

LK 13/I Musik

1. Klausur

17. 9. 1998

Thema: Vergleichende Analyse:

- Mendelssohn-Bartholdy: "Venetianisches Gondellied" (Aus: „Lieder ohne Worte“) op. 19, Nr. 6, T. 1 – 25 (Schwerpunkt: T. 1 – 17)
- Debussy: "(... Voiles)", T. 1 – 36 (Schwerpunkt 1 – 22)

Aufgaben:

Beide Komponisten nehmen Bezug auf eine - in etwa vergleichbare - außermusikalische Situation. Arbeite die Gemeinsamkeiten und Unterschiede heraus.

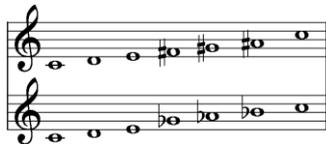
1. Vergleiche dabei die beiden Stücke hinsichtlich Struktur und Ausdruck. Parameter:
 - "Grund"/"Figur"
 - Periodik, Melodik/Motivik/(Rhythmik/Metrik)
 - Dynamik/Artikulation (Vortragsbezeichnungen)
 - Tonalität
 - Harmonik/Satztechnik
2. Kennzeichne die unterschiedlichen ästhetischen Positionen der beiden Komponisten. Nimm dabei Bezug auf die Art der beiden Titel und deren musikalische Umsetzung.

Arbeitsmaterial: Notentexte, Toncassette

Zeit: 4 Stunden

Hilfe:

Debussys Stück basiert melodisch und harmonisch auf der Ganztonleiter:



Daraus ergeben sich als Zusammenklänge übermäßige Dreiklänge (mit 2 großen Terzen):



Aus: Lieder ohne Worte

Felix Mendelssohn-Bartholdy: "Venetianisches Gondellied", op. 19, Nr. 6 (1830)

Andante sostenuto.

6.
Componirt
1830.

Claude Debussy: Prélude Nr. II (Heft 1)

Modéré (♩ = 88) (Dans un rythme sans rigueur et caressant) Nicht streng rhythmisch und schmeichelnd

1 *p très doux*
 2 *sehr behutsam*
 3 *p*
 4 *p*
 5 *pp*
 6 *pp*
 7 *pp*
 8 *pp*
 9 *pp*
 10 *pp*
 11 *pp*
 12 *pp*
 13 *pp*
 14 *pp*
 15 *pp*
 16 *pp*
 17 *pp*
 18 *pp très doux*
 19 *sehr geschmeidig*

19 *pp*
 20 *pp*
 21 *pp*
 22 *pp*
 23 *pp*

24 *pp*
 25 *pp*
 26 *pp*
 27 *pp*
 28 *pp*
 29 *pp*

nachgeben (im Tempo)

30 *p*
 31 *p*
 32 *dim.*

33 *pp*
 34 *pp*
 35 *pp*
 36 *pp*
 37 *pp*

(...Voiles)
= Segel (etwa einer Barke)

