

LAMENTO

– ein wichtiger Topos in der Musik



Pressefoto des Jahres 1998.

Die Verzweiflung einer Frau, die bei einem Massaker in Algerien ihre Familie verloren hat.

Aus meinen großen Schmerzen Mach' ich die kleinen Lieder

...
(Lyrisches Intermezzo XXXVI)
Heinrich Heine, 1823

Nicht selten hört man, der Ursprung der Musik sei der Schmerz. Neben der Liebesklage ist es besonders die Totenklage, die als existentielle Grenzerfahrung schon in Urzeiten mit Musik (Singen, Instrumentalspiel) bewältigt wurde. Die folgenden Texte von Wilson-Dickson und Georgiades verdeutlichen das. Die elementare affektive Eruption im Klagen und Schreien wird als wesentlicher Ausgangspunkt der Musik angesehen. Die Musik fasst diese Affektäußerungen in eine ästhetische Gestalt, deren Wirkung die Katharsis (Reinigung, Befreiung) ist. Die unmittelbaren Äußerungen des Schmerzes, der Schrei, die Klagelaute das Schluchzen und Weinen sind noch keine Musik. Wenn der Schmerz sich musikalisch – z. B. als melodische Linie – artikuliert, ist er schon vergangen, wird sublimiert.

Andrew Wilson-Dickson:

Die Musiktherapie erlaubt, wovon der Analytiker abrät: das Ausagieren von Gefühlen. Aber durch die Musik geschieht dies doch mit einer gewissen Kontrolle, nämlich durch das moralisch neutrale Medium des nicht verbalisierten Klangs. Diese Sicht steht allerdings noch nicht im Einklang mit dem allgemein anerkannten Verhaltenskodex der westlichen Gesellschaft. Der durchschnittliche Europäer fürchtet sich eher davor, seine Gefühle zu zeigen. Ein typisches Beispiel dafür: der Umgang mit der Trauer.

Westliche Beerdigungsfeiern sind so angelegt, dass Schmerz und Kummer nicht sichtbar werden. Trauer öffentlich zu zeigen ist peinlich, selbst da, wo sie durchaus gerechtfertigt und verständlich wäre. In anderen Kulturen ist es selbstverständlich, dass Verwandte und Freunde eines Verstorbenen ihre Gefühle ohne Hemmungen zum Ausdruck bringen. Das zeigt sich auch körperlich: man wiegt sich hin und her, man ringt die Hände, weint und klagt. Und wenn Trauergesänge angestimmt werden, dann strömt der Kummer aus tiefstem Herzen in die Musik ein.

Gerade diese elementare Gefühlsbetontheit begegnet in vielen Szenen aus der Frühzeit Israels; sie begleitet (oder ermöglicht) die stärksten Gefühlsäußerungen.

Doch während der Protest einer Michal, als David, der König, vor der Bundeslade tanzte, eine Einzelstimme blieb, gab es unter Christen immer wieder unzählige Einwände, sobald der Musik einmal zugestanden wurde, ihre eigene, besondere Macht zu entfalten. Bereits im Alten Testament lässt sich eine schrittweise Abkehr vom ursprünglichen ekstatischen Musikerlebnis beobachten - die Entwicklung ging hin zu einem kontemplativeren, formaleren, symbolhaften und ritualisierten Einsatz in der Liturgie.

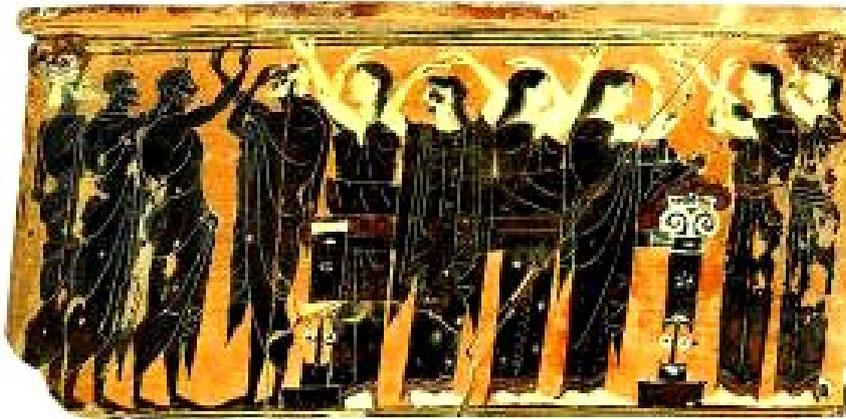
Diese Veränderung, die auch die Form des Gottesdienstes betraf, fiel zusammen mit dem Wechsel des Gottesdienstortes: hatte die Zeremonie bisher im Freien stattgefunden, so feierte man nun im geschlossenen Raum. Die veränderten akustischen Möglichkeiten formten auch die Liturgie.

