - fast nach Art der dreistimmigen Caccia - gespalten in die Unterstimme (tb) und die imitatorisch verflochtenen beiden Oberstimmen. An die Stelle des strengen Kanons tritt allerdings - typisch afrikanisch - das call & response-Spiel.

Transkription des Verf. nach der CD "Louis Armstrong. Satchmo's immortal performances", Giants of Jazz CD 53088 (1989).

→ Wir beschreiben das Verhältnis der vier Stimmen im einzelnen. Wir vergleichen die vorliegende Imitationstechnik mit der Palestrinas und Bachs.

9.4 The Modern Jazz Quartet: Vendome (1952)

- Wir analysieren T. 1-12 motivisch und vergleichen die Struktur mit der einer Bachinvention.
- Wir hören das Stück abschnittsweise und vervollständigen die Hörskizze.
- Wir beschreiben die formale Anlage und das Verhältnis von Polyphonie, Homophonie und call & response-Prinzip.
- Falls uns andere Einspielungen des Stückes, z. B. CD 0234 (Giants of Jazz, Skandinavia, April 1960, live) oder MID 20 014 (1972), zur Verfügung stehen, prüfen wir, indem wir sie mit der Hörskizze der ersten Einspielung von 1952 vergleichen, wie weit das Stück komponiert, arrangiert oder improvisiert ist.

The Modern Jazz Quartet: Vendome (22. 12. 1952)

Transkription des Verf. nach der CD "Modern Jazz Quartet. Milt Jackson Quintet", Prestige LP 7059 (1984).

Hörskizze

FANTASIA - DIE KUNST DER UNGEBUNDENEN (?) ERFINDUNG

10. 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.

10.1 Johann Sebastian Bach: Toccata und Fuge in d-Moll

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)



Zit. nach: Erich Valentin: Die Tokkata, Köln 1958, S. 22.

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.

Johann Sebastian Bach: Toccata und Fuge in d-Moll

Adagio.

MANUAL.

PEDAL.

Prestissimo.

(lento)

(Allegro.)

Prestissimo.

(maestoso)


FUGA.

The image displays a musical score for a fugue, consisting of ten systems of music. Each system is written for a grand piano, with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is highly polyphonic, with multiple voices (treble and bass) playing complex, rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The word "FUGA." is written above the first system. The score is a transcription of a piece by J.S. Bach, likely from the Notebook for Anna Bach.


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



- Wir hören den ersten Teil (Tocatta) des Bachschen Werkes und analysieren an Hand des Notentextes die motivische und satzmäßige Struktur der einzelnen Abschnitte.
- Wie verhält sich das Werk zu der barocken Norm der Struktur- und Affekteinheit?
- Wir erschließen das Wesen der Tokkata aus den unten folgenden Quellentexten.

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 anfehet, 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; *entzelen 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 hölzernes, auswendig=gelemtes und steiffes 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 ausgeführet werde; bald hurtig, bald zögernd; bald ein= bald vielstimmig; bald auch auf eine kurtze 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

→ Wir stellen Merkmale der Invention und der Tokkata in einer Tabelle gegenüber. Aspekte sind: Dynamik, Metrik, Rhythmik, Motivik, Satztechnik, Materialökonomie, Handhabung der Sequenzierungstechnik - nach den Regeln des Hochstils war eine mehr als dreimalige Sequenzierung verpönt, man sprach in diesem Falle abschätzig von "Schusterfleck", später von "Organistendraht" -, Affekt(e), Einheit/Geschlossenheit, Bindung/Freiheit u. a.

→ Wir hören das ganze Werk und reflektieren seinen Aufbau. Welche Unterschiede und welche Beziehungen bestehen zwischen den Tokkatateilen und der Fuge? Passen die Merkmale, die wir in der Tabelle der Invention zugeordnet haben, zu dieser Fuge?

Das Verhältnis von Freiheit und Bindung scheint komplexer zu sein, als unsere erste klare Abgrenzung von Tokkata und Invention/Fuge erwarten ließ.

→ Wir problematisieren die Frage nach der künstlerischen Freiheit bzw. nach dem Verhältnis von Intuition und konstruktiver Arbeit anhand der folgenden Texte von Strawinsky und Goethe.

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 um so 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

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 dürfften aber nicht recht an einander hangen, vielweniger ordentlich ausgeführet 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 geführet werden, wenn ein regelmäßer 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

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.

Johann Wolfgang von Goethe:

Das Sonett (1807), 2. Teil

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.

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.

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundene Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muss sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Aus: Goethe: Gedichte, kommentiert von Erich Trunz, München 1981, S. 245.

- Wir untersuchen in der Bachschen Tokkata die Bedeutung des Tonraums d - a (als Quint- oder Quartraum), wie er gleich in den ersten sieben Tönen umschrieben wird, für den ersten Tokkatenteil und das Fugenthema. Wir beziehen das Ergebnis unserer Untersuchung auf die übergeordnete Fragestellung nach dem Verhältnis von spontanem Einfall und planvoller Ausarbeitung. Lässt das Ergebnis eine eindeutige Beantwortung der Frage zu?



Der Tetrachordraum ist ein archetypisches Strukturmodell von nicht zu überschätzender Bedeutung. Es spielt hier eine ähnlich große Rolle wie in Händels Halleluja. Wir begegneten ihm aber auch in vielen anderen bisher behandelten Beispielen. Eine (mehrfach wiederholte) Stelle der Tokkata klingt wie eine direkte Nachahmung spanischer Flamencomusik:

Vielleicht liegt in der Verbindung solch tiefverwurzelter Musizierpraxis mit affektbetonter Gestik und virtuosem Passagenwerk die ungeheure Wirkung, die dieser frühe Geniestreich des ca. 20jährigen Bach seit jeher hatte und - in Konzerten, bei kirchlichen Zeremonien, in Film- und Werbemusik - immer noch hat. Nicht umsonst wird diese Tokkata - in Abgrenzung zur Dorischen Tokkata - in Organistenkreisen die epidemische genannt. Der Gegensatz von 'schwerer' und 'leichter' Musik scheint aufgehoben: Das Stück ist nach Mendelssohn (Brief an Zelter vom 22. 6. 1830) "gelehrt und zugleich für die Leute". Die strenge Fuge ist spielerisch locker gestaltet. Hinter der bunten Fassade der Tokkata verbirgt sich ein konsequent eingehaltenes Strukturmodell.

- Wir problematisieren das Problem der Interpretation des Stückes an verschiedenen uns zugänglichen Einspielungen des 1. Tokkatenteils.
- Wir untersuchen die Jazzadaption des Stückes von *Jacques Loussier* ("Tocatta and Fugue in d minor" auf CD "Bach to Bach", Galaxis 9081, rec. 4. 11. 1986) und die Rockversion von *Sky* ("Tocatta", 1980, auf: CD "classic sky", Ariola 260 361, 1989). Wir stellen zunächst das zu lösende ästhetische Problem heraus, das zwischen der für Jazz und Rockmusik üblichen Zeit- und Formgestaltung (beat / off beat, rhythmische und periodische Musterbildung u. ä.) und der Tokkata besteht. Wir beschreiben dann die unterschiedlichen Lösungen hinsichtlich der getroffenen Kompromisse. Wir versuchen auch eine Wertung.

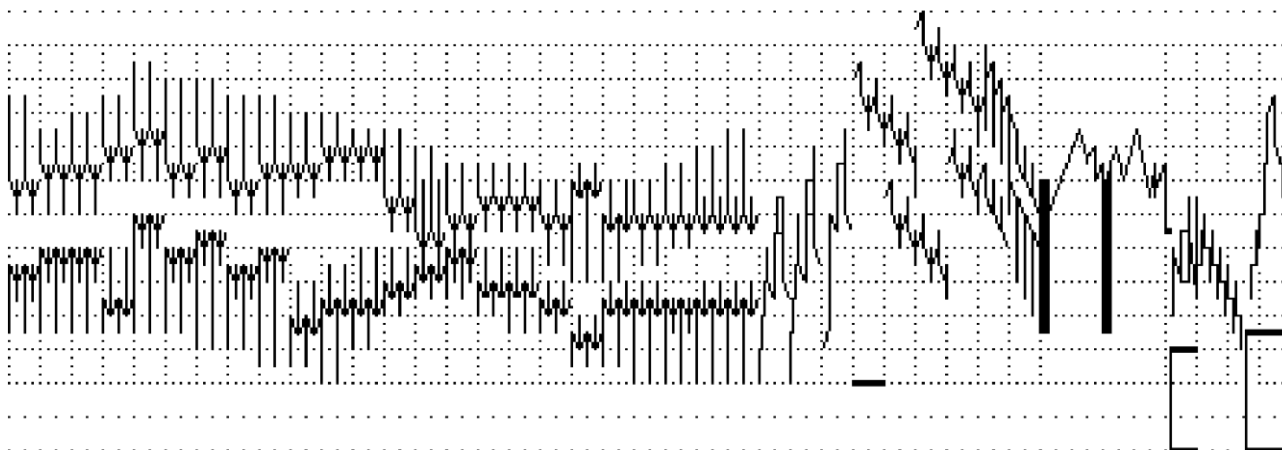
10.2 Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge in c-Moll (Wohltemperiertes Klavier I, 1722)

Bachs Toccata und Fuge in d-Moll spiegelt in den teilweise unscharfen Rändern zwischen Tokkaten- und Fugenteilen noch einen Rest der alten Tokkatentradition, in der freie und fugierte Teile gemischt sind. In seinen späteren Werken überwiegt eindeutig die klare Abgrenzung der beiden Kompositionsprinzipien in geschlossenen Teilstücken wie im vorliegenden "Präludium und Fuge". Natürlich stehen diese Teilstücke nicht beziehungslos nebeneinander, und natürlich gibt es auch jetzt noch Präludien mit imitatorischen Anteilen (Inventionstypus).

- 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.

Grafische Strukturdarstellung

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38



- 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 enggeführten 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:

<i>S</i>	Dux (T)	Kontrapunkt 1	Kontrapunkt 2	Kontrapunkt 3
<i>A</i>		Comes (D)	Kontrapunkt 1	Kontrapunkt 2
<i>T</i>			Dux (T)	Kontrapunkt 1
<i>B</i>				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,

The image displays a page of musical notation for Johann Sebastian Bach's Präludium c-Moll (BWV 847). The score is written for piano and is in C minor, common time. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The right hand (treble clef) plays a melodic line with various ornaments and fingerings, while the left hand (bass clef) plays a steady bass line with triplets and other rhythmic patterns. Measure numbers 2, 4, 7, 10, 13, and 16 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments.

19

22

25

28 **Presto**

31

34 **Adagio** **Allegro**

36

2 3 4 1 2 1

4 1 3 2 4 5 1

7 1 4 5 2 3 3 2 3 4

10 2 1 1 1 4 2 1 1 4 2 1 2 1

13 2 1 2 1 2 1

15

18

20

23

26

29

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

Soggetto ————— Kontrapunkt 1 —————

Materialbeschränkung: Soggetto und obligate Kontrapunkte: Kontrapunkt 2 —————

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 →

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 Struktur- skizze 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. In der B-Dur-Inventio ist der Achtelkontrapunkt der ruhige 'Grund', von dem sich die bewegte 'Figur' des Soggetto abhebt. Ähnlich verhält es sich in der C-Dur-Inventio. Angesichts des Beziehungsreichtums, den wir in den Bachschen Kompositionen bisher feststellen konnten, wäre es verwunderlich, wenn die Symbiose zwischen Soggetto und Kontrapunkt nicht auch strukturell und motivisch sich nachweisen ließe. In der B-Dur-Inventio ist der Dreiklang der gemeinsame strukturelle Grundriss. Die skalische 32-stel-Figur lässt sich als Terzausfüllung mit Hilfe von Durchgangsnoten verstehen. Auch in der c-Moll-Fuge gibt es tiefgreifende Bezüge zwischen dem Soggetto und den Kontrapunkten.

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 *Ricercarfugen*, 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 *Ricercarfugen*.

Die *spielerischen Fugen* verraten in ihrer Lust am locker gesetzten Figurenspiel die Herkunft aus der improvisatorischen Instrumentalpraxis etwa der Präludien und Fantasien (vgl. die Fuge der *Toccatà* in d-Moll).

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

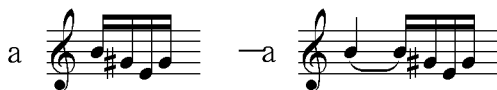
Überflüssig zu sagen, dass diese Typen idealtypisch zu verstehen sind und dass in der einzelnen Fuge Elemente verschiedener Typen gemischt sein können.

- Wir untersuchen, welchem der genannten Fugentypen die c-Moll-Fuge am ehesten zuzuordnen ist. Wir ziehen dabei zum Vergleich auch die *Bourrée* von Bach heran (s. Bd. 1, S. 77).

10.3 Béla Bartók: Hommage à J. S. B. (Huldigung an J. S. Bach, Mikrokosmos Nr. 79)

- Wir gliedern das Stück und beschreiben die einzelnen Abschnitte hinsichtlich
  - der motivischen Struktur
  - der Satzstruktur (Verhältnis rechte/linke Hand)
  - der Tonalität
  - der Dynamik und Agogik
  - des Ausdrucksverlaufs

Symbole:

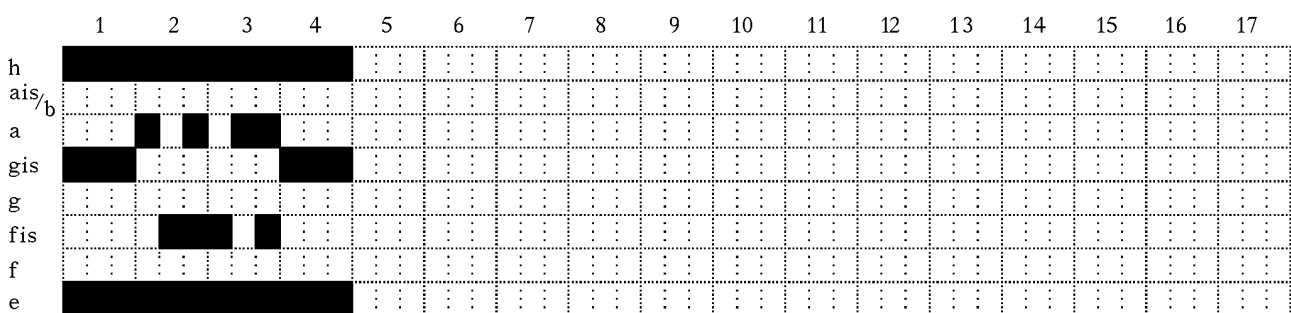


- Wir untersuchen die räumliche Disposition des Stückes, indem wir die grafische Strukturdarstellung ergänzen. (Für jede der drei Taktzeiten tragen wir die während ihrer Dauer erklingenden Töne ein.)
- Wir ordnen die Beobachtungen, die wir in den einzelnen Parametern machen, übergeordneten Gestaltungsprinzipien zu (Statik/Dynamik, Geschlossenheit/ Offenheit, Verdichtung/Lösung, Steigerung/Rückentwicklung, Homophonie/Polyphonie u. ä.).
- Wir deuten das Stück vom Titel her. Welche Elemente Bachscher Musik werden aufgegriffen, welche sind neu? Welche Beziehungen bestehen zu Bachs c-Moll-Präludium, zum Sarabandenrhythmus und zu Bartóks "Wrestling" (s. S. 141)? Handelt es sich um eine Stilkopie oder um eine Transformation? Als was wird Bach hier 'gefeiert'?

Calmo, ♩ = 69

Aus: Béla Bartók: Mikrokosmos, Bd. 3, London 1940.

Grafische Strukturdarstellung



## 11. Die Freie Fantasie"

Der Oberbegriff Freie Fantasie deutet auf eine Lösung aus den letzten bei den Fantasien der Barockzeit noch bestehenden Bindungen. Dahinter steht ein ganz neues Bild von der Rolle des Künstlers. Der politisch sich emanzipierende Mensch projiziert seine in der Realität nicht erreichte volle Befreiung in das Bild des autonomen, ganz aus sich selbst schaffenden, nicht länger bediensteten, keiner Norm verpflichteten und keiner Rücksichtnahme bedürftigen Genies. Es begann mit Rousseaus "Zurück zur Natur!", einem Schlachtruf, in dem sich ein radikaler Überdruß an der bestehenden Kultur Gehör verschaffte. Es war ein Aufstand gegen den Geist des Rationalismus, der glaubte, mit Vernunft alle Belange des Menschen und der Gesellschaft in Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Kunst, Religion, Philosophie usw. regeln zu können (und zu müssen). Vernunft bedeutet nach dieser neuen Sicht Intellektualismus, Reglementierung und Betonung des Allgemeinen auf Kosten des Besonderen und Individuellen. Die Entdeckung des Jahrhunderts war aber das Individuum, dessen hervorstechende Merkmale jetzt - in Umkehrung der bisherigen Norm - in der Subjektivität, im Irrational-Lebendigen, im (nicht mit rationalen Kriterien fassbaren) Gefühl gesehen werden. "Le sentiment est plus que la raison", sagt Rousseau. "Natürlich" ist, was sich nicht in Vernunftsysteme zwingen lässt. Natürliches Gefühl äußert sich nicht in vorgestanzten Formeln und Formen, sondern spontan, individuell, unverwechselbar-charakteristisch. Der Künstler ist nicht mehr ein Handwerker, der seine Werke mit gewöhnlichem Werkzeug und mit Hilfe gelernter Regeln nach bewährten, beispielhaften Mustern herstellt, sondern ein Zauberer, dessen Hervorbringungen genialer, nicht erklärbarer Intuition und Phantasie entspringen. Kunst hat Seele und Charakter, nicht Rationalität. Sie ist nicht Nachahmung und Darstellung der objektiven Welt und des Allgemeinen, sondern ursprünglicher, unvermittelter Ausdruck des subjektiven Innern. Echte, wahre Kunst entsteht nicht, indem der Künstler der Logik der Vernunft folgt, sondern nur, indem er sich unbewusst von der ‚Logik‘ der Leidenschaft leiten lässt. Die künstlerische Äußerung wird zum Psychogramm, Dichtung zur Erlebnisdichtung. Die Musik hat nicht mehr den 'vernünftigen' Zweck, den Hörer zu unterhalten und zu belehren, sondern wird durch Vermittlung des Künstlers zur Sprache der Natur, die alle Vernunft übersteigt. Der Hörer ist jetzt tendenziell ein rückhaltlos sich Einfühlender, im Kunstwerk seine eigene Subjektivität Entdeckender.

Den Gipfelpunkt der Bewegung, die man in der Literatur- und Musikgeschichte mit den Begriffen "Empfindsamkeit" und "Sturm und Drang" kennzeichnet, stellt Goethes Briefroman "Die Leiden des jungen Werthers" dar, der zu einem Signal für die junge Generation wurde. Äußeres Indiz für die außerordentliche Sprengkraft dieser radikalen Entdeckung des Individuums und -vor allem - des Gefühls (als eines Ausweises höherer Menschlichkeit) waren die vielen Selbstmorde, die damals in Nachahmung Werthers wegen der unerträglichen Spannung zwischen der neu entdeckten inneren Freiheit und dem noch bestehenden äußeren Zwang verübt wurden.

→ Wir werten den folgenden Text von Peter Schleuning (S. 63) aus, indem wir die genannten Kennzeichen für den Barock und den Sturm und Drang in einer Tabelle gegenüberstellen. Falls Gegenbegriffe fehlen, können sie sinngemäß ergänzt werden.

*Barock*  
höfisch, kirchlich

*Sturm und Drang*  
bürgerlich, kleiner Kennerkreis

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

### **Peter Schleuning:**

"Das Emporwachsen der Freien Fantasie bezeichnet dabei das Überwecheln der maßgeblichen musikalischen Entwicklung um 1750 von der offiziellen höfischen und kirchlichen Sphäre mit streng geregelter und in den Affekten stilisierter Musiksprache zum ungebundenen, intimen bürgerlichen Musizieren entweder des Einzelnen »vor sich« oder im kleinen Kennerkreis, wo Formexperimente am Platz waren, bzw. Liebhaberkreis, wo das persönliche Gefühl ohne Schranken sich in freier Heftigkeit äußern konnte, oder schließlich im bürgerlichen Konzert bzw. der städtischen Musikgesellschaft... Die Lösung aus den musikalischen Normen des höfischen Zeitalters und die Konzentrierung auf das persönliche Fühlen fand in der Freien Fantasie ihre ideale Verwirklichung. »Ordnung und Zwang« wurden nicht nur mit der Fuge abgestoßen, sondern auch durch den konsequenten Bruch mit dem für die vorangegangene Zeit normativen Durchhalten eines Affekttypus im Satz (Affekteinheit): das Prinzip der Freien Fantasie ist, wie Carl Philipp Emanuel Bach schon 1753 formuliert, »viele Affekte kurz hinter einander zu erregen und zu stillen« und »das hurtig Ueberraschende von einem Affekte zum anderen ... auszuüben«, wodurch »ein 25 Clavieriste« »alleine vorzüglich vor den übrigen Ton-Künstlern« »sich der Gemüther seiner Zuhörer ... be-meistern« könne. Die Freie Fantasie wird damit zur zentralen Gattung der deutschen musikalischen »Empfindsamkeit« (ca. 1750-80) und ist wiederum in ihrer traditionellen Spitzenstel-

lung bestärkt. Die vielen Berichte aus jener Zeit über das genialische, tranceartige, »schwärmerische« Fantasieren am Idealinstrument der Empfindsamkeit, dem Clavichord, - viele Stunden lang, ohne Ordnung und formale Proportion - vor einem Kreis verzückter, von einer Empfindung in die andere geworfener und in Tränen zerfließender Freunde weisen die Freie Fantasie als musterhafte Erscheinung des zeitgenössischen Gefühls- und Geniekultes aus, wie er sich etwa zeitgleich in Klopstocks Oden mit freiem Versmaß und in der neuen Begeisterung für die geheimnisvollen Regellosigkeiten in Shakespeares Werken äußerte und in der Sturm- und Drang-Bewegung gipfelte... Diese unerhörte Neuigkeit für ein Instrumentalstück verweist das Interesse am Kunstwerk in einer bestimmten Weise vom Formal-Technischen aufs Bedeutungshafte und Inhaltliche, wie es in der Literatur dieser Zeit kaum möglich und in der ästhetischen Diskussion noch nicht akzeptabel war. Um 1750 war an ein Verständnis für diese Neuerungen in der Fantasie außerhalb von Musikkreisen nicht zu denken. Selbst Männer aus Carl Philipp Emanuel Bachs Bekannten- und Freundeskreis standen ihnen noch in den 60er und 70er Jahren ablehnend gegenüber - so Sulzer und Lessing - oder missverstanden sie - so der Dichter Heinrich Wilhelm von Gerstenberg."

Aus: Peter Schleuning: Die Fantasie II. Das Musikwerk, Köln 1971, S. 7f.

### **11.1 Carl Philipp Emanuel Bach: Fantasia II (in C, 1785, Wq 59,6)**

- Wir hören C. Ph. E. Bachs Fantasie und beschreiben ihre Merkmale. Entsprechen die Aussagen des Textes von Schleuning dieser Musik?
- Wir untersuchen die folgenden Auszüge aus Goethes "Werther" auf Merkmale des Sturm und Drang.
- Wodurch unterscheidet sich die inhaltliche Stellungnahme des jungen Goethe zum Problem von Freiheit und Bindung von der des älteren im obigen Sonett (S. 51)?

#### **Johann Wolfgang von Goethe:**

"Am 13. Mai.

Du fragst, ob Du mir meine Bücher schicken sollst? - Lieber, ich bitte dich um Gottes willen, lass mir sie vom Halse! Ich will nicht mehr gelehrt, ermuntert, angefeuert sein, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst; ich brauche Wiegen-gesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer. Wie oft lull' ich mein empörtes Blut zur Ruhe; denn so ungleich, so unstedt hast Du nichts gesehn, als dieses Herz."  
Aus: J. W. von Goethe: Die Leiden des jungen Werthers (1774), hg. von Ernst Beutler, Stuttgart 1974, S. 8f.

"Am 22. Mai.

Dass das Leben des Menschen nur ein Traum sei, ist manchen schon so vorgekommen, und auch mit mir zieht dieses Gefühl immer herum. Wenn ich die Einschränkung ansehe, in welcher die tätigen und forschenden Kräfte des Menschen eingesperrt sind; wenn ich sehe, wie alle Wirksamkeit dahinaus läuft, sich die Befriedigung von Bedürfnissen zu verschaffen, die wieder keinen Zweck haben, als unsere arme Existenz zu verlängern, und dann, dass alle Beruhigung über gewisse Punkte des Nachforschens nur eine träumende Resignation ist, da man sich die Wände, zwischen denen man gefangen sitzt, mit bunten Gestalten und lichten Aussichten bemalt. - Das alles, Wilhelm, macht mich stumm. Ich kehre in mich selbst zurück und finde eine Welt! Wieder mehr in Ahnung und dunkler Begier, als in Darstellung und lebendiger Kraft. Und da schwimmt alles vor meinen Sinnen, und ich lächle dann so träumend weiter in die Welt."  
ebda. S. 12.

"Am 26. Mai.

Das bestärkte mich in meinem Vorsatze, mich künftig allein an die Natur zu halten. Sie allein ist unendlich reich, und sie allein bildet den großen Künstler. Man kann zum Vorteile der

Regeln viel sagen, ungefähr was man zum Lobe der bürgerlichen Gesellschaft sagen kann. Ein Mensch, der sich nach ihnen bildet, wird nie etwas Abgeschmacktes und Schlechtes hervorbringen, wie einer, der sich durch Gesetze und Wohlstand modeln lässt, nie ein unerträglicher Nachbar, nie ein merkwürdiger Bösewicht werden kann; dagegen wird aber auch alle Regel, man rede, was man wolle, das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben zerstören!"  
ebda. S. 9f.

"Am 12. August.

... Das ist ganz was anderes, versetzte Albert, weil ein Mensch, den seine Leidenschaften hinreißen, alle Besinnungskraft verliert und als ein Trunkener, als ein Wahnsinniger angesehen wird. Ach ihr vernünftigen Leute! rief ich lächelnd aus. Leidenschaft! Trunkenheit! Wahnsinn! Ihr steht so gelassen, so ohne Teilnahme da, ihr sittlichen Menschen! Scheltet den Trinker, verabscheut den Unsinnigen, geht vorbei wie der Priester und dankt Gott wie der Pharisäer, dass er euch nicht gemacht hat wie einen von diesen. Ich bin mehr als einmal trunken gewesen, meine Leidenschaften waren nie weit vom Wahnsinn, und beides reut mich nicht: denn ich habe in meinem Maße begreifen lernen, wie man alle außerordentlichen Menschen, die etwas Großes, etwas Unmöglich-scheinendes wirkten, von jeher für Trunkene und Wahnsinnige ausschreien musste.

Aber auch im gemeinen Leben ist's unerträglich, fast einem jeden bei halbweg einer freien, edlen, unerwarteten Tat nachrufen zu hören: der Mensch ist trunken, der ist närrisch! Schämt euch, ihr Nüchternen! Schämt euch, ihr Weisen!"  
ebda. S. 54.

Die neue Haltung äußert sich auch stilistisch und formal. Betrachten wir daraufhin folgende Stelle:

"Am 4. Dezember

Ich bitte dich - Siehst du, mit mir ist's aus, ich trag' es nicht länger! Heute saß ich bei ihr - saß, sie spielte auf ihrem Klavier, mannigfaltige Melodien, und all den Ausdruck! all! - all! Was willst du? - Ihr Schwesterchen putzte ihre Puppe auf meinem Knie. Mir kamen die Tränen in die Augen. - Ich neigte mich, und ihr Trauring fiel mir ins Gesicht - meine Tränen flossen - Und auf einmal fiel sie in die alte, himmelsüße Melodie ein, so auf einmal, und mir durch die Seele geht ein Trostgefühl und eine Erinnerung des Vergangenen, der Zeiten, da ich das Lied gehört, der düsteren Zwischenräume, des Verdrusses, der fehlgeschlagenen Hoffnungen, und dann - Ich ging in der Stube auf und nieder, mein Herz erstickte unter dem Zudringen. - Um Gottes willen, sagte ich, und mit einem heftigen Ausbruch hin gegen sie fahrend, um Gottes willen, hören Sie auf! - Sie hielt und sah mich starr an. - Werther, sagte sie mit einem Lächeln, das mir durch die Seele ging, Werther, Sie sind sehr krank. Ihre Lieblingsgerichte widerstehen Ihnen. Gehen Sie! Ich bitte Sie, beruhigen Sie sich. - Ich riss mich von ihr weg, und - Gott! du siehst mein Elend und wirst es enden."

Aus: Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werthers (1774), hg. von Ernst Beutler, Stuttgart 1974, S. 110f.

Äußeres Zeichen des Subjektiv-Spontanen ist die Brief- bzw. Tagebuchform. Scheinbar unbearbeitet werden die starken Gefühlsschwankungen und Gefühlsausbrüche wiedergegeben. Stilistische Kennzeichen dafür sind: die Gedankenstriche, die Gedankensprünge, die Interjektionen, die Vermengung von Anrede, Bericht, Erinnerung, Reflexion und Gefühlsäußerung, der Wechsel der Zeit- und Sprachebenen, die Assoziationsketten, die überraschende Wiederaufnahme von Gedanken, der fragmentarische Stil u. ä. Die sprachliche Form entspricht dem assoziativen Verfahren, nach dem sich Gedanken verknüpfen.

→ Wir hören C. Ph. E. Bachs Fantasia 11 und versuchen Parallelen zum literarischen Sturm und Drang zu finden.

C. Ph. E. Bachs Fantasia zeigt alle Merkmale der Gattung; Freiheit wird gesucht (und demonstriert).

### *Paradigma Fantasie*

- Materialverschwendung
- unprägnantes, floskelhaftes Material (Akkordbrechungen, Vorhaltfiguren, 'Seufzer', Tonleiterpassagen, rhythmische Figuren, harmonische Wendungen)
- freie Zeitgestaltung
- lose, scheinbar willkürliche Reihung statt konsequenter Entfaltung - Endloswiederholungen bzw. -sequenzierungen
- ungewöhnliche harmonische (enharmonische) Effekte - Vermischung verschiedener stilistischer Haltungen

In dieser Hinsicht geht Carl Philipp Emanuel nicht über seinen Vater hinaus. Die 'Vokabeln', die er benutzt, sind überwiegend traditionell. Neu ist die Unmittelbarkeit der Gefühlsgestik. So wie die einzelnen Gesten bedeutsam und isoliert gesetzt sind, wie sie miteinander konfrontiert, plötzlich abgebrochen und genauso unvermittelt wiederaufgenommen werden, erwecken sie den Eindruck einer individuellen Assoziationskette. Sie erscheinen als Ausdruck innerer psychologischer Vorgänge, sind also nicht Darstellung einer phantastischen Situation, sondern reiner, außergewöhnlich suggestiver Selbstausdruck. Das neue Mittel, das solch psychologisierende Sprache ermöglicht, ist die nuancierte Dynamik. C. Ph. E. Bach verwendet zwar nur stufendynamische Bezeichnungen, aber die extremen Werte und deren teilweise sehr abrupter Wechsel veraten das Ungenügen an den begrenzten Möglichkeiten des Cembalos und Clavichords und legen eine Interpretation auf dem damals - eben aus diesem Ausdruckswillen heraus - entwickelten 'Pianoforte' mit seiner Schwelldynamik nahe.

Wie für Goethe war auch für C. Ph. E. Bach der Sturm und Drang nicht die letzte Station. Verglichen mit den früheren Freien Fantasien C. Ph. E. Bachs aus der Jahrhundertmitte, zeigt die vorliegende späte Fantasie trotz aller Kühnheit auch Züge einer Konsolidierung. Es gibt relativ (!) geschlossene Teilstücke: Abschnitt E ist ein Stück im 'empfindsamen' Stil (ausdrucksvoll 'sprechende' Melodik mit homophoner, chromatisierter Akkordbegleitung, Vorliebe für Seufzermotive und Mollwendungen), F ein Stück im 'galanten' Stil (einfache, symmetrisch gebaute Korrespondenzmelodik mit geringstimmiger Begleitung). Auch die großformale Anlage lässt bei aller Unschärfe einen ausgewogenen architektonischen Grundriss durchscheinen.



→ Wir skizzieren (als Buchstabenschema und/oder grafisch) den Ablauf des Stückes und diskutieren die Frage nach der Offenheit bzw. Geschlossenheit der formalen Anlage.

Andantino

a 

b  usw. (ohne Taktstriche)

c 

d  *ff prestissimo*

E 

Allegretto

F 

Andantino

gg 

Zit. nach: Carl Philipp Emanuel Bach: Die sechs Sammlungen von Sonaten, Freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber, Urtextausgabe von Carl Krebs, neu durchgesehen von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Fünfte Sammlung, Leipzig 1953.

# SUITE - TANZMUSIK ALS MODELL DER INSTRUMENTALMUSIK

## 12. Die Reihung von Episoden

Großformen präsentieren sich in der traditionellen Musik in der Regel als Folge von 'Sätzen', d. h. von aneinandergereihten Einzelstücken. Seinen Ursprung hat dieses Verfahren in der seit dem 15. Jahrhundert gebräuchlichen Folge von Tanzstücken, die man später Suite (aber auch Partita, Sonata u. ä.) nannte. Schon im Mittelalter war die Reihung kontrastierender Tänze, z. B. eines geradtaktigen Schreittanzes (Dantz) und eines ungeradtaktigen Springtanzes (Nachdantz) verbreitet. Dabei war der Nachdantz mit dem Dantz - bis auf die Umwandlung des 4er-Taktes in einen 3er-Takt - nahezu identisch. Hier deutet sich eine Lösung des Formproblems an, das durch die Reihung heterogener, in sich geschlossener Nummern entsteht. Auch in den späteren Suiten, in denen bekannte Tanzformen wie Allemande - Courante - Sarabande - Menuett - Gigue usw. zu einem Zyklus zusammengestellt sind, gibt es oft hinter der kontrastierenden Buntheit eine strukturelle Bindung. Am deutlichsten ist das in sogenannten Variationssuiten, wo die einzelnen Stücke als Charaktervariationen eines Grundmodells fungieren. Die Reihung blieb lange das Kennzeichen musikalischer Großformen, auch noch des Konzerts, der Sonate, der Sinfonie usw. Der Suiteneinfluss zeigt sich hier darin, dass häufig einer der Sätze ein Tanzsatz - z. B. ein Menuett - ist. Erst im 19. Jahrhundert empfand man dieses additive Verfahren als problematisch und versuchte, dem Ganzen einen über die Satzgrenzen hinausgehenden, ja die Satzgrenzen sprengenden inneren Zug zu geben.

Im Roman erfolgte der Umschlag vom Episoden- zum Entwicklungsprinzip in Wielands Roman "Agathon", der 1766/1767 erschien. Bis dahin bestand ein Roman aus einer Aneinanderreihung von Abenteuern an verschiedenen Orten, die lediglich in der Person des Helden ihre Einheit fand. Die Reihenfolge der Abenteuer hätte man leicht umstellen, ihre Zahl vermehren oder verringern können, es hätte dem Ganzen nicht die Stimmigkeit genommen. Pointiert gesagt: Die Taten des Herkules verlieren nichts von ihrer Attraktivität, egal in welcher Reihenfolge man sie erzählt. Allerdings, wie alle kategorisch definierten Prinzipien gilt auch dieses nicht in einem umfassenden Sinne, sondern dient als grundsätzliche und kontrastierende Abgrenzung vom späteren Entwicklungsprinzip. Solche Definitionen sind kein hinreichendes Instrument zur Kennzeichnung einzelner Werke, denn zwischen Reihung und Entwicklung gibt es viele Zwischenstufen, und die gilt es zu beachten, wenn man ein Werk differenziert verstehen will. Das wurde zuletzt bei der Analyse von Bachs Präludium und Fuge deutlich.

### 12.1 Johann Sebastian Bach: 4. Satz aus dem Brandenburgischen Konzert Nr. 1, BWV 1046 (1721)

- Wir musizieren die Melodie- und Bassstimme des Menuetts. Wie müsste das Stück gespielt werden? (Tempo? Artikulation? als Tanzstück? als reine Konzertmusik?)
- Wir vergleichen Ausschnitte aus folgenden Einspielungen:
  - Herbert von Karajan/Berliner Philharmoniker, DG (Resonance) 2721108, rec. 1965
  - Nikolaus Harnoncourt/Concentus musicus Wien, Teldec 6.35043 FA, rec. 1964
  - dto.: Teldec 6.35620 FI). rec. 1982
  - Trevor Pinnock/The English Concert, Archiv Produktion 410 500-2 AH, rec. 1982
- Wir ermitteln mit einem Metronom die verschiedenen Tempi und charakterisieren die Artikulation. Wir diskutieren die verschiedenen Lösungen und berücksichtigen dabei auch die folgenden Texte und Bilder. Die Tempoangabe von Quantz (s. Text S. 69) rechnen wir in die Metronomzahl um.

Johann Sebastian Bach: 4. Satz des 1. Brandenburgischen Konzerts (Ausschnitte)

Menuett

Corno I

5

Corno II

Oboe I, Violino I, V. piccolo

Ob. II, V. II

Ob. III, Viola

Continuo e Violoncello e Violone grosso

10

→→→→

Trio

Oboe I

5

Oboe II

Fagotto

→→→→

Polonaise

Violino I  
V. II  
Viola  
Continuo  
e Violoncello  
e Violone grosso

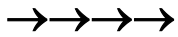
*piano*

5

This block contains the first system of the Polonaise section, featuring four staves: Violino I, V. II, Viola, and Continuo (with Violoncello and Violone grosso). The music is in 3/4 time and begins with a piano dynamic. A measure number '5' is placed above the first staff.

10 15

This block contains the second system of the Polonaise section, covering measures 10 to 15. The notation continues across four staves.



Trio

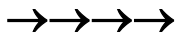
Corno I  
Corno II  
Tutti gli Oboi

5

This block contains the first system of the Trio section, featuring three staves: Corno I, Corno II, and Tutti gli Oboi. The music is in 2/4 time and begins with a measure number '5' above the first staff.

10 15

This block contains the second system of the Trio section, covering measures 10 to 15. The notation continues across three staves.



Zit. nach: Johann Sebastian Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 1, hg. von Heinrich Bessler, Kassel 1956, S. 35ff.

## 12.2 Texte und Bilder zum Menuett



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



Gottfried Taubert. "Der rechtschaffene Tanzmeister", Leipzig 1717

### Johann Gottfried Walther (1732):

Menuet (gall.) f. m. ein Französischer Tanz, und Tanz=Lied, so eigentlich aus der Provinz Poituo her= und den Nahmen von den behenden und kleinen Schritten bekommen; denn menu, menuë heisset klein... Die Melodie dieses Tanzes hat ordentlich 2 Repetitionen, deren jede zweymahl gespielt wird; jede Reprise aber 4 oder 8 Tacte, oder doch wenigstens, bey gemachter Exception (da sie zum Tanzten nicht unbrauchbar seyn soll) keinen ungeraden numerum der Tacte. Die Mensur ist ein Tripel, nemlich 3/4 welcher aber, gewöhnlicher weise, fast wie 3/8 geschlagen wird."

Aus: J. G. Walther, Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek, Leipzig 1732. Faksimile-Nachdruck, hg. von Richard Schaal, Kassel 1953, S. 398.

### Johann Joachim Quantz (1752):

"Ein Menuet spiele man behend, und markiere die Viertheile mit einem etwas schweren, doch kurzen Bogenstriche; auf zweene Viertheile kömmt ein Pulsschlag... Man setze denjenigen Puls, welcher in einer Minute ohngefähr achtzigmal schlägt, zur Richtschnur."