USW. →

<p>Die Harmonik unterstreicht diesen Gegensatz von elegischem "cantabile" und expressivem Ausbruch: Normalerweise pendelt sie zwischen den Kadenzakkorden (g, D, c) - auch an der Stelle, wo im Baß der Bordunton G liegen bleibt -, aber an den expressiven Stellen weicht sie aus diesem Schema aus: in T: 3 zur Durparallele B, in T. 15-17 zur Dominanttonart d-Moll.</p> <p>Die Spannung wirkt in der folgenden (äußerlich glatten, symmetrischen 8taktigen) Periode nach: Das zweitaktige Motiv kombiniert a und dessen Umkehrung - a^u - (die dem Aufwärtsgestus von c entspricht). Dabei stockt die anfängliche Bewegung in der Wiederholung von a^u. Dem entspricht wieder die harmonische Bewegung, die nach der modulatorischen Übergang nach c-Moll (G-c) stagniert. Der NS (T. 22-25) steht zunächst auf dem Krisenakkord Dv und fällt dann über g und Es zur Dominante zurück. Auch die Melodik staut sich in dem fallenden Tritonus und löst sich dann in eine Variante der Abwärtsbewegung von a auf.</p>	<p>-</p> <p>-</p> <p>-</p> <p> </p> <p>-</p>	<p>Der Eindruck des Offenen, Flächenhaften wird vor allem durch die Tonalität bzw. Harmonik hervorgerufen. Die Ganztonleiter hat wegen des fehlenden Leittons keine eindeutige Gerichtetheit (Grundton), und die aus ihr gebildeten Dreiklänge stehen in keiner funktionalen Beziehung wie das bei Mendelssohn der Fall ist (Kadenz). Wenn trotzdem ein Grundtonempfinden sich anbahnen könnte, z. B. möglicherweise in T. 7 (c/e = C-Dur?), wird es durch den durchgehenden Bordunton b in der Unterstimme sofort wieder in Frage gestellt. Dadurch daß die Themen und Motive immer auf der gleichen Tonstufe auftreten wird zusätzlich jeder Gedanke an Entwicklung und expressiven Selbstaussdruck unmöglich. Alles ist von zarten, verfließenden Farben bestimmt (vgl. die Vortragsanweisungen und die ganz zurückgenommene, aber in sich fein nuancierte Dynamik (pp - p).</p> <p>Der 2. Abschnitt (T. 23ff.) modifiziert das Material: der Bordunton ist rhythmisch jetzt noch unprofiliertes (Ganze Noten), die Oberstimme ist eine lebendigere, verspieltere Variante von a. Die Mittelstimme, eine 6x wiederholte Wiegefigur, ist neu.</p> <p>Ab T. 29 zerfasern die Elemente mehr und mehr und kommen dann wieder zum „Stehen“ in der neuen Fläche ab T. 31, in der die Melodie der Mittelstimme wieder den 1. Abschnitt aufgreift. Jetzt ist die Oberstimme neu (kreisende 16tel, die sich das d-e aus T. 31 weiterspinnen).</p>	<p> </p> <p> </p> <p>-</p> <p> </p> <p> </p> <p>-</p>	
<p>2. Tonmalerisch realistisch interpretierbar sind die Schaukelfiguren und Borduntöne der Begleitung (schwankende Gondel, Wasserfläche). Diese äußerlich-situativen Elemente dienen aber – wie in Schuberts Liedern - als Spiegel innerer Befindlichkeit und mehr als Hintergrund und Einstimmungsmittel für die melodische Äußerung, die zwischen terzen- bzw. sextensseligem Wiegen im Rhythmus der Gondel und schmerzvoller Sehnsuchtsgeste schwankt. Wie der Titel schon andeutet kommt es Mendelssohn auf das (vom Gondoliere gesungene oder vom lyrischen Ich in das Bild hineinprojizierte) "-lied" an, also auf die menschlich-subjektive Äußerung. Mendelssohns Musik ist poetische Musik im Sinne der Romantik, „überhöht“ das reale Bild und ermöglicht eine lyrische Innenansicht, ist subjektive Ausdruckskunst.</p>	<p>-</p> <p> </p> <p> </p> <p> </p>	<p>Tonmalerisch realistisch interpretierbar sind der Bordunton (schwankende Barke auf der ruhenden Wasserfläche) und die Wiegefigur (schwankende Segel). Die außermusikalische Anregung ist für Debussy aber nicht Folie für eine subjektiv-musikalische Äußerung, sondern wird in eine musikalische Impression transformiert, die den Eindruck des Leichten, Gleitenden, Schwankenden, den die Vorstellung der Segel hervorruft, in Musik übersetzt. Die Art der Titelformulierung und -platzierung (in Klammern gesetzt, am Schluß des Stückes plziert) unterstreicht diesen katalysatorischen Charakter des Sujets. Die Musik orientiert sich nicht, wie Mendelssohns Stück, an tradierten Kompositionsstandards (Kadenz, Periodik, Liedform u. a.) sondern läßt sich durch die äußeren Anregungen zu ganz neuartigen („freien“) musikalischen Formulierungen führen. Die neuartige Ganztonleitertonalität ist dafür ein bereitetes Zeugnis</p>	<p>-</p> <p> </p> <p> </p> <p> </p> <p> </p>	
		<p>Darstellung</p>	<p>6</p>	
		<p>Punkte</p>	<p>50</p>	
		<p>Prozente</p>	<p>100</p>	