Der Tempelgottesdienst mit seiner Farbenpracht muss für Auge und Ohr ein faszinierendes Erlebnis gewesen sein; in seiner Spätzeit jedoch war auch die Musik Teil eines Rituals, in dem - wie es scheint - nur wenig Raum für Spontaneität blieb. Die symbolische Funktion der Musik gewann an Bedeutung. Trompeten und Posaunen standen für Gottes Macht und Majestät; das Psalmodieren der Texte erinnerte an die Heiligkeit der Schrift. Der erhöhte Sprechton zeigte an, dass das Wort Gottes aus den profanen Gesprächen des Alltags herausgehoben wird. Der Sprechgesang gewann damit im hebräischen Gottesdienst eine zentrale Bedeutung.

Man mag bedauern, dass die Möglichkeiten ekstatischer, impulsiver Musik dieser Entwicklung zum Opfer fielen; aber auch die nun immer stärker bevorzugte musikalische Symbolsprache dient der Vermittlung religiöser Wahrheit auf ihre Weise. Gerade sie kann abstrakte Sachverhalte in einfachen und überzeugenden Bildern darstellen oder zusammenfassen.

Diese beiden Eigenschaften der Musik - den Menschen ganz in Besitz zu nehmen oder aber Symbol einer größeren Wahrheit zu sein - diese Eigenschaften haben überall dort, wo die Musik in Erscheinung trat, Wesen und Gestalt des christlichen Gottesdienstes entscheidend geprägt. Allzu oft allerdings fühlten sich die Anhänger des einen Aspekts genötigt, dem anderen seine Berechtigung zu bestreiten. Bis heute gibt es tiefe Gräben zwischen den Vertretern unterschiedlicher musikalischer Traditionen, die das Miteinander belasten.

Geistliche Musik, Giessen 1994, S. 23



Tafelbild (Pinax), Aufbahrung und Totenklage (Attisch schwarzfigurig, um 510 v. Chr.).

Pinakes waren als Weihgeschenke mit Nägeln an den Wänden von Grabgebäuden befestigt. - Der Leichnam eines jungen Mannes liegt aufgebahrt auf einer reich verzierten Kline. Um ihn stehen Frauen und Männer, die im Gestus der Totenklage die Arme erhoben haben.

Zwei Entstehungsmythen der Musik



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

fähig sind, es gleichsam aus den Händen der Göttin in Empfang zu nehmen, sind sie des Geistigen teilhaftig. 2. PINDAR sagt uns konkret, dass die Musik des Blasinstruments als Darstellung des menschlichen Affekts aufgefaßt wird. Dies ist überaus wichtig. PINDAR weist nämlich dadurch auf eine bestimmte Entstehungsweise von Musik hin, er kennzeichnet eine bestimmte Art von Musik: Musik als Ausdrucksdarstellung. Diese Musik ist ihrem Charakter nach einstimmig, so wie der menschliche und auch der tierische Schrei. Sie ist, können wir sagen, >linear<...

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

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

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

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

Thrasylulos Georgiades:

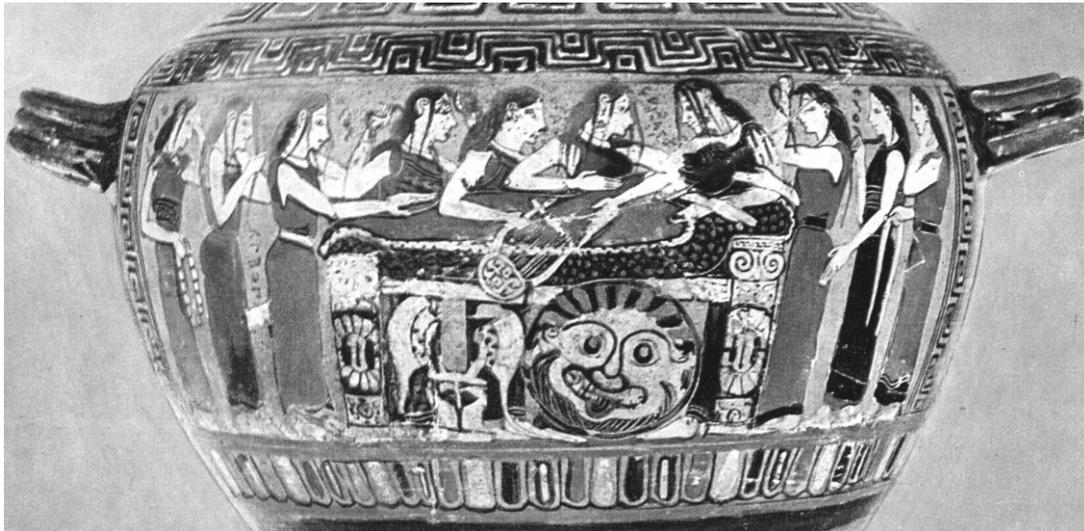
"PINDAR sagt nun (in seiner 12. Pythischen Ode), wie das Aulosspiel durch ATHENA erfunden wurde: Als PERSEUS MEDUSA enthauptete, hörte ATHENA das Klagen der Schwestern. Und nachdem sie PERSEUS von seinen Mühen erlöst hatte, erfand sie das Aulosspiel, und zwar eine bestimmte Weise, um jenes herzerreißende,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

Diese Musik aber, das Aulosspiel, war nicht der Affektausdruck selbst, sondern seine kunstmäßige Wiedergabe. Die Göttin ATHENA war so tief beeindruckt vom Wehklagen der Medusenschwester EURYALE, dass sie nicht anders konnte, als es festzuhalten. Sie hatte das Bedürfnis, diesem Eindruck feste, objektive Gestalt zu verleihen. Dieser überwältigende, herzerreißende Eindruck des als Wehklage sich äußernden Leides wurde durch die Aulosweise oder besser: als Aulosweise >dargestellt<. Die Wehklage wurde in Kunst, in Können, in Aulosspiel, in Musik verwandelt. ATHENA hat diese Weise gleichsam aus den Motiven der Wehklage geflochten. PINDAR lehrt uns in diesem Chorgesang zweierlei: 1. Er unterscheidet zwischen dem Leid und dem geistigen Schauen des Leides. Das eine, der Affektausdruck selbst, ist menschlich, ist Merkmal des Lebens, ist Leben selbst. Das andere aber, dass dem Leid durch die Kunst objektive Gestalt verliehen wird, ist göttlich, ist befreiend, ist geistige Tat. Und nur sofern die Menschen dieses Göttliche besitzen, nur sofern sie dazu



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

Zeugnisse von Totenklagen aus der Antike



Korinthische Hydria¹ aus Cervetri - Totenklage. Gegen 560 - Paris, Musée du Louvre E 643

„Das Gefäß, das die korinthischen Töpfer- und Malerwerkstätten als ein Meisterwerk aus hocharchaischer Zeit vertritt, trägt nur ein Bild an der weitesten Ausladung zwischen den beiden Griffen, und zwar ein monumentales Bild trotz seines geringen Ausmaßes. Der Gegenstand der Darstellung ist der großen Heldensage entnommen: Der im zehnten Jahre des Kampfes um Iliion gefallene Achilleus ist auf kostbarer Kline aufgebahrt. Die Schwestern seiner Mutter, die Nereiden, eine jede mit eigener Namensbeischrift, klagen um den unvergleichlichen Sohn der Thetis. Sie umarmen das Haupt des Toten, streicheln seinen gewaltigen Körper und rauhen sich das Haar oder schlagen die Stirn. Eine der Nereiden hält in der Rechten eine Leier, die hier von ihrer Rückseite zu sehen und darum deutlich als Schildkrötenleier, und zwar in der Sonderart der Lyra, zu erkennen ist. Die Leier wird nicht gespielt, sondern hängt unbenutzt herab. Der Sinn dieses Verhaltens ist nicht eindeutig zu bestimmen. Soll die Leier andeuten, dass wir in unserer Vorstellung zu dem Bilde der Totenklage Musik, nämlich Klagegesänge, zu ergänzen haben? Oder ist gemeint, dass im Trauerhause die Leier schweigt, wie es im Trauerhause des Admet nach dem Hinscheiden der Alkestis gefordert wird? Oder gehört endlich die Leier wie Helm und Schild neben der Kline zum Besitz des Achilleus, die nun als Grabbeigabe dienen muß oder mit verbrannt wird? Homer erzählt uns ausdrücklich, dass Achilleus, als er sich zürnend ob der ihm angetanen Schmach vom Kampf zurückgezogen hat, in seinem Zelt Heldenlieder zur Leier singt, wobei Patroklos bei ihm sitzt und lauscht. Leiern als Grabbeigaben sind uns noch von den weißgrundigen Bildern attischer Grablekythen der klassischen Zeit bekannt.“