Aus: J. J. Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Breslau 1789, S. 271 und 267. Faksimile-Nachdruck, Kassel 1974.

### Johann Mattheson (1737):

"Es hat demnach

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

keinen andern Affekt, als eine mäßige Lustigkeit."

Aus: Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737, S. 109f. Zit. nach: Heinrich Martens: Das Menuett, Berlin-Lichterfelde o. J., S. 3.

### Jean Jacques Rousseau (1767):

"MENUET - Melodie zu einem Tanz gleichen Namens, der wie Abbé Brossard (1703) lehrt, aus dem Poituo zu uns gekommen ist. Nach Brossard ist der Tanz im Charakter sehr fröhlich und im Tempo sehr rasch. Im Gegensatz hierzu ist das MENUET durch eine elegante und noble Einfachheit gekennzeichnet, sein Tempo ist eher gemäßigt als schnell, und überdies kann man sagen, dass das MENUET der am wenigsten fröhliche aller auf unseren Bällen gespielten Tänze ist. Auf dem Theater ist das eine andere Sache.

Taktmäßig verläuft das MENUET in drei leichten Zeiten, was man durch eine einfache 3 oder durch 3/4 oder 3/8 anzeigt. Die Zahl der Takte der Melodie in jedem ihrer Wiederholungsabschnitte kann vier oder ein Vielfaches von vier sein, weil man so viel Takte für die Schritte des MENUETS braucht. Der Musiker muss dafür sorgen, diese Unterteilung in der melodischen Gestaltung spürbar zu machen, um dem Ohre des Tanzenden zu helfen und ihn in der Ordnung des Ganzen zu halten."

Aus: Dictionnaire de musique, 1767. Zit. nach: Jean Jacques Rousseau: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften, übers. von Dorothea Gülke und Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984, S. 273.

### Walter Salmen:

"Bereits im 13. Jahrhundert wird von Neidhart von Reuenthal der »rechte hofltanz« gegenüber dem »dörperlichen« als ein Mittel ständischer Selbstdarstellung und der hohen Schule vornehmen Auftretens herausgestellt. Auch in den folgenden Jahrhunderten sind ... das Tanzen mit »geringem Fuß« und mit »leisen trittn« eine Erscheinungsform sowohl einer spezifisch geprägten Tanzweise ... als auch eines insgesamt vornehm stilisierten Auftretens. Dieses wirkte sich nicht vital enthemmend aus, vielmehr sollte es »voller Würde und Erhabenheit« sein (Shakespeare ...); es hatte als Handlungsmuster einer idealen Selbstkontrolle und Distanziertheit zum Naturverhafteten zu dienen. Der Hofltanz, der ohne Gesang, Juchzen und Lachen oder Reden in »gentyl behavyng« vollzogen werden sollte, verlieh in dieser deutlichen Kontrastierung zum rustikalen Benehmen den »nobili cortegiane« sowie den »dames galantes« als choreographiert einstudiertes elitäres Tun Prestige, Rang und Ansehen in den höheren Gesellschaftskreisen."

"Dass es im Kontrast zu den hochstilisierten Handlungsnormen der »höfischen« Tänze auch das andere, das im Tanz enthemmte vitale Gebaren gab, ist selbstverständlich. Es



wurde ausgleichend von den »Noblen« ebenso gern genossen wie von den »Gemeinen«. Vorformen des vor Zuschauern vorgeführten Folklorismus, wobei vermeintlich Naturhaftes, Lustbetontes neidisch bestaunt oder spöttisch belächelt wurde, hat es demzufolge seit dem 16. Jahrhundert gegeben. Seither spielt nämlich im höfischen Festwerk der folkloristische Tanz - zum Beispiel »auff gut Bayrisch«, auch von Landbewohnern »in ihrer Kleidung« dargeboten, nebst den für bauerliches Musizieren charakteristischen Instrumenten - eine gewichtige Rolle."

Aus: W. Salmen: Tanz im 17. und 18. Jahrhundert, Leipzig 1988, S. 26.

**Nikolaus Harnoncourt:**

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

Aus: N. Harnoncourt: Der musikalische Dialog, Salzburg 1984, S. 148.

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

Den Schlusssatz des ersten seiner sechs dem Markgrafen von Brandenburg gewidmeten Konzerte gestaltete Bach als Mini-Suite, als Folge von Menuett und Polonaise. Beide Tanzformen weisen die typische Dreiteiligkeit A B A auf, wobei der Mittelteil B (wie heute noch im Marsch) als Trio gestaltet ist, das hier in seiner Dreistimmigkeit sogar die Urform des 'Trios' repräsentiert. Geschlossenheit erreicht Bach durch die Vermischung der Suiten- mit der Rondoform. Der erste MenuettTeil fungiert dabei als Refrain, die anderen Teile bilden die Couplets:

Menuett - Trio I - Menuett - Polonaise - Menuett - Trio II - Menuett

→ Wir hören den ganzen Satz und charakterisieren die einzelnen Teile hinsichtlich ihres Tanzcharakters bzw. des Grades ihrer Stilisierung.

Das Menuett war die beliebteste höfische Tanzform. Die Polonaise war damals gerade in Sachsen populär, seitdem August der Starke 1697 König von Polen geworden war.

Das Bachsche Menuett ist stark stilisiert im Sinne eines vollstimmigen, kontrapunktisch durchgearbeiteten Satzes. Gewagt ist der Beginn mit der Zwischendominante zur Subdominante; das gibt es erst wieder in Beethovens 1. Sinfonie. Die übrigen Teile lassen ihre folkloristische Herkunft deutlicher durchschimmern, z. B. in dem Dudelsack-Bordun und der lydischen Quart der Polonaise sowie in der Jagdmusik des Trio II. (Die 1. Fassung des Werkes diente am 27. 2. 1713 in Weißenfels als Einleitung zur Aufführung der Jagdkantate.)

→ Wir gehen der Frage nach Charakter und Entwicklung des Menuetts, die in den obigen Texten angesprochen wird, weiter nach, indem wir die folgenden Menuett-Beispiele (S. 71) unter diesen Gesichtspunkten untersuchen und vergleichen.

## 12.3 Menuett- (Scherzo-)Beispiele

Jacques de Saint-Luc, Menuett des baskischen Trommlers (vor 1700)

The score is in 3/4 time, G major, and consists of two staves. The melody in the treble clef features a trill (tr) on the final note of the first phrase. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

Zit. nach: Heinrich Martens: Das Menuett, Wolfenbüttel 1958, S. 6.

Johann Sebastian Bach: Menuett aus der Französischen Suite Nr. 6

The score is in 3/4 time, G major, and consists of two staves. The treble staff has a melody with eighth-note patterns and slurs. The bass staff has a simple accompaniment of eighth notes.

Zit. nach der Ausgabe von H. Keller, Leipzig 1950, S. 54.

Wolfgang Amadeus Mozart: Menuett aus "Don Giovanni"

The score is in 3/4 time, G major, and consists of two staves. The treble staff features a melody with many chords and rests. The bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Zit. nach dem Klavierauszug von Franz Wüllner, Wiesbaden o. J., S. 126.

Ignatz Joseph Pleyel (1757-1831): Menuett

The score is in 3/4 time, G major, and consists of two staves. The treble staff has a melody of chords. The bass staff has a simple accompaniment of eighth notes.

Zit. nach: Kleinmeister der Klassik, hg. von Paul Donath, Mainz o. J., S. 18.

Ludwig van Beethoven: Scherzo aus der Klaviersonate op. 2 Nr. 2 (1795)

*Allegretto*

The score is in 3/4 time, G major, and consists of two staves. The treble staff has a melody with slurs and accents. The bass staff has a simple accompaniment of eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present.

Zit. nach der Ausgabe von Alfred Hoehn, Mainz 1951.

Joseph Haydn: Menuett aus der Sinfonie Nr. 104 (1795)

The score is in 3/4 time, G major, and consists of two staves. The treble staff has a melody with slurs and accents. The bass staff has a simple accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *f*, *fz*, and *tr*.

Particell nach der Studienpartitur, hg. von H. C. Robbins Landon, Wien 1967, S. 37.

### 13. Vom Menuett zum Scherzo - Die Entwicklung der Musik im 18. Jahrhundert

#### 13.1 Der galante Stil

Im 17. Jahrhundert bestand zwischen den vornehmen, gebildeten Ständen und den breiten Volksschichten eine unüberbrückbare Kluft. Kunst war für die 'gelehrten' und 'verständigen Leute', nicht für den 'gemeinen Pöbel'. Wie Kleidung, Beruf - Schuster, bleib bei deinem Leisten! - und fast alle anderen Lebensumstände waren auch die verschiedenen Formen von Musik und Tanz an Klassen und Stände gebunden. Volksläufigkeit wurde geradezu als Beweis für die Minderwertigkeit eines Werks angesehen. Johann Georg Schoch schrieb 1660 im Vorwort seiner Liedersammlung "Neu=erbauter Poetischer Lust= und Blumengarten" (Leipzig 1660):

"Dieses ... verdreust mich, dass unsere Lieder nunmehr / als ob sie eben zu diesem Ende da / allen Hol-lunken, Naßen-Fliegen und Bier-Zapfen / so oft sie die Nase begossen, auffwarten und zu Gebote stehen müssen."

Volkslieder galten entsprechend wenig. In seiner "Musica Poetica sive Compendium Melopoeticum" (Leipzig 1643) - der lateinische Titel, wie überhaupt der häufige Gebrauch der lateinischen Sprache als Gelehrtensprache, zeigt deutlicher als alles andere die Abschottung schrieb Johann Andreas Herbst (S. 4):

"Weil aber solche Gesänger ... keinen sonderlichen Gebrauch und Nutzen haben auch mehrenteils nur in usu und Übung bestehen / werden solche billich nichts geachtet / und derhalben unvonnöthen / uns lang damit aufzuhalten."

"usus" (Gebrauch, Übung) bezeichnet als Gegenbegriff zu "ars" (Kunst) die theorielose Praxis. Im 18. Jahrhundert ändert sich mit der allmählichen Entstehung des bürgerlichen Bewusstseins die Bewertungsnorm. Der Begriff Volk wird nun positiv verstanden. Kunst ist - wie Bildung überhaupt - für alle da. Auf allen Gebieten sind Popularisierungstendenzen zu beobachten, man denke nur an die rasante Entwicklung des allgemeinen Schulwesens.

"Ha! als ob nicht alle Menschen - Menschen wären",

verkündet 1774 G. A. Bürger und drückt damit die Grunderfahrung des Jahrhunderts aus, die in der französischen Revolution 1789 ihren politischen Durchbruch feierte. 1776 proklamiert er

eine Kunst, die "unter den Menschenkindern, sowohl in Palästen als Hütten, ein- und ausgehen und gleich verständlich, gleich unterhaltend für das Menschengeschlecht im Ganzen" ist.¹

Das - bei allem Unterschied des Standes und der Bildung - allen Menschen Gemeinsame ist nach Meinung der damaligen Zeit das Gefühl, überhaupt die Sinnlichkeit. Als natürlich gilt, was nicht durch (allzu große) Kunst verdorben ist. Die "edle Einfalt, stille Größe", die Winckelmann um 1750 in der ('natürlich-nackten') antiken Kunst zu entdecken glaubt, wird zum Credo der Kunst überhaupt. Direkt richtet sich diese Parole gegen die Künstlichkeit und Überladenheit der barocken Architektur und Kunst, gegen Perücke und affektiertes Gebaren. Indirekt zielt sie aber auch auf den Feudalismus selbst. Der unverbildete Mensch wird zum Maß aller Dinge. Der Mond ist nicht mehr ein metaphysisches Symbol der göttlichen Weltordnung, sondern hat nach dem aufgeklärten Philosophen Wolf die Aufgabe, des Nachts dem Menschen zu leuchten. Auch die Musik ist nicht mehr ein Widerschein der himmlischen, sphärischen Musik, sondern - sensualistisch - ein Mittel, um den Menschen zu erfreuen. Von den drei Prinzipien barocker Musikästhetik, dem docere (Musik soll belehren), movere (Musik soll Affekte wecken) und delectare (Musik soll gefallen, erfreuen) ist nur das letztgenannte übrig geblieben. Eine neue musikalische Öffentlichkeit entsteht in den sich ausbreitenden, unterschiedslos allen zugänglichen Konzerten und in der wachsenden Hausmusikpflege. Eine Kunst, die nicht der Unterhaltung als ihrem alleinigen Zweck dient, ist 'unvernünftig'. Neben dem gelehrten, gebildeten 'Kenner', der die Musik mit dem Verstand, mit Kenntnis ihrer Regeln verstehen kann, wird nun gerade der 'Liebhaber' ('Dilettant'), der Musik ausschließlich intuitiv-gefühlsmäßig aufnimmt, zum Adressaten der Komponisten. Ja, Liebhaber treten sogar als Produzenten auf: 1736 veröffentlicht der Dichter J. S. Scholze - mit großem Erfolg - eine Liedersammlung, in der er seine Gedichte bekannten Weisen (Tänzen, Märschen, Arien) unterlegt. Was bisher nur als private Hausmusik denkbar war, wird nun öffentlich.

¹ Aus: Ein Herzenserguss über Volkspoesie, 1776. Zit. nach: G. A. Bürger, Werke, hg. von W. v. Wurzbach, Leipzig 1902, Bd. III, S. 19 und S. 7.



### 13.2. Sperontes (Johann Sigismund Scholze): Dorimene

1.  
*Dorimene, schönstes Kind!*  
*Liebst du mich,*  
*Wie ich dich?*  
*Oder bist du wider mich grausam gesinnt?*  
*Sage: soll ich glücklich seyn?*  
*Stimmt einmahl*  
*Deine Wahl*  
*Mit dem Wunsche meines Hertzens völlig überein?*  
*Oeffne dich, beliebter Mund!*  
*Mache mir,*  
*Weil ich hier*  
*Also sehnlich bitt und fleh, deinen Ausspruch kund.*

2.  
*Furcht und Hoffnung rauben mir*  
*Meine Ruh;*  
*Rede du!*  
*Denn es lieget doch alles mit allem an dir.*  
*Sprich, nur sprich ein einzig Wort!*  
*Auf dein Ja*  
*Ist sie da,*  
*Und die Furcht verliebter Sehnsucht schleinigst wieder fort.*  
*Nun ich hoffe, werthes Licht!*  
*Dass dein Mund*  
*Diesen Bund*  
*Zwischen dir und mir sogleich vor genehm ausspricht.*

Zit. nach: Singende Muse an der Pleisse, Leipzig 173 6, Nr. 35. Faksimile-Nachdruck, hg. von Horst Irrgang, Leipzig 19 64.

Das Beispiel trägt, ähnlich wie das Menuett von Saint-Luc (S. 71), deutlich folkloristische Züge. Das (fast durchgängige) rhythmische Muster  $\frac{3}{4}$  oder  $\frac{3}{8}$  erinnert an derb-lustige Polonaisen und Mazurken, die nachschlagenden Viertel  $\frac{1}{4}$  nehmen den Gitarrebass des Walzers vorweg. Interessant ist, dass der neue Stil sich des Menuetts als Vorbild bedient und dass er an ihm seine künstlerische Norm definiert. Musiktheoretiker wie Mattheson, Riepel u. a. leiten nämlich aus der symmetrischen, auf Zweierpotenzen beruhenden Gliederung des Menuetts ihre Vorstellungen eines ausachtaktigen Perioden sich reihenden Stils her. Wichtig ist, dass eine Tanzform, also eine die 'natürliche' Körperlichkeit betonende Musik, zur stilistischen Norm wird. Dass unter den vielen Tanzformen gerade das höfische Menuett als Musterbild gewählt wird, liegt einmal daran, dass viele Vertreter des neuen Bewusstseins Angehörige des aufgeklärten Adels waren, zum Teil allerdings auch daran, dass die Bürger sich als Erben des Adels darstellen wollten. Dass man den so entwickelten Stil als 'galant' bezeichnet, bestätigt diese Deutung. Hatte die Barockkunst das folkloristische Vorbild stilisiert, so wird die stilisierte Form jetzt wieder zunehmend mit 'niederen' Charakterzügen angereichert, schließlich - gegen Ende des Jahrhunderts - ganz von 'bäurischen' Tänzen wie Ländlern, Drehern, Walzern u. ä. abgelöst.

- Wir stellen aus den folgenden Texten die Begriffe und Vorstellungen zusammen, in denen sich das neue ästhetische Konzept artikuliert. (Dabei achten wir auch auf Veränderungen und Umdeutungen von Begriffen wie "natürlich".) Hilfreich könnte eine tabellarische Gegenüberstellung von Aussagen und deren Zuordnung zu den normativen Oberbegriffen "Natur" und "Kunst" sein.
- Wir stellen aus den Texten und den Musikbeispielen eine Merkmalsliste des galanten Stils zusammen.
- Wir deuten vor diesem Hintergrund die Bilder des aufgeklärten Zeitkritikers Chodowiecki (S. 75).

### 13.3 Texte und Bilder zu 'Kunst', 'Natur' und Popularität

#### **Johann Beer:**

"Ob in der Music mehr auf die Regeln oder auf das Gehör zu sehen?

... Insemein heisset man diese / die nach denen Grundlagen oder Regeln gehen / fundamentalisten / die aber das Gehör zu contentiren suchen / Ohren= Kützler... Meinen demnach ihrer etliche / weil die Music principaliter zur contentirung des Gehörs diene / man müsse das Ohr mehr / als die Regeln observiren. Aber diese separiren / was wol beysammen stehen könnte. Sie fragen ferner / wenn das Gehör nicht contentiret wird / was nützte die Music? gleichwol löset auch diese Frage meine Meinung nicht auf / weil auch das Gehör durch gute Regeln kan contentiret und befriediget werden. Ist demnach meine firmissima sententia, das Gehör werde niemal verletzt / wenn man nach denen Regeln gehe / denn diese seynd darum erfunden / ein gut Gehör zu machen."

Aus: Musikalische Diskurse, Nürnberg 1719, S. 32f. Reprint Leipzig 1982.

#### **Georg Philipp Telemann (1722):**

"Unmaßgebliches Gutachten über folgende Fragen

1. Ob die Canones einen Musicum poeticum auf den höchsten Gipfel der Kunst führen?

Resp.) Hier muss erst untersucht werden / was eigentlich die Kunst in der Musik sey. Meines Erachtens bestehet sie darinne: dass man / vermittelst harmonischer Sätze (1) in den Gemüthern der Menschen allerhand Regungen erwecken / und auch zugleich / (2) durch solcher Sätze ordentliche und sinnreiche Verfassung den Verstand eines Kenners belustigen könne. Nun sind zwar die Canones, in Ansehung des letztem / eine Kunst; in Betrachtung des ersten aber von geringer Wirkung. Denn / weil bey ihnen immer eine Note der anderen Gefangene ist / so können sie sich in der Harmonie / modulation und Melodie nicht nach Willen regen / noch also gegen das Gehör recht gefällig bezeugen. Derowegen muss nothwendig ein besserer Weg vorhanden seyn / der uns zu mehrer Vollkommenheit in der Kunst führt...

6. Ob die Kunst dem Naturell / oder dieses jener vorzuziehen?

Resp.) Die Kunst / ohne Naturell / erlanget nur bey Kennern / als etwas mühsames / ihren Werth; das Naturell aber / ohne Kunst / kann einer Menge Menschen / öfters auch Kennern / gefallen: woraus sich der Vorzug dieses vor jener erweist. Doch ist es am besten / wenn das Naturell der Kunst vorgehet / und sie hernach beyde verknüpft werden."

Aus: Johann Mattheson, Critica musica, Bd I, Hamburg 1722/23. Zit. nach: Georg Philipp Telemann: Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen, hg. von Werner Rackwitz, Leipzig 1981, S. 109ff.

#### **Johann Mattheson:**

"Wenn nun eine hohe Schreib=Art in der Ton=Kunst natürlich seyn soll, so muss sie prächtig klingen. Eine mittlere kan nicht natürlich seyn, falls sie nicht fliesset. Und eine niedrige voller künstlicher Ausarbeitungen wäre unnatürlich... Wenn also die Schreib=Arten mit den vorzustellenden Personen, Dingen, Gedancken und Verrichtungen nicht übereinkommen, so ist deren keine einzige natürlich; die schwülstige am allerwenigsten; wo sie solcher Beschaffenheit halber nicht gute Ursachen vor sich hat, welches gar wol seyn kan."

Aus: Johann Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 71. Faksimile, hg. von Margarete Reimann, Kassel 1954.

"Nichts kan leichter und bequemer seyn, als was uns die Natur selbst an die Hand gibt, und kein Ding wird schwer fallen, das der Gebrauch und die Gewohnheit gut heissen. Daher muss sich ein Componist bisweilen bey Verfertigung

seiner Melodien, wenn sie leicht seyn sollen, als ein blosser Liebhaber aufführen, und diesem das natürliche Wesen, welches er vergebens in grosser Kunst suchet, gleichsam ablernen. Wenn wir ... die Künsteley verwerffen, so soll damit der wahren Kunst nicht zu nahe geredet seyn; diese aber geschicklich anzubringen, und bescheidenlich zu verdecken oder zu bekleiden, das ist der schwere Punct... Allzu grosse und gezwungene Kunst (ich kan nicht zu viel davon sagen) ist eine eckelhafte Künsteley, und benimmt der Natur ihre edle Einfalt."

ebda. S. 142f.

#### **Jean Jacquen Rousseau (1767):**

"NATUREL. Dieses Wort hat in der Musik mehrere Bedeutungen. 1. Natürliche Musik ist diejenige, die im Gegensatz zu der von Instrumenten gespielten künstlichen von der menschlichen Stimme hervorgebracht wird. 2. Man sagt von einer Melodie, dass sie natürlich sei, wenn sie leicht fasslich, sanft, graziös und ungezwungen ist. Der harmonische Satz ist natürlich, wenn wenig Akkordumkehrungen und Dissonanzen vorkommen und er auf den wichtigsten, den natürlichen Dreiklängen der Tonart aufgebaut ist. 3. Natürlich nennt man auch jene nicht gezwungene und nicht überladene Melodie, die weder zu hoch hinauf noch zu tief hinab und weder zu schnell noch zu langsam geht. 4. Endlich bezieht sich die allgemeinste Bedeutung des Wortes (die einzige, von der Abbé Brossard nicht gesprochen hat) auf die Tonarten bzw. Tongeschlechter, deren Töne ohne jede Alteration der Tonleiter entnommen sind - so dass ein natürliches Tongeschlecht dasjenige wäre, bei dessen Niederschrift man keine Kreuz- oder B-Vorzeichen benötigt. Im genauen Sinne gibt es nur eine natürliche Tonart, nämlich C-Dur; man dehnt die Bezeichnung natürlich aber auf alle Tonarten aus, in deren wichtigsten Dreiklängen weder Kreuze noch Beens vorkommen, so dass man diese auch nicht vorzuzeichnen braucht; es handelt sich dabei um G- und F-Dur, sowie a- und d-Moll."

Aus: Dictionnaire de musique, 1767. Zit. nach: Jean Jacques Rousseau: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften, übers. von Dorothea Gülke und Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984, S. 273f.

#### **Job. Adolf Scheibe (1737):**

"Dieser große Mann [J. S. Bach] würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken, durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilet, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen verstehet, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernünftig. Alle Stimmen sollen miteinander und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man erkennt darunter keine Hauptstimme. Kurz: er ist in der Music dasjenige, was ehemals Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beyde von dem Natürlichen auf das Künstliche und von dem Erhabenen aufs Dunkele geführt; und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet."

Aus: Critischer Musicus, Leipzig 1737. Zit. nach H. J. Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 92.

**Leopold Mozart (1780):**

"Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, - du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, vergiss also das so genannte populare nicht, das auch die langen Ohren Kitzelt."

Brief an seinen Sohn vom 11. 12. 1780. Zit. nach: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, hg. von Bauer und Deutsch, Bd. 3, Kassel 1963, S. 53.

**W. A. Mozart** entgegnete:

"Wegen dem sogenannten Populare sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musik für aller Gattung Leute; - ausgenommen für lange Ohren nicht."

**Wolfgang Amadeus Mozart:**

"... die Concerten [Klavierkonzerte KV 413, 414, 415] sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht - sind sehr Brillant - angenehm in die ohren - Natürlich, ohne in das leere zu fallen - hie und da -können auch kenner allein satisfaction erhalten -doch so - dass die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum."

Brief an seinen Vater vom 27. 12. 1782. Zit. nach: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, hg. von Bauer und Deutsch, Bd. 3, Kassel 1963, S. 245f.

**Eugen Pausch (1790):**

"Ich bin selbst nur ein Dilettante in der Musik, und darf es also nicht wagen, auf den Beifall der sogenannten Meister von der Kunst zu rechnen. Diese gestrengen Herren haben das ausschliessende Recht, alle jene Schriften zu verwerfen, die mit den verjährten Regeln ihrer Kunst nicht übereinstim-

men. Unverzeihliche Sünde ist es bei ihnen, ein Paar Quinten oder Oktaven hintereinander zu setzen, sollten sie auch auf Ohr und Herz den vorteilhaftesten Eindruck machen. Meine Begriffe vom Kirchenstil kommen also den ihrigen ganz und gar nicht überein. Auch hierin erkenne ich Ohr und Gefühl für die einzigen kompetenten Richter; sie aber fordern Ligaturen, Fugen, Contrapunkte, und verwerfen Melodie ... und süße reizende Harmonien. Ich halte es mit der Natur; sie mögen es immer mit der Kunst halten: gelingt es mir, durch sanft rührende Melodien das Herz des unbefangenen Beters zu Gott zu erheben ... und so die Andacht des größeren Haufen zu befördern, so tue ich freundlich Verzicht auf den Beifall der Kunstrichter."

Vorwort zu seinen VI missae, Augsburg 1790.

**Arnold Schönberg:**

"Wenn es Kunst ist, dann ist es nicht für die Menge. Wenn es für die Menge ist, dann ist es nicht Kunst."

Aus: Ausgewählte Briefe, hg. von E. Stein, Mainz 1958, S. 248.

**Thomas Mann (1947):**

"Kunst ist Geist, und der Geist braucht sich ganz und gar nicht auf die Gesellschaft, die Gemeinschaft verpflichtet zu fühlen, - er darf es nicht meiner Meinung nach, um seiner Freiheit, seines Adels willen. Eine Kunst, die »ins Volk geht«, die Bedürfnisse der Menge, des kleinen Mannes, des Banausentums zu den ihren macht, gerät ins Elend, und es ihr zur Pflicht zu machen, etwa von Staates wegen, nur eine Kunst zuzulassen, die der kleine Mann versteht, ist schlimmstes Banausentum und Mord des Geistes."

Aus: Doktor Faustus, Hamburg 1960, S. 346f.

11



12



Daniel Chodowiecki. *Occupations des dames* (Nr. 11 und 12).

Darstellung der "Natürlichen und affektierten Handlungen des Lebens" in Gegensatzpaaren. Kupferstich zum Thema Menuett.

Aus: Goettinger Taschen CALENDER vom Jahr 1779.

## 13.4 Der klassische Stil

Die Widersprüchlichkeit einiger der obigen Aussagen ist ein Indiz für die Schwere des zugrundeliegenden Problems. Allerdings darf man die Widersprüche auch nicht überbewerten. Pointierte Aussagen müssen vor dem Hintergrund der Situation gesehen werden, in der sie formuliert werden. Dass in der neu entstehenden demokratisch-bürgerlichen Kultur die Aspekte der Popularität betont werden, ist verständlich. Einleuchtend wirkt aber auch die genau entgegengesetzte Position Schönbergs und Manns, wenn man den Kontext der Blut- und Bodenideologie des Naziregimes mit seiner totalen Instrumentalisierung der Kunst und der Vernichtung der 'entarteten Kunst' mitdenkt. Als absolute Positionen - ohne weitere Differenzierung - sind beide Positionen nicht haltbar. Das zeigt sich an den Zwischentönen in einigen der zitierten Äußerungen, vor allem aber an der weiteren Entwicklung der Musik selbst. Als Pausch seine extreme 'galante' Position formulierte, war sie eigentlich schon 'überholt', denn inzwischen hatte die Musik die Stadien des empfindsamen Stils und des Sturm und Drang schon durchlaufen und versuchte - als nunmehr 'klassische' - erfolgreich, dem stereotyp wiederholten Etikett "für Kenner und Liebhaber", mit dem man das Ideal einer allgemeinen, humanen, Standes- und Bildungsschranken übergreifenden Musik beschwor, endlich konkret gerecht zu werden, indem sie beide Aspekte, den Kunstcharakter und die Fasslichkeit, im musikalischen Werk versöhnte. Tatsächlich lassen sich zahlreiche Werke der Klassik aufzählen, die diesem Ideal sehr nahe kommen. Dennoch bleibt die Idee einer "allgemeinen" Musik weitgehend Fiktion. Schon damals kündigt sich die im 19. Jahrhundert vollzogene und heute noch andauernde Aufspaltung des Musiklebens in die sogenannte 'ernste' Musik und die 'Unterhaltungs'-Musik an. Im Jahre 1775 schreibt Johann Friedrich Reichardt:

"... welches der wahre, edle Endzweck der Musik sei, ist bekannt: der Mann, der mir das Herz rührt, Leidenschaften erregt und besänftigt und der mich auch, bei dem ohre gefälligen Gedanken, durch Beschäftigung des Verstandes vergnügt, der erfüllt mich ganz ... Solch verzärtelte Leute sind nun auch die musikalischen Liebhaber größtenteils. Sie wollen nur immer angenehm gekitzelt oder sanft eingewiegt sein; starke Rührung, Erschütterung und Beschäftigung des Verstandes, das ist ihre Sache nicht."

Schreiben über die berlinische Musik, Hamburg 1775. Aus: Reichardt: Briefe, die Musik betreffend, hg. von Grita Herre und Walther Siegmund-Schultze, Leipzig 1976, S. 71 und 74.

Hier wird einerseits die klassische Synthese zwischen dem galanten Stil ("dem ohre gefällige Gedanken"), dem empfindsamen Stil ("das Herz rührt", "Leidenschaften erregt"), dem Expressivstil des Sturm und Drang ("starke Rührung, Erschütterung") und den alten, in neuer Form wieder aufgegriffenen konstruktiven Elementen der kontrapunktischen und thematischen Arbeit ("Beschäftigung des Verstandes") als Norm formuliert, gleichzeitig aber festgestellt, dass sie für die Liebhaber zu hoch angesetzt ist.

Ein Merkmal des klassischen Stils wird zunehmend das "Charakteristische". In der Diskussion der 1790er Jahre (Goethe, Wilhelm von Humboldt, Schiller, Christian Gottfried Körner, Friedrich Schlegel) wird der Begriff des Schönen durch den des Charakteristischen ergänzt oder sogar ersetzt. Der Kunstcharakter erweist sich danach nicht mehr in der bloßen Erfüllung ästhetischer Normen, im Geschmackvoll-Gefälligen, sondern in der Ausprägung ursprünglicher, unverwechselbarer, das 'Normale' und Musterhafte sprengender Züge, seien sie auch hässlich. In diesem Sinne charakteristisch sind in dem Haydnschen Scherzo (s. S. 71) z. B. die derben Ländler-Elemente und die synkopischen Sforzati. Als ursprünglich gilt nicht mehr allein das Individuell-Persönliche, sondern auch das Volkhafte, Nationale, weil es nicht - wie die staatliche Ordnung - auf rationaler politischer Regelung beruht, sondern 'natürlich' gewachsen ist. (Herder begann damals als einer der ersten Volkslieder zu sammeln.)

## 13.5. Das Scherzo

- Wir vergleichen die beiden folgenden Stücke von Pleyel und Beethoven hinsichtlich ihrer musikalischen Faktur und ihres Ausdrucksprofils.
- Wir machen uns das Problem der gespaltenen Musikkultur an den auf S. 79 folgenden Texten klar. Wie sind die beiden Musikstücke hier einzuordnen?

Ignatz Joseph Pleyel (1757-1831): Menuett

The image shows the musical score for Ignatz Joseph Pleyel's Minuet. It is written in 3/4 time and consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece. The second system ends with a double bar line and the word "Fine". The third and fourth systems continue the piece. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

*Da Capo (senza replica) al Fine*

Zit. nach: Kleinmeister der Klassik, hg. von Paul Donath, Mainz o. J., S. 18.

Ludwig van Beethoven: Scherzo (1795)

Allegretto

The image shows the musical score for Ludwig van Beethoven's Scherzo. It is written in 3/4 time and consists of three systems of staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system includes a trill (*tr*) and a piano (*p*) dynamic. The score is marked with measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25.

*rallentando*                      *a tempo*

35

40

45                                              50

55                                              60

65

Scherzo D. C.

Zit. nach: Beethoven: Sonate op. 2 Nr. 2, hg. von Alfred Hoehn, Mainz 1951.

- Wir untersuchen anhand der Texte auf S. 80 den Zusammenhang von Charakter und Entwicklung.
- Was unterscheidet den barocken Begriff des Affekts von dem klassischen Begriff Charakter?
- Wie stellt sich das Problem der Einheit in der Mannigfaltigkeit in dem neuen Stil dar?
- Worin besteht das Charakteristische des Beethovenschen Scherzos im Vergleich mit dem Pleyelschen?

## 13.6 Texte zu den gesellschaftlichen Hintergründen der im ausgehenden 18. Jahrhundert entstehenden und bis heute andauernden Spaltung in 'U - und E-Musik'

### *Ueber Modekomponisten (1793)*

"... Das träge, frivole Publikum - und warlich das heutige Publikum ist recht frivol! - ma sich lieber etwas süß vorschmeicheln und vorgaukeln, als vorarbeiten und vordenken lassen, mag lieber leichte Sachen, die den Ohren wohlthun, behaglich genießen, als mitdenken und richtig mitempfinden. Es ist entweder zu verwöhnt, um das einfache, durch wahre Kunst hervorgebrachte Schöne zu fühlen, und will lieber durch Bizarrerien, Instrumentalgeräusch, seltsame Modulationen erschüttert werden, wie der verwöhnte Gaumen durch Assa fötida; oder es ist zu unwissend, zu ungebildet, zu sehr an Klimpereien gewöhnt, um die höhere Bestrebungen des wahren Künstlers, dessen gezähmtes Genie nach den Regeln der Einheit arbeitet und dessen Zwecke bis an die Unsterblichkeit reichen, zu verstehen und zu würdigen...

Und wie wird nicht erst *Gepleyelt!* Pleyel heute, Pleyel morgen; das ist das ewige Lyrum larum. Und doch wie matt und trivial, oder mitunter, wie seltsam bisarr sind viele der neuem Pleyelschen Sachen! Aber das hilft nichts; er wird gespielt und - verschlungen in allerhand Gestalten."

Aus: Berlinische Musikalische Zeitung historischen und kritischen Inhalts, hg. von Johann Gottlieb Carl Spazier, Berlin 1793. Zit. nach: Der Critische Musicus an der Spree, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg, Leipzig 1984, S. 327f.

### **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann:**

"Es ist nicht zu leugnen, dass in neuerer Zeit - dem Himmel sei's gedankt! - der Geschmack an der Musik sich immer mehr verbreitet, so dass es jetzt gewissermaßen zur guten Erziehung gehört, die Kinder auch Musik lehren zu lassen, weshalb man denn in jedem Hause, das nur irgend etwas bedeuten will, ein Klavier, wenigstens eine Gitarre findet...

Der Zweck der Kunst überhaupt ist doch kein anderer, als dem Menschen eine angenehme Unterhaltung zu verschaffen und ihn so von den ernsteren oder vielmehr den einzigen ihm anständigen Geschäften, nämlich solchen, die ihm Brot und Ehre im Staat erwerben, auf eine angenehme Art zu zerstreuen, so dass er nachher mit gedoppelter Aufmerksamkeit und Anstrengung zu dem eigentlichen Zweck seines Daseins zurückkehren, d. h. ein tüchtiges Kammrad in der Walkmühle des Staats sein und (ich bleibe in der Metapher) haspeln und sich trillen lassen kann.

Nun ist aber keine Kunst zur Erreichung dieses Zwecks tauglicher als die Musik. Das Lesen eines Romans oder Gedichts, sollte auch die Wahl so glücklich ausfallen, dass es durchaus nichts phantastisch Abgeschmacktes, wie mehrere der allemeuesten, enthält, und also die Phantasie, die eigentlich der schlimmste und mit aller Macht zu ertötende Teil unserer Erb-sünde ist, nicht im mindesten anregt - dieses Lesen, meine ich, hat doch das Unangenehme, dass man gewissermaßen genötigt wird, an das zu denken, was man liest: dies ist aber offenbar dem Zweck der Zerstreung entgegen...

Was nun aber die Musik betrifft, so können nur jene heillosen Verächter dieser edeln Kunst leugnen, dass eine gelungene Komposition, d. h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält und eine angenehme Melodie nach der andern folgen lässt, ohne zu toben oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu gebärden, einen wunderbar bequemen Reiz verursacht, bei dem man des Denkens ganz überhoben ist oder der doch keinen ersten Gedanken aufkommen, sondern mehrere ganz leichte, angenehme - von denen man nicht einmal sich bewusst wird, was sie eigentlich enthalten, gar lustig wechseln lässt. Man kann aber weiter gehen und fragen: Wem ist es verwehrt, auch während der Musik mit dem Nachbar ein Gespräch über allerlei Gegenstände der politischen und moralischen Welten anzuknüpfen und so einen doppelten Zweck auf angenehme Weise zu erreichen? Im Gegenteil ist dies gar sehr anzuraten, da die Musik, wie man in allen Konzerten und musikalischen Zirkeln zu bemerken Gelegenheit haben wird, das Sprechen ungemein erleichtert. In den Pausen ist alles still, aber mit der Musik fängt der Strom der Rede an zu brausen und schwillt mit den Tönen, die hineinfallen, immer mehr und mehr an...

Euch ihr heillosen Verächter der edeln Kunst, führe ich nun in den häuslichen Zirkel, wo der Vater, müde von den ernsten

Geschäften des Tages, im Schlafrock und in Pantoffeln fröhlich und guten Muts zum Murki seines ältesten Sohnes seine Pfeife raucht. Hat das ehrliche Röschen nicht bloß seinetwegen den Dessauer-Marsch und 'Blühe liebes Veilchen' einstudiert, und trägt sie es nicht so schön vor, dass der Mutter die hellen Freudentränen auf den Strumpf fallen, den sie eben stopft? ...

Ist dein Sinn aber ganz dieser häuslichen Idylle, dem Triumph der einfachen Natur, verschlossen, so folge mir in jenes Haus mit hellerleuchteten Spiegelfenstern. Du trittst in den Saal; die dampfende Teemaschine ist der Brennpunkt, um den sich die eleganten Herren und Damen bewegen. Spieltische werden gerückt, aber auch der Deckel des Fortepiano fliegt auf, und auch hier dient die Musik zur angenehmen Unterhaltung und Zerstreung. Gut gewählt, hat sie durchaus nichts Störendes, denn selbst die Kartenspieler, obschon mit etwas Höherem, mit Gewinn und Verlust beschäftigt, dulden sie willig...

Wohl ein glänzender Vorzug der Musik vor jeder anderer Kunst ist es auch, dass sie in ihrer Reinheit (ohne Beimischung der Poesie) durchaus moralisch und daher in keinem Fall von schädlichem Einfluss auf die zarte Jugend ist... Werden die Kinder älter, so versteht es sich von selbst, dass sie von der Ausübung der Kunst abstrahieren müssen, da für ernste Männer so etwas sich nicht wohl schicken will und Damen darüber sehr leicht höhere Pflichten der Gesellschaft etc. versäumen können. Diese genießen dann das Vergnügen der Musik nur passiv, indem sie sich von Kindern oder Künstlern von Profession vorspielen lassen.