Unkorrigierte Schülerklausur:

1.) Das lyrische Klavierstück von Mendelssohn mit dem Titel „Venezianisches Gondellied“ ist bezüglich Figur und Grund ganz klar gegliedert. Die Baßstimme hat ein schaukelndes Begleitmotiv, daß sich harmonisch gesehen der Melodiestimme, bis auf den Akzent in Takt vierzehn, anpaßt. Über diesem Grund, der den 6/8-Rhythmus durchklopft, der über die Tarantella italienische Assoziationen hervorruft, liegt eine auftaktige, liedhafte, leidenschaftliche Melodie in der rechten Hand, die durch Terzen und Sechsten intensiviert wird. Dieses Lied ohne Worte fängt mit der schaukelnden Baßbewegung an, die dreimal wörtlich wiederholt wird und anschließend einmal mit Klangreiz. Diese ersten zwei Takte, in g-Moll mit sixte-ajouté auf c-Moll, stimmen den Hörer auf die Grundstimmung des Liedes ein. Die Ostinati ziehen den Hörer in den Strudel der romantischen Klänge, so daß er zu träumen beginnt. Der Reizklang (sixte-ajouté) bereitet auf die Veränderung vor, die in Takt drei mit der einfachen Melodie beginnt. Der F-Durklang auf dem zweiten Schwerpunkt ist ein romantisierter und unerwarteter Augenblick, der Baßbordon bewegt sich abwärts und die Harmonik weicht schon zu diesem frühen Zeitpunkt kurz zur parallelen Durtonart B-Dur aus. Der Akkord auf dem unbetonten Schwerpunkt ist durch mehrere Parameter gesetzt: durch Harmonik (F-Dur) und Dynamik (sf, aus dem ruhigen p heraus). Dieser Ausbruch ist emotional zu deuten und typisch für die Poesie der Romantik. Die den folgenden Melodieverlauf charakterisierende einfachste Melodie führt skalisch wieder zurück zum piano in g-Moll. In den Takten sechs und sieben ist eine behutsam auf das eigentliche Lied hinführende Kadenz, in T. sieben wird das leicht durch staccato veränderte Baßmotiv eingeführt. Mendelssohn beginnt also mit einer ganz krummtaktigen Intonation, die bereits Gefühle und Leidenschaft weckt. Auch der Grund ist eine poetische Verfremdung des gemeinen dreier-Rhythmus, die durch die Betonung der zweiten Achtel auf Grund des Legatobogens und der zwei Töne entsteht. Die folgenden Takte ab sieben bis einschließlich vierzehn sind mit dem Baßbordon auf g festverankert. Durch ihn entstehen immer wieder interessante Spannungen gegenüber der darüberliegenden Harmonik. Auf die Spitze getrieben ist dieser Effekt am Ende von Takt vierzehn. Zunächst setzt auftaktig zu Takt acht eine motivisch ganz klare satzartig strukturierte Melodie ein, die überwiegend descendent ist und mit einem aufbrausenden Ausdruck, der durch Alterationen verstärkt ist, endet:

VS: a 1 T. ↓, a' 1 T. ↓ (Sequenz), b 2 T. ↓ (Plagalschluß)
 NS: a 1 T. ↓, a' 1 T. ↓ (Sequenz), c 2 T. ↑ (a. S nach d-Moll)
 + c' 2 T. (Echo)