Werner Bachmann (Hrsg.): Musikgeschichte in Bildern – Griechenland, Leipzig 1963, S. 40



Attische rotfigurige Amphora des Brygos-Malers: Kitharode und Zuhörer

Um 480 - Boston, Museum of Fine Arts 26.61

„Wir meinen gar zu selbstsicher oder befangen, ein Bildwerk müsse betrachtet werden und die Musik verlange nach einem aufmerksamen Hörer; aber das ist entschieden ein Vorurteil des Kunstzeitalters mit seinen Kunstgenießern. Das, was wir Kunst nennen, hat in anderen, älteren Zeiten in erster Linie vorhanden zu sein; es gibt kostbare Bildwerke der Ägypter, die, nachdem sie einmal geschaffen waren, niemand mehr zu sehen bekam, und der Fries um die Cella des Parthenon beispielsweise, den wir zu den großartigsten Bildwerken der Griechen zählen, war bei hoher Anbringung und indirektem Licht in der engen Ringhalle des Tempels keineswegs gut zu sehen; seine Schönheit war seinerzeit nicht so zu bewundern, wie wir es heute in den Museen tun. Statt dessen war er da zu Ehren der Gottheit ... Auch diejenige Musik, die nicht unmittelbar den Göttern galt, war Festtagsmusik, Musik aus Anlässen, bei denen sich das alltägliche Leben feierlich erhöhte, Hochzeitsmusik und Totenklage, Reigen und festliches Gelage mit Freunden und Gästen. Die Musik der Griechen war in ihrer

großen Zeit gesellig und gemeinschaftlich. Durch die Musik wird der Grieche zu einem politischen Menschen, zu einem sozialen Wesen, herangebildet, wie es Platon meinte, nicht vereinzelt und abgesondert. Sie schloß den einzelnen nicht ab von den anderen, verbannte ihn nicht in das Für-sich-sein, während in moderner Zeit der ernste Musikliebhaber allein sein möchte in ungestörtem Versunkensein; als Konzertbesucher empfindet er - falls er nicht neue Kleider vorzeigen will - das Publikum als ein notwendiges Übel. Wir müssen allerdings vorsichtig sein mit dem Verallgemeinern. Griechische Musik als ein durchgehend Gleiches und Übereinstimmendes gibt es natürlich nicht; sie hat wie alles Lebendige ihren Werdegang und ihre geschichtlichen Stufen. Auch in unseren griechischen Bilddokumenten zur Musik taucht eines Tages der in sich versunkene Hörer auf.

Werner Bachmann (Hrsg.): Musikgeschichte in Bildern – Griechenland, Leipzig 1963, S. 114

¹ Wasserkrug der alten Griechen, der auch für die Aufbewahrung von Totenasche genutzt wurde.

Schreien, Klagen, lautes Weinen sind die elementarsten vorsprachlichen Äußerungen. Sie sind in verschiedenen Kulturen und Zeiten ähnlich. Selbst tierische Angstschreie können wir als solche erkennen und verstehen.

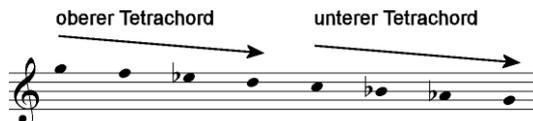
Beispiel: klagender Wal: ([mp3](#))

Beispiel: Das Weinen eines Kindes: ([mp3](#))

Wie aus solchen natürlichen Äußerungen Musik wird, kann man gut an Louis Armstrongs „New Orleans Function“ studieren: Aus dem Tonfall des natürlichen Weinens, wie es in die Aufnahme integriert ist, ([mp3](#)) erwächst durch analoge Codierung die melodische Figur des Weinens: ([mp3](#))



Sie ist gekennzeichnet durch das Seufzermotiv (des-c)² und den zweimaligen fallenden Quartgang vom c zum g. Dieser Quartgang entspricht dem phrygischen Tetrachord mit dem fallenden Leitton (as-g) und ist seit alters her als Lamentofigur definiert. Nicht nur der fallende Gestus entspricht dem natürlichen Weinen, sondern auch der punktierte Rhythmus. Das Anfangsmotiv in Takt 1 und das Motiv in T. 3 markieren mit dem punktierten Rhythmus und der Moll-Tonalität den Trauermarsch.