Aus der richtig angegebenen Tendenz der Kunst fließt auch von selbst, dass die Künstler, d. h. diejenigen Personen, welche (freilich töricht genug!) ihr ganzes Leben einem nur zur Erholung und Zerstreung dienenden Geschäfte widmen, als ganz untergeordnete Subjekte zu betrachten und nur darum zu dulden sind, weil sie das *miscere utili dulce* in Ausübung bringen... Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrtum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen, welches man an ihren Äußerungen über die Kunst sehr leicht abnehmen kann. Sie meinen nämlich, die Kunst ließe den Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichten Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei; die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der - Bäume, Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer!

Die ganz unnützen Spielereien des Kontrapunkts, die den Zuhörer gar nicht aufheitern und so den eigentlichen Zweck der Musik ganz verfehlen, nennen sie schauerlich geheimnisvolle Kombinationen und sind imstande, sie mit wunderlich verschlungenen Moosen, Kräutern und Blumen zu vergleichen. Das Talent, oder in der Sprache dieser Toren: der Genius der Musik, glühe, sagen sie, in der Brust des die Kunst übenden und hegenden Menschen und verzehre ihn, wenn das gemeinere Prinzip den Funken künstlich überbauen oder ableiten wolle, mit unauslöschlichen Flammen."

Aus: Gedanken über den hohen Wert der Musik, AmZ 1812. Zit. nach: E.T.A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Schriften, München o. J., S. 50ff.

*Assa fötida*: 'verdorbene' (=stark abgehangenes) Fleisch;  
*miscere utili dulce*: das Angenehme mit dem Nützlichen verbinden;

Murki. Bassfigur:



*Sanskrita* (indisch): die in Regeln gefasste (Kunst) -Sprache

## 13.7 Texte zu 'Charakter' / 'das Charakteristische' / 'Ausdrucksästhetik'

### **Christoph Martin Wieland:**

"Aber damit solche moralische Individual-Gemälde wirklich nützlich werden, muss man sich nicht begnügen, uns zu erzählen, was diese merkwürdigen Menschen gethan haben, oder was sie gewesen sind; man muss uns begreiflich machen, wie sie das, was sie waren, geworden sind; ... - Gleichgültig kann es uns dann seyn, ob eine solche Person einen historischen oder gefabelten Namen führt ... : Wenn er nur wahres Leben athmet, nur durchaus wirklicher Mensch ist, uns nur immer aufrichtig entdeckt, wie und wodurch er ein solcher Mann war, und wie es zugeht, dass er durch eine Reihe natürlicher Verwandlungen und Entwicklungen endlich der wurde und werden musste, der er am Ende ist. Dieses ist alles, was wir verlangen können, damit die Abschilderung eines Individual-Charakters für das Menschen-Studium wichtig sey."

Aus: Unterredungen mit dem Pfarrer von xxx, 1775. Zit. nach: Leo Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1973, S. 466.

### **Johann Jakob Engel:**

"Eine Symphonie, eine Sonate, ein jedes von keiner redenden oder mimischen Kunst unterstütztes musikalisches Werk - sobald es mehr als bloß ein angenehmes Geräusch, ein liebliches Geschwirre von Tönen seyn soll - muss die Ausführung einer Leidenschaft, die aber freylich in mannigfaltige Empfindungen ausbeugt, muss eine solche Reyhe von Empfindungen enthalten, wie sie sich von selbst in einer ganz in Leidenschaft versenkten, von außen ungestörten, in dem freyen Lauf ihrer Ideen ununterbrochenen Seele nach einander entwickeln. Wenn ich eine noch nicht bekannt gewordene Theorie von den verschiedenen Ideenreihen und ihren Gesetzen hier voraussetzen dürfte, so würd ich sagen, dass die Ideenreihe keine andere als die lyrische seyn muss."

Aus: Ueber die musikalische Malerey, Berlin 1780. Zit. nach: Rainer Fanselau: Musik und Bedeutung, Frankfurt am Main, 1984, S. 139f.

### **Georg August Griesinger:**

"Es wäre sehr interessant, die Veranlassungen zu kennen, aus welchen Haydn seine Kompositionen dichtete, sowie die Empfindungen und Ideen, welche dabei seinem Gemüte vorschwebten und die er durch die Tonsprache auszudrücken strebte. Um es bestimmt zu erfahren, hätte man ihm aber eines seiner Werke nach dem andern vorlegen müssen, und das fiel dem betagten Manne lästig. Er erzählte jedoch, dass er in seinen Sinfonien öfters moralische Charaktere geschildert habe."

Aus: Biographische Notizen über J. Haydn, Leipzig 1810. Zit. nach: C. Dahlhaus: Ludwig van Beethoven und seine Zeit, Laaber 1987, S. 178.

### **Christian Gottfried Körner:**

"Wir unterscheiden in dem, was wir Seele nennen, etwas Beharrliches und etwas Vorübergehendes, das Gemüt und die Gemütsbewegungen, den Charakter - Ethos - und den leidenschaftlichen Zustand - Pathos... aber bei dem Musiker kann der Wahn leicht entstehen, dass es ihm möglich sei, Gemütsbewegungen als etwas Selbständiges zu versinnlichen. Begnügt er sich dann, ein Chaos von Tönen zu liefern, das ein unzusammenhängendes Gemisch von Leidenschaften ausdrückt, so hat er freilich ein leichtes Spiel, aber auf den Namen eines Künstlers darf er nicht Anspruch machen. Erkennt er hingegen das Bedürfnis der Einheit, so sucht er sie vergebens in einer Reihe von leidenschaftlichen Zuständen. Hier ist nichts als Mannigfaltigkeit, stete Veränderung, Wachsen und Abnehmen. Will er einen einzigen Zustand festhalten, so wird er einfürmig, matt und schleppend. Will er Veränderung darstellen, so setzt diese irgend etwas Beharrliches voraus, in welchem sie erscheint."

Aus: Über Charakterdarstellung in der Musik, 1795, S. 148. Zit. nach: C. Dahlhaus: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S. 57f.

### **Johann Nicolaus Forkel:**

"Sie haben vielleicht diejenige Stelle im zweyten Theil des ersten Allegro (von Ph. E. Bachs Sonate in f-Moll, 3. Sammlung, Nr. 3, Leipzig 1781) nicht schön gefunden, wo die Modulation in As moll, Fes dur, und von da auf eine etwas harte Art wieder zurück ins F moll geht. Ich muss gestehen, dass ich sie, ausser ihrer Verbindung mit dem Ganzen betrachtet, eben so wenig schön gefunden habe. Aber wer findet wohl auch die harten, rauhen und heftigen Aeusserungen eines zornigen und unwilligen Menschen schön? Ich bin sehr geneigt, zu glauben, dass Bach, dessen Gefühl sonst überall so ausserordentlich richtig ist, auch hier von keinem unrichtigen Gefühl geleitet sey, und dass unter solchen Umständen die erwähnte harte Modulation nichts anderes ist, als ein getreuer Ausdruck dessen, was hier ausgedrückt werden sollte und musste."

Aus: Musikalischer Almanach auf das Jahr 1783, Leipzig 1784. Zit. nach: Leo Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1973, S. 478.

### **André-Ernest-Modeste Grétry:**

"All das, was wahr ist, hat Charakter. Nur Halbwahrheiten stoßen ab... Über hundert Ideen, die im Kopf des Künstlers gären, müssen eine oder zwei regieren. In einem guten Musikstück gibt es nur wenige bestimmende Züge, denen die anderen untergeordnet sind. In einem Bild gibt es fast nur eine, zwei oder drei Hauptfiguren; alle anderen sind nebensächlich..."

Ein Gedanke stellt sich unserem Geiste nicht plastisch dar, wenn ihn nicht sein Widerspruch begleitet, so wie der Schatten die beleuchteten Körper. Der Künstler begreift besser als andere Menschen die Kontraste, die auf die Sinne einwirken...

Stetiger Lärm hört auf, Lärm zu sein; indessen ist das Kraftvolle notwendig, um die sanfteren Farben zur Wirkung zu bringen. Es gibt zwei Arten, die Extreme laut und leise einzusetzen: die erste, wenn man unerwartet von einem ins andere übergeht, erscheint drastisch. Wenn wir aber durch tausend kleine Kontraste und in nicht wahrnehmbaren Nuancen den Abstand durchmessen, der diese beiden Extreme trennt, so benutzt diese zweite Art, obwohl weniger wirkungsvoll, alle Mittel der Kunst und befriedigt das Ohr des Künstlers mehr. Schließlich, obwohl Voltaire gesagt hat, dass es in den Künsten mehr wert sei, kräftig zuzuschlagen als richtig, werden wir uns erlauben zu sagen, dass es Sache des aufgeklärten Komponisten ist, zu wissen, welche Mittel er benutzen muss, um wahr zu sein, gemäß dem Charakter der Personen, die er sprechen lässt."

Aus: Memoiren oder Essays über die Musik, Lüttich 1796-97. Zit. nach der Neuausgabe und Übersetzung von Peter Gülke, Wilhelmshaven 1978, S. 246, 257 und 259f.

### **Georg Wilhelm Friedrich Hegel:**

"Ebenso wichtig ist ferner das Verhältnis, in welches hier das Charakteristische auf der einen oder das Melodische auf der anderen Seite treten müssen. Die Hauptforderung scheint mir in dieser Beziehung die zu sein, dass dem melodischen, als der zusammenfassenden Einheit, immer der Sieg zugeteilt werde und nicht der Zerspaltung in einzeln auseinandergestreute charakteristische Züge... Sobald sich hier die Musik auf die Abstraktion charakteristischer Bestimmtheit einlässt, wird sie unvermeidlich fast zu dem Abwege geführt, ins Scharfe, Harte, durchaus Unmelodische und Unmusikalische zu geraten und selbst das Disharmonische zu missbrauchen."

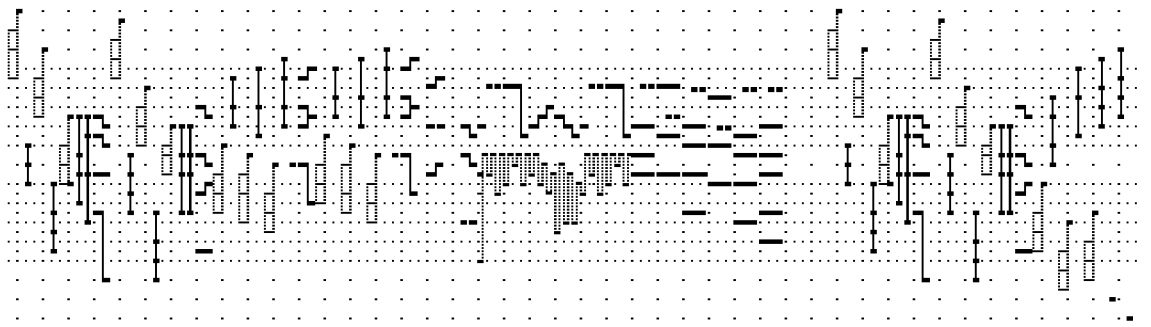
Aus: Hegel: Ästhetik, hg. von F. Bassenge, Frankfurt am Main o. J., Band II, S. 316.



# Grafische Strukturdarstellung von Beethovens Scherzo

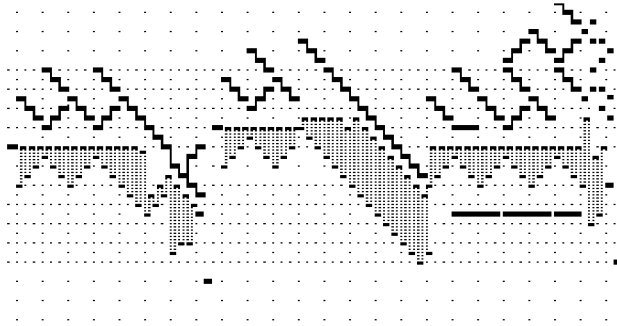
## Scherzo

MOTIVISCHE STRUKTUR  
RÄUMLICHE DISPOSITION



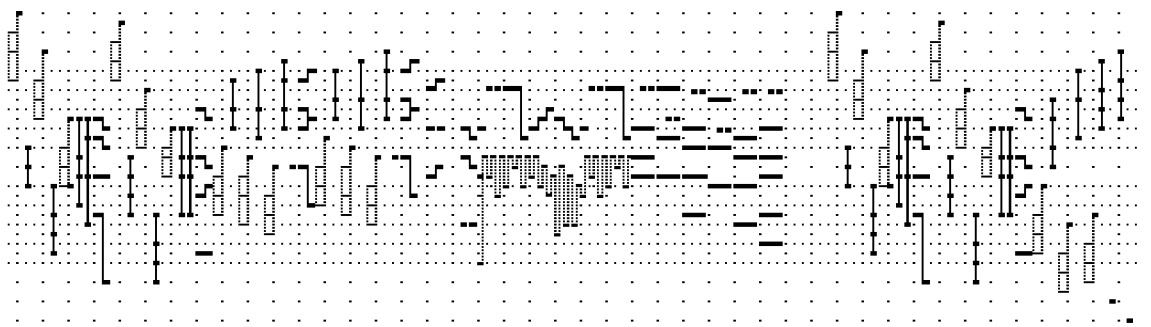
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 12 14 16 18 20 22 24 26 28 30 32 34 36 38 40 42 44

## Trio



46 48 50 52 54 56 58 60 62 64 66 68

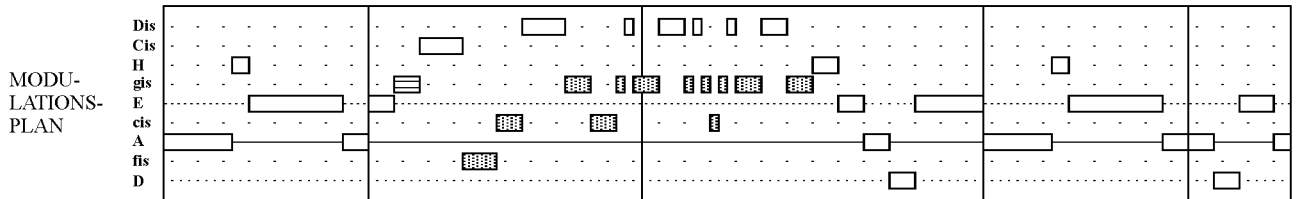
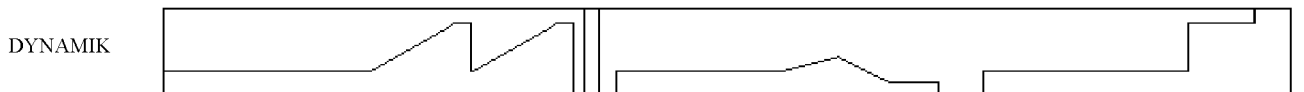
## Scherzo



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 12 14 16 18 20 22 24 26 28 30 32 34 36 38 40 42 44

GLIEDERUNG A | : A¹ | ... B | ... A | A^{1'} |

SEMANTIK  
 8 VS NS 8 VS (NS) +3 8 (NS) +3 +2 8 VS NS 4 Coda  
 lustig heiter neckisch verschmitzt drängend aggressiv weich fließend gefühlvoll-melodisch lustig heiter energisch grob lakonisch "Schluß!"  
 Ausbruch Rücknahme ratlos verstummend



□ = Durakkord ▨ = Mollakkord ▤ = verminderter Akkord

## 14. Das Verfahren der Analyse und Interpretation (Beispiel: Beethovens Scherzo, S. 77f.)

### 14.1. Allgemeine Hinweise

Analysieren heißt auflösen, ein Objekt in seine Bestandteile zerlegen, um es als Ganzes differenzierter zu erkennen. Dabei spielt wie bei jedem Erkenntnisakt das Verfahren des Vergleichens eine herausragende Rolle.

Musik ist eine Zeitkunst: Analysieren heißt also wesentlich, den sukzessiven Ablauf in Sinneinheiten gliedern (von Motiven über Perioden zu Formabschnitten). Relativ kohärente und homogene Teile werden als Einheiten wahrgenommen und aufgrund von Gleichheit, Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit von anderen Einheiten abgegrenzt. Beobachtet werden dabei die werkimmanent sich bildenden Muster und deren Modifikation.

Der sukzessive Ablauf der Musik ist bestimmt durch die simultane Kombination von Werkschichten (Stimmen, Parameterstrukturen), die relativ eigenständig gestaltbar sind. Der *Sukzessiv-Vergleich* muss also auch innerhalb der einzelnen Parameter durchgeführt werden. Da die ästhetische und semantische Bedeutung aber erst in dem Zusammenspiel der einzelnen Schichten entsteht, müssen die Ergebnisse der Parameteranalyse in Beziehung zueinander gesetzt werden, d. h. in einen *Simultan-Vergleich* einmünden.

Parameterstrukturen (z. B. Rhythmik und Harmonik) kann man nicht direkt vergleichen. Dazu braucht man als Bezugsgrößen *Begriffe und Vorstellungen allgemeinerer, auch musikübergreifender Art*, vor allem aus dem Bereich des analogen Sprechens über Musik: Harmonik und Rhythmus können z. B. regelmäßig/unregelmäßig, einfach/kompliziert, jazzmäßig/altklassisch, aufgeregt/gelöst, offen/geschlossen usw. sein. Sie können sich steigern, festrennen, ins Leere laufen usw. Erst auf dieser allgemeineren Ebene lässt sich beim Zusammensehen der analysierten Einzelheiten der *ästhetische Sinn* der Musik, der ja im sinnvollen Konnex der Einzelstrukturen besteht, bewusst machen und mitteilen.

Der ästhetische Sinn liegt in der Musik selbst. Er teilt sich dem Hörer bzw. Analysierenden als gelungene Form mit. Darüber hinaus hat Musik auch Bedeutungen, die über den innermusikalischen Zusammenhang hinausweisen. Der Rezipient erfährt sie zunächst unmittelbar an seinen gefühlsmäßigen und assoziativen Reaktionen auf die Musik. Man muss allerdings deutlich unterscheiden zwischen dem Ausdruck (bzw. dem Gehalt), der in der Musik vom Komponisten codiert ist, und der Wirkung, die beim Hörer hervorgerufen wird. Beide sind aufeinander bezogen, sind aber nicht deckungsgleich. Die Wirkung ist - je nach musikalischem Erfahrungs- und Bildungsstand und je nach Art und Kontext der Vermittlung der Musik - immer nur mehr oder weniger dem codierten Ausdruck adäquat. Deshalb bedarf der subjektiv erfahrene Ausdruck, will man zu intersubjektiv (nicht objektiv!) gesicherteren Ergebnissen kommen, immer der Korrektur durch analytische Verfahren und durch den Vergleich mit den Erfahrungen anderer. Gerade bei der Analyse klassischer Musik, die sich wesentlich als Empfindungssprache versteht, ist die Anbindung der analytischen Beobachtungen an die Ausdrucksebene zentral. Hier liegt der Ausgangspunkt jeder *semantischen Analyse* von Musik. Vorausgesetzt ist allerdings der richtige Ausdrucksbegriff: Ausdruck ist nicht statisch (wie der barocke Affekt), sondern dynamisch. Der musikalische Ablauf ist von wechselnden Ausdrucksgesten bestimmt, die mit dem Wandel auf der musikalischen Gestaltebene korrespondieren.

Wie jedes Kommunikationssystem ist auch die Musik durch Vorformulierungen, Vorstrukturierungen (Stil, Gattung, 'Vokabeln') usw. geprägt. Deshalb bezieht sich der Vergleich auch auf solche *werkexternen musikalischen Modelle* (hier z.B.: Menuett/Scherzo, klassischer Stil).

Eine letzte Ebene ist die der *werkexternen* - aber in das Werk hineinwirkenden und seine Rezeption steuernden - allgemeinen *Normen, Vorstellungen und Verhaltensmuster*. Über Begriffe aus diesem Umfeld lässt sich Musik mit allgemein menschlichen, zeitbedingten, gesellschaftlichen und anderen Ideen und Strukturen vergleichen (vgl. Stichworte wie: Individualisierung, Gefühlskultur, Entstehung zweier Musikkulturen, Charakter, Humanitätsidee usw.).

## 14.2 Methodische Hinweise

Die ersten Beobachtungen, die man bei der Analyse macht, beruhen in der Regel auf dem Vergleich mit bisherigen Erfahrungen. Wenn man sagt: "Das Scherzo beginnt mit einem gebrochenen Dreiklang" oder "Das Scherzo wird in den ersten 8 Takten von der harmonischen Verbindung T-D-T bestimmt", oder "Das Scherzo hat im ganzen die Form A-B-A" usw., vergleicht man das Stück mit den gespeicherten Wissens- und Erfahrungselementen, d. h. man erkennt allgemeine, aus anderen Zusammenhängen bekannte Merkmale im speziellen Werk wieder. Solche Feststellungen sagen also eigentlich noch nichts Wesentliches über das Stück selbst aus, denn die *Bedeutung*, die der gebrochene Dreiklang, die T-D-T-Verbindung und die Form A-B-A in dem Stück haben, wird nicht deutlich. Um von solchen Feststellungen aus weiterzukommen, muss man sich klar darüber sein, zu welcher Untersuchungskategorie, zu welchem Parameter sie gehören. Isolierte Feststellungen ergeben noch keinen Sinn. Der entsteht erst im Zusammenhang, im Zusammenhang zunächst des angesprochenen Werkaspekts oder Parameters. Der gebrochene Dreiklang z. B. gehört zur Kategorie Melodiebildung. Mit dieser Feststellung bekommt die Analyse eine Perspektive, eine Untersuchungsrichtung. Der Blick wird nämlich unter dem gewählten Gesichtspunkt auf das ganze Stück gelenkt, indem dessen einzelne Phasen daraufhin verglichen werden, inwieweit sie dem Prinzip der Dreiklangsbrechung oder eben anderen Prinzipien verhaftet sind. Im vorliegenden Fall stellt man fest, dass bestimmte Teile mehr von der Akkordbrechung, andere (z. B. das Trio) mehr von der skalischen Bewegung bestimmt sind. In der Regel führt also eine solche *Parameteranalyse* zur Entdeckung *musikimmanenter Prinzipien* - hier: akkordische versus skalische Melodik -, und, was besonders wichtig ist, zu *ästhetischen Prinzipien bzw. ästhetischen Fragestellungen*. Es erhebt sich nämlich fast zwangsläufig die Frage, ob die beiden Prinzipien als Kontraste hart gegeneinandergesetzt, oder ob sie miteinander vermittelt sind. Bei genauerem Hinsehen stellt man zunächst fest, dass in den ersten 8 Takten schon beide Elemente gegeneinandergestellt sind (Akkordbrechung versus fallende Seufzersekunde), dass dann aber eine Entwicklung und allmähliche Annäherung beider stattfindet. Unvermittelt ist man in einer komplexen, aber aspektbezogenen Untersuchung, denn neben dem Prinzip des Kontrastes kommt das der Entwicklung in den Blick.

Was hier an einem Parameter gezeigt wurde, gilt auch für die anderen Parameter: ein kategorien- und kriterienbewusstes Vorgehen führt zu differenzierten Beobachtungen und ästhetisch relevanten Fragestellungen, die ein Stück mehr und mehr erschließen.

Bei der grafischen Strukturdarstellung auf S. 81 sind als Beispiel für Parameteranalysen mögliche unterrichtliche Ergebnisse zu den Kategorien Gliederung, Semantik, Dynamik und Modulation skizziert: Der erste Zugriff (Gliederung) will eigentlich nur einen *Überblick über das Stück* geben. Aber auch er offenbart schon etwas Spezifisches, wenn man ihn bewusst vollzieht: Ins Auge springt die Gliederung: A (16tel-Akkordbrechungen + Viertelakkord), A¹ (Stimmtausch), B (Viertelmelodie + Albertibass), A². Auffallend ist das Ende von B: Die Albertibassbegleitung verschwindet. Die Generalpause ist ungewöhnlich. Bewusst vollziehen kann man einen solchen Zugriff nur, wenn man ihn zunächst wirklich isoliert und methodisch stringent durchführt, also nicht dauernd alles mit allem vermengt.¹ Wenn die Gliederung, wie oben, nach definierten Kriterien (hier: ablesbaren Merkmalen der motivisch-satztechnischen Anlage) erfolgt, führt sie zu 'fragwürdigen', nicht passenden 'Resten'. Ein bloßes Drübergucken und die Feststellung: A-A¹-B-A², verbunden mit dem Gefühl: "Damit wäre die Form klar, und ich wende mich nun anderen Dingen zu!", das wäre eine Sackgasse.

¹ Das ist natürlich eine idealtypische Feststellung. Wir gehen immer unbewusst komplex an eine Sache heran. Das ist auch nicht schlimm, oft sogar im Interesse der Lebendigkeit wünschenswert. Nur muss die Komplexität im Prozess der Analyse sich an methodisch klaren Verfahren bewähren. Die Zirkelbewegungen müssen einmünden in klar definierte Hypothesen und deren methodisch saubere Überprüfung.

Dass jeder Zugriff, da er von allgemeinen Normvorstellungen gesteuert ist, bei einem guten Stück immer auf individuelle Verwerfungen stößt, zeigt sich auch bei der *syntaktischen Analyse*. Das klassische Muster einer 8-Takt-Periode (VS-NS, Halbschluss-Ganzschluss) tritt auf, wird in Wiederholung und Wiederkehr sogar gefestigt, dann aber zunehmend und massiv gestört. Die Schlüsse der einzelnen Teile fallen alle aus dem Rahmen: A¹ und B zerbröseln am Schluss. Der letzte A-Teil wird um eine 4taktige Coda erweitert, die man als überraschend empfinden kann. Mit ihrem f und ff schlägt sie dem vorhergehenden A ins Gesicht. Wieder ergeben sich Probleme: Was soll das? Warum ist das so? Ästhetische Kategorien wie Geschlossenheit v. Offenheit, Bestätigung von Erwartungen v. Überraschung zeichnen sich am Horizont ab. Es schadet auch nichts, erste Erklärungsversuche zu starten, wenn man dabei im Bewusstsein hält, dass diese vorläufig sind und noch nicht festgeschrieben ('abgehakt') werden dürfen. Ein solches Vorgehen nach Parametern ist also immer geöffnet auf die Komplexität hin. Die Gestaltung des Schlusses führt z. B. fast zwangsläufig zur Frage nach der Dynamik und nach dem Zusammenhang der Parameter. Eine isolierte Parameterbeschreibung des dynamischen Ablaufs bringt ja nicht viel, oder doch?

p ..... | p cresc. f, p cresc. f ff | p ..... cresc. decresc. pp | - | p ..... f ..... ff

Es fällt auf - allerdings nur, wenn man Kriterien und Aspekte im Kopf hat, d. h. wenn man weiß, wo und wonach man suchen kann -, dass statische Strecken mit dynamisch sich entwickelnden (bzw. sich rückentwickelnden) abwechseln. Die Frage nach dem Schluss könnte nochmals gestellt werden, vielleicht im Zusammenhang mit einem Vortrag des Stückes, bei dem die letzten 4 Takte weggelassen werden: Die Reaktion ist unweigerlich: Das geht nicht, das ist kein richtiger Schlusspunkt. Ein Schüler meinte einmal zu dem Beethovenschen Schluss: "Das klingt so, als ob jemand sagte: Schluss jetzt!", ein anderer: "In der Mitte des Stückes war so viel los, dass man jetzt nicht einfach so tun kann, als ob nichts gewesen wäre."

Potenziert werden die analytischen Möglichkeiten, wenn man die in den einzelnen Parametern gemachten Beobachtungen miteinander vergleicht, in einen Zusammenhang bringt. So lassen sich Deutungshypothesen stärker absichern und Fragen wie "Warum ist das so?" oder "Was bedeutet das?" sinnvoll angehen. Einige charakteristische parameterübergreifende Trends (Korrespondenzen) werden erkennbar:

Die 1. Periode (A) zeigt ein Streben nach Geschlossenheit und statischer Ausgewogenheit, und zwar in der Wiederholung (T. 9 und 32), in der gleichbleibenden Dynamik, dem festliegenden Ausdruck und der kadenzmäßigen Abriegelung. In der 2. Periode A1 kommt ein gegenteiliger Trend zum Durchbruch. Dynamische Entwicklung verrät sich im Aufbrechen des Nachsatzes, im wechselnden Dynamik- und Ausdrucksprofil und in der modulatorischen Harmonik.

Der Mittelteil B kontrastiert insgesamt mit den Rahmenteilern, enthält aber seinerseits auch in allen Parametern die Prinzipien Beharrung und Entwicklung (speziell die Rückentwicklung bis zum Verstummen) .

Sehr hilfreich sind bei der Analyse Formen der *Veranschaulichung*, von Markierungen im Notentext über verbale Tabellen bis hin zu grafischen Umsetzungen der Musik. Durch die Einbeziehung der visuellen Vergleichsebene werden Sachverhalte und Probleme oft deutlicher. In der obigen grafischen Strukturdarstellung wird neben der motivischen Struktur vor allem die Bewegung im Tonraum, die *räumliche Disposition* sichtbar gemacht. Sie hat einen wesentlichen, meist übersehenen Anteil an der Energetik des musikalischen Verlaufs. Sie spiegelt deutlich die Tendenzen der anderen Parameter. So leistet auch sie einen Beitrag zur Erklärung der Schlusstakte (vgl. S. 87).


Ein Wort zum *Modulationsplan*. Eine harmonische Analyse ist meist schwierig und langwierig. Die Frage ist: Lohnt sich die Mühe? Führt sie zu Erkenntnissen, die den Aufwand rechtfertigen? Eine blinde, perspektivenlose, d. h. nicht an Fragen orientierte harmonische Analyse ergibt ja noch keinen Sinn. Erst das Besondere beginnt zu sprechen. Das bekommt man aber nur in den Griff, wenn man die richtigen Fragen stellt. In diesem Stück führt die verblüffend einfache Frage "Welche Bedeutung hat hier die normale Kadenz A-D-E-A?" zum Ziel. Markiert man im Notentext die genannten Akkorde, stößt man unweigerlich auf das ungewöhnliche Aussparen dieser normalen Kadenz bis zum Schluss. Ohne den Aufwand einer komplizierten harmonischen Analyse kommt der Kern der harmonischen Anlage in den Blick.

Eine für die Klassik zentrale ästhetische Kategorie ist die der *Entwicklung* (bzw. der *Logik des Ablaufs*, der *motivisch-thematischen Arbeit*, der *Metamorphosentechnik*, der *Substanzgemeinschaft* u. ä.). Dieses Prinzip beinhaltet im Sinne der aristotelischen Entelechie - d. h.: "was sein Ziel in sich hat" -, dass im Keim schon

die Endgestalt enthalten und vorgeprägt ist, dass die Endgestalt in einem kontinuierlichen Prozess 'wie von selbst' wächst. Es ist klar, dass diese Modellvorstellung einer sich konsequent und kontinuierlich entwickelnden Form in der klassischen Musik nur tendenziell verwirklicht ist und erst in Schönbergs "entwickelnder Variation" mit ihrem Wiederholungsverbot genauer angegangen wird (vgl. Bd 1, S. 87). Die Anlage des Sonatensatzes hat zum Beispiel in der Reprise, das Scherzo in der Wiederkehr von A deutliche Spuren eines architektonischen, nicht prozesshaften Denkens. (Die Frage ist allerdings, ob das so überhaupt stimmt. Ist es nicht vielleicht sogar so, dass die Wiederkehr eines Formteiles erst die Entwicklung, die stattgehabten Veränderungen, die abgelaufene Zeit bewusst macht? Und ist der wiederkehrende Teil überhaupt noch derselbe? Hört man ihn nicht an dieser Stelle des Prozesses anders, neu?) In jedem Falle lohnt es sich, das Modell einmal ernst zu nehmen. Methodisch bedeutet das, dass man die Grundkonstellation - sie steht oft, aber durchaus nicht immer, am Anfang - zunächst genau in allen Parametern definieren und dann (wieder in Vergleichsakten) ihre Veränderungen verfolgen muss. Dieses Verfahren entspricht am ehesten einem mittendenden Hören, für das die klassische Musik komponiert ist.

Die zentralen Fragen bei der Analyse und Interpretation sind, auf eine einfache Formel gebracht: "Wie ist der Gegenstand?" und "Warum ist er so?" Damit soll nicht suggeriert werden, dass man ein Kunstwerk wie einen physikalischen Vorgang auf eine oder mehrere Kausalketten zurückführen kann - die Chaostheorie schließt das sogar auch für die Naturwissenschaften aus! - , wohl aber, dass die Gegebenheiten im Kunstwerk nicht beliebig, sondern sinnvoll sind. Der Komponist hat immer mehrere sinnvolle Möglichkeiten, aber jede dieser möglichen Lösungen ist 'motiviert', auch wenn man das nicht immer begrifflich fassen kann. Die Tatsache, dass man ein Kunstwerk nicht restlos erklären kann, ist kein Gegenargument gegen analytische Bemühungen. Wohl aber hat sich die Analyse vor dem Kunstwerk zu rechtfertigen, muss für das Kunstwerk sensibilisieren, nicht das Kunstwerk wegerklären wollen. Jede sorgfältige, an deutlichen Kategorien orientierte und methodisch folgerichtig durchgeführte Analyse wird mit jeder Erkenntnis neue Fragen aufwerfen und so offen machen für eine erneute, differenziertere Zuwendung zum Werk. So lässt sich zwar das Kunstwerk nicht auf eine einfache begriffliche Formel bringen, aber intensiv erfahren.

### 14.3 Analyse-Vorschlag

Das Stück lässt sich als fortlaufende Modifikation einer thematischen Grundkonstellation analysieren. Der erste Impuls ist eine anrennende, auffahrende Dreiklangsfigur, die auf dem höchsten Ton abrupt abbricht: . In dieser *einen* Bewegung sind zwei Elemente erkennbar, die auffahrende Bewegung und der durch seine Spitzenposition und die nachfolgende Pause charakteristisch hervortretende Schlussston. Aus diesem Einzelton (e^{'''}) entwickelt sich als Gegenmotiv zur Akkordbrechung die skalisch-melodische Linie. Die Stationen dieser Entwicklung sind folgende: Zunächst wird in dem nachschlagenden Akkord das e, wenn auch oktavversetzt, repetiert und dadurch noch stärker aus der ersten Figur herausgelöst. Zugleich wird in dem Akkordschlag die vorangegangene Dreiklangsbrechung verdichtet zusammengefasst. Es entsteht als erstes rudimentäres vormelodisches Element eine Tonrepetition, die als solche wegen der Lagenverschiedenheit noch nicht bewusst wahrgenommen wird. Erst beim dritten Anlauf erfolgt die Repetition auf *einer* Ebene und in verlängerter Form (T. 3f.). Aus ihr wird als melodisches Grundelement die Seufzerfigur (fallende Sekunde) geboren. An dieser Stelle kommt auch zum erstenmal die Harmonik in Bewegung.

Diese drei Elemente - Akkordbrechung, Tonrepetition und melodisches Zweitmotiv (verbunden mit harmonischer Bewegung) - bilden die Triebfeder des ganzen Stückes, das damit zum Exempel für die klassische Vorstellung vom organischen Wesen des Kunstwerks wird: Aus *einem* Keim, der in sich unterschiedliche Kräfte enthält, deren Spannung und Polarität zur Entwicklung drängen, wächst in einem quasi logischen Prozess die Form. Kontrastierende Motive und Themen stehen nicht neben- oder gegeneinander, sondern sind als Stationen einer von der Grundkonstellation ausgehenden Entwicklung miteinander vermittelt. Äußerlich isolierbare gattungsspezifische und stilistische Unterschiede - Menuett- und Fantasieelemente, galante, empfindsame und klassische Merkmale bzw. Phasen - verschmelzen zu einem Ganzen.

Im Keim ist die fertige Gestalt schon angelegt. Bei ihrer Entwicklung wirken aber Kräfte (von innen und außen) mit, die bei aller Gleichheit jede einzelne Gestalt (Pflanze, Lebewesen) verschieden werden lassen. Auch der musikalische Organismus entwickelt sich nicht in einen offenen Raum hinein, sondern über dem Grundriss normativer Vorstrukturierungen (Schemata, Formmodelle u. a.). Das Einzelne, Individuelle entsteht nur in Abhebung vor der Folie des Typus.

So werden in der ersten Periode die weiterdrängenden Kräfte aufgefangen in einem geschlossenen 8taktigen Gebilde, das - wie zur Vergewisserung der Normerfüllung - noch einmal wiederholt wird. Sieht man dieses erste Formelement etwas vergrößert an, so ist es nach dem Modell des sogenannten dualistischen klassischen Themas gebaut: Die Verbindung von aufstrebender Dreiklangsfanfare (a) und fallender Seufzerfigur (b) - Repetition und fallende Sekunde - findet man z. B. auch in der c-Moll-Sonate op. 10, Nr. 1 (S. 116) oder der d-Moll-Sonate op. 31, Nr. 2 (S. 118). In dem vorliegenden Scherzo fehlt dem Thema natürlich eine sonatenmäßige Verdichtung und dramatische Zuspitzung. Es gibt sich unkompliziert, durchsichtig und launig. Die 'Rakete' springt übermütig durch die Lagen, der nachschlagende Staccato-Akkord gibt ihr etwas Skurril-Lustiges. Auch der Seufzer wird umfunktioniert: Tempo (Allegretto) und Spielart (staccato) verwandeln ihn in eine fast hüpfende, galant-heitere Figur. Bieder und geschlossen ist die Gesamtanlage der ersten Periode. Wie es sich für eine 'normale' klassische 8-Takt-Periode gehört, endet der 4taktige VS auf der Dominante, der 4taktige NS auf der Tonika. Aber der Satz verdiente den Namen Scherzo nicht, wenn es nicht auch Störungen des konventionellen Gleichgewichtszustandes gäbe. Die erste Phrase (3 x a) ist doppelt so lang wie die zweite, die nur aus Motiv b besteht (8 Viertel versus 4 Viertel), die Symmetrie der Phrasenstruktur ist also gestört. Das wird auf höherer Ebene dadurch ausgeglichen, dass auf dem Hintergrund der anfangs stagnierenden Harmonik Motiv b mit seiner Wendung über die Doppeldominante zur Dominante ein nachdrückliches Gewicht bekommt. Insgesamt bleiben aber solche Besonderheiten noch unter der scheinbar glatten Oberfläche verborgen. Die gleichbleibende Dynamik tut ein übriges, um den unverbindlich-heitern Ton zu bekräftigen.

Das ändert sich in der folgenden Periode. Sie ist der ersten in der motivischen Konstellation zwar genau nachgebildet, wirkt aber drängender. Sie wird um 3 Takte erweitert und verliert dadurch ihre Geschlossenheit. Durch den Rollentausch zwischen rechter und linker Hand bekommt a einen dunkleren, leicht grimmigen Ausdrucksgestus, und die nachschlagenden Akkorde klingen, in die Oberstimme versetzt, fast aggressiv. Die Gesamtzahl dieser Akkorde wird auf 3 erhöht, da in die Repetitionsfigur ein weiterer Akkord (T. 11 u. 15) hineinbricht. Motiv b unterliegt zwar nicht dem Stimmtausch, wird dafür aber um so einschneidender verändert. Es wird verkürzt auf den 2tönigen Seufzer (2 x in der Umkehrung, 1 x original). Der verbindliche Ton ist weg, es wirkt nun - umgekehrt, abtaktig, abgeschnitten durch Pausen, als Schlusspunkt des gewaltig crescendierenden, steigenden Bewegungszuges - energisch, fast herrisch. Die anschließende Sequenzierung im ff bestätigt das. Außer Rand und Band ist auch die Harmonik geraten. Taktweise wechseln nun die Akkorde. Es wird kräftig moduliert, erst nach fis-Moll (Tp) und dann - besonders kühn - nach gis-Moll ( $\mathbb{D}$  p). An die Stelle der lockeren Fügung und der Geschlossenheit der 1. Periode tritt in der zweiten eine dynamische Entwicklung. Der muss sich auch Motiv a anpassen: In der ersten Periode sprang es - bei harmonischer Stagnation - übermütig durch die Lagen. Nun muss es stark modulierend und sequenzierend dem skalischen Bewegungszug des b-Motivs folgen. Die größte Überraschung kommt am Schluss der Periode: die 2tönige b-Figur erscheint - nach dem ff und den zwei Viertelpausen - ganz überraschend im p und in der ursprünglichen (abwärtsgerichteten, auftaktigen) Form. Die dynamische Steigerung läuft ins Leere. Der originellste 'Trick' ist dabei die Verschiebung des Motivs in seiner metrischen Position.