Das sf mit dem Akzent, und auf das zielgerichtet hingespielt wird, ist durch die Intonation vorbereitet. Der Ausdruck wird durch ein Echo im piano abgemildert. Durch dieses wird auf einen neuen Teil vorbereitet. Von der Harmonik her romantisierte Mendelssohn, die Seufzern ähnliche Melodie, indem er anstelle von Halbschluß und authentischem Schluß von g-Moll aus am Ende des Halbsatzes einen Plagalschluß verwendet, und am Endes des Themas nach d-Moll (Molldominate) weiterleitet. Die gesangliche, relativ einfache Melodie ist rhythmisch durch die Bögen auch poetisiert, da die Betonung auf den Auftakt verschoben wird. Das ruhige Stück mit in kürzester Zeit auftretenden Ausbrüchen, und Schwelldynamik ist ganz in der funktionalen Harmonik verhaftet. Die Übergänge der einzelnen nicht immer gradtaktigen Teile wird vorsichtig gestaltet, um den Zuhörer nicht aus der Gebanntheit aufzuwecken, indem man ihn erschreckt. Es handelt sich hier ganz klar nicht um eine realistische Beschreibung eines singenden Gondoliere, sondern um subjektive Gefühle Mendelssohns, die er beim Anblick der Idylle hat. Es handelt sich auch nicht um Programmusik, dafür ist sie viel zu verfremdet. Man kann höchstens in der Schaukelbewegung die Wellen des Wassers erkennen, die aber die Verträumtheit Mendelssohns widerspiegeln. Ab Takt 18 wird die Melodie weiterverarbeitet in einer Modulation nach c-Moll, die dann in D-Dur endet. Dieser Teil ist auch durch Wiederholungen gekennzeichnet, sowie durch einzelne Borduntöne, die Ruhe in das leidenschaftliche Stück bringen. Der abgebildete 8-taktige Teil endet im pp mit dem Nachsatz. Dieser Anschluß erinnert an klassische Durchführungsphrasen.

Das Prélude von Debussy in gantzönigem Modus hat drei unterschiedliche Ebenen. Zuerst erscheint ein hocheinsetzendes descendentes Motiv, das skalisch große Terzen verschiebt. Die als zweite auftretenden Ebene ist der Bordungrund im immerwährenden pp auf B. Direkt anschließende erscheint die dritte Ebene, ein gantzönig aufsteigendes Oktavmotiv. Die Frage nach Grund und Figur ist für den Bordunton leicht zu beantworten, der einen ostinaten Rhythmus, der kaum verändert wird, hat. Die anderen beiden Motive treten manchmal melodisch verarbeitet als Figur auf, und an anderer Stelle durch wörtliche Wiederholung wieder in den Hintergrund. Durch ihre innere Struktur funktionieren sie auch auch wie Kontrapunkte (T. 15 + 17). Beide sind durch die Ganztonschritte sehr verwandt, besonders wenn sie einen Richtungswechsel vollziehen. Die einzelnen Motive bleiben innerhalb des selben Modus, der die ganze erste Seite nicht verlassen wird. Dadurch entsteht die starke Flächenwirkung. Der ¾-Takt steht im Grunde nur zur Orientierung für den Spieler, sowie früher Mensuren. Dieses erkennt man an den ganz unterschiedlichen Einsätzen, die auf eigentlich unbetonten Zeiten liegen. Sie wirken zufällig und geben dem Klavierstück den fließenden aber auf der Stelle verharrenden Charakter, sie unterstreichen folglich auch die Fläche. Die Dynamik bewegt sich nur innerhalb des kleinen Rahmens zwischen pp und p, der aber durchaus mit Schwelldynamik ausgekostet wird. Betont durch die Dynamik wir vor allem das „Anhängsel“ in der höchsten Lage von der ersten Ebene, wo man eher ein Echo erwarten würde. Zu Beginn steht ganz allein die erste Ebene. Das Motiv tritt zunächst mit „Anhängsel“ auf. Anschließend wird es wiederholt mit anschließender Augmentation, leiser werdend rückt es in die Tiefe. Diese Verarbeitung scheint einer klassischen Melodieentwicklung gleichzukommen. Dies ist aber deswegen nicht der Fall, da sie ziellos durch den Raum irrt. Das Anhängsel endet beispielsweise einen Ganzton höher, als das Motiv anfängt. Der Motivkopf rutscht eine kleine Sexte hinunter, wo man eher eine Oktave im Ohr hätte. Nach dieser Verarbeitung des Motivs ist man auch nicht eine