Die Griechen schrieben ihre Modi von oben nach unten. Der fallende Gestus ist generell ein wesentlicher Bestandteil archaischer Musik (vgl den unten abgedruckten Text von Jourdain).

Arrigo Polillo: Jazz. Geschichte und Persönlichkeiten. München 1975, S. 67f.):

Die Neger-Begräbnisse in New Orleans hatten - und haben heute immer noch - ganz besondere Eigentümlichkeiten, die nach Ansicht des Anthropologen Melville J. Herskovits ihre Vorläufer in bestimmten Begräbniszereemonien in Dahomey und, nach anderweitiger Auffassung, auch bei anderen Völkern Westafrikas, wie den Ibus und Ashantis, haben. In den ersten Jahren unseres Jahrhunderts marschierte in einigen der vielen »Brass Bands« - die noch keine Musik machten, die sich Jazz nannte - hinter dem Sarg oft der Kornettist Bunk Johnson mit, der seine Laufbahn an der Seite Buddy Boldens begonnen hatte. Johnson hat eine detaillierte Beschreibung eines typischen New Orleans-Begräbnisses hinterlassen:

»Auf dem Weg zum Friedhof ... spielten wir immer sehr langsame Stücke, wie »Nearer my God to Thee«, »Flee as a bird to the mountain«, »Come Thee disconsolate«. Wir spielten in sehr langsamem Viervierteltakt; denn wir gingen sehr langsam hinter dem Sarg her.

Wir kamen auf dem Friedhof an und, nachdem der Tote zu Grabe getragen worden war, näherte sich die Band dem Grab ..., und dann entfernten wir uns im Marschschritt nur zur Trommelbegleitung, bis wir ein oder zwei Häuserblocks vom Friedhof entfernt waren. Dann spielten wir Ragtime; das was die Leute heute »Swing« nennen, ist Ragtime. Wir spielten zum Beispiel »Didn't he ramble«? oder formten eins von diesen Spirituals in Ragtime um. Ein Tempo im Zweivierteltakt, wisst ihr, ein lebhafter Schritt. Wir spielten also »Didn't he ramble?«, »When the Saints go marchin' in«, »Ain't gonna study war no more« und andere Stücke, die wir für diese Gelegenheiten in unserem Repertoire hatten.

Dann war da eine »Second Line« (eine zweite Reihe), die ein bisschen das Gegenstück zu einer Parade von King Rex im Karnevalszug am Mardi Gras war. Der Polizei gelang es nicht, die »Second Line« zurückzuhalten, die die Straßen, die Bürgersteige anfüllte und vor der Band, vor und hinter den Vertretungen der verschiedenen Bruderschaften herlief. Es waren enorme Menschenmassen bei den Begräbnissen. Diese Leute folgten dem Begräbnis bis zum Friedhof, nur um den Ragtime auf dem Rückweg zu hören. Einige Frauen trugen Bierflaschen unter dem Arm. Irgendwo blieben sie stehen und tranken die Flasche halb aus, um sich zu erfrischen; dann folgten sie weiter meilenweit der Band, im Staub, im Schmutz, liefen mitten auf der Straße, auf den Bürgersteigen. Die Polizei versuchte, Verkehrsstockungen zu vermeiden, aber ließ die Leute gewähren. Es gab niemals Schlägereien oder ähnliches; aber man konnte Leute sehen, die mitten auf der Straße tanzten

Marius Schneider³ erklärt die Notwendigkeit, das Weinen zu beenden, auf folgende Weise:

„Oft wurden auch Klagefrauen herbeigerufen, die an der Bahre weinten, jammernd mit ihrem Kopf gegen eine Steinmauer schlugen und sich sogar Körperverletzungen beibrachten. Nach einigen Tagen wurde dann das Klagen eingestellt und selbst die nächsten Verwandten durften nicht mehr weinen, weil, wie man sagte, bittere Tränen die Seele des Verstorbenen daran hinderten, die ewige Ruhe zu finden. Sie kennen sicher das Märchen von dem toten Kind, das während der Nacht seiner Mutter erscheint und die bittet, nicht mehr zu weinen, weil sonst das Totenhemdchen niemals mehr trocknen könnte. Es heißt nämlich, dass die Seele über ein großes Wasser gehen muss, ohne dabei die Flut zu berühren, denn, will sie den Weg zur ewigen Ruhe finden, so muss sie trockenen Fußes hinüberkommen.“

In Ansätzen kann man dieses Phänomen auch heute noch beobachten beim Leichenschmaus, der suggeriert, dass das Leben weitergeht..

Eine Version von „The New Orleans Function“ / „Didn't He Ramble“ (Kid Martin's Jazzmen) im Stil Armstrongs findet man auf <http://www.youtube.com/watch?v=dtseEgtl6Z4>

Eine moderne Jazz-Version von „The New Orleans Function“ des Wynton Marsalis Septet - NSJ 1993: <http://www.youtube.com/watch?v=fHj8Mc5WJ4>

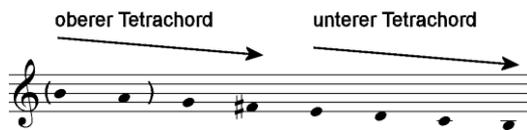
² Aas c-des-c entspricht der weiter unten behandelten Figur des „plorant semiton“.

³ Marius Schneider: Liebesklage und Totenklage, Rundfunksendung von 1965

Beispiele für Gebrauchsformen der Totenklage:

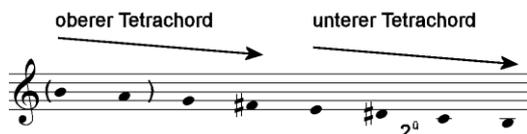
Marius Schneider (1965):⁴ Totenklage Bsp. 1: (mp3)

Eine nahe Verwandte besingt die guten Charaktereigenschaften des Toten.



Die Melodie beginnt mit dem Ton g, dem Rezitationston im phrygischen Modus, gleitet in der 1. Phrase abwärts zum e in eine Tongirlande mit den Tönen e und fis. Die 2. Phrase wiederholt diesen Vorgang, bezieht aber kurz den Ton d ein. Insgesamt nehmen die leicht glissandierenden Tongirlanden zu. Die (wieder ähnliche) 3. Phase schließt auf dem Ton g. Die vierte Phase gleitet von dort abwärts in den bisher ausgesparten unteren Tonraum bis zum h. Nach dieser ersten „Strophe“ folgt die (wieder variierte) 2. Strophe. Dieses modale Musizierenprinzip entspricht dem arabischen maqam (s. u.).

Marius Schneider (1965): Totenklage Bsp. 2: (mp3)



Das 2. Beispiel zeigt die gleiche Grundstruktur wie das 1., ersetzt allerdings den unteren Tetrachord durch den in slavischer und orientalischer Musik häufig anzutreffenden Tetrachord mit übermäßiger Sekunde. Die instrumentale Ein- und Ausleitung erinnert dadurch - sowie durch die mikrointervallischen Ornamente und die Glissandi - an Klezmer-Musik, deren Inhalt ja häufig auch das „Weinen“ ist: „Klezmer ist fast immer ein Lachen durch Tränen.“ (Dimitrji Schostakowitsch).

Curt Sachs:⁵

„Das Urgebilde einer musikalischen Eingebung ist eine prätheoretische Gestalt - wie maqam in den arabischen Ländern und raga in Indien - ausgezeichnet durch ihre Umrisskurve, Spannung und Entspannung, Schrittfolge (meist Ausschnitte einer Oktave), bestimmte, oft wiederkehrende Formeln, Rhythmus, Tempo und Ethos. Die Definition deckt sich ungefähr mit dem Modus. Für die Einzelheiten innerhalb der Gestalt bleibt ein erheblicher Grad von Freiheit. Ebenso wie keine zwei Individuen genau gleich sind, obgleich sie alle zu derselben Spezies Mensch gehören, so sind alle denkbaren Realisierungen einer musikalischen Eingebung verschieden. Diese Realisierungen nennen wir Melodien. Unsere Tonleitern sind künstliche, leblose Abstraktionen sowohl von den einzelnen Melodien als auch von übergeordneten Gestalten.“