Eine neue Welt tut sich in T. 19 auf: Die skalische Melodik, die bisher nur in der rudimentären Form des Seufzers und in den jeweils 3tönigen (fallenden und steigenden) Sekundgängen des Basses (T. 9ff: e-d-cis, T. 13ff: fis-e-dis) und der Oberstimme (T. 9ff.: e-fis-gis, T. 13ff. fis-gis-ais) sich ankündigte, singt sich nun voll aus. Es gibt noch weitere motivische Beziehungen der Melodie zum ersten Teil: Die Repetitionsfigur am Anfang stammt aus b. Die fallende kleine Sexte kehrt die kleine Sexte aus Motiv a um (T. 1/2 und 2/3: cis-a). Das fisis-gis (T. 20/21) knüpft an den aus der Seufzerfigur von b entwickelten Schluss des 1. Teils (gis-fisis-gis) an. Gegen die Unruhe der 2. Periode setzt die dritte ein lyrisch-statisches Element: Die Melodie wird mit dem Klangteppich des 'galanten' Albertibasses unterlegt. Sie ist auf Wiederholung angelegt: der VS (T. 20-23) wird ab T. 24 - scheinbar - wiederholt. Die Täuschung wird allerdings ab T. 26 offenkundig: Die Harmonik beginnt wieder zu schweifen, die Bewegung der Albertibässe gefriert in Akkorden, die Melodik reduziert sich auf die Repetitionsfigur, die hilflos zwischen den beiden Oberstimmen hin und her pendelt. Die Periode ist - wie die zweite - erweitert, offen, ziellos. Sie löst sich in nichts auf (pp, 5 Viertel lange Pause). Und dennoch verbirgt sich in der offenen Geste des letzten Akkordes (D⁷) ein Hinweis auf die Tonika des Anfangs - zumindest hört man es im nachhinein so.

Die 1. Periode erscheint tatsächlich ohne jede Veränderung wieder, so als ob nichts gewesen wäre. Wozu aber dann die viertaktige Coda? Ein Versuch belegt, dass sie notwendig ist: Spielt man das Stück ohne die Coda, dann wird ganz deutlich, dass die Rahmenform hier nicht - wie doch sonst so häufig (ABA, ABACA u. ä.) - das Gefühl von Abrundung und Geschlossenheit vermittelt. Die Gründe lassen sich plausibel machen. Sie liegen in zwingenden, d. h. die Logik des Fortschreitens gewährleistenden Erfordernissen des dynamischen, harmonischen, motivisch-strukturellen und energetisch-emotionalen Ablaufs. Eine einfache Einrahmung durch die Anfangsperiode kann das Gewicht der beiden Binnenperioden nicht auffangen, dafür hat es zu viele Brechungen und Überraschungen gegeben. Vor allem die dynamische 2. Periode kann nicht einfach ohne Folgen bleiben. Deshalb folgt als Coda ein vermittelnder 4taktiger Halbsatz mit einer lakonisch-abriegelnden einfachen Kadenz, in der Elemente beider Perioden verbunden sind (Motiv a aus Periode 1; Dynamik, Stimmtausch, Sequenzierung, Umkehrung von b aus Periode 2). Die grafische Skizze zeigt, dass eine weitere wesentliche Funktion der Coda die Ausbalancierung der räumlichen Disposition des Stückes ist. Die räumliche Disposition erfordert nach dem durchgehenden Abwärtstrend von A, der stark absinkenden Kurve am Schluss von A¹ und der leicht nachgebenden Kurve am Schluss von B (das sich zunächst um ein Festhalten an der Achse dis" bemüht hatte) aus Gründen einer sinnvollen Balance einen Gegentrend, wie er schon im ersten Teil von A¹ vorgeprägt ist. Daher knüpft der Schluss auch satztechnisch und motivisch an A¹ an. Dynamisch rechtfertigt sich das ff daraus, dass sonst die ffStelle in T. 17 ohne Pendant geblieben wäre. Die Kadenz ist erforderlich, weil die Hauptkadenz von A-Dur (A-D-E-A), die erst die volle harmonische Fixierung der Grundtonart gewährleistet, bisher nur einmal, und dabei unvollständig vorkam. (Der E-Klang in T. 30 verklingt in der Pause, die Auflösung nach A in T. 32 markiert keinen Schluss, sondern ist der 'Auftakt' der Wiederholung von A). Der Modulationsgang hat bisher, bis auf die erwähnte Ausnahme, die Subdominante vermieden. Sie ist aber als schlussbildender Faktor unverzichtbar. Nicht umsonst modulieren viele Stücke vor dem Schluss in die Subdominante (vgl. z. B. Bachs Inventio in C).

Das Trio verhilft endlich den melodischen Kräften der dritten Periode zum ungehinderten Durchbruch. Wie schon in der Sekundgang-Konstellation T. 9ff. wird das Dreitonmotiv fast durchgehend gleichzeitig in verschiedenen Stimmen auf- und abwärts gespielt. Oberflächlich betrachtet erscheint das Trio in seinem einheitlichen Charakter, seinem gleichmäßigen rhythmischen Fluss und seiner regelmäßigen Gliederung als idyllische Enklave. Nach der elegischen exclamatio am Anfang (wieder die kleine Sext!) wiegt sich das Stück zunächst in dem Gegeneinander des Dreitonmotivs. Das Prinzip der Wiederholung, das sich am 'Geburtsort' dieser Konstellation - die beiden ersten Takte des Trios sind die Umkehrung der T. 21-22 des 1. Teils - schon andeutete, wird nun voll ausgespielt.

Das Gleichgewicht ist allerdings nur scheinbar vorhanden. Darauf weisen nicht nur die schmerzlichen Akzente (*sf*) hin, sondern auch die - bis auf T. 16 - im ganzen Stück durchgehend vom fallenden Motiv bestimmte oberste melodische Kontur. Der Abwärtssog bricht sich in der riesigen Tonleiterlinie von T. 48 bis 51 Bahn. In der zweiten Periode wiederholt sich der Vorgang entsprechend, nur dass durch den Ausbruchversuch in T. 56 (Höhersequenzierung des Motivs) die Tonleiterlinie noch verlängert wird (2 Oktaven!). Erst in der 3. Periode hat das Aufbäumen Erfolg (Höhersequenzierung, aufwärtsgerichtetes Motiv in T. 64, beharrliche Wiederholung auf der gleichen Tonstufe in den Achtelfiguren der linken Hand). Dass dazu eine fast gewaltsame Willensanstrengung vonnöten ist, verrät sich in der Dynamik (*f*, *ff*), in der schärferen Betonung der *sf* und in dem Orgelpunkt der Begleitung. Wie im Scherzo sind also auch in diesem äußerlich so glatten Trio dramatische Auseinandersetzungen zu beobachten.

Das Scherzo lässt deutlich *Gattungsbezüge* erkennen, *verfremdet* diese aber in entscheidendem Maße. Hinter Beethovens Stück versteckt sich etwa folgendes banales Ländler-Modell:



Der Formgrundriss lässt die alte Menuettform A-B (Trio)-A deutlich durchschimmern, desavouiert sie aber durch die fast sonatenartige Durchführung (T. 9 - 17). Überhaupt präsentiert sich das Scherzo in der 1. Periode als Nachfahre des Menuetts: 3/4-Takt, heiterer Charakter, Einfachheit (klare Periodik, normale Kadenz, einfache Satztechnik). Doch klingen auch schon deutlich neuere Scherzo-Töne an: rasantes Tempo, elementares, dem 'niedereren' Stil entsprechendes formelhaftes Material (Dreiklangsbrechung, Ton- bzw. Akkordrepetition, rudimentäre Melodik), Kleingliedrigkeit, übermütiger Charakter. Der weitere Verlauf zeigt die eigentlichen Züge des Scherzos: Sprunghaftigkeit, Neigung zu Überraschungen, vielfältige Brechungen, Verletzung der Gattungsnorm durch Übernahme sonatenhaft-dramatischer Elemente (motivisch-thematische Arbeit, Substanzgemeinschaft bei antithetischem Ablauf). In späteren Werken geht Beethoven in der Verletzung des Stilhöhenprinzips in den Scherzi noch weiter: In der 9. Sinfonie z. B. wird das Scherzo - wie schon bei Haydn - zur Einbruchsstelle des Burlesken, Bäuerlich-Derben.

Der *Charakter* des Stückes ist also äußerst komplex. Er lässt sich nicht mit einem Wort oder einem Satz kennzeichnen, wie man ja auch den Charakter eines Menschen nicht auf eine einfache Formel bringen kann. Der charakterisierende Titel Scherzo bezeichnet nur eine (Haupt-)Eigenschaft oder nur den Typus, aber nicht dessen individuelle Ausprägung. Dass wir uns selbst einen solchen Typus als vielfältig in sich gebrochen vorstellen, mag ein hier sich anbietender Vergleich mit dem Begriff Clown verdeutlichen: Er lässt uns nicht nur an lustige Kapriolen denken, sondern auch an Tragik, Einsamkeit und Verzweiflung.

Beethoven äußert sich in seiner Musik nicht mehr, wie noch Pleyel, in netten, aber unverbindlichen galanten Floskeln. An die Stelle des konventionellen Small talk tritt die intensive, individuelle, charakteristische Kundgabe von Gedanken und Gefühlen. Musik wird zum Spiegel psychologischer Vorgänge. Sie entfernt sich von der Statik barocker, typisierter Affektsprache und wird zu einer dynamisch sich entwickelnden freien Gefühlssprache. Mit der Einheit des Affekts wird auch die Einheit des Materials aufgegeben. Musik wird prozessual, ihr Ablauf wird von sich wandelnden, teilweise kontrastierenden Gedanken bestimmt. Zum Problem wird dabei die Einheit des Ganzen bzw. die Logik der Aufeinanderfolge des Verschiedenen.

→ Wir vergleichen die Einspielungen des Beethovenschen Scherzos von  
 Emil Gilels (1985, DG 415 481-2, Dauer: 3:28),  
 Rudolf Buchbinder (1980, Teldec 8.43415, Dauer: 3:10),  
 Friedrich Gulda (1968, amadeo 423 753-2, Dauer: 2:39) und  
 Glenn Gould (1980, M3P 39647, Dauer: 2:32).

→ Wir überlegen, wie sie den Charakter des Stückes fassen.



## 14.4 Johann Friedrich Reichardt (1752-1814): 2. Satz aus op. 2,3

→ Wir bestimmen (vor dem Hintergrund der Texte auf S. 79) die ästhetische Position Reichardts, wie sie in dem folgenden Text zum Ausdruck kommt.

### Johann Friedrich Reichardt:

Es bleibt ewig wahr: der Künstler kann nur das wahr darstellen, was er selbst fühlt. Wer nur Freud und Leid fühlen kann oder mag, wie sie rein die Natur hier gibt, der kümme sich um alle Kunstregeln nicht. Jener Ausdruck ist nicht Werk der Kunst. *Halbes Studium der Kunst ist nicht näher der Natur als ganzes. Nur ganzes Studium bringt erst wieder der Natur nah. ...*

Ein geschrieben Blatt, was mir mancher wahre Künstler auf meinen Reisen aus seinem verborgenen Schatze gab, war oft unendlich mehr wert als zwanzig gestochene und gedruckte Werke desselben Mannes, zubereitet für das enge Herz seiner gnädigen Käufer und den Eisenkrämersinn seines Notenverlegers...

Ursprung und Zweck der Kunst ist heilig; heilig werde sie auch betrieben. Nur da, wo's drauf ankommt, den Menschen über sein schlechteres Selbst, über sein Zeitalter, über diese Erde zu erheben, da nur werde die Kunst angewandt. Und da, wie kann, wie wird sie da wirken! Wie hohe Vorgefühle künftigen seligen Anschauens, wie hohe Wahrheits-, Freiheitsgefühle wirken und befesten! ... Nur der, der sie ganz zu vollenden vermag, werde hinzugelassen; und dessen Wirken wird wie auch stets heilig, edel sein. Lebt er in einem Zeitalter und unter Menschen, denen nichts heilig ist, so wird er für sie, wie sie sind, nicht Künstler sein wollen. Er wird für sein Herz und für die wenigen, die er im Herzen trägt, arbeiten und so gewiss, sei's auch ungesehen und unerkannt, spät oder früh Veredelung der Menschheit wirken. ... Alle höhere Kunst war überall im Anfang Sprache der Menschen mit den Göttern, und dann Aushauch, laut Bild des veredelten, freien Menschen.

Aus: An junge Künstler, Musikalisches Kunstmagazin, Bd. I, Berlin 1782. Zit. nach: Reichardt: Briefe, die Musik betreffend, Leipzig 1976, S. 108-111.

→ Wir prüfen an dem folgenden "Tempo di Minuetto", ob sich Reichardts theoretische Aussagen mit seiner Musik decken. Wir vergleichen sein Stück mit denen Pleyels und Beethovens.

### Tempo di Minuetto

### Minore

Zit. nach: Johann Friedrich Reichardt: Stücke für Klavier aus op. 2 und 3, hg. von Albert Küster, Kassel o. J.

# KONZERT/SONATE - VON DER KLANGREDE ZUM AUTONOMEN WERK

## 15. Das barocke Konzert

Seit dem 16. Jahrhundert bezeichnen Begriffe wie Sonata (sonare = klingen), Concerto und Sinfonia reine Instrumentalstücke. In diesen drei Formen vollzog sich allmählich der Aufstieg der nicht ans Wort gebundenen Musik zu einer autonomen Kunst, die schließlich in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ihren endgültigen Durchbruch erlebte, im 19. Jahrhundert sogar über die wortgebundene Musik gestellt wurde, weil in ihr Aussagen gemacht werden können, die die Sprache übersteigen. ('Wo die Sprache aufhört, fängt die Musik an.') Auf dem Wege zu diesem Ziel hat die Musik im 17. und frühen 18. Jahrhundert sich Prinzipien der Rede zu eigen gemacht, wie wir bereits gesehen haben (barocke Inventionslehre). Die Verwandtschaft von Rhetorik und Musik besteht darin, dass beide Künste in der Zeit ablaufen und sich an das Ohr wenden. Sprache und Musik arbeiten mit kontinuierlich sich verändernden Elementen (Lauten bzw. Tönen, Vokabeln/Redewendungen bzw. musikalischen Floskeln/Figuren), die einen Sinn ergeben: in der Sprache einen begrifflich-konkret benennbaren, in der Musik einen mehr allgemeinen. Musik sowohl wie Sprache beeinflussen unsere Gefühle bzw. geben uns Einblick in die Befindlichkeit des Verfassers/Komponisten bzw. Sprechers/Spielers. Der Ablauf ist sinnvoll und abwechslungsreich gegliedert in Sinnabschnitte (Zäsuren), Haupt- und Nebensätze (Interpunktion), durch Intonation in unterschiedlichen Lagen, durch wechselnden Rhythmus u. a. Beide sind inhaltlich-thematisch gebunden. Ein Hauptgedanke und ein Hauptaffekt werden - bei allen zusätzlich oder gegensätzlich geäußerten Gedanken - konsequent weiterverfolgt. Um die Wirksamkeit zu erhöhen, erscheint immer die gleiche Thematik, d. h. der Hauptgedanke und eventuelle Nebengedanken werden wiederholt, erweitert, modifiziert - je nach ihrer einleitenden, erzählenden, behauptenden, bestätigenden und abschließenden Funktion -, Einwände werden gemacht und widerlegt u. ä. Bei solchen und ähnlichen Vergleichen dachte man damals in Anlehnung an die antike Tradition speziell an eine Gerichtsrede, weil in ihr neben den rein gedanklich-begrifflichen Inhalten vor allem suggestiv-anschauliche, emotionale Wirkungselemente zum Tragen kommen, die eine große Nähe zur Affektsprache der Musik aufweisen.

### 15.1 Antonio Vivaldi: Violinkonzert op. 3, Nr. 6

#### Ritornell (Hauptsatz)

Soggetto (Hauptgedanke)

Kennzeichen des Soggetto sind:

- Quartansprung (/4)
- Repetition des a" (++++)
- Umspielung des a" (□□)
- Wiederholung und Sequenzierung der Umspielungsfigur
- Ausfüllung des Oktavraums a"-a' von oben nach unten.

→ Wie wirken diese Elemente weiter? Wir markieren die motivischen Strukturen in der 2. und 3. Reihe mit den angegebenen Symbolen.

Der Aufbau des Ritornells entspricht dem barocken Fortspinnungstypus:

*Vordersatz - Fortspinnungsteil(e) - Epilog.*

Er unterscheidet sich stark von der erst ab ca. 1750 geltenden Form der geschlossenen 8taktigen Periode. Die Teile verhalten sich nicht symmetrisch zueinander.

→ Wir hören den 1. Satz des Konzertes und beschreiben grob den Ablauf.

Concerto ('Übereinstimmung', 'Vereinigung') bezeichnet seit dem 16. Jh. ein vokales oder instrumentales Ensemble. Im 17. Jh. steht "concertato" für den neuen ('konzertierenden') Generalbassstil im Gegensatz zum alten (strengen) Kirchenstil. Immer mehr wird der Begriff Concerto auf den instrumentalen Sektor begrenzt. Ende des 17. Jahrhunderts ist das Concerto ein mehrsätziges Instrumentalwerk, bei dem - in Anlehnung an die Mehrchörigkeit des 16. und 17. Jahrhunderts - zwei Gruppen (Tutti - Solo bzw. Soli) sich gegenüberstehen und vermischen. Es gibt zwei Typen eines solchen Gruppenmusizierens:

**Concerto grosso** (großes, stark besetztes Konzert): ein kleiner Klangkörper (Concertino) steht dem Orchester (Concerto grosso oder Tutti oder Ripieno) gegenüber.

**Solokonzert:** Ein Solist oder mehrere Solisten stehen dem Orchester gegenüber.

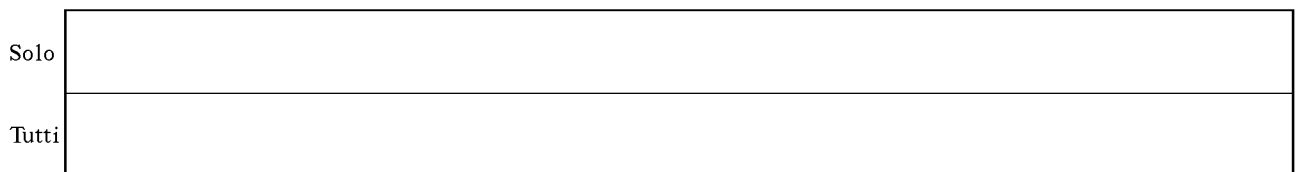
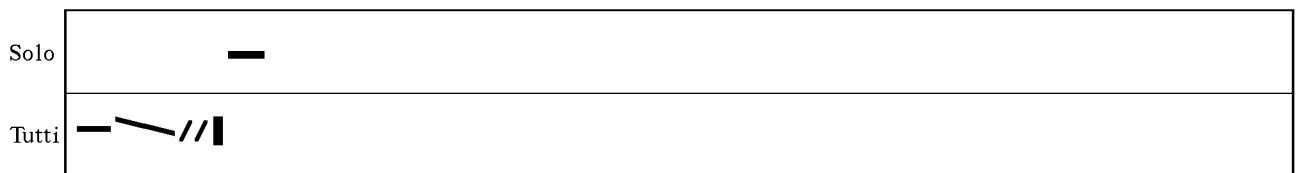
Vivaldis Konzert (aus der Zeit zwischen 1700 und 1710) ist durch den Wechsel von Ritornell und Couplets geprägt. Das Grundmodell eines solchen Solokonzertsatzes könnte so aussehen:



Das Ritornell wird vom Tutti gespielt und bleibt im Kern unverändert, die jeweils unterschiedlichen Couplets werden vom Solisten (mit Begleitung) vorgetragen. Die Couplets bringen kein eigentlich neues Material, sondern sind quasi improvisatorische Umspielungen des Ritornells. Ein solches Formmodell darf natürlich nicht einfallslos umgesetzt werden, das ergäbe einen allzu durchsichtigen und stereotypen Ablauf. Es ist interessant zu beobachten, wie Vivaldi das Grundmodell modifiziert, aus ihm eine bunte, abwechslungsreiche und doch einheitliche Form schafft.

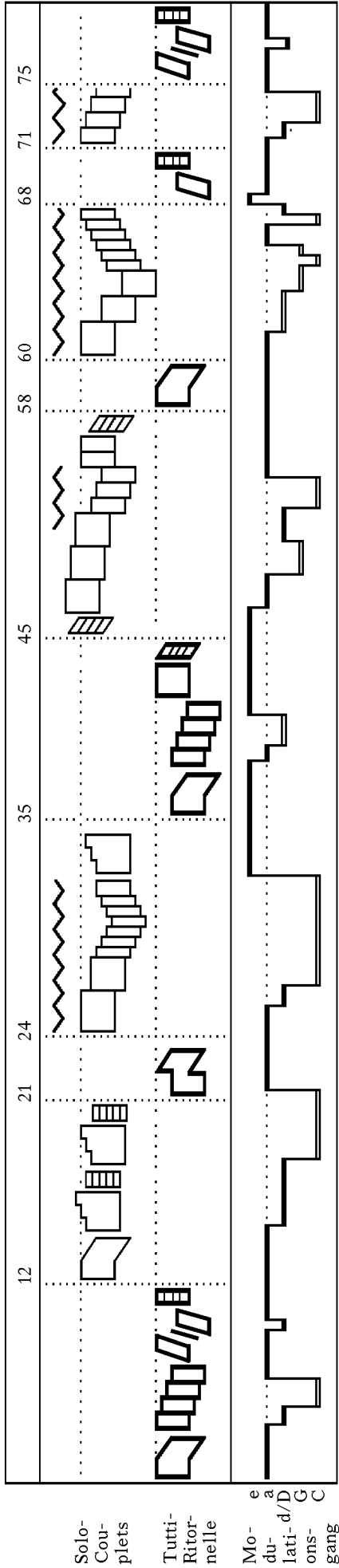
→ Wir hören den 1. Satz des Konzerts und schreiben den Ablauf (des Ganzen oder einzelner Teile) mit, indem wir folgende Symbole benutzen:

- Soggetto (1. Zeile)
  - / sequenzierende Fortspinnung des Soggettokopfes (2. Zeile)
  - // | Schlussgruppe mit Schlusskadenz (3. Zeile)
- Variative Umspielungen dieser Grundformen kennzeichnen wir durch eine Schlangenlinie über den Grundsymbolen (z. B. ~~~~ = Umspielung des Soggetto).



→

→ Wir hören das Stück an Hand der folgenden Graphik:



- Wie ist das Prinzip der Mannigfaltigkeit in der Einheit realisiert?
- Wie ist das Verhältnis von Solist und Orchester? Tritt der Solist stark aus der Gruppe heraus oder bleibt er integriert?
- Wir beziehen unsere Ergebnisse auf den folgenden Text zur Ästhetik der barocken Musik:

**Martin Wehnert:**

"Barockes Formhören.

Für das Verständnis und die Sinnerfassung eines barocken Musikstückes ist ein Hörer undenkbar, der seine ganze Aufmerksamkeit derart einem einzelnen Teil, dem gerade erklingenden Jetzt-Komplex zuwendet, daß die vergangenen als bloße Entwicklungsstufen ins Bewußtsein zurücksinken, mit allen Merkmalen einer zeitperspektivischen Ferne behaftet... Nicht auf das Detail, die Auszeichnung eines Einzelgliedtes, sondern auf die in vielfältiger Beziehungsordnung gewonnene Einheitlichkeit und Einheit des Ganzen kommt es ihm an...

... eine ... adäquate Hörweise ... ist nicht - wie üblich - so vorzustellen, daß die musikalische Bewegung in einer Geraden abläuft. Einrichtlichkeit ist psychisch gleichbedeutend mit »dynamischer Steigerung«. Gerade diese Tendenzen liegen aber dem barocken Musizieren ganz fern. Das Streben nach Maß, Proportionalität, Ausgleich, nach Vervielfältigung des Einen, nach Spiegelung läßt eine andere Einstellung des Hörenden erkennen.

Wenn jener Zielgerichtheit, jener Erfüllung in der Zeit ein »Streckenhören« - wie es der Verfasser bezeichnen möchte entspricht, so ist es hier ein »Flächenhören« oder: »Kreishören«, um die Geschlossenheit, die Rückbezüglichkeit auf eine festliegende Mitte auszudrücken), das der barocken Kompositionsweise stärker gerecht wird.

Kurt Westphal formuliert in bezug auf das barocke Thema treffend: »Es steht nicht an einer bestimmten -und nur an dieser bestimmten - Stelle im Ganzen, wie die klassische Melodie, sondern es sitzt zentral in ihm.« Es repräsentiert das Ganze. Das Ganze ist daher lediglich ein Schwingen um dieses Thema. Völlig falsch gehört ist darum ein barockes Werk auch dann, wenn es statt dessen als eine zwanzig- oder mehrmalige Abfolge des immer gleichen unveränderten Themas gehört wird. Seinen Sinn erhält das barocke Thema nur in diesem Ewig-gegenwärtig-Sein, nicht in dem ewig sukzessiv erfolgenden Sich-Wiederholen.

Gerade das wird auch mit der Kreisvorstellung festgehalten: Die anfängliche zentrale Gestalt verwandelt sich nicht, macht keine »Entwicklung« durch; sie bleibt während des ganzen Bewegungsstromes in ihrer einmaligen Festigkeit erhalten. Was in netzartiger Verflochtenheit auch folgt, es setzt sich allseitig geschlossen, d. h. in immer neuen Kreislinien um dieses Zentrum herum an. In solcher Bewegung trifft jeder Schnitt, der durch den raum-zeitlichen Verlauf gelegt wird, das funktionale Zentrum."

"Um einer sauberen terminologischen Abgrenzung und Klarheit willen wird das formelhafte, unpersönliche, additionsfähige - barocke - Bauglied stets mit »Figur«, und nur die individuell geprägte, wandlungs- und entwicklungs-trächtige - klassische-romantische - kleinste melodische Einheit als »Motiv« bezeichnet werden. Der grundsätzliche Unterschied zwischen beiden ... verträgt nicht die allgemein übliche beliebige Verwendung des »Motivs« auch in den barocken Kompositionen. Als Antrieb, Beweggrund (movere = bewegen) dient das Motiv der musikalischen »Handlung«; als Baumaterial, Versatzstück dient die Figur der musikalischen »Architektur«."

## 16. Die klassische Sonate

### 16.1 Stilvergleich: Barock - Klassik

- Wir vergleichen die Anfänge von Bachs Invention 8 (S. 28) und des 1. Satzes aus Beethovens Klaviersonate op. 2 Nr. 1 (T. 1-25) hinsichtlich der Dynamik, des Ausdrucksprofils, der satztechnischen Anlage sowie des motivischen Materials und dessen Verarbeitung.
- Wir entnehmen dem auf S. 98 folgenden Text von Balet Informationen über Barock und Klassik und ordnen sie in einer Tabelle nach Gegenbegriffen.
- Wir überprüfen und ergänzen die einzelnen Aussagen an Hand der beiden Stücke.

### 16.2 Die Sonaten(haupt)satzform (Ludwig van Beethoven: Sonate op. 2 Nr.1)

Insbesondere die ersten Sätze der Sonaten, Sinfonien, Konzerte u. a. mehrsätziger Gattungen der Klassik stehen in der Sonatensatzform. Sie wird im allgemeinen folgendermaßen beschrieben:

#### *Schema des Sonatensatzes*

	Exposition	Durchführung	Reprise
M	Sth. – Sg.	Themen(teile)	Hth. – Üb. – Sth. – Coda
D (tP)	Hth. – Üb.		
T			

Exposition: Vorstellung des thematischen Materials  
 Durchführung: Verarbeitung des Materials, speziell: das Material durch verschiedene Tonarten führen  
 Reprise: Wiederkehr der Exposition (mit geändertem Tonartenplan: Rückkehr zur Grundtonart)  
 M: Modulation durch verschiedene (auch entferntere Tonarten)  
 D: Dominante (Bei einer Sonate in Dur steht das 2. Thema in der Dominanttonart.)  
 tP: Durparallele einer Molltonart (Bei einer Sonate in Moll steht das 2. Thema in der parallelen Durtonart.)  
 Hth.: Hauptthema  
 Sth.: Seitenthema  
 Sg.: Schlussgruppe  
 Üb.: Überleitung  
 Coda: ('Schwanz') Schlussteil

Wichtige *inhaltliche Bestimmungen* ergeben sich nach landläufiger Vorstellung durch

- die Gegensätzlichkeit der beiden Themen in Struktur (akkordisch/skalisch, steigend/fallend, kompliziert/einfach, offen/geschlossen u. ä.) und Ausdruck (z. B. energisch/weich, dramatisch/lyrisch u. ä.) und
- die Verarbeitung, Zergliederung (Abspaltung) und Vermischung des thematischen Materials in der Durchführung.

- Wir vergleichen die formale Anlage des 1. Satzes der Beethoven-Sonate mit dem obigen Schema. Stimmen der äußere Umfang und das innere Gewicht der einzelnen Formteile mit dem überein, was vom Schema suggeriert wird?
- Wir vergleichen Haupt- und Seitenthema (T. 1-8, T. 20-25) hinsichtlich der motivischen Struktur, der satztechnischen Anlage sowie des dynamischen und ausdrucksmäßigen Profils. Stimmen die Ergebnisse mit den obigen Aussagen zur Gegensätzlichkeit und zur Verarbeitung der Themen überein?
- Wir versuchen (nach dem Vorbild der obigen Analyse des Scherzos) aus dem motivischen Ansatz des Hauptthemas - aufsteigender Dreiklang (Mannheimer 'Rakete') versus fallende skalische Bewegung - einzelne Passagen der Sonate abzuleiten¹, z.B:
  - die Überleitung vom Hauptthema zum Seitenthema (T. 9-20). Wir beachten dabei vor allem den Bezug zur fallenden skalischen Bewegung über den Raum einer Sexte hin, wie er am Schluss des Hauptthemas zu finden ist (c" b' as' g' f' e');
  - die Verarbeitung des Seitenthemas in der Durchführung (T. 55-81). Zur Deutung der Oberstimme (T. 69-81) ziehen wir das Seufzermotiv vom Schluss des Hauptthemas (f' e') und die von den Kerntönen in T. 4-5 auf 1 und 3 gebildete Terz-Sekund-Kontur (b" g", as", f") heran.

¹ Mit den genannten Strukturelementen lässt sich auch die thematische Einheit der vier Sätze der Sonate nachweisen. Vgl. dazu: Jürgen Uhde, Beethovens Klaviermusik II, Stuttgart 1970, S. 23ff.

Ludwig van Beethoven: Sonate op. 2 Nr. 1 (1796)

Allegro (♩ = 112)

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line. The second system includes a crescendo (*cresc.*) and fortissimo (*ff*) dynamic, with a first ending marked '10'. The third system continues the melodic development. The fourth system features a piano (*p*) dynamic and includes a second ending marked '20'. The fifth system concludes with a first ending marked '30'. The score is annotated with numerous fingerings, slurs, and articulation marks.

*) Fermate  
*m.d.* 3 8 4 2 4  
*m.s.*

The notation shows a melodic line in the treble clef with fingerings 3, 8, 4, 2, 4 and a bass line in the bass clef. The exercise is marked with a fermata symbol.

Edition Breitkopf Nr. 4341

28726

First system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (4, 5, 1, 2, 3, 4, 5). Dynamics include *p*, *f*, and *sf*.

Second system of the musical score. The right hand continues with slurs and fingerings. The left hand has slurs and fingerings. Dynamics include *f*, *p*, and *sf*. The instruction *con espressione* is written above the right hand. A measure number box containing '40' is present.

Third system of the musical score. The right hand has slurs and fingerings. The left hand has slurs and fingerings. Dynamics include *sf*, *cresc.*, *ff*, and *p*. A *rit.* marking is present below the left hand.

Fourth system of the musical score. The right hand has slurs and fingerings. The left hand has slurs and fingerings. A measure number box containing '50' is present.

Fifth system of the musical score. The right hand has slurs and fingerings. The left hand has slurs and fingerings. Dynamics include *fp* and *p*. A measure number box containing '60' is present.

Sixth system of the musical score. The right hand has slurs and fingerings. The left hand has slurs and fingerings. Dynamics include *fp*. A *rit.* marking is present below the left hand.

Seventh system of the musical score. The right hand has slurs and fingerings. The left hand has slurs and fingerings. Dynamics include *sf* and *f espr.*. A measure number box containing '70' is present.

Musical score for piano, measures 80-100. The score is in G major and 4/4 time, consisting of seven systems of two staves each (treble and bass clef). It features various dynamic markings such as *sf*, *p*, *cresc.*, *decresc.*, and *pp*, along with articulation like trills and accents. Fingerings and pedaling instructions are clearly indicated throughout the piece.



This musical score consists of seven systems of piano music, numbered 110 through 150. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure numbers 110, 120, 130, 140, and 150 are enclosed in boxes at the beginning of their respective systems. The score features a variety of musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings such as *pp*, *ff*, *cresc.*, and *con espressione*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some measures include a 'Ped.' (pedal) marking with an asterisk. The music is characterized by intricate melodic lines and complex harmonic textures.

## 16.3 Der Stilumbruch im 18. Jahrhundert

### Leo Balet/Ernst Gerhard:

"Der galante Stil war durchaus eine Dekadenzerscheinung. Die endlose Bewegung in der Musik ließ nach, an die Stelle der unendlichen Fortspinnungsmelodik tritt die galante Wiederholungsthematik, das heißt, kleine zierliche Motivchen werden wiederholt und neue angestückelt, so dass sich das Ganze als ein Konglomerat kurzer melodischer Phrasen entpuppt. Der bisherige Fluss der Gesamtbewegung zerfällt gewissermaßen in seine einzelnen kleinen Wellchen, genauso wie in den bildenden Künsten jener Zeit die einheitliche gerade oder geschweifte Linie in Einzelglieder zerknickt und übermäßig verziert wird: die Musik schmückt sich mit allerlei kleinen Spielereien, die man Manieren nannte, die Architektur mit Schnörkelchen, Rocailles usw.

Auch die polyphone Gebundenheit lockert sich im galanten Stil. Statt der Mehrzahl selbständig geführter Einzelstimmen tritt immer deutlicher die Oberstimme melodieführend auf, während die anderen Stimmen zu akkordbildenden Begleitstimmen herabsinken.

Damit aber - und das ist der springende Punkt dieser Wandlung - ist der Möglichkeit des Ausdrucks subjektiver Gefühle in der Musik freier Raum gegeben. Der galante Stil war für die Fürsten der Stil der Unterhaltungsmusik, also einer Musik, die nur zum ästhetischen Genießen da war. Gewiss handelte es sich bei diesem Genießen lediglich um ein galantes Tändeln, ein zartes Nervenkitzeln, eine zuckrige Spielerei, die nur die Oberfläche des menschlichen Empfindungslebens berührte. Dennoch bot sich dem Bürgertum in diesem Musikstil die geeignete Form zum Hineinfließen und Ausdrücken seiner subjektiven Gefühle...

Seit dem Beginn der Warenwirtschaft und des sich ausbreitenden Kapitalismus entstand eine grundsätzlich neue Funktion der Musik: der gesteigerte Kampf ums Dasein, das Auf-sich-selbst-Gestelltsein des einzelnen Bürgers erforderte ein Gegengewicht, einen Ausgleichsfaktor: Das Herausheben aus dem Alltag, das Vergessenmachen des Lebenskampfes durch ästhetisch-sinnliches Genießen. Musik wurde für die Bürger ästhetisches Genussmittel, außeralltägliche Sinnesbefriedigung, Luxusprodukt. Das aktive Musikmachen wandelte sich in ein passiv-hingebendes Musikhören... Mittels der Musik flüchtete der Bürger aus dem Alltag in die weite Welt seiner Gefühle Andererseits aber dokumentierte er durch die Vertiefung und Bereicherung seines Gefühlslebens seine gesteigerte Menschlichkeit, mit der er letzten Endes das rein materielle Ziel der Vernichtung des Feudalismus zu erreichen suchte...

Um die Jahrhundertmitte brachte die enorme Gefühlskultivierung des Bürgertums eine völlige Umwälzung mit sich: die endgültige Abkehr von der auf die Spitze getriebenen Konttrapunktik wie auch die Abwendung von der stereotypen Tanzrhythmik verhalf der Funktionalharmonik in allen ihren vielfältigen Möglichkeiten zur Alleinherrschaft...

Die immerwährend wechselnden spontanen Gefühle konnten in der neuen Musik frei ausströmen. Man suchte förmlich danach, Spannungen und Lösungen von ständig veränderter Intensität hervorzurufen, die harmonischen Schwergewichtsverhältnisse möglichst zu verdeutlichen. Alles Neckische, Galante, Spielerische, Stereotype, Erstarrte wird mit dem belebenden Blut des gewaltigen Gefühlsstroms erfüllt, ausgeweitet, vertieft, durchglüht, so dass in kurzer Zeit ein expressiver Stil entsteht, in dem etwas nur Tändelndes oder gar Stereotypes keinen Platz mehr hat.

An die Stelle des gleichförmig Bewegten im alten Stil tritt das fortwährend fluktuierende Auf und Ab.

Die Einheit des Affekts wird aufgegeben zugunsten der schnellen Aufeinanderfolge der Empfindungen und Gefühle. Diese treten nicht mehr streng voneinander getrennt auf, sie fließen jetzt ineinander und vermischen sich gegenseitig. Der verstandesmäßig abgezikelte, in der Musik objektivierte Affekt weicht dem spontan ausgedrückten subjektiven Gefühl.

Spielte in der Musik vor 1750 die Interpretation nur die Rolle einer einwandfreien Wiedergabe des objektiven Klangbildes ohne subjektiv gefühlsmäßige Zutaten, so wurde jetzt die Gefühlserregung des Interpreten Voraussetzung. Um durch

die Musik die Gefühle der Zuhörer erregen zu können, musste der Musizierende natürlich zu allererst und am stärksten seine eigenen Gefühle ausdrücken, er musste die Musik »beseelen« und durch intensives Sich-Versenken in die Klänge eine so suggestive Wirkung auf die Zuhörerschaft erreichen, dass diese in ähnliches Versinken geriet und auf diese Weise durch das musikalische »Erlebnis« in ihren eigenen Gefühlen schwelgen konnte. Philipp Emanuel Bach sagt darüber in seiner Klavierschule (1753): »Ein Musicus kann nicht anders rühren, er sey denn selbst gerührt: so muss er notwendig sich selbst in alle Affekten setzen können, welche er bey den Zuhörern erregen will. Bey matten und traurigen Stellen muss er matt und traurig seyn usw.« - »Aus der Seele muss man spielen und nicht wie ein abgerichteter Vogel.« - »Wenn man alles Technische ausgezeichnet beherrscht, kann man bey dem allen noch nicht ein deutlicher, ein rührender, ein gefälliger Clavieriste seyn. Treffer und geschwinde Spieler von Profession setzen zwar das Gesicht durch die Finger in Verwunderung, geben aber der empfindlichen Seele eines Zuhörers gar nichts zu tun.«

Suchte man früher die Gespaltenheit des polyphonen Klanggewebes durch möglichst große Gegensätzlichkeit des Klanges der einzelnen Stimmen oder Stimmgruppen hervorzuheben, so will man jetzt diese Gegensätzlichkeit durch eine recht ausgeprägte verschmelzende Einheitlichkeit ersetzen.