Oktave, sondern sogar eine große Dezime tiefer. Jetzt setzt der verankernde Bordun ein, der eine Sekundreibung zum verklingenden Thema entstehen läßt. Die Mißachtung der funktionalen Harmonik und des darauf getrimmten Ohrs sind typisch für den Impressionismus. Debussy geht durch die Ganztonleiter noch einen Schritt weiter von der allgemeinen Praxis weg, als in anderen seiner Stücke. Für ihn sind Töne Erzeuger von Klangfarben, mit denen er malen kann, die Assoziationen bildlicher Art wecken. Nach dem Klopfen im pp des Borduns tritt das erstenmal die dritte Ebene auf, als Gegenbewegung. Das Motiv wird angespielt und verklingt langsam. Insgesamt ist es ruhiger gestaltet als Motiv 1. Der erneute Anlauf des Motivs entwickelt sich auch zur Melodie, die aufsteigt, anschwillt in unregelmäßigem langsamem Tempo und relativ schnell in sich zusammenfällt. Hier sind der Anfangs- und der Endton gleich, aber durch den synkopischen Rhythmus ist der Charakter des freiströmenden auf-der-Stelle-Verharren beibehalten. Allen Verarbeitungen ist gleich, daß sie nicht leicht nachzuahmen sind aufgrund ihrer rhythmischen Freiheit und Ziellosgigkeit. Über dieser figurartigen Verarbeitung erscheint wieder in ganz leichter Variation, ohne Anhängsel, die erste Ebene in wörtlicher Wiederholung. Die Redundanz macht aus der anfänglichen Figur eine Fläche, einen Grund. Das Abwärtsrutschen der Figur 3 wird von dem Grund 1 unterstützt, während der Bordun ab und an eine Basis bietet. In Takt fünfzehn erscheint das sehr behutsam zu spielende Motiv 1 im pp. Die Verarbeitung beschränkt sich dabei auf das Ende. Zunächst bekommt man also den flächenhaften Eindruck, der die Aufmerksamkeit auf die durch übermäßige Akkorde gefüllten Oktaven des 3. Motivs lenkt, die mit dem Bordun abwechseln und durch dreimalige Wiederholung auch eine Fläche werden. Die Weiterspinnung des Motiv 1 ab Takt 18 kehrt die Richtung um und verwendet den Rhythmus des Anhängsels, der durch Synkopen noch freiströmender wird. Die sich in die Höhe schraubenden Terzen laufen ziellos aufwärts, werden zunächst durch ein crescendo auf das Ende, den Höhepunkt gerichtet, aber zuvor knickt die Dynamik wieder in das Diminuendo um, so daß der vermeintliche Ausbruch ein Fehlschlag wird. Dieser erste Abschnitt endet nicht mit einer Kadenz, sondern mit Oktaven auf d, abgeleitet vom 3. Motiv, und zum Baß B im Abstand einer großen Terz, abgeleitet vom 1. Motiv. Der Bordun verharrt. Diese zweiundzwanzig Takte geben einen Eindruck vom Segel wieder, mit ruhigem, verharrenden Charakter. Debussy komponierte eine Aneinanderreihung unterschiedlicher Flächen zu diesem Bild des Segels. Die nächste neue große Fläche beginnt mit Takt 23. Beiden gemeinsam ist der Baßbordun B, und die geringe Lautstärke, sowie die Flächenhaftigkeit mit seinem freien Strömen. Der Komponist verwendet allerdings zusätzlich neue Abwandlungen und andere Motive. Die allgemeine Abweichung oder Freiheit im Rhythmischen wird auch durch die Spielanweisung zu Beginn deutlich („Nicht streng rhythmisch und schmeichelnd“).