Robert Jourdain:⁶

„Sachs bezeichnet den vermutlichen Vorläufer der Melodie als *„tumbling strains“* (etwa: strauchelnde Klänge). Das sind die einzelnen, in die Länge gezogenen, unmelodischen Schreie, die Ethnomusikwissenschaftler manchmal bei Naturvölkern gefunden haben:

Es ist in seinem Charakter wild und gewalttätig: Nach einem Sprung zum höchstmöglichen Ton im brüllenden fortissimo gleitet oder fällt die Stimme in Sprüngen oder Schritten wieder hinab zu einem pianissimo und pausiert auf ein paar sehr niedrigen, fast unhörbaren Tönen. Dann vollführt sie wieder einen gewaltigen Sprung zur höchsten Note und wiederholt diese Kaskade so oft wie nötig. In ihrer sehr emotionalen und „unmelodischen“ Form erinnern diese Klänge fast an tierische ungezügelmte Freudenschreie oder wütendes Wehgeschrei und stammen ursprünglich vielleicht von wilden Ausbrüchen solcher Gefühle.

Warum aber wenden Menschen für das Erzeugen solcher Töne Energie auf? Die Zivilisation hat es uns ermöglicht, allen denkbaren nutzlosen Aktivitäten nachzugehen, aber in Urgesellschaften diente alles in der einen oder anderen Form dem Überleben; so hat man viele Theorien entwickelt, welchen Überlebensvorteil die Musik bietet. Charles Darwin glaubte, die Musik diene dem Balzverhalten, und wies darauf hin, dass die Unterschiede im Frequenzbereich zwischen männlichen und weiblichen Stimmen viel größer sind, als es der Körpergröße allein entsprechen würde. Außerdem verändert sich die männliche Stimme schlagartig mit Eintreten der Geschlechtsreife. Aber eine solch einseitige Erklärung trägt nicht der Beobachtung Rechnung, dass Musik bei jedem Aspekt unseres Lebens präsent ist.

Wenn man verstehen will, warum wir Musik entwickelt haben könnte man sich auch überlegen, warum sich unser Neocortex so stark vergrößert hat, denn für Musik ist ein sehr intelligentes Gehirn nötig. Immer mehr kommen die Anthropologen darin überein, dass wohl unsere *sozialen Interaktionen* die treibenden Kräfte bei der beinahe explosiven Entwicklung der Großhirnrinde waren. Während die Forscher früher die Bedeutung eines vergrößerten Cortex für den Werkzeuggebrauch betonten, heben sie heute vor allem seine Vorteile für die Kooperation beim Jagen, Fischen, Aufteilen der Nahrung und vor allem bei der Aufzucht der Jungen hervor.

Kooperation ist nicht selbstverständlich, Tiere sind normalerweise eher eigennützig. Nur die Sieger im Überlebenskampf geben ihre Gene an die folgenden Generationen weiter, weswegen sich ihre Eigenschaften in der Art als Ganzes ausbreiten. Das individuelle Selbstopfer für die Gemeinschaft ist bei Tieren sehr selten, und sei es auch nur deswegen, weil es immer von Vorteil ist, mehr zu nehmen, als zu geben. Das Denken eines Organismus muß demnach weit in Zukunft und Vergangenheit reichen, wenn das *„Gib-jetzt-und-empfang-deinen-Lohn-später“*-Prinzip des Altruismus aufgehen soll. Nur das in Symbolen denkende Gehirn des Menschen ist dazu wirklich fähig.“

⁴ Marius Schneider: Liebesklage und Totenklage, Rundfunksendung von 1965

⁵ Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen. Heidelberg 1957, S. 29

⁶ Das wohltemperierte Gehirn, Darmstadt 1998, S. 371-73

Totenklage aus Ungarn⁷ (mp3)

Extreme Gefühlsäußerungen sind heute in vielen existentiellen Situationen tabuisiert. Besonders beim Thema Tod macht sich eher Verlegenheit breit. Totenklage war früher überall üblich. In manchen Gegenden Ungarns war sie zur Zeit dieser Tonaufnahme (1959) noch ein lebendiger Brauch. Im weinenden Singen kommt der Kummer heraus, gewinnt Form und wird beherrschbar, die Einsamkeit wird in dem Dialog mit dem verlorenen Menschen symbolisch überwunden. Die Klagegesänge wurden von Frauen bei einem Besuch am Grabe nach einem festen Formelrepertoire frei ‚gesungen‘. Die Gesänge konservieren einen urtümlichen zwischen Sprache und Musik changierenden ‚Sprechgesang‘, der im vorliegenden Fall ein pentatonisches, fallendes Melodiemodell (maqam) improvisatorisch ausschmückt.