An die Stelle des gruppenweisen Musizierens ... tritt das sogenannte symphonische Musizieren. Einzelne Instrumente oder Instrumentengruppen laufen nicht mehr in ihrer gleichförmigen Bewegung wie getrennte Klangbänder nebeneinander, sondern an der Führung der kantablen Oberstimme, die die Spannungs- und Lösungsprozesse der harmonischen Fortschreitungen verbindet, nehmen die verschiedensten Instrumente teil. Diese »durchbrochene Arbeit«, der fortwährende Wechsel der Besetzung, die ständig veränderten Klangfarbenmischungen entsprechen der Labilität des Gefühlsstromes.

Der gleichförmig schreitende Trommelbass verschwindet, und der Albertibass, so genannt, weil er von dem italienischen Klavierkomponisten Alberti (1671-1740) zum ersten Mal ausgiebig benutzt wurde, tritt auf. Der Albertibass besteht aus einer Dreiklangsbrechung, die eine verschmelzende Wirkung hervorruft.

... Waren früher infolge der endlosen abstrakten Bewegtheit und der Affekteinheit einzelne Sätze oder Satzteile von Tonstücken im Innern von Anfang bis zu Ende völlig einheitlich und die verschiedenen Sätze oder Satzteile möglichst gegensätzlich ohne Übergang nacheinander aufgereiht, so fließt jetzt alles dem Gefühlsausdruck entsprechend weich ineinander über, neue Themeneintritte werden vorbereitet, in eine neue Tonart wird behutsam übergeleitet.

Die Veränderlichkeit, Labilität der motivischen, rhythmischen, melodischen, tonalen und besetzungsmäßigen Gestaltung des neuen expressiven Stils trat an die Stelle der starren Einheitlichkeit des Repräsentativ-Stils.

Vermittelte früher die Technik des endlosen Fortspinnens einer unveränderlichen Substanz die Herstellung der Affekteinheit und der unendlichen Bewegung, so vermittelt jetzt die Technik der thematischen Arbeit, d. h. die Kunst des allmählichen Verwandels eines Themas zu etwas Neuartigem, die Herstellung eines Gefühlsspannungsablaufs, einer natürlichen Entwicklung.

... Die auffälligste Wandlung erlebte die Dynamik...

Die Steigerung und Erregung des subjektiven Gefühls konnte durch kein Mittel stärker hervorgerufen werden als durch das Crescendo... Das Crescendo war für die empfindsamen Seelen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geradezu eine Offenbarung. Die Gefühlserregung beim erstmaligen Hören eines größeren Crescendos konnte so stark sein, dass sich das Publikum vor Aufregung von den Plätzen erhob und laut schluchzte... Selbst schnelle Passagen wurden durch fortwährende kleine dynamische Hebungen und Senkungen gefühlsmäßig ausgeformt, »beseelt«.

Aus: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1972, S. 338ff.

## 16.4 Zur Ästhetik der Sonatensatzform

In historischer Akzentuierung lassen sich folgende Aspekte unterscheiden, die sich teilweise überschneiden:

### Der *Tonartenplan*

Er ist im Suitensatz vorgeprägt. Auch dort moduliert der 1. Teil zur Dominante, der zweite führt von der Dominante zur Tonika zurück. Neu ist die Etablierung eines gleichgewichtigen (später sogar teilweise dominierenden) 'Mittelteils', der Durchführung.

### Die *Unterscheidung von "Haupt-" und "Nebensätzen"*

Wie das Ritornell des Konzertsatzes ist für Heinrich Christoph Koch (1787) der "Hauptsatz" oder "Hauptgedanke" ein für sich bestehendes Ganzes, das die Empfindung, welche das ganze Stück erwecken soll, festlegt und der als Bezugspunkt und Rahmen die formale Anlage zusammenschließt. Die "Nebensätze", die dem Hauptgedanken eine neue Beleuchtung geben, sind entweder kontrastierende oder - das ist meist der Fall - abgeleitete Gedanken. Sie werden deshalb auch als Zergliederungssätze bezeichnet. Wenn Koch die (später so genannte) Exposition "Anlage" und die Durchführung "Ausführung" nennt, wird deutlich, dass er von der rhetorischen Tradition geprägt ist. Er denkt auch noch architektonisch: Das Ganze erscheint ihm als wohlproportionierte Folge oder Zusammenstellung von einzelnen Gliedern.

### Die *ausdrucks- bzw. wirkungsästhetische Fundierung*

Musik wird als Empfindungssprache ("Sprache des Herzens"), als Darstellung eines Gefühlsspannungsablaufs aufgefasst. Diese inhaltliche Seite der Musik - bei Koch heißt sie "ästhetisch", im 19. Jahrhundert dann "poetisch" - wird zunehmend wichtiger. Die Musik muss individuellen Ausdruck haben, muss einen Charakter ausprägen. Die Einheit des Affekts, die im galanten Stil der Jahrhundertmitte und später trotz der Reihung unterschiedlicher Gedanken im ganzen noch gegeben war, wird mehr und mehr aufgebrochen durch effektvolle, sich deutlich voneinander abhebende Detailausformungen.

### Das *Originalitätsprinzip*

Das "Originalgenie", wie man zur Zeit des Sturm und Drang sagte, vermeidet die ausgetretenen Pfade der Konvention und produziert Neues. Elemente der Fantasie dringen in die Sonate ein. Stil- und Gattungsgrenzen werden verwischt. Es kommt zu einer Synthese unterschiedlicher Strömungen. Die Handhabung kompositorischer Verfahren und die Ausdrucksgestaltung werden individueller. Der Komponist strebt in seinem Werk weniger nach musterhaften als nach einmaligen (und damit neuen) Lösungen. Kunst soll "charakteristisch", d. h. nicht kalkulierter, sondern ursprünglicher und echter, den Gesetzen der inneren Natur folgender und darum wahrer Ausdruck des schöpferischen Ich sein.

### Die *Ökonomie der Mittel*

Die zunehmende Profilierung der Details erfordert im Interesse der Einheit und Geschlossenheit des Ganzen eine Integration des Verschiedenen. Sie wird im ausgehenden 18. Jahrhundert dadurch erreicht, dass die verschiedenen Tongestalten, auch die kontrastierenden, durch gemeinsame Teilelemente (diastematisch-intervallmäßige, rhythmische, harmonische usw.) miteinander verbunden sind. Einheit in der Mannigfaltigkeit wird angestrebt. Gegensätzliche musikalische Gedanken entpuppen sich bei näherem Hinsehen und Hinhören als Verwandlungen einer Grundkonstellation. Manche Sonaten werden aus einer einzigen thematisch-motivischen Grundgeste heraus entfaltet. Dabei werden die in dem Grundmaterial enthaltenen Möglichkeiten nach allen Richtungen kreativ erforscht und zu einem stringenten 'Gedanken-Gang' kombiniert.

### Das *Entwicklungsprinzip*

Neues Paradigma für die Deutung des musikalischen Ablaufs wird seit 1800 der Organismus, also das Prinzip des natürlichen Wachstums. Die musikalische Form wird nicht mehr als etwas "mechanisch" Zusammengefügtes, sondern als ein lebendiges Ganzes aufgefasst, das sich - wie die Pflanze aus dem Samenkeim - aus dem thematischen Grundmaterial nach in ihm selbst liegenden Gesetzen ('wie von selbst') entfaltet. Das Detail hat an der Stelle, in der es im Gesamt Ablauf steht, eine vom Ganzen her genau definierte, nicht austauschbare Funktion. Umgekehrt ist das Ganze in den Details des Hauptgedankens grundgelegt. Die Folge der Tongestalten erscheint aufgrund ihrer Substanzgemeinschaft, der zielgerichteten harmonischen Progression und der psychologisch plausibel erscheinenden Gefühlsentwicklung als quasi logisch. Die Musik erhält Prozesscharakter.

### Das *Autonomieprinzip*

Die in solch zwingenden Prozessen entstehende Form wird als autonomes, selbstbestimmtes Gebilde angesehen. Schön ist, was in sich vollendet ist. Als Mitteilung von Gefühlen ist Musik zwar "angenehm", aber noch nicht ästhetisch "schön", denn "schön" ist nach Kant, was "interesseloses Wohlgefallen" auslöst, was um seiner selbst willen angeschaut und geliebt wird. Schön ist ein Werk nur, wenn es über die eher zufälligen charakteristischen Einzelzüge hinaus insgesamt eine gültige Form ausprägt, die überdauert und aufgrund ihrer Dichte und Komplexität wiederholte Zuwendung rechtfertigt. (Hier ist der Ansatzpunkt für unser Musikleben, das weitgehend von 'wert'vollen traditionellen Werken bestimmt wird. Noch Bach hatte seine Kompositionen als Auftragswerke bzw. Gebrauchsmusik für eine tendenziell einmalige Aufführung geschrieben.) Die einem autonomen Werk angemessene Rezeption ist 'kontemplatives' Sich-Versenken.

### Der *Kunst-Charakter*

Die Formästhetik führt zu einer Rehabilitation des "Gelehrten" in der Musik. Bachs Polyphonie wird bewundernd wiederentdeckt und zum Vorbild für die thematisch-motivische Arbeit. Die Handhabung der Satztechnik wird dadurch sehr bereichert. An die Stelle stereotyper Verfahren treten Individualität, Flexibilität und Komplexität. Der ernst zu nehmende Komponist schreibt nicht zur Unterhaltung des Publikums und nicht auf vordergründige Wirkung hin, sondern versucht eine spezifische "Idee", ein Idealbild in seinem Werk zu realisieren.

### Der *Themendualismus*

An Beethovens Sonaten hat man im 19. Jahrhundert die Vorstellung miteinander kämpfender Themenkomplexe entwickelt. Man verstand die Sonate in Analogie zum Drama als Auseinandersetzung zweier Prinzipien. Dabei ist der Kontrast allerdings meist schon im Hauptthema selbst, also im motivischen Bereich angelegt. Das gegensätzliche Seitenthema ist nach dem Prinzip der "kontrastierenden Ableitung" gebildet.

### Die *Ästhetik des Erhabenen*

Das Erhabene reicht eine Dimension tiefer als die schöne Form im Sinne der Aufklärung. Das Erhabene wird oft gerade im Außergewöhnlichen und Maßlosen, ja sogar am formlosen Gegenstand erfahrbar. In Anknüpfung an alte geistesgeschichtliche Traditionen werden Wissen (vernunftmäßiges Erfassen) und Staunen (Bewunderung des nicht in Regeln Fassbaren) wieder zusammengeführt. Galten bis in die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts unregelmäßige Formen -z. B. die zerklüftete Bergwelt der Alpen oder gotische Kathedralen - als unschön, so begann 1772 mit Goethes Aufsatz über das Straßburger Münster eine Umwertung bzw. Erweiterung des Schönheitsbegriffs. Jetzt erschien auch die bis dahin als "verworren" geltende Linienkunst J. S. Bachs in einem neuen Licht. Immer deutlicher wird, vor allem in der Entwicklung Beethovens, die unaufhebbare Spannung zwischen Form- und Ausdrucksästhetik, zwischen allgemeinen Formmodellen bzw. Formungsprinzipien und individueller Form, zwischen einem vordergründigen Schönheitsbegriff und künstlerischer Wahrheit.

## 16.5 Johann Anton Kobrich: 3. Partia (1748)

Allegro un poco

Aus: VI. leichte und dabey angenehme Klavier-Partien (Nürnberg 1748), hg. von F. J. Giesbert, Neuwied 1948, S. 11f.

- Wir analysieren Kobrichs 3. Partia als Übergangsform zwischen Suite und Sonate. (Eine Partia - oder Partita - ist eine Folge von Sätzen, 'Teilen'. Der Begriff bezeichnet unterschiedliche Instrumentalstücke: Variationsreihen, freie Formen, Suiten.) Wir greifen bei der stilistischen Einordnung des Stückes auf den Balet-Text (S. 98) und die Aussagen zur Sonate (S. 99f.) zurück.
- Wir klären und vertiefen unser Verständnis der Sonatensatzform anhand der folgenden Texte.
- Wir überprüfen einzelne Positionen an Beethovens f-Moll-Sonate.
- Warum ist es nicht angebracht, bei dieser Sonate von einem 1. und 2. Thema zu sprechen, wie es häufig geschieht? Wir berücksichtigen bei dieser Überlegung auch die Texte zum Begriff des "Charakters" (S. 80).

## 16.6 Texte zur Ästhetik der Klassik

### **Johann Nicolaus Forkel:**

'Bey einer guten Sonate haben wir hauptsächlich zweyerley zu bemerken, erstlich: Begeisterung, oder höchst lebhaften Ausdruck gewisser Gefühle; zweytens: Anordnung oder zweckmässige und *natürliche Fortschreitung* dieser Gefühle in ähnliche und verwandte, oder auch in entferntere... wenn man bemerkt, dass in der Natur alles einem unaufhörlichen Wechsel unterworfen ist, so kann der Aesthetiker leicht den Schluss machen, dass Empfindungen eben sowohl wie körperliche Dinge diesem nothwendigen Lauf der Natur unterworfen seyn werden.'

Aus: Musikalischer Almanach auf das Jahr 1783, Leipzig 1784. Zit. nach: Leo Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1973, S. 477.

'Die Aehnlichkeit, die sich zwischen der Sprache der Menschen, und ihrer Musik findet, eine Aehnlichkeit, die sich nicht bloß auf den Ursprung, sondern auch auf die vollkommene Ausbildung derselben, vom ersten Anfang an bis zur höchsten Vollkommenheit erstreckt, kann hier den sichersten Leitfaden abgeben. Musik ist in ihrer Entstehung, eben so wie die Sprache, nichts als Tonleidenschaftlicher Ausdruck eines Gefühls. Sie entspringen beyde aus einer gemeinschaftlichen Quelle, aus der Empfindung. Wenn sich in der Folge beyde trennten, jede auf einem eigenen Wege das wurde, was sie werden konnte, nemlich die eine, Sprache des Geistes, und die andere, Sprache des Herzens, so haben sie doch beyde so viele Merkmale ihres gemeinschaftlichen Ursprungs übrig behalten, dass sie auch sogar noch in ihrer weitesten Entfernung auf ähnliche Weise zum Verstande und zum Herzen reden. Die Ableitung und Vermehrung ihrer Ausdrücke aus den ersten Lauten der Empfindung, der Bau und die Zusammensetzung derselben, um Empfindungen oder Begriffe nicht nur zu wecken, sondern auch bestimmt und ohne alle Zweydeutigkeit zu wecken und mitzuthemen, kurz alle Eigenschaften, welche die eine zur vollkommenen Sprache des Verstandes machen, machen auch auf ähnliche Art die andere zur vollkommenen Sprache des Herzens.'

Aus: Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig 1788, Einleitung, S. 2. Zit. nach: Funkkolleg Musikgeschichte, SBB 6, Weinheim 1988, S. 68.

'Harmonie und Melodie sind in einer guten musikalischen Zusammensetzung so unzertrennlich, als Wahrheit der Gedanken und Richtigkeit des Ausdruckes in der Sprache. Sprache ist das Kleid der Gedanken, so wie Melodie das Kleid der Harmonie. Man kann in dieser Rücksicht die Harmonie eine Logik der Musik nennen, weil sie gegen Melodie ungefähr in eben dem Verhältnis steht, als in der Sprache die Logik gegen den Ausdruck, nemlich sie berichtet und bestimmt einen melodischen Satz so, dass er für die Empfindung eine wirkliche Wahrheit zu werden scheint.'

Aus: Allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig 1788, § 38. Zit. nach: Carl Dahlhaus: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil, Darmstadt 1984, S. 43.

### **Heinrich Christoph Koch:**

'Der angehende Tonsetzer muss sich hüten, sich von der Mannigfaltigkeit der Theile eines Tonstückes einen falschen Begriff zu machen. Er darf nicht glauben als komme es dabey auf die Zusammenraffung vieler Gedanken an; nicht die Vielheit der Haupttheile, nicht die Vielheit der in denselben enthaltenen Figuren der Noten machen die Mannigfaltigkeit eines Tonstücks aus. Nein! wenige Hauptgedanken, in denen überdies noch die Figuren der Noten einander ähnlich sind, können, wenn sie in verschiedenen Wendungen gebracht worden sind, die zur Unterhaltung der Empfindung nöthige

Mannigfaltigkeit des Tonstückes enthalten; denn es kömmt hierbey nicht sowohl auf die Menge der Haupttheile, sondern vielmehr darauf an, dass die vorhandenen Haupttheile in einer mehrmals abgeänderten Verbindung zum Vorschein kommen.'

Aus: Versuch einer Anleitung zur Composition, Bd. 2, Leipzig 1787, S. 347. Zit. nach: Funkkolleg Musikgeschichte SBB 6 (s.o.), S. 65.

### **Friedrich Schlegel:**

'Es pflegt manchem seltsam und lächerlich aufzufallen, wenn die Musiker von den Gedanken in ihren Compositionen reden; und oft mag es auch so geschehen, dass man wahrnimmt, sie haben mehr Gedanken in ihrer Musik als über dieselbe. Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur eine Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muss die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?'

Aus: Athenäum-Fragmente, 1798. Zit. nach: C. Dahlhaus: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S. 286.

### **Johann Wolfgang von Goethe:**

'»». Geoffroy de Saint-Hilaire ist ein Mensch, der wirklich in das geistige Walten und Schaffen der Natur eine hohe Einsicht hat; allein seine französische Sprache, insofern er sich herkömmlicher Ausdrücke zu bedienen gezwungen ist, lässt ihn durchaus im Stich. Und zwar nicht bloß bei geheimnisvoll-geistigen, sondern auch bei ganz sichtbaren, rein körperlichen Gegenständen und Verhältnissen. Will er die einzelnen Teile eines organischen Wesens ausdrücken, so hat er dafür kein anderes Wort als Materialien, wodurch denn z. B. die Knochen, welche als gleichartige Teile das organische Ganze eines Armes bilden, mit den Steinen, Balken und Brettern, woraus man ein Haus macht, auf eine Stufe des Ausdrucks kommen.

Ebenso ungehörig«, fuhr Goethe fort, »gebrauchen die Franzosen, wenn sie von Erzeugnissen der Natur reden, den Ausdruck Komposition. Ich kann aber wohl die einzelnen Teile einer stückweise gemachten Maschine zusammensetzen und bei einem solchen Gegenstande von Komposition reden, aber nicht, wenn ich die einzelnen lebendig sich bildenden und von einer gemeinsamen Seele durchdrungenen Teile eines organischen Ganzen im Sinne habe.«

'Es will mir sogar scheinen', versetzte ich, 'als ob der Ausdruck Komposition auch bei echten Erzeugnissen der Kunst und Poesie ungehörig und herabwürdigend wäre.'

'»Es ist ein ganz niederträchtiges Wort«, erwiderte Goethe, »das wir den Franzosen zu danken haben, und das wir so bald wie möglich wieder los zu werden suchen sollten. Wie kann man sagen, Mozart habe seinen 'Don Juan' komponiert! Komposition - als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guss und vom Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so dass er ausführen musste, was jener gebot.«'

Aus: Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe [26. 6. 1831], Berlin 1956, S. 643f.

### Joachim Kaiser:

„In einem Vortrag ... nannte der Pianist Alfred Brendel ... als Charakteristikum dieses ersten (und manches anderen) Beethovensatzes das Prinzip der Verkürzung oder Verdichtung... In dieser Beobachtung steckt eine Wahrheit, aber nur eine halbe. Denn vom nicht eindeutig interpretierbaren Anfang abgesehen, scheint doch der erste Satz von op. 2 Nr. 1 mit einer fast manischen Konsequenz auf steigende, also gerade nicht verkürzende, sondern bereichernde, vergrößernde, hinzufügende Wiederholung hin konstruiert!

... der ganze Satz gleicht einem Plädoyer, ist mit forcierter, eindeutiger, unnachgiebiger Konsequenz aufs Prinzip der dreifachen und bereits dadurch gesteigerten Wiederholung hin komponiert... Dieses unübersehbare, aber auch unüberhörbare Prinzip des »Du musst es dreimal sagen« ist offenkundig genau das Gegenteil von mechanischer Wiederholung: nämlich sprechende, keuchende, den selbstverständlich flüssigen Ablauf umprägende Steigerung. Da wir bei der Betrachtung Beethovenscher Sonaten diesem Prinzip der dreimaligen Wiederholung noch oft begegnen werden, kann ich hier den Hinweis auf eine gewiss nichts »beweisende«, aber doch merkwürdige, aufregende literarische Analogie nicht unterdrücken. Wer den 'Hamlet'-Text genau studiert, wird feststellen, dass die Schlegel-Tieck-Übersetzung ungenau überträgt: Polonius möchte seinen Abschied von Hamlet nehmen; Hamlet, boshaft-verzweifelt, antwortet im deutschen Text: *Ahr könnt nichts von mir nehmen, Herr, das ich lieber fahren ließe - bis auf mein Leben, bis auf mein Leben.*« So zumindest lautet die Stelle bei A. W. Schlegel. Im Original aber wird das hier zweimal vorkommende *Ais* auf mein Leben« dreimal hintereinander ausgesprochen: »except my life, except my life, except my life«. Diese Trinität scheint höchste Erregtheit und Dringlichkeit zu bedeuten, auch hier. Sie wiederholt sich, wenn Hamlet dreimal »Mutter, Mutter, Mutter« sagt (111,4) und sie war schon vorher da, als der Geist sich mit einem dreifachen »Adieu, adieu, adieu! remember me« verabschiedete."

Aus: J. Kaiser: Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten, Frankfurt am Main 1979, S. 44ff.

### Alfred Brendel:

"Ich möchte wieder Tovey zitieren, der auf zwei Eigentümlichkeiten der Sonate aufmerksam macht:

»Die Sonate, eine im wesentlichen dramatische Kunstform, verbindet die emotionelle Reichweite und die lebensvolle Darstellung eines ausgewachsenen Bühnendramas mit der Knappheit einer Kurzgeschichte.« Und weiters:

»Da die Sonate ihren formalen Rahmen schneller ausfüllt, als sie ihre emotionellen Bedürfnisse befriedigen kann, hat sie an der Trennung in separate Stücke festgehalten, also an einem Erbe ihres dekorativen Urbilds, der Suite.«

Ich bin sehr einverstanden mit dem Nachdruck, mit dem Tovey auf die dramatische Natur und das emotionelle Engagement der Sonate hinweist. Die Sonate befreit sich vom Zeremoniell der Suite, sie scheint den Kennern des 18. Jahrhunderts erschreckend »privat.« »Sonaten sind wie Studien über die verschiedenen Seelenhaltungen und Leidenschaften des Menschen.«, sagte 1732 ein gewisser Abbé Pluche. Wenn wir versuchen, das Drama der Beethovenschen Sonatenform genauer zu definieren, so fällt uns auf: es ist ein Drama, in dem der Charakter des Hauptthemas dominiert. Beethoven hat zwar selbst über den »Kampf zwischen den zwei Prinzipien« gesprochen - seine Bemerkungen bleiben ziemlich unklar, oder Schindler hat ihn nicht genau verstanden. Wie stark sich die Themen auch immer unterscheiden, wie heftig sie in der Durchführung aufeinanderprallen mögen - der Charakter des Hauptthemas bleibt siegreich. Das Hauptthema herrscht wie ein König, der von seinem Hofstaat umgeben ist. Erst in Schuberts Sonaten scheint dieser Grundsatz in Frage gestellt: wie ferne Welten stehen sich hier zuweilen die Themen gegenüber. Dieses erweiterte Spannungsfeld hat Liszt in

seiner h-Moll-Sonate noch weiter ausgedehnt. In dieser genialsten Sonatenkonstruktion nach Schubert behält nicht die trotzigste Auflehnung des Hauptgedankens das letzte Wort, sondern die Entrückung des fünften und letzten Themas."

Aus: A. Brendel: Nachdenken über Musik, München 1982, S. 47f.

### Charles Rosen:

"Die Anwendung dramatischer Verfahren und Strukturen auf »absolute« Musik war mehr als ein intellektuelles Experiment. Es war für eine Ära, in der sich das Symphoniekonzert zu einem öffentlichen Ereignis entwickelte, eine natürliche Folge. Die Symphonie war gezwungen, eine Theatervorstellung zu werden und entwickelte dementsprechend nicht nur eine Art Handlung mit Schürzung und Lösung des Knotens, sondern auch eine vorher nur unvollständig erzielte Einheit von Ton, Charakter und Handlung. Einheit der Handlung war ja eine der klassischen Anforderungen an die Tragödie, und so verlor die Symphonie als Drama allmählich jegliche Spur suitsenmäßiger Lockerheit. Schon um 1770 bedurfte Haydn keiner Lektionen über dramatischen Charakter und Ausdruck mehr. Was er seinem Instrumentarium um 1780 hinzufügte, war etwas von der bühnenmäßigen Ökonomie der Mittel. Seine Musik wurde nicht knapper, sondern weniger knapp, denn wahre dramatische Ökonomie bewirkt nicht Knappheit, sondern Klarheit der Handlung. Seine genialsten Einfälle zeigen bei ihrer Entfaltung nun weniger von der alten lakonischen Härte und mehr Rücksichtnahme auf ihren Platz innerhalb der Gesamtkonzeption."

Aus: Ch. Rosen: Der klassische Stil, Kassel 1983, S. 172f.

### Johann Wolfgang von Goethe:

"Als ich das erstemal nach dem Münster ging, hatt' ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntnis guten Geschmacks. Auf Hörensagen ehrt' ich die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen, war ein abgesagter Feind der verworrenen Willkürlichkeiten gotischer Verzierungen. Unter die Rubrik *Gotisch*, gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle synonymische Missverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem, Überladendem jemals durch den Kopf gezogen waren. Nicht gescheiter als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hieß alles *Gotisch*, was nicht in mein System passte, von dem gedrechselten bunten Puppen- und Bildwerk an, womit unsre bürgerliche Edelleute ihre Häuser schmücken, bis zu den ernstesten Resten der älteren deutschen Baukunst, über die ich, auf Anlass einiger abenteuerlichen Schnörkel, in den allgemeinen Gesang stimme: »Ganz von Zierat erdrückt!«, und so graute mir's im Gehen vorm Anblick eines missgeformten, krausborstigen Ungeheuers.

Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davortrat! Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonisierenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte... Schwer ist's dem Menschengest, wenn seines Bruders Werk so hoch erhaben ist, dass er nur beugen und anbeten muss. Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forschendes Schauen ermattetes Aug' mit freundlicher Ruhe geletzt, wenn durch sie die unzähligen Teile zu ganzen Massen schmolzen, und nun diese, einfach und groß, vor meiner Seele standen und meine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen! Da offenbarte sich mir, in leisen Ahndungen, der Genius des großen Werkmeisters... Lass einen Missverstand uns nicht trennen, lass die weiche Lehre neuerer Schöneheitelei dich für das bedeutende Rauhe nicht verzärteln, dass nicht zuletzt deine kränkelnde Empfindung nur eine unbedeutende Glätte ertragen könne. Sie wollen euch glauben machen, die schönen Künste seien entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönern.

Das ist nicht wahr! ... Die Kunst ist lange bildend, eh' sie schön ist, und doch so große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst."

Von deutscher Baukunst (1772). Zit. nach: Goethes Werke, hg. von Erich Trunz und Hans Joachim Schrimpf, München 1978, Bd. XII, S. 10f. und S. 13.

#### **Johann Friedrich Reichardt:**

"Bei einzelnen Stücken und Stellen dieser großen Männer (mehr aber noch bei Händel als bei Bach) ist's mir sehr oft so gegangen, wie's Goethen mit dem Münster zu Straßburg ging. Ich will die ganze Stelle hersetzen. Auch der Anfang trifft mich; wenn ich in der Spekulation durch den sinnlosen Mißbrauch und die fatale allgemeine Anwendung der Harmonie gereizt, mich mit Rousseau fast ganz gegen zusammenklingende Harmonie erklären mochte, wenn ich mit Sulzer, eingeschwätzt durch schönklingendes oberflächliches, geheiligtes Geschwätz über schöne Formen und Manieren, fast Ordnung und Schönheit predigen mochte und dann mich wieder ein Händelsches, Bachsches Stück meinem kleinem Selbst entriss und all des Raisonierens und Spekulierens tief vergessen machte -dann seufzt' ich oft hoch auf: »Solcher Stücke mehr, ganzer solcher Werke, und mir die glückliche Lage und Seelenerhebung zu hoher Darstellung, und ich lese und schreibe keinen Buchstaben mehr!"

Aus: J. Fr. Reichardt: Johann Sebastian Bach. In: Musikalisches Kunstmagazin, Bd. I, Berlin 1782. Zit. nach: Reichardt: Briefe, die Musik betreffend, Leipzig 1976, S. 175.

#### **Christian Friedrich Michaelis:**

"Geistreiche musikalische Composition" [liegt] "nicht gerade in großen Zurüstungen, in dem Gepränge vieler Instrumente u. dergl., sondern oft weit mehr in einer gewissen Simplizität, wodurch mit wenigem viel gesagt wird ... Aus der glücklichen Wahl solcher Figuren, solcher Accorde, solcher Kon-

traste und frappanter Ausweichungen, welche eine unnennbare Gedankenfülle mit sich führen, und kräftig das Gemüth beleben, erkennt man den genialen Künstler. Er zeigt sich auch in der glücklichen Fähigkeit, zu einem vielleicht sehr einfachen Thema alle die musikalischen Gedanken zu erfinden, welche mit demselben theils interessant kontrastiren, theils in ihm verborgen liegen, oder es in ein anziehendes Licht setzen. Wie originell weiß z. B. Joseph Haydn die einfachsten Themata zu entwickeln, zu variieren und gleichsam von allen Seiten zu erschöpfen."

Aus: Chr. Fr. Michaelis: Über die wichtigsten Erfordernisse und Bedingungen der Tonkunst als schöner Kunst. In: Berlinische musikalische Zeitung I, Berlin 1805, S. 135. Zit. nach: Lothar Schmidt: Organische Form in der Musik, Kassel 1990, S. 65.

"Wenn die Empfindungen sich in ihren lauten Ausdrücken leicht zusammenreihen und in ein Ganzes verschmelzen, wenn die Töne sich ohne Schwierigkeiten zueinander gesellen, und durch rhythmische [=periodische, Anm. d. Verf.] Symmetrie eine Melodie bilden, welche die Einbildungskraft ohne Mühe fasst, dann findet das eigentlich Schöne in der Musik statt. Wo aber die einzelnen Töne so lange, so einförmig tönen, oder mit so großen Unterbrechungen, oder so erschütternd heftig sich hören lassen, oder so tiefsinnig mit andern verwickelt sind, dass die Einbildungskraft des Hörers sich mächtig aufgehalten sieht, wenn sie das Ganze auffassen will, dass sie gleichsam an einer grenzenlosen Tiefe schwebt, dann findet das Erhabene statt."

Aus: Einige Bemerkungen über das Erhabene in der Musik. In: Berlinische musikalische Zeitung I, Berlin 1805, S. 179. Zit. nach: Lothar Schmidt (s. o.), S. 81

## 16.7 Vergleich: Carl Ditters von Dittersdorf - Wolfgang Amadeus Mozart

→ Wir vergleichen Dittersdorfs Streichquartett Nr. 3 (1788) auf S. 105 und Mozarts Streichquartett KV 464 (1782-85) auf S. 106 hinsichtlich

- der Originalität des verwendeten Materials,
- der horizontalen und vertikalen Dichte der Gedanken,
- der Art der satztechnischen und motivischen Verarbeitung sowie
- des Ausdrucksprofils.

→ Wir bestimmen die stilistische bzw. ästhetische Position der beiden Komponisten. Wir beziehen uns dabei auch auf folgenden Text von Dittersdorf:

"... er (Mozart) ist unstreitig eins der größten Originalgenies, und ich habe bisher noch keinen Komponisten gekannt, der so einen erstaunlichen Reichtum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er lässt den Zuhörer nicht zu Atem kommen, denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so dass man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtnis aufbewahren kann."

Zit. nach: H. J. Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 135.

## 16.8 Wolfgang Amadeus Mozart: Ein musikalischer Spaß, KV 522 (1787)

Dieses Stück Mozarts ist eine Persiflage auf die komponierenden Dilettanten. Es wird damit zur Negativbeschreibung seiner kompositorischen Ästhetik.

→ Wir arbeiten die satirischen Elemente der Komposition heraus und ermitteln so die ästhetischen Normen, die hier verletzt werden.



Carl Ditters von Dittersdorf: Streichquartett Nr. 3 in G-Dur, 1. Satz

Moderato

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello

Measures 1-5 of the string quartet score, featuring a Moderato tempo. The Violino I part has a melodic line with a trill-like figure. The Violino II, Viola, and Violoncello parts provide harmonic support with rhythmic patterns.

Measures 6-10 of the string quartet score. The Violino I part continues its melodic line. The other instruments maintain their rhythmic accompaniment.

Measures 11-15 of the string quartet score. The Violino I part has a more active melodic line. The other instruments continue their accompaniment.

Measures 16-20 of the string quartet score. The Violino I part has a melodic line with some rests. The other instruments continue their accompaniment.

Measures 25-30 of the string quartet score. The Violino I part has a melodic line with a trill-like figure. The other instruments continue their accompaniment.

Measures 31-35 of the string quartet score. The Violino I part has a melodic line with a trill-like figure. The other instruments continue their accompaniment.

Measures 36-40 of the string quartet score. The Violino I part has a melodic line with a trill-like figure. The other instruments continue their accompaniment.

Measures 41-45 of the string quartet score. The Violino I part has a melodic line with a trill-like figure. The other instruments continue their accompaniment.

Measures 46-50 of the string quartet score. The Violino I part has a melodic line with a trill-like figure. The other instruments continue their accompaniment.

Wolfgang Amadeus Mozart: Streichquartett A-Dur, KV 464, 1. Satz

**Allegro.**

**Violino I**  
**Violino II**  
**Viola**  
**Violoncello**

10

40

20

50

30

*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*

Wolfgang Amadeus Mozart: Ein musikalischer Spaß, KV 522 (1787)

**Allegro**

2 Corni in F  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Basso

No. 217

E. E. 1317

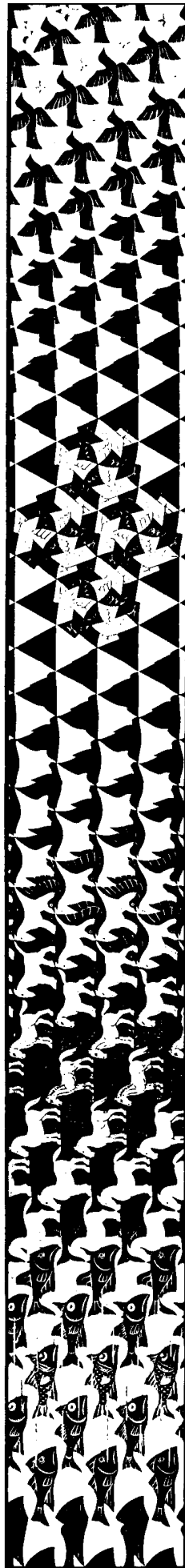
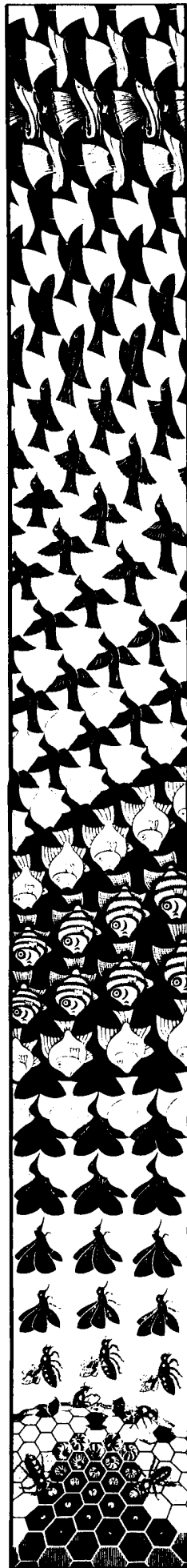
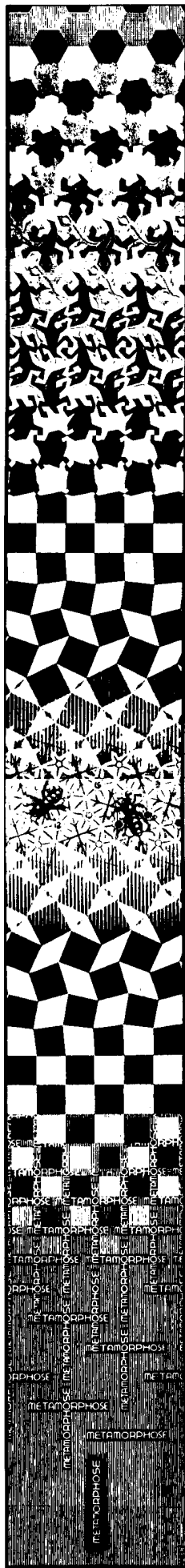
E. E. 1317

## 16.9 Metamorphose - Eschers Bild und Haydns Sonate in e (1778, Hob. XVI, 34)

Maurits Cornelius Eschers Bild "Metamorphose IV (1940, 1967 verlängert) muss man sich auf einer 7 Meter langen Zeile vorstellen. Es stellt einen Zyklus von Metamorphosen (Gestaltungswandlungen) dar. Es werden z. B. einfache geometrische Muster in Tiere verwandelt und umgekehrt. Die Übergänge sind kontinuierlich gestaltet und bleiben auch deshalb unscharf, weil mit dem für unsere Wahrnehmung grundlegenden Figur-Grund-Mechanismus 'gespielt' wird. In einem gerahmten Raum verweist eine Figur (positiver Raum) den restlichen Raum in die Rolle des Hintergrundes. Dieser hat aber eigentlich als negativer Raum auch in gewisser Weise Figurcharakter, der allerdings durch die positive Figur restlos bestimmt wird, da er nur die verbleibende Restmenge darstellt. Dieses Wechselspiel gestaltet Escher nun bewusst so aus, dass die Unterscheidung zwischen Figur und Hintergrund schwierig wird, weil der negative Raum in positiven Raum umschlägt oder weil beide in der Balance gehalten werden. Trotz dauernder Veränderungen findet unser Auge aber auch Halt, indem es ihm möglich gemacht wird, homogene Felder als "Superzeichen" auszumachen: Schachbrettmuster, zwei Bienen in einer Art Spinnennetz, Vogel- und Fischformationen u. ä. Die formale Geschlossenheit wird erreicht durch Symmetrie schaffende Verfahren: die Entwicklung kehrt zum Anfang zurück, bestimmte Felder werden (unverändert oder verändert) wiederholt. Die Spannungskurve des Ablaufs ist abwechslungsreich gestaltet, denn neben mehr gleichmäßig "fließenden", Muster multiplizierenden Passagen gibt es überraschende, ereignishaft Zuspitzungen, z. B. in der Mitte der letzten Zeile, kurz vor dem Schluss. (Man ist fast an die Kadenz eines Konzertsatzes erinnert.)

- Wir beschreiben möglichst genau einige Übergänge in Eschers Metamorphose II, indem wir gleichbleibende und sich verändernde Elemente unterscheiden.
  