2.) Beide Komponisten verwenden ein Thema, das mit einem Boot und Wasser zu tun hat. Mendelssohns Musik entstand durch die Auskomponierung seiner Gefühlsmäßigen Wallungen beim Anblick oder der Vorstellung des idyllischen Bildes. Er hat seine Ausdrucksmusik mit Hilfe des durchlaufenden Baßmotivs so gestaltet, daß er den Zuhörer in den Bann zieht, der dann im Augenblick dieser Musik alle leidenschaftlichen Gefühlsregungen miterleben kann. Mendelssohn fing die unterschiedlichen Stimmungen ein und setzte sie in Musik um. Er romantisierte dieses einfache prosaische Bild durch Verfremdungseffekte. Dazu benutzte er dennoch die althergebrachte Harmonik und Melodieverarbeitung. Bei ihm sind Figur und Grund klar getrennt in gesangliche Melodie und wellenartiges Baßbegleitmotiv. Er schrieb keine Programmusik. Auch Debussy schrieb keine Programmusik. Sein Leitmotiv war, die Musik zu schreiben nach Ausflügen in die Natur, bei denen er unterschiedlichste Eindrücke sammelte. Er war der Meinung, daß die ganze alte hohe Kunst der Entwicklung und Harmonik vom wesentlichen der Musik ablenkt und ihr nicht genügend Freiheit zur Neuentfaltung gewährleistet. Seiner Ansicht nach klangen alle Komponisten, die aus dem Conservatoire herauskamen gleich. Deswegen begeisterte sich Debussy an der balinesischen Volksmusik, in der er eine Unberührtheit der Musik wiederfand. Hier fand er eine Sechstonleiter, von der er zur Komposition auf der Ganztonleiter angeregt wurde. Hier fand er die vereinzelte Weiterspinnung und häufige Redundanz, hier fand er eine Musik die Atmosphäre darstellte. Debussy verknüpfte auch die komplexe Rhythmik und verband die positiven Aspekte der balinesischen Volksmusik mit seinen europäischen Grundvorstellungen von Musik. Er komponierte dieses Prélude unter dem Eindruck eines Segels. Es ist nicht die Beschreibung desselben. Debussy verwendete Klangfarben, die Assoziationen beschworen. Beiden Komponisten ist gemein, daß der Zuhörer nicht von dem kunstvollen Aufbau beeindruckt werden soll, sondern von der oder den Stimmungen der Musik. Bei Mendelssohn, wie immer in der Romantik, steht dabei der Mensch im Mittelpunkt des Geschehens und besonders seine Empfindungen. Bei Debussy ist die Sicht objektiver und mehr auf Farben und deren Klangeindruck gerichtet. Beide Stücke sind charakteristisch für ihre Epoche: Romantik – Impressionismus. Der Übergang dieser beiden ist jedoch fließend und deswegen sind trotz der grundsätzlichen Unterschiede ein paar wenige Gemeinsamkeiten vorhanden. Das bannende Element ist beispielsweise in der Romantik die durchlaufende Baßfigur, mit der Zeit wurde dieser Effekt intensiviert und am Ende der Entwicklung steht die Fläche.

Urteil:

Du hast eine außergewöhnlich differenzierte und kreativ-selbständige Analyse vorgelegt. Vor allem im Bereich Harmonik und Motivatik gehen Deine Leistungen über den Erwartungshorizont hinaus. Die Darstellung ist – von wenigen Ausnahmen abgesehen – geschickt und klar.

Sehr gut (1+)