- Wir analysieren die Veränderungen des motivischen Grundmaterials in Haydns e-Moll-Sonate (T. 1-29), indem wir die auf Seite 114 folgende Motivtabelle ergänzen. (Die obere Zeile enthält die beiden kontrastierenden Hauptmotive a und b und deren Merkmale. Die geschwärzten Kästchen der linken Seite bezeichnen die Merkmale von a, die der rechten Seite die von b. In den folgenden 2 Zeilen sind Varianten des Motivs a eingetragen. Ihre Merkmale sind durch Schwärzung der entsprechenden 'Merkmalskästchen' sichtbar gemacht. Nach diesem Muster tragen wir weitere Varianten von a und b mit ihrem Merkmalsprofil in die folgenden Leerzeilen ein, und zwar pro Zeile nur eine Variante, da die Merkmale von a und b sich vermischen.)
  
- Wir beschreiben die mit den Gestaltänderungen verbundenen Ausdrucksvarianten.
  
- Wir interpretieren den Befund, vor allem auch im Vergleich mit Eschers Bild.
  
- Wir beschreiben die formale Anlage des Sonatensatzes von Haydn. Welchen Beitrag leistet die Metamorphosentechnik bei der Lösung des Problems, das sich aus dem Streben nach wechselndem Ausdruck und charakteristischer Ausgestaltung der einzelnen Formglieder ergibt? Wir nehmen bei der Behandlung dieser Frage auch Bezug auf Eschers Bild. Wie ist das Verhältnis von linearer und zyklischer Zeitauffassung in Haydns Stück und in Eschers Bild, das sich nach Eschers eigenen Aussagen am Vorbild der Musik orientiert?

Maurits Cornelius Escher, *Metamorphose 11* (1940, 1967 verlängert)



**Presto**

*p*

*a) tr*

*f*

*f*

*mf*

*p*

*cresc.*

*f*

a) *tr* = ~

b)

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a complex melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 5, 2, 4, 4, 2, 5, 4, 1, 1, 2, 3, 2, 4, 2). The bass clef contains a supporting bass line with fingerings (e.g., 4, 5, 4, 2, 1, 5). A dynamic marking *p* is present at the beginning.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef has similar complex melodic patterns with slurs and fingerings. The bass clef continues the bass line. A dynamic marking *cresc.* is present in the middle of the system.

Third system of musical notation, primarily consisting of sixteenth-note runs in the treble clef. Fingerings are indicated throughout (e.g., 2, 1, 1, 1, 5, 1, 4). The bass clef has a simple accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Fingerings are shown (e.g., 5, 4, 1, 3, 2, 5, 2, 4, 5, 2, 1, 5, 2). A dynamic marking *p* is at the start, and *f* appears at the end.

Fifth system of musical notation, showing a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Fingerings (e.g., 2, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3) and a dynamic marking *p* are present.

Sixth system of musical notation, continuing the melodic and bass lines. Fingerings (e.g., 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3) and a dynamic marking *f* are present.

Seventh system of musical notation, the final system on the page. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Fingerings (e.g., 4, 2, 3, 3, 3, 3, 3, 3) and a dynamic marking *f* are present.

5 3 3 1 5 3 1 5 3 1 5 1 1 1

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

4 3 1 4 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

*dim.* *p*

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

*cresc.* *al*

*f* *p*

3 4 2 3 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

1 5 4 5 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4

1 4 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1

*tr* *tr* *tr* *cresc.*

*mf* *p*

4 2 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3

4 3 5 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1



The image displays a page of musical notation for a piano sonata, consisting of seven systems of grand staff notation. The music is written in G major and 3/4 time. The notation is highly detailed, featuring numerous slurs, fingering numbers (1-5), and dynamic markings. The dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *menof* (meno forte), and *ff* (fortissimo). The piece concludes with a *dim.* (diminuendo) marking and a final *p* dynamic. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes various rhythmic patterns and articulations.

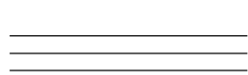
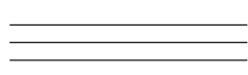
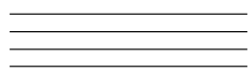
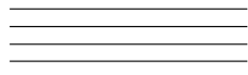
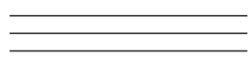
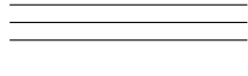
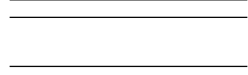
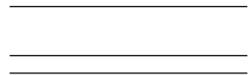
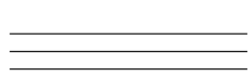
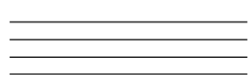
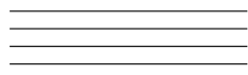
Edition Peters

11392

Aus: Haydn: Sonaten, hg., von Carl Adolf Martienssen, Leipzig 1937.

Motivtabelle: Joseph Haydn: Sonate für Klavier e-Moll

M o t i v a



stac- cato	akkor- disch	auf- wärts	4tö- nig	abtak- tig	lega- to	ska- lisch	ab- wärts	3tö- nig	auf- taktig

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

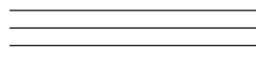
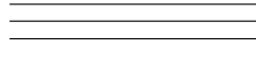
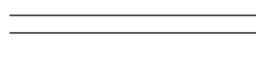
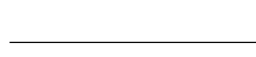
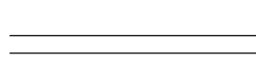
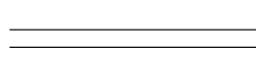
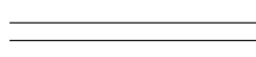
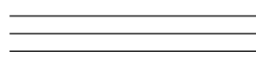
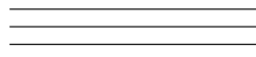
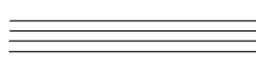
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

M o t i v b



## 16.10 Beethoven: Sonaten op. 10 Nr. 1 in c-Moll und op. 31 Nr. 2 in d-Moll, 1. Satz

- Wir beschreiben, wie die Grundkonstellation (gebrochener Dreiklang aufwärts versus skalische Figur abwärts) sich gegenüber früheren Beispielen (Beethoven: Scherzo, Haydn: e-Moll-Sonate, Beethoven: f-Moll-Sonate) weiterentwickelt hat.
- Wir beschreiben die motivisch-thematische Arbeit und die Ausdrucksentwicklung in den Expositionen der beiden Stücke. Wir deuten unsere Beobachtungen von den obigen Aussagen über die Sonatenprinzipien her, vor allem auch hinsichtlich des 'Charakteristischen' und 'Erhabenen'.
- Wir versuchen aus den folgenden zeitgenössischen Stellungnahmen die Probleme zu verstehen, die die Zeitgenossen mit der Entwicklung der Beethovenschen Musik hatten. Wir prüfen die Tatsachenbehauptungen und ermitteln die ästhetischen Positionen, von denen aus die Wertungen verständlich werden. Worin besteht das Problem der Wertung?

### **AmZ (1798), Sp. 25-27, Rezension zu Beethovens drei Klaviersonaten op. 10:**

"Es ist nicht zu leugnen, dass Hr. B. ein Mann von Genie ist, der Originalität hat und durchaus seinen eigenen Weg geht. Dazu sichert ihm seine gewöhnliche Gründlichkeit in der höhern Schreibart und seine ausserordentliche Gewalt auf dem Instrumente, für das er schreibt, unstreitig den Rang unter den besten Klavierkomponisten und Spielern unserer Zeit. Seine Fülle von Ideen, vor denen ein aufstrebendes Genie gewöhnlich sich nicht zu lassen weiss, sobald es einen der Darstellung fähigen Gegenstand erfasst, veranlasst ihn aber noch zu oft, Gedanken wild auf einander zu häufen, dass dadurch nicht selten eine dunkle Künstlichkeit oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird, die dem Effekt des Ganzen eher Nachtheil als Vortheil bringt. Phantasie, wie sie *Beethoven* in nicht gemeinem Grade hat, zumal von so guter Kenntniss unterstützt, ist etwas sehr Schätzbares und eigentlich Unentbehrliches für einen Komponisten, der in sich die Weihe zu einem grössern Künstler fühlt und der es verschmäht, flach und überpopulär zu schreiben, vielmehr etwas aufstellen will, das inneres kräftiges Leben habe und auch den Kenner zur öftern Wiederholung seines Werkes einlade. Allein in allen Künsten giebt es ein Ueberladen, das von zu vielem und häufigem Wirkungsdrange und Gelehrthun herrührt, wie es eine Klarheit und Anmuth giebt, die bey aller Gründlichkeit und Mannigfaltigkeit der Composition (dies Wort im allgemeinen Kunstsinne überhaupt genommen) gar wohl bestehen kann. Rec., der Hrn. v. *Beethoven*, nachdem er sich an seine Manier nach und nach mehr zu gewöhnen versucht hat, mehr zu schätzen anfängt, als vorher, kann daher den Wunsch nicht unterdrücken - und gegenwärtiges Werk, das viel klarer und also schöner ist, als manche andere seiner Sonaten und übrigen Klaviersachen es sind, ob ihnen gleich darum an Gründlichkeit nichts abgeht, macht diesen Wunsch in ihm noch lebhafter - dass es diesem phantasiereichen Komponisten gefallen möge, sich durchweg bey seinen Arbeiten von einer gewissen Oekonomie leiten zu lassen, die allemal dankbarer als das Gegentheil ist. Es sind wohl wenige Künstler, denen man zurufen muss: spare deine Schätze und gehe häuslicherisch damit um! denn nicht viele sind überreich an Ideen und sehr gewandt in Kombinationen derselben!"

Zit. nach: Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit, hg. von Stefan Kunze, Laaber 1987, S. 16.

### **AmZ (1799), Sp. 570/571, Rezension zu Beethovens drei Sonaten für Klavier und Violine op. 12:**

"Rec., der bisher die Klaviersachen des Verfassers nicht kannte, muss, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigene, mit seltsamen Schwierigkeiten überladene Sonaten durchgearbeitet hat, gestehen, dass ihm bey dem wirklich fleissigen und angestregten Spiele derselben zu Muthe war, wie einem Menschen, der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist unleugbar, Herr van *Beethoven* geht einen eigenen Gang; aber was ist das für ein bisarrer mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt und keine Natur, kein Gesang! Ja, wenn man es genau nimmt, so ist auch nur *gelehrte Masse* da, *ohne gute Methode*; eine Sträubigkeit, für die man weniger Interesse fühlt; ein Suchen nach seltener Modulation, ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dass man alle Geduld und Freude dabey verliert. . . - Wenn Hr. v. B. sich nur mehr selbst verleugnen, und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bey seinem Talente und Fleisse uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, dessen er so ausserordentlich mächtig zu seyn scheint."

ebda. S. 18.

### **Ernst Ludwig Gerber:**

"Endlich scheint es mir, als ob die Phantasie, als Despot, die unumschränkte Herrschaft über die Musik an sich gerissen habe. Freilich lässt sich keine Musik ohne Phantasie denken; nur muss sie durch Geschmack und Vernunft zweckmäßig geregelt sein. Aber jetzt sind an keine Formen, an keine Schranken der Phantasie mehr zu denken. Alles geht obenaus und nirgend an; je toller, desto besser! je wilder, je bizarrer, desto neumodischer und effektvoller; das ist ein unaufhörliches Haschen nach fremden Tonarten und Modulationen, nach unharmonischen Ausweichungen, nach ohrenzerreißenden Dissonanzen und nach chromatischen Gängen, ohne Erholung und Aufhören für den Zuhörer. Auf solche Weise hören und spielen wir aber nichts als lauter Phantasien. Unsere Sonaten sind Phantasien, unsere Ouverturen sind Phantasien und selbst unsere Sinfonien, wenigstens die von Beethoven und Konsorten, sind Phantasien."

Brief aus dem Jahre 1817. Zit. nach: AfMw X, 236f.

- Wir vergleichen den kompositorischen Umgang mit den Elementen (Akkord, Akkordbrechung, Repetition und skalische Melodik) in der c-Moll-Sonate mit den aus der Analyse von Beethovens Scherzo bekannten Verfahren.

Allegro molto e con brio (d. 69)

The musical score is presented in six systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo and character are indicated as "Allegro molto e con brio".

- System 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a complex melodic line with many slurs and ties. The bass part provides harmonic support with chords and single notes. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 are indicated.
- System 2:** Dynamics range from *p* to *pp*. The piano part continues with intricate phrasing. Measure numbers 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 are indicated.
- System 3:** Features a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano part has a more rhythmic, driving quality. Measure numbers 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 are indicated.
- System 4:** Dynamics include *ff* and *fp*. The piano part shows a shift in texture. Measure numbers 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40 are indicated.
- System 5:** Dynamics range from *p* to *pp*. The piano part has a more lyrical feel. Measure numbers 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50 are indicated.
- System 6:** The final system, ending with a repeat sign. Measure numbers 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60 are indicated.

60 *)

70

80

90

100

110

*sf*

*cresc.*

*ff*

*p*

*più p*

*p*

*f*

Edition Breitkopf

28726

Aus: Beethoven: Sonaten I, hg. von Frederic Lamond, Wiesbaden o. J., S. 79/80.

Ludwig van Beethoven: Sonate op. 31, Nr. 2 (1803)

The image displays a page of musical notation for Ludwig van Beethoven's Sonata op. 31, No. 2. The score is arranged in two systems, each containing a piano (right) and bass (left) staff. The tempo markings are *Largo*, *Allegro*, and *Adagio*. Dynamics include *pp*, *p*, *cresc.*, and *f*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, along with extensive fingering numbers (1-5) and articulation marks like slurs and accents. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is published by Edition Peters.

Edition Peters.

6254

This page of musical notation consists of ten systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *fp*, *cresc.*, *sf*, *decresc.*, *p*, and *ff*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The bottom system is marked *Largo* and includes first and second endings.

Edition Peters. 6251

Aus. Beethoven: Sonaten, hg. von Louis Köhler, Leipzig o. J., S. 202/203

## 16.11 Scherings hermeneutische Beethovendeutung

Die Zeitgenossen registrierten instinktiv, dass Beethovens Musik mehr war als eine gefällige Unterhaltung. Wenn man sie auch nicht ganz verstand, spürte man doch, dass sie einen tiefen Gehalt hat, dass sie deutliche Aussagen macht. Die unkonventionelle Handhabung kompositorischer Verfahren und formaler Modelle und die fast unbändige Ausdrucksintensität ließen nach Erklärungsmodellen für das originelle Wesen dieser Musik suchen. Und da das Denken in Tönen, hohe musikalische Bildung und Erfahrung voraussetzt, nahm man seine Zuflucht zu außermusikalischen Vorstellungen. So fragte Beethovens Adlatus Schindler diesen immer wieder, was er sich denn bei seiner Musik gedacht habe. Solche Fragen sind Komponisten immer unangenehm, weil der Schaffensprozess viel zu komplex ist, als dass man ihn mit den vom Frager gewünschten einfachen Antworten hinreichend erklären könnte (vgl. die Texte auf S. 122). Ob Beethovens gelegentliche knappe Antworten auf solche Fragen deshalb ernst zu nehmen sind, oder ob er sich durch sie nur den Frager vom Leibe halten wollte, mag offen bleiben. Schindlers wichtigster Berichte sind nicht in jedem Falle zuverlässig. Vom Hauptgedanken der 5. Sinfonie soll Beethoven gesagt haben: "So klopft das Schicksal an die Pforte", im Falle der d-Moll-Sonate (S. 118f.) soll er auf Shakespeares "Sturm" verwiesen haben. Jedenfalls sind die Stücke, die mit einem solchen assoziativen Etikett versehen wurden (Schicksalsinfonie, Sturmsonate, Mondscheinsonate), besonders populär geworden, kommt doch die assoziative Hörweise gerade musikalisch ungeschulten Hörern sehr entgegen. Aber auch ernsthafte Wissenschaftler haben sich in dieser Art von Deutung versucht. Arnold Schering ist den Spuren der Beethovenschen Hinweise nachgegangen und hat viele seiner Werke hermeneutisch ('auslegend') konkret gedeutet. Der Hinweis auf Shakespeares "Sturm" ließ ihn eine Passage in diesem Theaterstück finden, die nach seiner Meinung als inhaltlicher Vorwurf für die d-Moll-Sonate gedient hat. Dass Beethovens Musik "poetische Ideen" zugrundeliegen, ist sehr wahrscheinlich, fraglich ist aber, ob diese so konkret programmatisch zu verstehen sind, wie Schering das annimmt.

→ Wir vollziehen Scherings Analyse der d-Moll-Sonate nach. Ist sie plausibel?

### Arnold Schering:

"Der ätherische Luftgeist Ariel lockt den soeben dem Schiffbruch entronnenen jungen Prinzen Ferdinand durch eine bezaubernde Musik nach der Hütte des Prospero... Ferdinand ist den Klängen voll Entzücken gefolgt und bricht nun in die Worte aus:

Ferdinand: Wo muss diese Musik seyn? In der Luft oder auf der Erde? - Sie hat aufgehört ganz gewiss tönt sie einer Gottheit dieser Insel zu Ehren. Indem ich auf einer Sandbank saß, und den Schiffbruch meines Vaters beweinte, schlich diese Musik über die Wellen mir vorbei, und besänftigte durch ihre Lieblichkeit beydes, ihre Wut und meine Leidenschaft. Ich folgte ihr bis an diesen Ort, oder sie zog mich vielmehr hieher - - Aber sie hat aufgehört -Nein sie beginnt von neuem.

Ariel: Tief fünf Klaffer liegt dein Vater,  
In Korallen aufgelöst,  
Perlen sind nun seine Augen,  
Nichts, was an ihm ist, verwest.  
Denn die Kraft des Meers erhöhts  
In die reichsten Kostbarkeiten;  
Wassernymphen hört man stets  
Ihm die Trauerglocke läuten.  
Hörst du? Dingdang, Dingdang, Dingdang, gehts.

Ferdinand: Der Gesang spricht von meinem ertrunkenen Vater. Das ist nicht Werk eines Sterblichen, noch eine irdische Musik! - Itzt hör ich sie über mir.

Beethoven gründet den ersten Teil der Sonate auf drei Symbolkomplexe. Den ersten bildet der in Sextakkordlage aufsteigende Dur-Akkord (1, 7); er ist das Wahrzeichen des wie Harfenmusik klingenden Lockzeichens Ariels. Zweitens: die aus Vorhaltmotiven entwickelten drängenden Achtelfiguren der Takte 3ff., 9ff., die das suchende Hin und Her des nach allen Richtungen spähenden Jünglings kennzeichnen und - gemäß dem eben angeführten Text - auf einer Frageformel endigen (6). Drittens: die balladeske, triolenbegleitete Erzäh-

lung Ariels vom Tode des Vaters (21ff.). - Nachdem das geheimnisvolle Lockzeichen Ariels ein zweites Mal erklingen, hört Ferdinand mit klopfendem Herzen und gesteigerter Erregung (Off.) den schauerlichen Bericht über den im Meeresgrund zu Korallen und Perlen gewordenen Vater. Ariels Lockmotiv (im Bass erscheinend) ist ernst geworden. Über ihm deklamiert eine wesenlose Stimme ein Themenfragment, dessen geringe melodische Weite Bedauern, aber zugleich Unabänderliches kündigt.¹ Schmerzlich zuckt es im Herzen des Jünglings auf (30ff.). Nach jeder Wiederholung des fatalistisch klingenden Bassmotivs steigert sich seine Erregung, um schließlich (41ff.) mit plötzlicher Wendung zum Piano und unter Aufgreifen der für Ferdinand von Takt 3ff. her charakteristischen Figuren in ein offenes Schluchzen zu geraten. Nach dem hilflosen Ausbruch in Takt 50ff. geht die Ballade weiter (55ff.). Unter schweren, niederdrückenden Akkorden, allerlei scharfen, Unerbittliches markierenden Akzenten und wie Wogenrollen klingenden Bassfiguren schließt der Teil mit einem Einblick in die verstörte Seele des jungen Mannes."

¹ Auffallend ist, dass sich nicht Eschenburgs, wohl aber Schlegels Übersetzung der Ballade in ihrer ersten Zeile mit Beethovens Melodie deckt:



Fünf Fa - den tief liegt Va - ter dein  
Auch aus dem Notentext auf der nächsten Seite scheint hervorzugehen, dass Beethoven bei der Komposition dieser Sonate Schlegels unvergleichlich schönere Übersetzung nicht unberücksichtigt gelassen hat.

Aus: A. Schering: Beethoven in neuer Deutung, I., Leipzig 1934, S. 81f.



Scherings Methode ist nicht ohne historische Vorbilder, ja sie geht auf die Zeit der Klassik zurück. Besonders bekannt waren zu Beethovens Zeit die Analysemethoden des Franzosen Momigny, der neben einer "Lehre der musikalischen Logik" auch Verfahren zur Offenlegung des Ausdrucksgehalts der Musik entwickelte. Wie später Scherling hat er, wie schon vorher der Dichter Gerstenberg, Instrumentalmusik textiert. (Heute noch sind die etwas später entstandenen Bearbeitungen und Textierungen Beethovenscher Stücke durch Fr. Silcher bekannt.) Mozarts Streichquartett KV 421 unterlegte Momigny z. B. mit einem Text, den er in Anlehnung an Vergils bzw. Ovids Schilderung der Klage Didos bei der Trennung von Aeneas verfasste:



Didon: Ah! quand tu fais mon déplai-sir, in - grat, je veux me plaindre, et non pas t'at - tendrir.

Zit. nach: Zeitschrift für Musikpädagogik, Heft 9; Regensburg 1983; S 48.

→ Wir diskutieren anhand der Texte (S. 120/121) die Unterschiede in den Positionen Scherings, Momignys und Uhdes. Wir formulieren eine eigene Stellungnahme und nehmen dabei auch Bezug auf Beethovens Sonate.

#### Albert Palm:

"Der als Dichter des Sturm und Drang bekannte Heinrich Wilhelm Gerstenberg (1727-1823) scheint als erster auf Wege gesonnen zu haben, der expressiven Unbestimmtheit der Instrumentalmusik größere Bestimmtheit zu verleihen. Sein erst 1783 bekanntgewordenes Experiment bestand darin, dass er aus der Klavierfantasie in c-Moll von C. Ph. E. Bach zwei Gesangslinien herauslöste und mit Hamlets Monolog über den Selbstmord, die eine, und Sokrates' Giftbecherszene, die andere, textierte..."

Wenig später tritt der französische Musiktheoretiker Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842) mit Darstellungen hervor, die sich... insgesamt als fruchtbar erweisen sollten...

Ausgehend von seiner »Lehre der musikalischen Logik« entwickelt er ein Analyseverfahren, mit dessen Hilfe er das Instrumentalwerk vom Einzelton bis zur übergreifenden Sinneinheit des ganzen Satzes zu erklären unternimmt.

Das dialektische Prinzip der »Cadence«, der kleinsten Sinneinheit, als dem Gemeinsamen eines Voraufgehenden und eines Folgenden (antécédent und conséquent, Spannung und Lösung, Beginn und Ende), wird im Postulat, dass die Musik von Leicht zu Schwer und nicht von Schwer zu Leicht verlaufe (»La musique marche du leve au frappe et non du frappe au leve«) als zentrales Gesetz jeglichen musikalischen Tonablaufs gefasst und als methodische Basis der Analyse zugrundegelegt. In Analogie zur dialektischen Gestalt der Cadence werden höher gruppierte antécédents und conséquents dialektisch aufeinander bezogen und unter additiven und multiplikativen Formprinzipien als Glieder übergeordneter Einheiten verstanden. Die »Mariage der Töne« oder der »fil logique« bilden das innerlogische Kräftelement, das im Strukturgeflecht der Komposition die »subordination naturelle«, die natürliche wechselseitige Unterordnung, der Töne wie der Sinnglieder bewirkt. Solchermaßen liefert die Analyse, die als eine satztechnisch-psychologische gelten kann, über die Strukturzusammenhänge hinaus Aussagen über die Spannungsverhältnisse, unter denen die Töne, der sprachlichen Rede vergleichbar, im Kleinen wie im Großen zueinander in Beziehung treten, aufeinander einwirken, sich wechselseitig unterordnen, entsprechen, verbinden und angehören...

Diese Einsichten zu vertiefen und die Strukturzusammenhänge greifbarer zu machen, mündet ein zweiter Schritt in die Ausdrucksanalyse. Sie sucht den Sprachcharakter der Musik anhand einer szenischen Handlung und eines Textes auch hinsichtlich jener innerlogischen Komponenten evident zu machen...

Momigny wollte, wie es wörtlich heißt, »den Beweis liefern, dass die Musik, um als Sprache zu gelten, nicht darauf wartet,

durch das Wort einen Sinn zu erhalten, sondern dass, im Gegenteil, diese Worte nur die Übersetzung der Gefühle und Leidenschaften darstellen, die sie ausdrückt, wenn sie ihr angemessen zugeordnet sind.«

Darin liegt der prinzipielle Unterschied zu Scherings Beethoven-Deutungen. Denn bekanntlich ist Scherling immer bemüht nachzuweisen, dass ein bestimmter Instrumentalsatz Beethovens die Vertonung eines ganz bestimmten - und nur dieses einen - Werkes von Shakespeare darstelle. Während daher Scherling jeweils annimmt, *den* »Schlüssel« für das objektive Verständnis einer Komposition gefunden zu haben, ist es bei Momigny höchstens *ein* Schlüssel, zum tieferen Verständnis des Instrumentalwerkes zu gelangen."

Aus: A. Palm: Musikalische Analysen als ästhetisches Instrumentarium. In: ZfMP 9/1983, S. 45ff.

#### Jürgen Uhde:

"Die sogenannte »Rezitativ-Sonate« gehört seit langer Zeit zu den berühmtesten Klavierwerken Beethovens. Die Frage nach ihrem »Programm« beschäftigte bereits Schindler: »Ein andermal bat ich ihn, mir den Schlüssel zu den beiden Sonaten op. 57 (f-Moll) und op. 31 (d-Moll) anzugeben. Er erwiderte: Lesen Sie nur Shakespeares Sturm!« Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die folgende Äußerung Schindlers: »Auf meine einstmals an Beethoven gerichtete Frage, warum er bei einem oder dem andren Satze seiner Sonaten nicht gleich die poetische Idee angedeutet habe, indem sich eine solche dem sinnigen Hörer gleichsam von selbst aufdringe? antwortete er: dass jene Zeit, in welcher er seine Sonaten geschrieben.... poetischer als jetzt (1823) gewesen, daher solche Andeutungen damals überflüssig waren.« Mit dieser Antwort bejaht Beethoven die Ansicht, dass musikalischen Werken poetische Ideen, d. h. außermusikalische Vorstellungen zugrunde liegen können, er war aber wohl auch um 1823 noch nicht geneigt, diese zu spezifizieren. Trotzdem scheint er in diesem Fall einmal auf den »Sturm« verwiesen zu haben. Lesen wir heute das Spiel mit seiner verschlungenen Handlung, so ist von dieser her auch mit blühender hermeneutischer Phantasie keine tragfähige Verbindung zu dieser Sonate herzustellen. Wohl aber von der Atmosphäre, der Stimmung des Ganzen aus. Da ist das Meer, Insel, Sturm und Schiffbruch, da sind auch Geister, die die Naturgewalten erregen und denen doch ein Mensch, Prospero, gebietet, da ist auch immer wieder Musik in den Lüften, da sind Dialoge aller Art, von feindlichen Begegnungen bis zur Liebesszene."

Aus: J. Uhde: Beethovens Klaviermusik III, Stuttgart 1974 und 1980, S. 44.

## 16.12 Der Vorgang des integralen Komponierens

→ Wir reflektieren - unter Zuhilfenahme der folgenden Texte - das Verhältnis von Intuition, Idee und Arbeit beim Komponieren.

### **Ludwig van Beethoven (1823):**

"Ich trage meine Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum, ehe ich sie niederschreibe. Dabei bleibt mir mein Gedächtnis so treu, dass ich sicher bin, ein Thema, was ich einmal erfasst habe, selbst nach Jahren nicht zu vergessen. Ich verändere manches, verwerfe und versuche aufs neue so lange, bis ich damit zufrieden bin; dann beginnt in meinem Kopfe die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe, und da ich mir bewusst bin, was ich will, so verlässt mich die zugrunde liegende Idee niemals. Sie steigt, sie wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung wie in einem Gusse vor meinem Geiste stehen, und es bleibt mir nur die Arbeit des Niederschreibens, die rasch vonstatten geht, je nachdem ich die Zeit erübrige, weil ich zuweilen mehreres zugleich in Arbeit nehme, aber sicher bin, keines mit dem andern zu verwirren."

Überliefert von Louis Schösser. Zit. nach: Carl Dahlhaus: Ludwig van Beethoven und seine Zeit, Laaber 1987, S. 183.

### **Wolfgang Amadeus Mozart:**

"Wenn man den Geist dazu hat, so drückt's und quält's einen: Man muss es machen und man macht's auch und fragt nicht darum. Aus Büchern lernen: Schauen's, das ist alles wieder nichts. Hier, hier und hier (auf Ohr, Kopf und Herz zeigend) ist Ihre Schule. Ist's da richtig, dann in Gottes Namen, die Feder in die Hand und steht's da, hernach einen verständigen Menschen darüber befragt."

"Hinschmieren könnte ich freilich den ganzen Tag fort, aber so eine Sache kommt in die Welt hinaus, und da will ich halt, dass ich mich nicht schämen darf, wenn mein Name drauf steht."

"Etwa auf Reisen im Wagen oder nach guter Mahlzeit beim Spazieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten."

"Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopf und summe sie wohl auch für mich hin, wie mir andere wenigstens gesagt haben. Halt ich das nun fest, so kömmt mir bald eins nach dem anderen bei, wozu ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Kontrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente usw. Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde; da wird es immer größer, und ich breite es immer weiter und heller aus, und das Ding wird im Kopf wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so dass ich's hernach mit einem Blick gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen im Geist übersehe, und es auch gar nicht nacheinander, wie es hernach kömmen muss, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmaus! Alles, das Finden und Machen geht in mir nun nur in einem schönen starken Traum vor. Aber das Überhören, so alles zusammen, ist doch das Beste."

Zit. nach: Josef Rufer: Bekenntnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk, München 1981, S. 27f.

### **Paul Hindemith:**

"Was ist musikalische Vision?"

Wir alle kennen den Eindruck, den während eines nächtlichen Gewitters ein heftiger Blitzstrahl auf uns macht. Im Zeitraum einer Sekunde sehen wir eine Landschaft, nicht nur in ihren allgemeinen Umrissen, sondern mit jeder Einzelheit. Wir könnten zwar niemals beschreiben, aus welchen Teilstücken sich das Gesamtbild zusammensetzt; trotzdem fühlen wir, wie kaum der kleinste Grashalm in all der Mannigfaltigkeit unserer Aufmerksamkeit entgeht. Wir erleben einen unglaub-

lich zusammengerafften, zugleich aber unwahrscheinlich das Einzelne betonenden Anblick, den wir im Tageslicht niemals haben könnten, und vielleicht auch nicht nachts, wenn unsere Sinne und Nerven nicht durch die außerordentliche Gewalt und Plötzlichkeit des Ereignisses angespannt wären.

Musikalische Kompositionen müssen auf dieselbe Weise erschaut werden. Man kann denjenigen kaum einen echten Komponisten nennen, dem nicht im plötzlichen Aufleuchten eines schöpferischen Moments ein Musikstück in seiner völligen Ganzheit erschiene, mit jedem seiner Bauglieder an der rechten Stelle.

... Die einmal geschaute Vision wird während der Ausarbeitung der Partitur immer vor seinem Geiste gegenwärtig sein. Melodien und Harmonien braucht er nicht willkürlich auszusuchen und aneinanderzureihen; er hat lediglich wartende Hohlräume melodisch und harmonisch auszufüllen, um die gefühlte Totalität zu erreichen. Hier sehen wir den wahren Grund für Beethovens mehr als philisterhaft erscheinendes Herumbosseln an seinem Themenmaterial: er will nicht einen Einfall verbessern oder verändern; er muss ihn dem in der Vision erschienenen Original anpassen, selbst wenn diese unabweisbare Notwendigkeit ihn zwingt, unermüdlich zu suchen und mit all seiner Handfertigkeit und Erfahrung das Material durch fünf oder mehr niedergeschriebene Realisationen zu treiben, die es schließlich fast bis zur Unkenntlichkeit von der ersten aufgezeichneten Form wegverrenken.

Der Musiker kleineren Formats mag auch seine Visionen haben. Statt sie aber in blitzartiger Klarheit zu sehen, bemerkt er nur dunkle Konturen, für deren Erfüllung mit adäquatem Material es ihm an letzter Begabung mangelt. Ihm mögen zahllose bewundernswerte und anspechende Einzelideen zur Verfügung stehen, die er, um eine musikalische Form ähnlich seinem schattenhaften Visionsgebilde zu erzielen, eine an die andere klebt nach dem Rezept: je größer die Anzahl wunderschöner Einzelheiten, um so wunderschöner das Ganze. Der, dem die echte blitzartige Vision erschien, wird in solcher Arbeit ein nutzloses Beginnen sehen, da ihm ja betreffend die Wahl und Anordnung seines Konstruktionsmaterials keinerlei Freiheit geblieben ist; er kann nur gehorchen und die einzige vorgesehene richtige Lösung finden."

Aus: P. Hindemith: Komponist in seiner Welt, Mainz 1959, S. 84ff.

### **Thomas Mann:**

"An einem Werk ist viel Schein, man könnte weitergehn und sagen, dass es scheinhaft ist in sich selbst, als »Werk«. Es hat den Ehrgeiz, glauben zu machen, dass es nicht gemacht, sondern entstanden und entsprungen sei, gleichwie Pallas Athene im vollen Schmuck ihrer ciselierten Waffen aus Jupiters Haupt entsprang. Doch das ist Vorspiegelung. Nie ist ein Werk so hervorgetreten. Es ist Arbeit, Kunstarbeit zum Zwecke des Scheins - und nun fragt es sich, ob bei dem heutigen Stande unseres Bewusstseins, unserer Erkenntnis, unseres Wahrheitssinnes dieses Spiel noch erlaubt, noch geistig möglich, noch ernst zu nehmen ist, ob das Werk als solches, das selbstgenügsam und harmonisch in sich geschlossene Gebilde, noch in irgendeiner legitimen Relation steht zu der völligen Unsicherheit, Problematik und Harmonielosigkeit unsrer gesellschaftlichen Zustände, ob nicht aller Schein, auch der schönste, und gerade der schönste, heute zur Lüge geworden ist... Schein und Spiel haben heute schon das Gewissen der Kunst gegen sich. Sie will aufhören, Schein und Spiel zu sein, sie will Erkenntnis werden."

Aus: Thomas Mann: Doktor Faustus, Stuttgart o. J., S. 200f.

## 17. Das klassische Konzert

Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3 in c-Moll, 1. Satz (1800)

- Wir beschreiben die Elemente des Hauptthemas (s. u. Zeile 1).
- Wir hören T. 1-50 und versuchen die Verarbeitung des Themas zu beschreiben.
- Wir beschreiben die folgenden Varianten des Themas und das Seitenthema.

A (Hauptthema)

1 a b c a b c

9 sf sf sf b1 b1 b1

24 f usw. a b ~

36 ff sf sf sf sf sf sf b2 b2'

48 B (Seitenthema) fp p (sf) (sf)

85 p con espress. p p cresc. p cresc. p b3 b3' b4

- Wir hören die gesamte Orchesterexposition (T. 1-111) und versuchen das thematische Material wiederzuerkennen.
- Wir machen uns mit der grafischen Umsetzung des thematischen Ablaufs (vgl. die folgende Seite) vertraut. Wir ergänzen unter mehrmaligem Hören der einzelnen Abschnitte die Lücken dieser Strukturskizze.
- Wir hören die Re-Exposition mit dem Solisten (T. 111-249). Wir lesen dabei die Strukturskizze der Orchesterexposition mit. Was bleibt gleich, was hat sich verändert? Wie lässt sich die Rolle des Solisten bestimmen? Wie geht er mit dem thematischen Material um? Wie ist sein Verhältnis zum Orchester? Lässt sich die Rollenaufteilung zwischen Solist und Orchester mit der in Vivaldis Konzert (S. 92) vergleichen?
- Wir erarbeiten hörend oder mit Noten weitere Passagen des 1. Satzes.
- Wir hören den ganzen 1. Satz im Zusammenhang und versuchen die Rolle der Kadenz zu bestimmen.

Strukturskizze der Exposition des 1. Satzes

1	5	9	16	17	24	37
H a u p t s a t z Hauptthema Sequenz 'Durchführung' Kadenz			Überleitung Modulation		Zwischensatz 'Durchführung'	

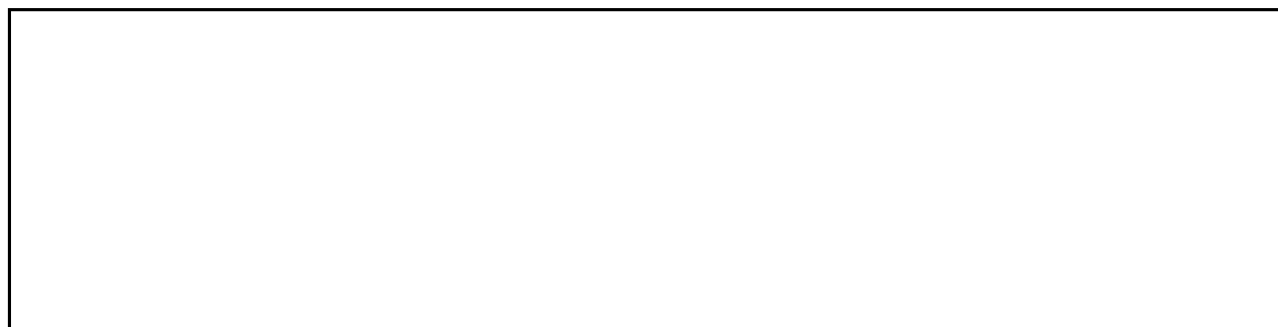
37	48	50	58	62	74
Überleitung Nebengedanke ('Durchf.')		S e i t e n s a t z ('Gegen'-Satz) Seitenthema Modulation Seitenthema (Variante)			

74
Überleitung Durchführung

a Dreiklangs-motiv    
 b Skalen-motiv    
 c Poch-motiv  
 b1  
 b2  
 b3  
 b4 (chromatisch)  
 Akkorde  
 Tremolo-Akkorde  
 Akkordbrechung

85	104	111
Schlußsatz Nebengedanke ('Durchführung') 'Durchführung'		

- Wir analysieren (hörend oder mit Hilfe des Notentextes auf S. 126/127) den 1. Teil der Kadenz (T. 417-433) hinsichtlich thematischen und freien (fantasiehaften) Materials. Wir tragen die Ergebnisse in folgende Strukturskizze ein:



- Wir beschreiben in ähnlicher Weise den weiteren Ablauf.
- Wir reflektieren unsere Ergebnisse anhand folgender Aussagen Hans Joachim Mosers über die Kadenz:

"Das schon bei der Klauselbildung des 14. - 16. Jahrhunderts spürbare Bestreben, die Note an vorletzter Stelle auszuzieren und durch das Herauszögern der Auflösung das Eintreten des Endakkords um so wirkungsvoller zu gestalten, führt im Klassikerkonzert 1750 bis 1830 zur Einschlebung einer passagenreichen Virtuosen-Kadenz, die (von den Stegreifkünstlern der Gorgia¹ her) ursprünglich nur »einen Atemzug lang« sein sollte, aber gelegentlich (z. B. bei dem blinden Flötisten Dulong) zu halbstündigen Fantasien auswucherte, die technisch und stilistisch das Mutterwerk sprengten... Oft wird die Kadenz als solche nur durch eine Fermate auf dem D^{4/6} gefordert, der dann manchmal nicht einmal die auflösende D⁷ (weil diese noch in die Improvisation fällt), sondern gleich die T folgt. Normal:



Später wurde die Kadenz auch gern vom Schöpfer des Werkes selber auskomponiert, wobei er dann sogar begleitende Instrumente mit einverweben konnte. Der Ehrgeiz des Kadenz-Erfinders sollte darin bestehen, die Kadenz völlig aus der Spieltechnik des betreffenden Werks und in dessen harmonischen Grenzen zu entwickeln.

Nach Domenico Corri muss die Kadenz zwei Eigenschaften haben: sie muss aus dem Themenmaterial der Arie gebildet sein, und sie muss den Hörern eine sorpresa (Überraschung) bieten."

Aus: H. J. Moser: Musiklexikon, Hamburg 1951, S. 528.

¹Gorgia. volkstümlicher Ausdruck für "Ziergesang". Der Italiener Zacconi hatte in seiner Schrift "Pratica di musica" (1592/1622) von der Notwendigkeit der Auszierung des harmonischen Gerüstsatzes durch den Sänger gesprochen. Vgl. MGG I, Sp. 792.

Beethoven: Klavierkonzert c-Moll, Kadenz

*Kadenz*  
 420  
 Pite.  
 Pite.  
 Pite.  
 Poco meno allegro e risoluto  
 430  
 Pite.  
 Pite.  
 Pite.  
 Pite.

The first system of the cadenza consists of eight staves of piano accompaniment. It begins with a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *Poco meno allegro e risoluto*. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement, typical of Beethoven's cadenzas.

E. E. 8804

Pite.  
 Pite.  
 Pite.  
 Pite.  
 Pite.  
 Pite.  
 Pite.  
 Pite.

The second system continues the piano accompaniment with measures 430-440. It includes dynamic markings such as *ff*, *dimin.*, and *p*, along with various musical ornaments like trills and grace notes.

E. E. 2804

440  
*dolce*  
 Pp^{te}.

440  
*espressivo*  
 Pp^{te}.

Pp^{te}.

*Presto*  
 Pp^{te}.

450  
 Pp^{te}.

Pp^{te}.

Pp^{te}.

460  
 Pp^{te}.

pp^{te}.

pp^{te}.

pp^{te}.

pp^{te}.

470 *Tempo I.*  
 Pp^{te}.

480  
 Pp^{te}.

pp^{te}.

F. E. 8804

Aus: Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3, hg. von Wilhelm Altmann, London 1933, S. 45-48.

- Gibt es erkennbare Prinzipien, nach denen Beethoven seine Kadenz gebaut hat? (Dabei ist die auffallende Tatsache zu beachten, dass vor der Kadenz die ab-Motivgruppe die Hauptrolle spielte, nach der Kadenz aber nur noch das Pochmotiv c übrigbleibt.)
- Wir hören die Einspielung von Glenn Gould (LP-Kassette "Beethoven. Die fünf Klavierkonzerte" CBS S77409, rec. 1969) und bewerten sie - evtl. im Vergleich mit anderen Einspielungen - hinsichtlich der Interpretation und hinsichtlich der Eingriffe in den Notentext.
- Wir hören andere Kadenzen zu dem Stück und bewerten sie im Vergleich mit der Originalkadenz.
- Was hat Beethoven wohl bewogen, die Kadenz nicht, wie damals üblich, der Improvisation des Interpreten zu überlassen?
- Wir ermitteln aus der folgenden zeitgenössischen Rezension des Klavierkonzerts Nr. 3 die ästhetischen Kriterien, nach denen der Autor den Wert der Musik beurteilt. Wir erläutern die Aussagen an Beethovens Stück.

### **Rezension zu Beethovens 3. Klavierkonzert:**

"Gegenwärtiges grosse Konzert gehört zu den bedeutendsten Werken, die seit einigen Jahren von diesem genialen Meister erschienen sind, und dürfte sich von mancher Seite sogar vor ihnen allen, und zu seinem Vortheile, auszeichnen. Wenigstens findet Rec. in keinem seiner neusten originellen Werke, neben einer solchen Summe schöner und edler Ideen, eine so gründliche und doch nicht ins Schwülstige oder Allzugesuchte übergehende Ausführung, einen so festgehaltenen Charakter ohne Ausschweifung, und, in Absicht auf Arbeit, eine solche Einheit. Überall, wo es gut ausgeführt werden kann, wird und muss es von der größten und schönsten Wirkung seyn ... Ich wiederhole also nur nochmals mit zwey Zeilen: dies Konzert ist in Absicht auf Geist und Effekt eins der vorzüglichsten unter allen, die nur jemals geschrieben worden sind, und versuche nun aus dem Werk zu erklären, woher dieser Effekt komme, in wiefern derselbe durch die Materie und deren Konstruktion erreicht wird... Ein Hauptmittel, die beabsichtigte Wirkung in solch einem Werke zu erreichen, ist ferner die zweckmässige Vorbereitung und allmähliche Hinüberleitung des Zuhörers zu dem Höchsten und Entscheidendsten. Hierzu dienen nun vornehmlich die Tuttis, wenn sie, theils im Charakter des Ganzen abgefasst sind, theils aber auch die in der Folge vorkommenden Hauptgedanken schon andeuten, und zwar jenem Charakter gemäs andeuten, ohne jedoch den Solos, und der tiefer eingehenden Ausführung während derselben und durch dieselben, ihr Hervorstechendes und Pikantes im voraus wegzunehmen. Auch dieses Mittels hat sich B. hier meisterhaft bedient; die Hauptideen des Ganzen sind in den Ritor-nells - wie es hier seyn musste - einfach, aber kräftig angegeben, und scheinen sich aus dieser einfachen Andeutung überall nur wie von selbst zu entwickeln. Hiervon lassen sich keine Beyspiele anführen, eben weil das Ganze Beleg und Beyspiel ist.

Ein anderes, besonders bey einem so langen und weitausgeführten Musikstück nothwendiges Hilfsmittel, die Aufmerksamkeit der Zuhörer immer von neuem anzuregen und zu spannen, sind Ausweichungen in entfernt liegende Tonarten. Sie sind Würze - aber eben deswegen nur selten und für das Vorzüglichste anzuwenden; weil sonst, wie in den meisten der neusten Compositionen geschieht, die zu starken Portionen der Würze einen Ueberreiz hervorbringen, der, statt seinen Zweck zu erreichen, Ermattung hervorbringt."

Aus: Allgemeine Musikalische Zeitung VII, 10. April 1805, Spalte 445-457.



# LYRISCHES KLAVIERSTÜCK DER ROMANTIK

## 18. Der Weg nach innen

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, Rêverie (Träumerei), Nocturne (Nachtstück), Lied ohne Worte usw. kennzeichnen das Unpräzise, (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.

### 18.1 Frédéric Chopin: Prélude op. 28, Nr. 17 (1839)

- Wir tragen unsere Vorstellungen vom Begriff Romantik zusammen.
- Wir hören Chopins Prélude op. 28, Nr. 17. Wir beschreiben den Höreindruck und versuchen erste Abgrenzungen von der klassischen Musik, vor allem von den Stücken Beethovens, mit denen wir uns beschäftigt haben (s. o.).
- Wir analysieren den Notentext des Chopinschen Préludes (S. 130ff):
  - Was unterscheidet das Notenbild von dem Beethovenschen Sonaten (Satztechnik, Verhältnis Melodie/Begleitung)?
  - Wir betrachten die Melodiestimme des 1. Abschnitts (T. 1-18) isoliert. Wie ist ihre motivische Struktur? Worin besteht der Unterschied zu Beethovens motivischer Arbeit?
  - Wo kehrt dieser Abschnitt wieder und wie wird er verändert? Welches sind die Elemente, mit denen Chopin eine Ausdrucksmodifikation erreicht? Beruhen die Veränderungen - wie bei Beethoven - auf einer Entwicklung des Materials?
  - Welche Rolle spielt die Harmonik? Wir untersuchen daraufhin vor allem die Zwischenabschnitte. Wo setzt Chopin die Harmonik als 'Farbe' ein? Wo dominiert die Klangfläche gegenüber dem Melodisch-Gestalthaften?
  - Wir beschreiben die Gestaltung des Anfangs (T. 1-2) und des Schlusses (T. 80-90). Welches musikalische Element dominiert hier? Warum beginnt und endet das Stück mit dem Quart-Sext-Akkord? Gibt es Parallelen zum 'fade in' bzw. 'fade out' (Ein- bzw. Ausblenden), das in der heutigen U-Musik so beliebt ist?

#### **Willi Kahl:**

»Charakterstück, auch lyrisches Stück seltener Genrestück nennt man vor allem im Bereich der Klaviermusik ein in knapper, übersichtlicher Form gehaltenes, an keinen Rahmen einer zyklischen Form gebundenes Einzelstück. Wird sein Charakter auch sehr oft durch eine Überschrift ausgedrückt, so ist die Gattung als solche doch grundsätzlich gegen jede Programmmusik abzugrenzen, deren Absicht die musikalische Nachbildung außermusikalischer Gegenstände und Vorgänge im Sinne der Tonmalerei ist. Gerade für das Charakterstück ist zu fordern, was Beethoven etwa mit seiner *Pastoralsinfonie* hat geben wollen, "mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei". Die Welt des lyrischen Klavierstücks ist nicht das Gegenständliche, sondern das Zuständliche, seine Aufgabe nicht Darstellung einer Entwicklung oder Handlung, sondern stets nur ihrer Wirkung im Bereich des Seelischen. So hat man die Entstehung des lyrischen Klavierstücks der Romantik, in der das Charakterstück zum erstenmal seine vollgültige Ausprägung erfährt, mit Recht aus dem Bedürfnis jener Zeit abgeleitet, "für die geheimsten Regungen eines gesteigerten Empfindungslebens und die magischen Bilderkreise phantastischer Vorstellungen adäquate Ausdrucksmittel zu finden" (Hugo Riemann, *Hdb. d. Mg.* 11, 3, 1913, 233), wie ja dann auch das durch Überschriften mehr oder weniger angedeutete Poetisieren das Gesicht des lyrischen Charakterstücks weithin bestimmt hat..."

Aus: MGG 2; Sp. 1094.

- Wir erarbeiten den Text von Bessler (S. 134) und klären die hier getroffenen Unterscheidungen zwischen klassischer und romantischer Musik. Wir beziehen Besslers Aussagen auf Chopins Prélude.

Allegretto.

The musical score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Allegretto'. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes fingering numbers (1-5) above the notes. The third system features a forte (*f*) dynamic. The fourth system contains a *cresc.* (crescendo) marking. The fifth system includes a *dim.* (diminuendo) marking. The score is annotated with 'Ra' and asterisks (*) below the bass line, and various fingering numbers (1-5) above the treble line. The piece concludes with a final chord in the sixth system.

(40154)

*Ra* * *Ra* * *Ra* * *Ra* * *Ra* * *Ra* *

*Ra* * *Ra* * *Ra* * *Ra* *

*cresc.* - - - *ff*

*Ra* * *Ra* * *Ra* * *Ra* *

*Ra* * *Ra* * *Ra* * *Ra* *

*p* * *Ra* * *Ra* *

*Ra* * *Ra* * *Ra* * *Ra* *

(40151)

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 4, 2). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (5, 3, 4, 2). The piece is in a minor key. The word *dim.* is written above the right hand. Below the staves, the notes *La* and *La* are marked with asterisks.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 4, 2). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (5, 3, 4, 2). The word *dim.* is written above the right hand. Below the staves, the notes *La* and *La* are marked with asterisks.

Third system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 4, 2). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (5, 3, 4, 2). The piece is in a minor key. The word *f* is written above the right hand. Below the staves, the notes *La* and *La* are marked with asterisks.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 4, 2). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (5, 3, 4, 2). Below the staves, the notes *La* and *La* are marked with asterisks.

Fifth system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 4, 2). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (5, 3, 4, 2). The piece is in a minor key. The word *pp sotto voce.* is written above the right hand. Below the staves, the notes *La* and *La* are marked with asterisks.

(40154)

Musical score for Frédéric Chopin's Preludes, Op. 28, No. 15. The score is in G minor and 3/4 time. It consists of five systems of piano accompaniment. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a steady accompaniment of chords and single notes. Dynamics include piano (p), forte (f), and fortissimo (ff). The piece concludes with a fermata and a "finis" marking.

(40184)

Aus: Frédéric Chopin: Préludes, hg. von Carl Mikuli, Chappell, London o. J., S. 30ff.

## 18.2 Wesensmerkmale der Romantik

### Heinrich Besseler:

"Mit der Klassik erreicht das aktiv-synthetische Hören des 18. Jahrhunderts seinen Gipfel. Der Hörer, jetzt nicht mehr nur Subjekt, sondern Individuum und Person, schließt durch Synthesis in der Regel eine Achtaktperiode zusammen und vollzieht so Schritt für Schritt den Aufbau. Gleichzeitig versteht er das den Sonatensatz beherrschende Hauptthema als einen Sinngehalt, der mit dem Wort Charakter umschrieben werden kann. Die Einheit der Form, und die Einheit des Sinns, beides Merkmale der Klassik, beruhen auf einer zusammenfassenden Kraft beim Hörer.

Diese Kraft des Empfangenden, die musikalisch nachweisbar ist, besteht auch anderwärts und gibt der Epoche einen aktiven Grundzug. Man hat im 19. Jahrhundert als Vermächtnis der Klassik vor allem den Persönlichkeitsbegriff herausgestellt, wobei der Blick auf den schöpferischen Künstler und Denker gerichtet ist. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, dass jenes Schaffen aktiv-eigenständige Hörer und Leser voraussetzt...

Richtet man den Blick auf das 19. Jahrhundert, so enthält seine Musik offenbar auch Züge, die von den klassischen Kategorien her nicht zu verstehen sind. Es gibt erstaunlich früh Äußerungen, mit denen die Aktivität des Hörens überhaupt bekämpft und das Gegenteil zum Ideal erhoben wird: eine völlige passive Hinnahme des Gehörten ...

Wackenroder schrieb am 5. Mai 1792 in einem Brief: *»Wenn ich in ein Konzert gehe, find' ich, dass ich immer auf zweierlei Art die Musik genieße. Nur die eine Art des Genusses ist die wahre. sie besteht in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne und deren Fortschreitung. in der völligen Hingebung der Seele in diesen fortreisenden Strom von Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken. Dieses geizige Einschlürfen der Töne ist mit einer gewissen Anstrengung verbunden, die man nicht allzu lange aushält ... Die andere Art, wie die Musik mich ergötzt, ist gar kein wahrer Genuss derselben, kein passives Aufnehmen des Eindrucks der Töne, sondern eine gewisse Tätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung, die in dem Stücke herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasien werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt und verlieren sich oft in entfernte Schlupfwinkel. Es ist sonderbar, dass ich, in diese Stimmung versetzt, auch am besten aber Musik als Ästhetiker nachdenken kann, wenn ich Musik höre. Es scheint, als rissen sich da von den Empfindungen, die das Tonstück einflößt, allgemeine Ideen los, die sich mir dann schnell und deutlich vor die Seele stellen,«*

Der Hörer fasst das Werk nicht mehr als einen Gegenstand, der sich vor ihm aufbaut, sondern erlebt es unmittelbar. Er wird gewissermaßen identisch mit der Musik. Es handelt sich also nicht mehr um Synthesis nach der Art des 18. Jahrhunderts, sondern um mystische Versenkung in das Werk...

Das romantische Lied geht auf Franz Schubert zurück. Er war es, der 1814 mit *Gretchen am Spinnrad* das entscheidende technische Mittel fand: die Spielfigur in (der) Klavierbegleitung. Ihr Rhythmus, vom ersten bis zum letzten Takt wiederholt, gibt dem Werk eine neue Eindringlichkeit. Zunächst nur eine Technik neben anderen, rückt die Spielfigur 1820/21 in den Mittelpunkt. Der Grund liegt in Schuberts endgültiger Wendung zum Lyrischen, zum Naturlied und zur Naturstimme. Charakteristisch für diese Werke ist der einheitliche Rhythmus, der durch die ostinaten Begleitmotive und Figuren erzeugt wird. Es handelt sich um einen neuen »Einheitsablauf« ... Die Stimmung, primär als Naturstimmung, ist nun das zentrale Thema für Dichter und Musiker, auch für Maler wie Caspar David Friedrich. Während das Gefühl immer mit einem bestimmten Gegenstand zusammenhängt, intentional auf ihn gerichtet ist, charakterisiert sich die Stimmung als ein Zustand. Sie ist eine bestimmte Gesamtfärbung des Daseins,

bei der das Leibliche und Seelische, auch das Innere und Äußere im Sinne von Mensch und Natur, gleichsam auf denselben Ton »abgestimmt« sind ... Um sich im Sinne der Romantik einstimmen zu lassen, bedarf es musikalisch einer gewissen Gleichmäßigkeit. Erst wenn ein Rhythmus immer wiederkehrt, kann man in derselben Art mitschwingen und das Gehörte zur eigenen »Stimmung« werden lassen. Schubert fand mit der Spielfigur ein Mittel für das gleichartige rhythmische Pulsieren. Dieser Strom des Rhythmus ist es, von dem sich der Hörer nun tragen lässt... Bei Schubert auf gewisse Weise und Werkschichten beschränkt, steht dieses Hören im Widerspruch zur Synthesis, die nach wie vor den Formaufbau zusammenschließt. Aber die junge Generation setzte den Weg in derselben Richtung fort. Für sie wird um 1830 das Klavier zum Hauptinstrument. Wie anderwärts dargelegt, ist die klaviermäßige Spielfigur für Frédéric Chopin geradezu das Fundament, auf dem er seine Kunst errichtet. Dasselbe gilt für Robert Schumann, der das überlieferte klassische Motiv mit dem Rhythmus der Spielfigur zu beleben weiß... Der Musikstrom erhält um 1830 auf dem Klavier die Gestalt des »Motivstroms«".

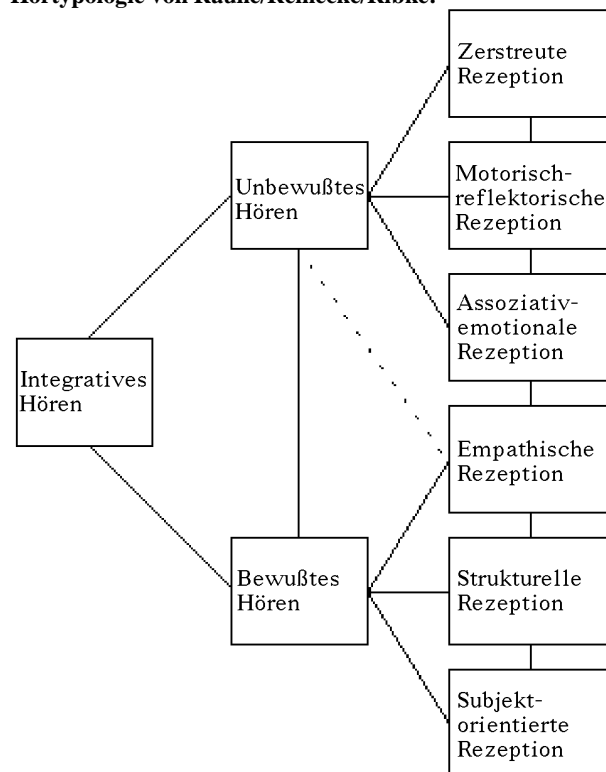
Aus: H. Besseler: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978, S. 150ff.

### Wilhelm Heinrich Wackenroder (1797):

"Wenn aber die gute Natur die getrennten Kunstseelen in eine Hülle vereinigt, wenn das Gefühl des Hörenden noch glühender im Herzen des tiefgelehrten Kunstmeisters brannte, und er die tief sinnige Wissenschaft in diesen Flammen schmelzt, dann geht ein unnenbar-köstliches Werk hervor, worin Gefühl und Wissenschaft so fest und unzertrennlich ineinander hangen wie in einem Schmelzgemälde Stein und Leben verkörpert sind."

Aus: W. H. Wackenroder: Herzenergiebungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Weimar 1918, S. 185.

### Hörtypologie von Rauhe/Reinecke/Ribke:



Aus: Hermann Rauhe/Hans-Peter Reinecke/Wilfried Ribke: Hören und Verstehen, München 1975, S. 142.

### 18.3 Kunst und Kitsch: Vergleich Chopin - Brinley

- Wir prüfen die konkreten Aussagen des Textes von Bessler (S. 134) an den Takten 1 - 8 der folgenden beiden Musikstücke von Chopin und Brinley.
- Wir problematisieren die Besslersche Deutung des "passiven Aufnehmens" aus dem Wackenrodertext von 1792
  - an dem zitierten Text selbst,
  - an dem Wackenroder-Text von 1797 und
  - aufgrund unserer Beobachtungen an der Musik.
- Wir beziehen die Ergebnisse auf die Hörtypologie von Rauhe/Reinecke/Ribke (S. 134) und klären dabei vor allem den Unterschied zwischen emotionalem, empathischem (=einführendem) und assoziativem Hören.

Frédéric Chopin: Nocturne op. 32, Nr. 1  
(1837)

Andante sostenuto

Zit. nach der Ausgabe von Carl Mikuli, New York 1915.

Brinley Richards: Der Vöglein Abendlied

Andantino

Zit. nach der Ausgabe der Edition Schott, Mainz o. J.

## 18.4 Vergleichende Funktions-Analyse

- Wir erarbeiten den Kunert-Text (s. u.), indem wir ihn auf die ersten 8 Takte des Chopin-Nocturnes beziehen.
- Wir untersuchen diese 1. Periode genau: Welche Rolle spielt das erste Motiv (Töne 1 - 5 der Melodie, 'rhythmisierte Doppelschlagfigur')? Wie ist das Verhältnis von Statik und Dynamik in der Harmonik? Wie korrespondieren Dynamik und Agogik mit den motivischen und harmonischen Vorgängen? Wie lässt sich insgesamt die Ausdrucksentwicklung beschreiben?
- Wir hören das ganze Nocturne und klären, in welcher Weise die in der 1. Periode angelegte Konstellation sich im weiteren Verlauf auswirkt.
- Welches Hörverhalten prägt die in dem Pozniak-Text (s. u.) mitgeteilte Deutung des Stückes? Ist sie angemessen?
- Wir untersuchen vor diesem Hintergrund das Brinleysche Stück.
- Wir machen uns durch den Vergleich der beiden Stücke und in Anlehnung an den Goebels-Text (s. u.) den Unterschied zwischen Kunst und Kitsch bewusst.

### Günter Kunert:

'Kitsch I. Gleich welcher Gattung, als Literatur, Film, Werk der bildenden Kunst: Kitsch definiert sich zuallererst als die Abwesenheit von Widerspruch. Wie Kunst nur durch Widerspruch entsteht, er sich in ihr ausprägt und damit als Echtheits-siegel aller Künste begriffen wird, so entstammt Kitsch nicht dieser Herkunft, erscheint wie dem Haupte eines Zeus entsprungen, der aber ein Gartenzweig ist.

Die übertriebene 'Schönheit' des Kitsches, seine suchterursachende Sentimentalität und Geistlosigkeit ergeben sich daraus, dass in ihm, unter Leugnung des Prinzips, jede Hervorbringung sei eine Aktivität von Gegensätzen, unwirkliche Harmonie gestaltet ist. Nicht Harmonie im Sinne gelungener Balance widersprüchlicher Elemente und Kräfte, sondern Harmonie weit vor aller Einsicht in das Zusammenwirken von Gegensätzen. Darum ist diese Harmonie ohne Rest, eine Rechnung, die vollkommen und allzu glatt aufgegegangen ist. In solcher Harmonie, deren Schaffung das Ausblenden jeglicher Realität bedingt, bekundet sich das Fehlen von Intellekt, ja von Intelligenz überhaupt, selbst von Instinkt, der zumindest das dialektische Wesen aller Dinge ahnt. Borniertheit gegenüber aller Welt ist Voraussetzung für Kitsch; nur die hemmungslose Uneinsichtigkeit kann ein Bild falscher, weil voraussetzungsloser Harmonie herstellen.

Und doch, wir merken es an unserer eigenen Reaktion, am Gerührtsein beim Aufnehmen, ist darin Abglanz des Ersehnten, der Utopie, endlich erlöst zu sein vom Leid des Wissens, dass wir aus den Widersprüchen immer wieder nur zu weiteren Varianten schmerzlicher Erfahrung gelangen können. Insofern bezeichnet Kitsch das Glück, die Seligkeit momentanen und notwendigen Vergessens, und aus dieser Notwendigkeit bezieht er die Berechtigung und die Permanenz seines Vorhandenseins."

Aus: G. Kunert: Verspätete Monologe, München 1984, S. 65f.

### Bronislaw v. Pozniak:

"Vor mehreren Jahren fiel mir ein Gedicht in englischer Sprache in die Hände, das den Titel »H-dur-Nocturne von Chopin« trug. Der Inhalt erzählte von einer Prinzessin, die einen unebenbürtigen Ritter liebt, der sie entführt. Sie werden verfolgt, der Ritter wird gefangenommen und enthauptet. - Ich finde diese Deutung sehr romantisch und - sehr treffend. Die schauerlich klingende Koda mit den dumpfen Schlägen wirkt nach dieser Deutung außerordentlich impressionistisch."

Aus: Br. v. Pozniak: Chopin, Halle 1949, S. 118.

### Franzpeter Goebels:

"Mehr noch dürfte als Charakteristikum [des Kitsches] gelten das Missverhältnis von Anspruch und Erfüllung, die Disproportion von innen und außen, die mangelnde Materialechtheit,

die Verselbständigung äußerer Werte, zusammenfassend: Der Hang zum mehr scheinen als sein. Es ließen sich noch viele Kriterien anfügen wie Flachheit und Primitivität der Erfindung und Form u. a. m. Schließlich ist es auffällig, dass Kitsch nicht »bei seinem Leisten« bleibt, sondern zu Grenzüberschreitungen neigt und zu manchen Assoziationen literarischer und bildnerischer Art greift, um eine möglichst totale Wirkung zu erzielen. Die für das Erlebnis eines Kunstwerks nötige Eigenbeschränkung wird hier aufgelöst. »Die feinen Fingerzeige für Verständnis und Vortrag«, die Schumann gleichsam als Unterschriften seinen Klavierstücken mitgab, rücken an die erste Stelle und überwuchern das musikalische Hören. Diesen Phänomenen des musikalischen Kitsches entspricht auch die Kitsch-Interpretation, die das Kitscherzeugnis erst verleben-digt. Von den Elementen der Wiedergabe vermögen Tempo, Agogik und Dynamik vornehmlich kitschige Störungen des Gleichgewichts und der Mäze bewirken. Frische und gezügelte Temponahme engt meist eine Verkitschung weitgehend ein. Statt sich dienend und sinnvoll der Struktur ein- und unterzuordnen, aus ihr selbst die Kräfte zu gewinnen, sieht sie sich in der Verlegenheit, von sich aus alles in das »Werk hineinzulegen«. Die subjektive unmotivierte »Nuance« (vor allem als rubato) dominiert. Gegen eine verniedlichende, versüßende und verweilende Interpretation ist im Grunde auch das Meisterwerk nicht gewachsen."

Aus: Sammelsurium, hg. von Franzpeter Goebels, Wilhelmshaven 1963, S. 5.

### "Der Vöglein Abendlied

... Ein Vergleich mit dem »Vogel als Prophet« aus Schumanns Waldszenen zeigt, dass Schumann die Eigenart der Vogelstimmen nicht studiert und seine »Imitazione del ucello« immer wieder verändert hat, statt, wie es Brinley Richards hier glänzend versteht, den Nachtigallenschlag permanent in den ruhigen Gesang am Abend einzublenden: ganz der Wirklichkeit abgelascht. Wie fein, dass kein dissonierender Akkord, kaum eine merkliche Spannung den Abendfrieden stört. - alles Atmosphäre!

Daher ist auch darauf zu achten, dass das Forte bzw. Fortissimo des höchst interessanten As-Dur-Trio diese Grundstimmung nicht stört als vielmehr bestätigt. Das Stück bliebe als Ganzes dennoch wirkungslos, wenn nicht ein willkürlicher Gebrauch des rubato den Reiz erhöhen würde (der Komponist vermag dies nur an einigen Stellen anzudeuten). Die hier gewonnenen Interpretationsfertigkeiten sind bei Chopin besonders eindringlich wieder zu werten. Leider ist dessen Stil bedeutend verwickelter, ja unnatürlicher, dabei als natürliche Folge auch schwerer zu spielen, so dass empfohlen wird, sich der übrigen Werke des irischen Komponisten anzunehmen, die leider heute zu Unrecht vergessen sind." ebda. S. 8.



Während Epos und Drama Geschehnisse und Handlungen darstellen, hinter denen die Person des Dichters im allgemeinen zurücktritt, versteht sich Lyrik als subjektive Kundgabe, als intime Selbstaussprache des lyrischen Ich. Die drei Gattungen sind aber nicht streng getrennt. Im Epos oder Drama können durchaus lyrische Passagen auftreten. Genauso ist es in der Musik. Innerhalb der dramatisch verstandenen Sinfonie oder Sonate gibt es lyrische Teile, meist in Form langsamer Sätze. Umgekehrt kann ein lyrisches, stimmungshaftes romantisches Klavierstück dramatische Elemente enthalten. Insofern ist der grundsätzlich zutreffende Text von Bessler (S. 134) zu sehr in eine Richtung zugespitzt, vor allem hinsichtlich der Aussagen zum passiven Hören der Romantik. Er legt den zitierten Wackenroder-Text zu vordergründig aus. Wackenroder meint mit "passivem Aufnehmen" gerade nicht das bewusstlos inaktive Sich-Versenken, das bezeugen vor allem Wendungen wie "aufmerksamste Beobachtung der Töne und deren Fortschreitung" und "Anstrengung". Das passive steht bei ihm im Gegensatz zum (schlechteren) assoziativen Hören, bei dem der Zuhörer die Musik als Auslöser für eigene zwar aktive, aber von der Musik letztlich wegführende Gedankenproduktionen benutzt. Passiv heißt also bei Wackenroder soviel wie: durch nichts abgelenkt, ganz auf die Musik konzentriert. Diese Deutung wird auch erhärtet durch den anderen Text von Wackenroder (S. 134).

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.

Chopins Nocturne ist ein Paradebeispiel dafür. Die selig in sich schwingende Geste des Anfangs, die sich nicht entwickelt, sondern variiert wiederholt wird, zerbricht, wird wieder gesucht und gefunden, um dann endgültig verloren zu gehen. Gerade der grausam-düstere Schluss hebt das idyllisch-harmonische Bild des Anfangs eindringlich ins Licht, verklärt es in der Erinnerung, macht es zum Idealbild. Das Stück enthält also durchaus prozesshafte Elemente, stellt, wenn auch auf andere Weise als der Sonatensatz, einen gedanklich komplexen Zusammenhang dar, ist keine bloß zuständliche Stimmungsmalerei.

Ein anderes Missverständnis solcher Musik zeigt die von Pozniak (S. 136) mitgeteilte assoziative Deutung. Sie verfehlt die eigentliche Aussage der Musik, weil sie sich gar nicht auf die intime Gedankenwelt der Chopinschen Komposition einlässt, sondern ihr vordergründige, an Kitschliteratur geschulte Vorstellungen aufdrückt, die nur lose an der äußeren Gestik des Stückes sich festmachen.

## 18.5 Die Aktualität des Kitsches

→ Angeregt durch das folgende Material suchen wir in unserer musikalischen Umwelt nach Stücken und Verhaltensweisen, die kitschähnliche Züge tragen.

### **Christopher Schwarz:**

"Glaubt man Pierre und Gilles, so sind ihre Bilder ein Dokument der edelsten Empfindungen. Von wegen Ironie. Die beiden Pariser Foto-Künstler meinen es ernst. Eine »Odyssee des Imaginären« nennen sie anspruchsvoll ihren Trip in die Tiefen des Gemüts. Der Kitsch-Vorwurf kränkt sie, gibt ihr Gefühl ihnen doch die rosigen Visionen einer anderen, geheimnisvollen Welt, vor der die Wirklichkeit verblasst. Mit fast schon rührender Unschuld, unbekümmert um die Forderungen des herrschenden Geschmacks, basteln sie an ihren künstlichen Paradiesen, inszenieren sie mit ihren Freunden absurde Gegenwelten des schönen Scheins, in denen alles Platz hat, was das Heim schmückt - vom Lamettasilber bis zum Goldfischbassin. Seit 1976 arbeiten sie zusammen, fotografiert Pierre, verwandelt Gilles die Fotos mit dem Pinsel in kolorierte Idyllen... Ihre plakativen Effekte beruhen wie bei Pop auf einfachen Formeln. Das halb geöffnete Mündchen, den schmachtenden Blick, die demutsvoll über der Brust gefalteten Hände versteht jeder. Es sind ästhetische Gemeinplätze; sie dienen als Reizauslöser. Die Fotos illustrieren die melodramatischen und sentimental Klischees, auf die sie sich beziehen, und überzeichnen sie. Was übrigbleibt, ist die Schablone, die vorfabrizierte Gebärde. Daher lächeln die Gesichter so geistlos, haben auch die lasziven Posen etwas Aseptisches. Alles wirkt clean, ist glatte, faltenlose Oberfläche. Pierre und Gilles mögen beteuern, aus jeder Geste spreche das Gefühl. In Wahrheit fehlt den Figuren, darin liegt ihr makabrer Reiz, jede lebendige Regung. Es sind Wesen ohne Fleisch und Blut, geschlechts- und alterslos; sie stammen aus der Retorte ...

Dass der Kitsch die Wirklichkeit hinter sich lässt zugunsten der Illusion, ist ihm nicht vorzuwerfen. Das tut auch das Märchen - und das tut die Kunst, der seit Plato der Ruf nachgeht, sie lüge. Allerdings neigt der Kitsch dazu, illusorisch die Wirklichkeit zu ersetzen. Es würde ihm nicht einfallen, auf seinen Schein und damit auf seine Nichtigkeit aufmerksam zu machen. Kunst verspricht das Glück, Kitsch dagegen tut so, als könne er es erfüllen. Das Ideal wird als wirklich vorgestellt, die Spannung aufgelöst. ...

Er funktioniert wie jene starken Symbole, die dem Betrachter suggerieren, sie seien die Sache selbst. Deshalb ist es so schwer, dem Sog des Kitsches zu entgehen. Er lädt zu selbstvergessenem Träumen ein, zu den Wonnen der Regression.

Nirgendwo kann man das besser beobachten als im Kino, das der Ort des legitimen Kitsches genannt wurde. Während die bildende Kunst und das Theater auf Distanz halten, drängt sich das Leinwandgeschehen dem Zuschauer mit zuweilen peinigender Unmittelbarkeit auf... Selbst viele gute Filme kommen ohne sentimentale Drücker nicht aus... Der Kritiker im Zuschauer mag geurteilt haben: Was für ein kitschiger Film, doch sein Gefühl seufzte leise: Ach, wie schön. ... man genießt das eigene Gerührtsein. Darin allenfalls liegt die Verlogenheit. Kitsch bezeichnet nicht nur die Merkmale des Kitschprodukts, sondern auch eine Haltung. Der kitschige Mensch braucht die Kunst zur Kolorierung der Gefühle. Sie ist für ihn vor allem Anlass, in Stimmungen zu baden. Nicht dass er sich ergreifen lässt von einer Darstellung, kennzeichnet den kitschigen Menschen, sondern dass er die Sentiments auskostet, die in ihm geweckt werden."

Aus: Chr. Schwarz: Pierre & Gilles. In: Frankfurter Allgemeine Magazin, 17. 5. 1991, S. 81ff.



*Bild von Pierre & Gilles  
Aus: FAZ Magazin (s. o.)*

## KREATIVE REGELSPIELE

Die zunehmende Respektierung des Originalitätsprinzips in der Musik führt im 20. Jahrhundert dazu, dass Stücke ihre Form ganz individuell - unter weitgehender Außerachtlassung von Formmodellen und Stilmustern - ausprägen. Jedes hat sozusagen seine eigene Spielregel.

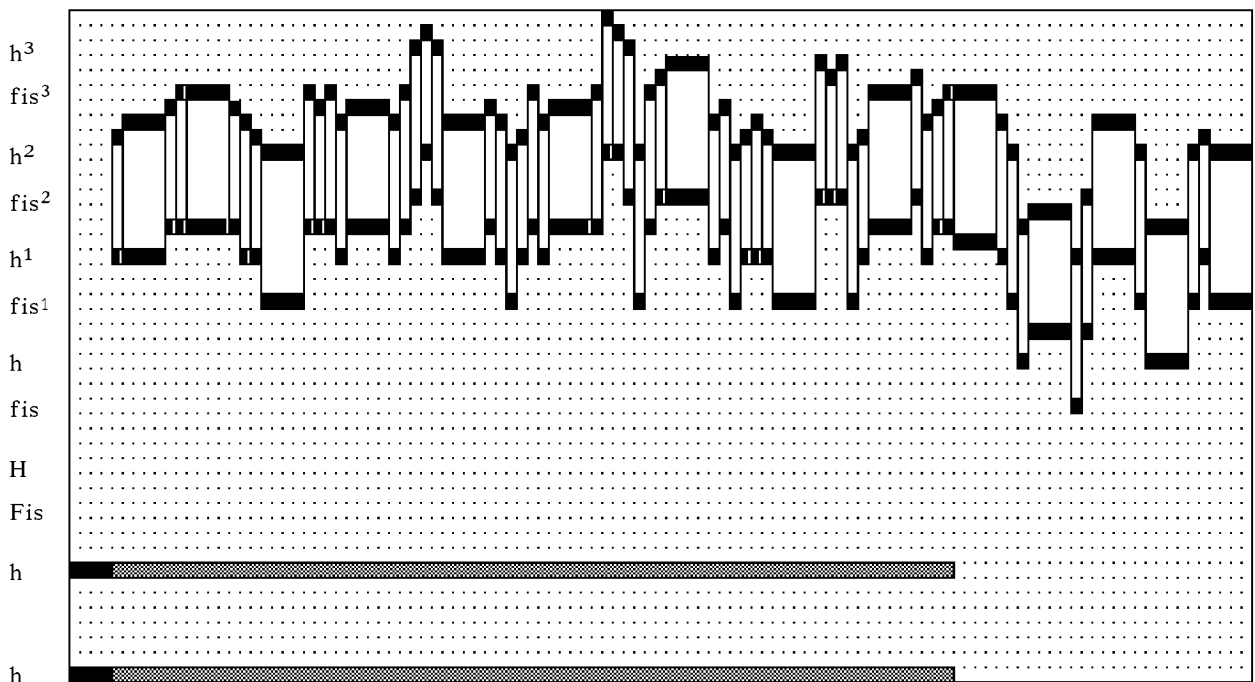
### 19. Arvo Pärt: Für Alina (1976)

Vsluschiwajas [= sich einhörend]

The image shows a musical score for 'Für Alina' by Arvo Pärt. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (p) and a cello part (Ped.). The second system includes a piano part and a cello part. The score is written in G major and 4/4 time. The piano part features a melodic line with a 'p' dynamic marking. The cello part includes a 'Ped.' marking and a 'Ped.' symbol. The score is annotated with various markings, including a flower symbol and an asterisk.

Zit. nach der Handschrift des Komponisten, abgedruckt in: Melos 2, Mainz 1985, S. 85.