Erwartungshorizont

<p>Mendelssohn: I. Das Stück besteht aus zwei Schichten: deutliche melodische Konturen der Oberstimme heben sich vom "Grund", der gleichbleibenden Spielfigur der Begleitung, ab. Der flächenartige Charakter der Begleitung zeigt sich an stehenden Klängen (T. 1-2, 22-23) und an den Borduntönen (z.B. g in T. 6-14), wird aber immer wieder aufgebrochen durch harmonische Bewegung, die den melodischen Gesten folgt und diese verstärkt.</p> <p><i>poetische Kopfreue dung</i></p>		<p>Debussy: Debussys Stück weist 3 Schichten auf: die gleitenden, parallel geführten Terzen-Figuren der Oberstimme, die oktavierte (gegen Schluß doppelt ausgeterzte) melodische Geste der Mittelstimme, den Bordunton im Baß. Diese 3 Schichten stehen aber nicht in einem Verhältnis von Figur und Grund – das könnte nur für den Bordunton gelten -, sondern werden relativ beliebig in den durch die Ganztonleiter gegebenen e i n e n Klangraum hineinprojiziert (ein- und ausgeblendet). Sie stehen also jede für sich und bilden zusammen eine in sich bewegte Fläche.</p>	
<p>Die Melodie ist periodisch gegliedert und zeigt klare motivische Entsprechungen: aa (8/9) - b (10/11) - aa (12/13) - c1 (14/15) - c2 (16/17) Als charakteristische Abweichung von der 8taktigen Periodennorm erscheint das zweimalige c, das beim ersten Mal (T. 16/17) als expressiver Ausbruch (langgezogener Achtelaufstieg, cresc., sf, Spitzenton a") in klarer Kontur deutlich inszeniert ist.</p> <p>Dieses expressive Moment scheint ganz wichtig zu sein, denn schon im Vorspiel, das sozusagen den "Teppich" für den Auftritt der Melodie auslegt, erscheint in der Oberstimme der melodische Schlußgestus von c2 (Töne: d-f-e-d) der Melodie in verlangsamer Form und mit der gleichen dynamischen Kurve (T. 3-5). Außerdem ist auch hier die Symmetrie gestört (7 Takte): läßt man den „Ausbruch“ (T. 3-5) weg, hat man ein normales 4taktiges Vorspiel.</p> <p>Eine motivische Beziehung besteht auch zu a. Dieses 4tönige Abwärtsmotiv hat, vor allem auch durch seine Abwärtssequenzierung, elegischen Charakter. Das folgende Motiv b hat dem trotz der zeitweiligen lebendigen (16tel) Aufwärtsbewegung nichts entgegenzusetzen, weil es sofort wieder in den Abwärtssog gerät. Der NS beginnt wie der VS, bricht dann aber spektakulär aus, doch am Schluß steht auch hier wieder die Abwärtsbewegung von a.</p> <p><i>Edo</i></p>		<p>Die periodische Gliederung ist von Anfang an fast durchweg unregelmäßig (T. 1-5/6 usw.) und zudem in den einzelnen Schichten gegeneinander versetzt.</p> <p>Die Vortragsanweisungen („nicht streng rhythmisch“ u. ä.) wollen diesen Charakter des „Durch-die-Zeit-Gleitens“ noch verstärken.</p> <p>Das Motiv der Oberstimme (a, T. 1-2), das 6x auf der gleichen Tonstufe wiederholt wird, ist in seinem Kopf (32-tel-Gleitfigur) stabil, die Fortführung ist dagegen variabel (Prinzip des assoziativen Weiterspinnens). Die vorhandenen Entsprechungen sind zusätzlich verunkelt durch Verkehrung der Reihenfolge (die Takte 1-6 kehren ab T. 12 wieder, aber mit Umstellung der beiden Glieder) und Verschiebung im Taktgefüge (der Einsatz liegt anfangs auf 2, ab T. 12 auf 1). Die melodischen Gesten sind - bis auf die doppelt punktierte Figur - sehr uncharakteristisch und floskelhaft (Tonleiterbewegung abwärts).</p> <p>Die Melodie der Mittelstimme ist ähnlich unscharf. Ihre Konturen werden zusätzlich dadurch verwischt, daß sie durch die Vorwegnahme des Dreitonanstiegs (b, T. 7) unmerklich eingeführt wird und in der gleichen Geste - nun in der Form parallel geführter übermäßiger Dreiklänge - ausklingt. <i>freibewegte Verharren</i> Unscharf ist auch die Abgrenzung der beiden Motive. Motiv b läßt sich als Umkehrung von a - vor allem von dessen augentiertem Schlußfall in T. 4 - deuten. Das wird auch deutlich in T. 18ff., wo auch in der oberen Schicht a umgekehrt wird und in einer ansteigenden Dreitonfigur ausklingt, die wie ein Nachklang des Dreitonmotivs b in der mittleren Schicht (T. 18) wirkt. Auch der anfängliche Gegensatz von Hell (a) und Dunkel (b) wird zunehmend durch die Höherversetzung von b (T. 15ff. und 33ff.) verwischt</p> <p>Reiner Farbgrund ist die dritte Schicht, der Bordunton B. Seine rhythmische Struktur ist nur zeitweilig stabil, aber auch dann wegen der vertrackten Verschachtelung mit den anderen Stimmen nur andeutungsweise wahrnehmbar.</p>	