### Grafische Strukturdarstellung



- Wir hören Arvo Pärts "Für Alina" und beschreiben seine Wirkung. Wodurch kommt diese Wirkung zustande? Was unterscheidet das Stück von uns geläufiger Musik? Welche Elemente, die wir in der Musik erwarten, fehlen? Kann man den Ablauf des Stückes auch positiv beschreiben? Lassen sich Formungsprinzipien erkennen? Wir nehmen dabei auch den Notentext zu Hilfe.
- Das Stück lässt sich als Gratwanderung zwischen Klangflächenmusik und archaisierender modaler Proamelodik, aber auch als musikalisches Regel-Spiel interpretieren.
- Wir ermitteln Elemente einer Klangflächenmusik (also der Verwischung klarer Gestaltgebung in Melodik, Rhythmik, Tonalität, Harmonik).
- Wir suchen die Regeln, nach denen das Stück gemacht ist. Wir achten dabei besonders auf die Tonzahl der einzelnen Tongruppen der Oberstimme, auf das Tonrepertoire der zweiten Stimme und ihr Verhältnis zur Oberstimme.
- Was soll die Blume? Was ist Besonderes an der Stelle?
- Wir suchen nach weiteren Gestaltungsprinzipien im Tonhöhenverlauf (Steigen, Fallen, Höhepunkt) und in der intervallischen Entwicklung (Schritte, Sprünge, skalische Führung, Akkordbrechung). Hat die Blume auch in diesem Zusammenhang einen Sinn? Worin besteht die formale (abschließende?) Funktion des aus dem Gesamttrend teilweise herausfallenden letzten Taktes?
- Wir versuchen den Sinn und Gehalt des Stückes von dem folgenden Text von Lotte Thaler her zu verstehen. Vgl. auch den Text von Sandner auf S. 43.

**Lotte Thaler:**

"Das New Age ist in erster Linie ein florierendes Geschäft, das sein Kapital aus der geistigen Leere schlägt und nun im Discount neuer Heilslehren mit dem Versprechen einer weltumfassenden Harmonie regen Zulauf findet...

Man kann sich dem Eindruck nicht entziehen, dass die einzig wirkliche Krise, die das New Age beschreibt, eine Krise der Wahrnehmung ist, auch im übertragenen Sinn als Realitätsverlust. Das Übersinnliche, das sich in so schönen Fremdwörtern wie Präkognition, Clairvoyance, Psychokinese, Bilokation oder Levitation als die »anderen Wirklichkeiten« präsentiert, scheint zwar der Bewusstseinsweiterung zu dienen, aber der Verdacht liegt nahe, dass die natürlichen Sinne nicht mehr ausreichen. Die Augen sehen nicht mehr richtig, die Ohren hören nicht mehr hin, weil sie vermutlich umweltgeschädigt sind und schon bei einem Minimum an Konzentrationsaufwand müde den Dienst versagen oder einfach gar nicht mehr reagieren. Da braucht es andere Reize, die sich »ganzheitlich« erfahren lassen und das Unvermögen, komplexe Strukturen wahrzunehmen, übertünchen. Gerade auf musikalischem Gebiet wird die geschrumpfte Wahrnehmungsfähigkeit besonders deutlich.

Unter dem Deckmantel sanfter Harmonie, »natürlicher« Obertonklänge, elektronischer Sphärenklänge oder meditativer Vokalisen verbirgt sich meist ein musikalischer Primitivismus, der die Grenze zum geistigen Infantilismus überschreitet und in seiner Redundanz kaum zu überbieten ist. Keine scharfe Dissonanz soll das Wohlbehagen im Klangbad stören, keine Anstrengung von der Drogenwirkung ablenken. Was hilft da die Proklamation des musikalischen New-Age-Apostels Joachim Ernst Berendt, die Welt

schlechthin sei Klang, wenn der Solarton C oder das singende Chlorophyll der Blätter eine musikalische Ökologie vorgaukeln sollen, die auf den blanken Boden des musikalischen Analphabetismus zurückführt und sich um die tatsächliche Umweltverschmutzung durch Dauerbeschallung einen »Dreck« schert?

Die weltabgewandte Spiritualität Pärts lässt sich unter dem Etikett New Age nur allzu leicht vermarkten. Aber man sollte diesen Komponisten davor in Schutz nehmen, obwohl auch seine Musik alles andere als komplex ist, mit den einfachsten Partikeln auskommt und harmonisch höchstens archaisch klingt. Der Unterschied liegt in der Person Pärts, deren asketische Grundhaltung glaubhaft ist. Dieser Komponist schreibt eigentlich nur für sich selbst, ohne nach der Aktualität zu fragen. Dabei bilden seine Stücke oft einen Kreis, der bildlich an den Heiligenschein russischer Ikonen erinnert. Pärts Primitivismen kommen aus der Seele eines Menschen, der genau weiß, dass er es nie besser oder anders machen kann, und dem die Musik selbst heilig und irgendwo unerreichbar ist. Er betet sie an, stellt sie auf einen imaginären Altar und verleiht ihr die leisen Töne als Abglanz eines höheren Lichts. So einfach die Stücke scheinen, so schwierig sind sie zu spielen... Ihren Klang zu fassen, bedarf es wohl einer meditativen Konzentration, und so brauchte das Ensemble seine Zeit, um die innere Ruhe einer ins Unendliche absteigenden Linie im »Cantus in memory of Benjamin Britten« zu finden und dem liegenden Klangband jene sphärische Schwebelänge zu verleihen, die über die technische Seite der Musik hinausweist."

Aus: L. Thaler: Krise der Wahrnehmung. Das New-Age-Syndrom, in: FAZ vom 23. 2. 1988, S. 29.

## 20. Béla Bartók: Wrestling (Mikrokosmos 108)

Allegro non troppo,  $\text{♩} = 112$

Aus: Béla Bartók: Mikrokosmos, Bd. 4, London 1940. (Reduziert auf die rechte Hand. Die linke Hand spielt eine Oktave tiefer das gleiche.)

- Wir hören das Stück und versuchen eine Deutung unter dem Aspekt "Wrestling" (=Ringen): Was haben die Bewegungsabläufe mit einem Ringkampf zu tun? Kann man zwei Gegner unterscheiden, oder geht es mehr um abstrakte Elemente eines Kampfes? Wer kämpft mit wem?
- Wir vergleichen Notenbild und grafische Darstellung. Wir ermitteln das Darstellungsprinzip (welche Töne sind schwarz, welche schraffiert dargestellt?) und vervollständigen die Grafik. Wir versuchen nun erneut eine Beantwortung der oben gestellten Fragen.

Anders als Schönberg hat Bartók die Tonalität nie aufgegeben. Er chromatisiert zwar den musikalischen Raum, hier den Quintraum, dennoch bleiben bei ihm die Garantien tonaler Zentrierung (Grundton und Quinte) in ihrer Funktion unangefochten. Statt die Tonalität aufzuheben, erweitert er sie, indem er verschiedene Modi gleichzeitig benutzt. Der Anfang des Stückes mischt Dur und Moll, der Schluss den Dur- und den Moll-Dreiklang ('Bartók-Akkord'). In Takt 12 stehen E-Phrygisch (e,f,g,a) und E-Dur (e, fis, gis, a) unmittelbar nebeneinander - quer dazu steht der Liegeton 'es' - usw. Bartók moduliert nicht zwischen den verschiedenen Modussegmenten, sondern bezieht diese alle auf den stehenden Quintraum des D-Durmodals, die zentralen (Liege-)Töne d und a. Die wechselnden Liegetöne fis/f markieren die changierende Doppelstufe der Terz. Die beiden übrigen Liegetöne (es, gis) haben sozusagen Leit- bzw. Gleittonfunktion (Gleitton = Leitton nach unten). Sie erzeugen die Spannung, die in der klassischen Funktionsharmonik durch Dominantbeziehungen hergestellt wurde.

21. Anton Webern: Variationen für Klavier op. 27, 1. Satz, T. 1-18

Nach der Ausgabe der Universal Edition Wien, 1937, Nr. 10881.

R (e) →		← KR	R: Rectus, Grundreihe
U (e) →		← KU	U: Umkehrung
U (fis) →		← KU	K: Krebs
			KU: Umkehrung des Krebses
			(e): von e aus
			(fis): von fis aus

→ Wir machen uns mit dem Verfahren der Reihenkomposition vertraut.

Nach dem Bruch mit der Tonalität fand Schönberg in der Methode der Zwölftonkomposition ein neues Ordnungselement, das die regulierende Funktion der Kadenz und der Tonalität übernehmen konnte. Statt der Hierarchie der Töne (Haupt- und Nebentöne) will er die Gleichberechtigung aller zwölf Töne. Der Komposition legt er eine Reihe zugrunde, die die Reihenfolge der 12 Töne festlegt. Kein Ton darf wiederholt werden, bevor alle anderen aufgetreten sind. Die Reihe ist kein Thema - ihr fehlen fast alle gestaltbildenden Faktoren -, sondern eine abstrakte Materialvorordnung. Sie legt nicht Töne in einer bestimmten Tonhöhe fest, sondern Tonorte (Tonqualitäten). Der Ton c der Reihe kann also jedes beliebige c sein.

→ Wir erfinden eine Tonreihe mit den zwölf Tönen und numerieren diese.

Schnell wird deutlich, dass man bei der Konstruktion der Reihe Intervallfolgen vermeiden muss, die Tonalität suggerieren. Im Kontext der Zwölftontechnik klingen traditionelle Dreiklangsbrechungen ebenso leicht 'falsch' wie unmotivierte Dissonanzen in einer Mozart-Melodie. Hieraus ergibt sich eine wesentliche Funktion der Reihe: Sie soll eine Materialordnung bereitstellen, die gerade traditionelle Wendungen vermeidet und dadurch den Komponisten beim Komponieren entlastet. Statt der Terz bzw. Sext - der Grundlage der traditionellen Akkordbildung - werden jetzt ehemals als dissonant geltende Intervalle, die (kleine) Sekund bzw. (große) Septime bevorzugt.

→ Wir erfinden eine Reihe, die diesen Vorgaben entspricht, oder analysieren die Reihe des Webern-Stückes unter diesem Aspekt.

→ Wir erfinden ein einfaches einstimmiges Stück (z. B. für Flöte), indem wir die Töne der Reihe rhythmisieren. Wieder gilt es, allzu traditionelle Muster zu vermeiden. Wir achten darauf, dass wir die Töne als Tonorte auffassen: Gerade weite Intervallsprünge passen zum expressionistischen Gestus der Zwölftonmusik und lassen Erinnerungen an klassische Melodieformen gar nicht erst aufkommen. Wenn der erste Durchlauf durch die Reihe beendet ist, beginnen wir wieder bei Ton 1.

Dieses serielle (=Reihen-) Verfahren bezieht sich auch auf die Begleitung. Die gleichzeitig erklingenden Töne werden meist von unten nach oben gezählt.

→ Wir erfinden ein kurzes Stück für Klavier, das aus einem Wechsel kurzer einstimmiger Passagen (3 bis 4 Töne) mit Akkordeinwürfen (3- oder 4stimmig) besteht.

Die bisher beschriebenen Möglichkeiten sind vom Material her zu begrenzt. Deshalb tritt die Reihe in 4 Modi (=Arten, Gestalten) auf:

- R (Rectus, Grundreihe, Originalgestalt)
- U (Umkehrung): Umkehrung der Intervallrichtung (z. B. statt kleiner Sekunde aufwärts kleine Sekunde abwärts = Spiegelung der Intervallfolge an einer horizontalen Achse)
- K (Krebs): die Reihe von hinten gelesen (12. Ton = 1., 11. = 2. usw.)
- KU (Krebs der Umkehrung): die umgekehrte Reihe von hinten gelesen

→ Wir bilden von unserer Grundreihe die 4 Modi oder analysieren die 4 Modi des WebernStückes.

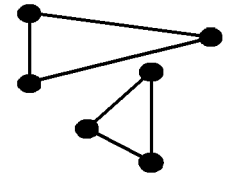
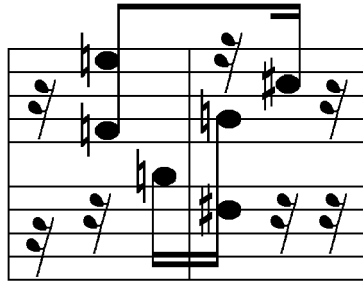
Um die Fantasie des Komponisten - vor allem bei größeren Werken - nicht allzu sehr einzuschränken, gibt es noch eine andere Möglichkeit der Materialausweitung: Alle 4 Modi können transponiert werden. Jeder Modus kann also mit jedem Ton beginnen. Das ergibt bei 12 Tönen 48 verschiedene Reihengestalten, die allerdings nur ganz selten alle in einem Stück genutzt werden.

→ Wir hören T. 1 - 16 des Webernschen Stückes und beschreiben Struktur, Form und Ausdruck.

→ Wir überprüfen und klären unsere Eindrücke und Vermutungen am Notenbild.

→ Wir analysieren Weberns Stück als Reihenkomposition, indem wir die Zahlen der Reihentöne in den Notentext eintragen.

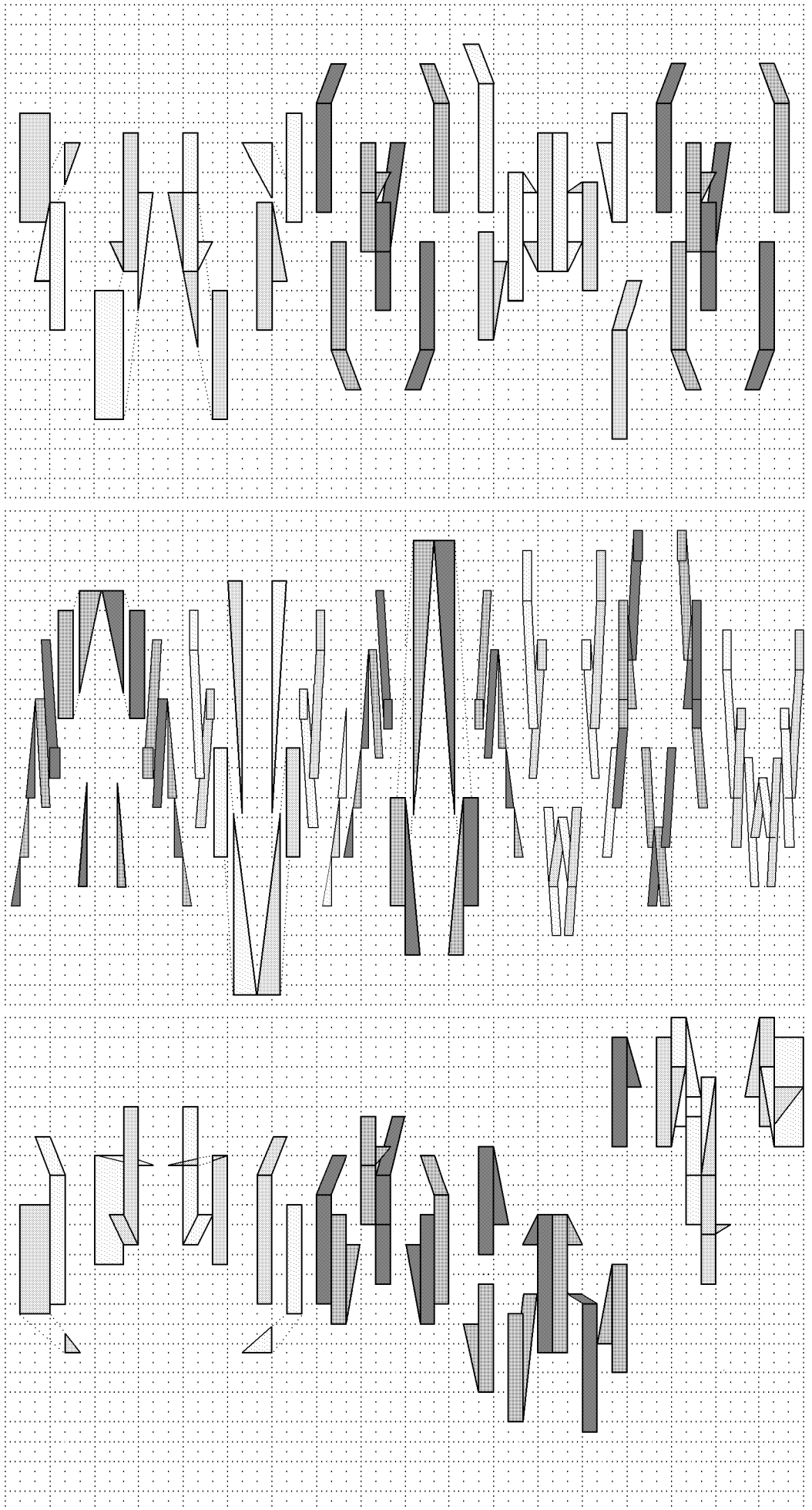
- Wir analysieren die 'Gestalt' des Stückes, indem wir über den Notentext eine Folie oder Transparentpapier legen und die Notenköpfe der zusammengehörenden Tongruppen (Zweiton-Klang bzw. Dreiton-Klang + Einzelton) durch Linien verbinden.



- Wir beschreiben die Prinzipien des 'geometrischen' Spiels mit Strukturelementen: Wie sind die Tongruppen angeordnet? Wieviele Teile hat das Stück? Wie verhalten sie sich zueinander?
- Betrachtet Webern die Reihe wirklich nur als abstrakte Vorordnung, oder versucht er, sie mit der Gestalt des Stückes in Zusammenhang zu bringen?
- Handelt es sich um 'mathematische' Musik oder gibt es auch Spannungs- und Ausdruckselemente? (Wir achten auf Dynamik und Agogik.)
- Wir vergleichen den Notentext bzw. unsere eigene grafische Darstellung mit der grafischen Darstellung auf S. 145. Wir hören den ganzen 1. Satz und lesen dabei die Grafik mit.
- Wir problematisieren den Titel "Variationen". Was unterscheidet Weberns Stück von traditionellen Variationen? In welchem Sinne könnte man den Begriff Variation in diesem 1. Satz verstehen? Traditionelle Variationselemente gibt es ansatzweise nur im 3. Satz.
- Wir lesen den Text von Peter Stadlen (S. 149) und diskutieren die angesprochenen Fragen.
- Wir vergleichen Weberns Stück mit dem Intermezzo von Brahms (S. 146/147). Was hat Weberns Stück mit dem lyrischen, romantischen Klavierstück gemeinsam, was unterscheidet es davon?
- Wir vertiefen die angesprochenen Fragen und Probleme durch die Auseinandersetzung mit den übrigen Texten (S. 148/149).
- Wir vergleichen die folgenden Einspielungen der Variationen von Webern (jeweils T. 1 - 18) und charakterisieren das ihnen zugrundeliegende Konzept.
  - a) Franzpeter Goebels, LP BM 30 SL 1525 (1964)
  - b) Leonard Stein, LP-Kassette CK4L-232
  - c) Bruno Mezzena, LP EMI C 065-95058 (1973)
  - d) Maurizio Pollini, LP DG 2530 803 (1978)



Anton Webern:  
Variationen op.  
27, 1. Satz, grafi-  
sche Darstellung



Andante con grazia ed intimissimo sentimento

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as "Andante con grazia ed intimissimo sentimento".

Key features of the score include:

- First System:** Starts with a piano (*p*) and dolce dynamic. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand provides a harmonic accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A *ped.* (pedal) instruction is present.
- Second System:** Continues the melodic and harmonic development. A *dim.* (diminuendo) instruction is used.
- Third System:** Features a first ending (*1.*) and a second ending (*2.*). The dynamics are *p* and *p dolce*.
- Fourth System:** Shows a more active melodic line in the right hand with slurs and ties.
- Fifth System:** Concludes the piece with a final melodic flourish in the right hand and a sustained accompaniment in the left hand.

First system of a piano score in G major, 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Second system of the piano score. It begins with a *rit.* (ritardando) marking. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs. Performance markings include *p dolce*, *dim.*, and *smorzando*. There are also two *ped.* (pedal) markings with asterisks.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs. Performance markings include *in tempo*, *pp*, and *dolcissimo*.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs. Performance markings include *cresc.* and *p*. There are first and second endings indicated by numbers 1 and 2.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs. Performance markings include *p dolce* and *p*. There are first and second endings indicated by numbers 1 and 2.

J. B. 64

### Arnold Schönberg:

'Was Dissonanz und Konsonanz unterscheidet, ist nicht ein größerer oder geringerer Grad an Schönheit, sondern ein größerer oder geringerer Grad an *Fasslichkeit*. In meiner *Harmonielehre* habe ich die Theorie vertreten, dass dissonante Töne in den Obertonreihen später auftreten, weshalb das Ohr sie weniger gut kennt. Dies Phänomen rechtfertigt nicht so entgegengesetzte Begriffe wie Wohlklang und Missklang. Die nähere Bekanntschaft mit den entfernteren Konsonanzen - eigentlich den Dissonanzen - beseitigte allmählich die Verständnisschwierigkeit und ließ nicht nur die Emanzipation des Dominantseptakkords und anderer Septakkorde, verminderter Septakkorde und übermäßiger Dreiklänge zu, sondern auch die Emanzipation der entfernteren Dissonanzen von Wagner, Strauss, Moussorgsky, Debussy, Mahler, Puccini und Reger.

Der Ausdruck *Emanzipation der Dissonanz* bezieht sich auf deren Fasslichkeit, die als gleichwertig mit der Fasslichkeit der Konsonanz angesehen wird. Ein Stil, der auf dieser Voraussetzung beruht, behandelt Dissonanzen genauso wie Konsonanzen und verzichtet auf ein tonales Zentrum. Indem die Befestigung einer Tonart vermieden wird, wird die Modulation ausgeschlossen, denn Modulation bedeutet das Verlassen einer befestigten Tonart und das Befestigen einer *anderen* Tonart.

Die ersten Kompositionen in diesem neuen Stil wurden 1908 von mir und bald darauf von meinen Schülern Anton von Webern und Alban Berg geschrieben. Gleich von Anfang an unterschieden sich diese Stücke von aller vorhergehenden Musik, nicht nur harmonisch, sondern auch melodisch, thematisch und motivisch. Aber die charakteristischsten Merkmale dieser Stücke *in statu nascendi* waren ihre äußerste Ausdrucksstärke und ihre außerordentliche Kürze. Zu jener Zeit waren weder ich noch meine Schüler uns der Gründe für diese Merkmale bewusst. Später entdeckte ich, dass unser Formgefühl recht hatte, als es uns zwang, äußerste Gefühlsstärke durch außergewöhnliche Kürze auszugleichen. So wurden unbewusst Konsequenzen aus einer Neuerung gezogen, die wie jede Neuerung zerstört, während sie hervorbringt. Eine neue farbige Harmonie wurde geboren; aber vieles ging verloren.

Aus: Arnold Schönberg: *Komposition mit zwölf Tönen*, 1935. Zitiert nach: Arnold Schönberg. *Gesammelte Schriften*, hg. v. Ivan Vojtech, Bd. I, Frankfurt am Main 1976, S. 73.

"So eindringlich für diese Stücke die Fürsprache ihrer Kürze, so nötig ist andererseits solche Fürsprache eben für diese Kürze.

Man bedenke, welche Enthaltbarkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick lässt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber: einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: solche Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt.

Diese Stücke wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört, dass sich durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken lässt.

Einer Kritik halten sie sowenig stand wie dieser und wie jener Glaube.

Kann der Glaube Berge versetzen, so kann der Unglaube sie nicht vorhanden sein lassen. Gegen solche Ohnmacht ist der Glaube ohnmächtig.

Weiß der Spieler nun, wie er diese Stücke spielen, der Zuhörer, wie er sie annehmen soll? Können gläubige Spieler und Zuhörer verfehlen, sich einander hinzugeben?

Was aber soll man mit den Heiden anfangen? Feuer und Schwert können sie zur Ruhe verhalten; in Bann zu halten aber sind nur Gläubige.

Möge ihnen diese Stille klingen!

Möding, Juni 1924

Arnold Schoenberg"

Aus: Vorwort zu Weberns "Sechs Bagatellen für Streichquartett" op. 9, Wien 1924.

### Hans Mersmann:

". . . Webern lässt mit einer erschreckenden Deutlichkeit den Weg erkennen, den ein Musiker geht, der nun bereits auf den

Schultern Schönbergs steht und für den dadurch alle Hemmungen ausgeschaltet sind, welche in Schönbergs Werk noch wesentlich mitsprachen. Alban Berg dagegen ist positiver, aktiver; er hat Kräfte in sich, welche den Zersetzungsprozess schöpferisch überwinden, von dem Webern bedroht ist.

Dieser zeigt die ganze Gefahr der durch Schönbergs Werk gegebenen Entwicklungslage. Auch er schreibt »Stücke« für Violine und Klavier, für Streichquartett oder für Orchester. Bedeutet dieses Formbild für Schönberg einen Höchstgrad von Konzentration, und dadurch doch von gespanntester Aktivität, so entgleitet derselbe Vorgang bei Webern ins Passive. Längst ist Entwicklung, Gestalt, Wille zum Bauen aus seiner Musik geschwunden. Sie ist von tiefer Müdigkeit; sie kann nicht mehr gestalten, nicht einmal mehr atmen. Ich gebe hier das vierte seiner »Fünf Stücke für Orchester« Opus 10 wieder. Diese sechs Takte sind ein »Stück«. Hier und dort ein spärlicher, feiner, zerfaserner Klang, ein paar verwehte Figuren in Mandoline, Trompete und Geige, abgerissene, isolierte Einzeltöne, das ist alles. Die elfstimmige Partitur wirkt wie eine Ironie. Die Dynamik geht vom Piano aus abwärts bis zum dreifachen Pianissimo. Wenn man dieser Musik begegnete, ohne zu wissen, aus welcher Haltung und aus welchem Kreise sie herauswuchs, so würde man sie für das Werk eines Spaßvogels halten, irgendeines kleinen Kompositionsschülers, der sich über die neue Musik lustig machen wollte. Es gibt nichts, was sie davon objektiv unterschiede, wenn nicht der Name des Komponisten, der über ihr steht. Hier geht ein Weg zu Ende. Wir stehen dem Ende der Musik gegenüber, dem absoluten Endpunkt, welchen die anderen Künste gleichzeitig erreichten; an dem der Maler nur noch ein paar Striche zieht oder zwei reine Farben gegeneinander stellt, an dem die Plastik zur stereometrischen Figur erstarrt, das Drama nur noch aus abgerissenen Einzelworten besteht. Kurt Schwitters hat ein »Drama« geschrieben, in dem die Menschen nur noch in Vokabeln miteinander reden. Wieder winkt das Gespenst des Dadaismus herüber. Wir sind am Ende."

Aus: Hans Mersmann: *Die moderne Musik seit der Romantik*, Potsdam 1927, S. 144.

### Anton Webern:

"Ich sprach von der Ausbildung der Melodie, der Begleitung. Man suchte Zusammenhänge in der Begleitung zu schaffen, thematisch zu arbeiten, alles aus Einem abzuleiten und so den engsten - größten - Zusammenhang herzustellen. Und nun ist alles aus dieser gewählten Folge von zwölf Tönen abgeleitet, und auf dieser Basis spielt sich wie früher das Thematische ab. *Aber* - der große Vorteil ist der, dass ich das Thematische viel freier nehmen kann. Denn mir ist der Zusammenhang vollkommen gewährleistet durch die zugrundeliegende Reihe. Es ist immer Dasselbe, und nur die Erscheinungsformen sind immer andere. - Das hat etwas Nahverwandtes mit der Auffassung Goethes von den Gesetzmäßigkeiten und dem Sinn, der in allem Naturgeschehen liegt und sich darin aufspüren lässt. In der »Metamorphose der Pflanze« findet sich der Gedanke ganz klar, dass alles ganz ähnlich sein muss wie in der Natur, weil wir auch hier die Natur dies in der besonderen Form des Menschen aussprechen sehen. So meint es Goethe.

Und was verwirklicht sich in dieser Anschauung? Dass alles dasselbe ist: Wurzel, Stengel, Blüte. Und auch bei den Wirbeln des menschlichen Körpers ist es nach der Anschauung Goethes ähnlich. Der Mensch hat eine Reihe von Rückenwirbeln, und alle sind verschieden von einander und doch wieder gleich. Urwirbel -Urpflanze. - Und es ist Goethes Idee, dass man da Pflanzen erfinden könnte bis in die Unendlichkeit. - Und das ist auch der Sinn unseres Kompositionsstils. Und man braucht auch keine Angst zu haben, dass die Dinge nicht genügend mannigfaltig erscheinen werden, weil der Ablauf der Reihe immer gegeben ist...

»Ganz neu sagen« wollen wir dasselbe, was früher gesagt wurde. Aber ich kann jetzt freier erfinden, alles hat einen tieferen Zusammenhang. Jetzt erst ist es möglich, in freier Phantasie, ohne Bindung - außer durch die Reihe - zu komponieren. Ganz paradox gesprochen: Erst auf Grund dieser unerhörten Fessel ist volle Freiheit möglich geworden!"

Aus: Anton Webern: Der Weg zur neuen Musik (Vorträge von 1932/33), hg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 43 und 60.

#### **Peter Stadlen:**

"Wenn er sang und schrie, seine Arme bewegte und mit den Füßen stampfte beim Versuch, das auszudrücken, was er die Bedeutung der Musik nannte, war ich erstaunt zu sehen, dass er diese wenigen, für sich allein stehenden Noten behandelte, als ob es Tonkaskaden wären. Er bezog sich ständig auf die Melodie, welche, wie er sagte, reden müsse wie ein gesprochenen Satz. Diese Melodie lag manchmal in den Spitzentönen der rechten Hand und dann einige Takte lang aufgeteilt zwischen linker und rechter. Sie wurde geformt durch einen riesigen Aufwand von ständigem Rubato und einer unmöglich vorherzusehenden Verteilung von Akzenten. Aber es gab auch alle paar Takte entschiedene Tempowechsel, um den Anfang eines »neuen gesprochenen Satzes« zu kennzeichnen... Gelegentlich versuchte er, die allgemeine Stimmung eines Stückes aufzuzeigen, indem er das quasi improvisando des ersten Satzes mit einem Intermezzo von Brahms verglich, oder den Scherzcharakter des zweiten mit der Badinerie von Bachs h-moll-Suite, an die er, wie er sagte, bei der Komposition seines Stückes gedacht hatte. Aber die Art, in der dieses aufgeführt werden musste, war in Weberns Vorstellung genau festgelegt und nie auch nur im geringsten der Stimmung des Augenblicks überlassen... Nicht ein einziges Mal berührte Webern den Reihen aspekt seiner Klaviervariationen. Selbst als ich ihn fragte, lehnte er es ab, mich darin einzuführen - weil es, sagte er, für mich wichtig wäre, zu wissen, wie das Stück gespielt wird, nicht wie es gemacht worden ist."

*Brief vom 16. 10. 1937. Aus dem Englischen übersetzt von Walter Kolneder in seinem Buch: Anton Webern, Köln 1961, S. 128/129.*

*Peter Stadlen hat Weberns 1936 entstandenes op. 27 am 27. 9. 1937 uraufgeführt. Webern hat mehrere Wochen lang viele Stunden mit ihm an dem Werk gearbeitet. 1979 hat Stadlen bei der Universal Edition (Nr. 16845) Wien eine interessante Neuausgabe des Werkes mit den Interpretationsvorstellungen Weberns herausgebracht.*

#### **Siegfried Borris:**

"Den radikalsten Bruch mit aller Konvention vollzog die Zwölftönigkeit. Mit der Lösung von der Tonalität werden auch alle Bindungen zu alten Symbolen und Konventionen des Ausdrucks aufgegeben. Ein neues, auf mathematischer Logik aufgebautes Ordnungsprinzip des musikalischen Materials strebt nach völliger Autarkie der Musik. Zwölftönige Musik ist ihrem Wesen nach unsinnlich, abstrakt und inhaltsvermeidend."

Aus: Musica, Wolfenbüttel 1952, S. 188.

#### **Pierre Boulez:**

"Der Verbreitung dieses Werkes traten zwei Hindernisse in den Weg. Das erste ist ein Paradoxon: seine technische Vollkommenheit; das zweite, von banalerer Art: die Neuheit der übermittelten Botschaft. Übersteigerte Gehimkrobatik lautete der Vorwurf, ein ziemlich unmotivierter Verteidigungsreflex: jener immerwährende Prozess, von den Anklägern ständig verloren und ständig von neuem angestrengt.

... Während Schönberg und Berg sich der dahinsinkenden großen Bewegung der deutschen Romantik anschließen und sie in Werken wie *Pierrot lunaire* und *Wozzeck* in verschwenderischstem Spätstil vollenden, setzt sich Webern - auf dem Weg über Debussy, könnte man sagen - gegen alle vererbte Rhetorik zur Wehr, um die reine Kraft des Klangs aufs neue in ihr Recht zu setzen.

In der Tat lässt einzig Debussy mit Webern sich vergleichen: in dem nämlichen Bestreben, keine dem Werk vorgegebene formale Organisation mehr zuzulassen, in der nämlichen Bemühung um die Schönheit des Klangs an sich, in der nämlichen elliptischen Zerstäubung der Sprache. Und wenn sich in gewissem Sinne behaupten lässt - Oh Mallarmé - dass Webern ein Besessener der formalen Reinheit war bis hin zum Schweigen, so hat er diese Besessenheit zu einem Spannungsgrad getrieben, den man vorher in der Musik nicht kannte.

Man könnte Webern vielleicht ein Übermaß an Scholastik vorwerfen: zu Recht, wäre nicht gerade diese Scholastik das Mittel zur Erforschung unentdeckter Bereiche gewesen. Und sollte ein Mangel an Ehrgeiz vermerkt werden im allgemein üblichen Sinne, nämlich: keine großangelegten Werke, weder gewichtige Bildungen noch weitläufige Formen, so stellt dieser Mangel an Ehrgeiz den höchsten Mut zur Askese dar. Und wenn man glaubte, hier eine Gehimkrobatik vorzufinden, die jede Sensibilität vermissen lässt, so täte man gut daran einzusehen, dass diese Sensibilität so schlagend neu ist, dass der Zugang zu ihr alle Chancen hat, als zerebral zu erscheinen.

Wir haben von der Stille bei Webern gesprochen; sie bildet einen der irritierendsten Steine des Anstoßes in seinem Werk. Es gibt nicht viele Wahrheiten, die so schwer begreiflich zu machen sind wie die, dass die Musik durchaus nicht nur die >Kunst der Töne< ist, sondern sich vielmehr als einen Kontaktpunkt von Klang und Stille begreift. Weberns einzige, aber auch einzigartige Neuerung auf dem Gebiet des Rhythmus ist jene Konzeption, die den Ton mittels genauer Organisation an die Pause bindet und somit das Hörvermögen voll ausschöpft. Die klangliche Spannung ist um ein wirkliches Atmen reicher geworden, vergleichbar einzig dem, das Mallarmé in das Gedicht trug."

Aus: Incipit (1954). Zit. nach: Pierre Boulez: Anhaltspunkte. Essays, deutsch von Josef Häusler, Kassel 1975, S. 357f.

Un Wirklichkeit ist der einzige, der das Bewusstsein einer neuartigen Klangdimension hatte, das Bewusstsein von der Aufhebung des Horizontalen im Gegensatz zum Vertikalen, um in der Reihe nur noch eine Weise zu sehen, dem Tonraum Struktur zu geben, ihn gewissermaßen zu *fasern*, dieser einzige ist Webern; mag er letzten Endes auch mit trügerischen Mitteln dahin gelangt sein, die uns in manchen Übergangswerken peinlich anmuten. Dennoch bezeichnet jene Arbeitsteilung der Intervalle, zu der er schließlich gelangte, einen äußerst wichtigen Moment in der Geschichte der musikalischen Sprache."

Aus: Pierre Boulez: Eventuellement... In: Releves d'apprenti, Paris 1966, S. 150. Übers. von Ulrich Mosch in: Funkkolleg Musikgeschichte 12, Weinheim Zit. nach: Funkkolleg, S. 90.

"Wir meinen ganz speziell die Abschaffung des früheren Gegensatzes zwischen den horizontalen und vertikalen Phänomenen der tonalen Musik. Webern hat eine neue Dimension geschaffen, die man als diagonal bezeichnen könnte, eine Art der Anordnung von Punkten, Blöcken oder Figuren, welche jetzt nicht mehr auf einer Klangebene, sondern im Klangraum erfolgt."

Aus: Pierre Boulez: Anton von Webern. In: Releves ... (s. o.) S. 372. Zit. nach: Funkkolleg Musikgeschichte 12, Weinheim 1988, S. 90.

#### **Anton Webern:**

"Die Betrachtung der Entwicklung der Variationstechnik liefert einen direkten Zugang zur Reihentechnik. Die Bezogenheit auf Thema oder Reihe ist ganz analog. Schönberg sagte aber einmal: »Die Reihe ist mehr oder weniger als ein Variationsthema.« - Mehr: infolge der strengeren Bezogenheit des Ganzen auf die Reihe. Weniger: die Reihe liefert weniger Variationsmöglichkeiten als das Thema."

Aus einem Gespräch mit Willi Reich. Zit. nach: Walter Kolneder, Anton Webern, Köln 1961, S. 125f.

## Verzeichnis der Klangbeispiele

1. Baude Cordier: Tout par compas
2. Sommerkanon
3. a) Louis Armstrong: Sugar Foot Stomp (1957)  
b) King Oliver: Klarinettenchorus aus dem Dippermouth-Blues (1923)  
c) Mugsy Spanier: Klarinettenchorus aus dem Dippermouth Blues (1939)
4. André Raison: Trio en Passacaille ("Christe eleison" aus der Messe du 2e ton)
5. Johann Sebastian Bach: Inventio 1  
a) Helmut Walcha (1961)  
b) Ton Koopman (1987)  
c) Tatiana Nikolayeva (1977)  
d) Glenn Gould (1963-64)
6. Giovanni Pierluigi da Palestrina: Kyrie 1 aus der Missa Papae Marcelli
7. Kyrie 1 aus der Missa Luba, arr. von Guido Haazen (1964)
8. The Famous Blue Jay Singers: Canaan Land (1947)
9. arvo pärt: cantus in memory of benjamin britten (1980)
10. Glockengeläut von St. Sepulchre in London
11. Louis Armstrong: 2:19 Blues (1940), 1. Chorus
12. The Modern Jazz Quartet: Vendome (1952)
13. Jaques Loussier: Toccata and Fugue in d minor (1986), 1. Teil
14. Sky: Toccata (1980)
15. Johann Sebastian Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 1, 4. Satz, Menuett  
a) Herbert von Karajan (1965), T. 1-12  
b) Nikolaus Hamoncourt (1964), T. 1-12  
c) Nikolaus Hamoncourt (1982), T. 1-12  
d) Trevor Pinnock (1982), T. 1-24
16. Ludwig van Beethoven: Scherzo aus der Sonate op. 2, Nr. 2, T. 1-44  
a) Emil Gilels (1985)  
b) Rudolf Buchbinder (1980)  
c) Friedrich Gulda (1968)  
d) Glenn Gould (1980)
17. Antonio Vivaldi: Violinkonzert op. 3, Nr. 6, 1. Satz
18. a) Carl Ditters von Dittersdorf: Streichquartett Nr. 3, Exposition des 1. Satzes  
b) Wolfgang Amadeus Mozart: Streichquartett KV 464, Exposition des 1. Satzes
19. Wolfgang Amadeus Mozart: Ein musikalischer Spaß, KV 522, 1. Satz
20. Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3, Kadenz des 1. Satzes (Glenn Gould, 1969)
21. Anton Webern: Variationen für Klavier op. 27, 1. Satz  
a) Franzpeter Goebels (1964), T. 1-18  
b) Leonard Stein, T. 1-18  
c) Bruno Mezzena (1973), T. 1-18  
d) Maurizio Pollini (1978), ganzer Satz