Parlando ♩=cca 104

Jaj lel-kém, lel-kém, jó tár-som, négy-von-ügy-be
 el-o-sótt, mög-öt-te az az át-ko-zott
 há-bo-rú-ú! Jaj, me-ti-zön-öt é-vo, hogy
 ár-vo va-gyok! Nin-csen ne-kém sön-kim, csak az it
 tel-es, le-es. Jaj, je-re ha-za, lel-
 kem, hogy pa-nasz-kod-jam meg ne-ké-ed.
 Mond-jam ol, hogy anny'ü-dő-től mi pa-na-szom
 vó-na-a, lel-kém, jó ki-esi tar-so-som!

"O weh, mein teuerster, liebster Mann, der 1944 an der Front fiel, der durch den verdammten Krieg getötet wurde! O weh, weh mir, als Witwe lebe ich seit 15 Jahren. Keinen habe ich an meiner Seite, und keinen Platz habe ich zum Leben außer Straßen und Wegen! O weh, komm heim, meine Teuerster, damit ich dir all mein Leid klagen kann, das so gewaltig gewachsen ist in all den langen, langen Jahren. Mein teuerster, liebster, bester Mann! Komm heim, um deine Kinder zu sehen, die in alle Winde zerstreut sind!"

vgl. auch:

Rumänische Totenklage (Pfingstritual): (Video)

Wie im Beispiel aus Ungarn wird deutlich, dass es sich bei dieser Form der Totenklage – allein schon wegen des großen zeitlichen Abstandes – um eine ritualisierte Form der Trauerarbeit handelt. Auch sind Reste eines Totenkultes zu vermuten. Die Verstorbenen stehen mit den Lebenden in engerem Konnex, als es dem modernen Menschen zu denken möglich ist. Nach den Vorstellungen des Schamanismus sind die Geister der Ahnen wichtiger als die fernen Götter.

⁷ LP "Hungarian Folk Music", Hungaroton LPX 10095-98

Steven Feld:⁸

„Der Junge, der ein muni-Vogel wurde

Es waren einmal ein Junge und seine ältere Schwester, die nannten sich ade. Eines Tages gingen sie zusammen zu einem schmalen Fluss, um Flusskrebse zu fangen. Nach kurzer Zeit fing das Mädchen einen, sein Bruder hatte noch keinen. Nach ihrem Fang guckend drehte er sich zu ihr, senkte seinen Kopf und weinte: „Ade, ich habe keinen Flusskrebs“. Sie antwortete: „Ich würde ihn dir gerne geben, aber er ist für Mutter“.

Später, an einer anderen Stelle des Flusses, fing sie erneut einen, ihr Bruder blieb wieder ohne. Wieder bettelte er: „Ade, ich habe keinen Flusskrebs“. Wieder wies sie ihn zurück: „Ich würde ihn dir gerne geben, aber er ist für Vater“. Traurig hoffte er auf einen eigenen Fang. Schließlich, an einer anderen Stelle, fing sie wieder einen Flusskrebs. Sofort bettelte er darum: „Ade, ich habe wirklich nichts“. Sie war unwillig: „Ich würde ihn dir gerne geben, aber er ist für den älteren Bruder“.

Er fühlte sich sehr elend. Gerade da fing er eine winzige Garnele. Er umklammerte sie fest. Als er seine Hand öffnete, war alles rot. Er zog das Fleisch aus der Muschel und setzte die Muschel auf seine Nase. Seine Nase wurde glänzend violett-rot. Dann schaute er auf seine Hände, dort waren Flügel. Als sie sich umdrehte und den Bruder als Vogel sah, war die ältere Schwester sehr besorgt. „O ade“, sagte sie, „flieg nicht weg“. Er öffnete seinen Mund, um zu antworten, aber heraus kamen nicht Worte, sondern der helle Falsettschrei des muni-Vogels, der Schönen Fruchttaube.

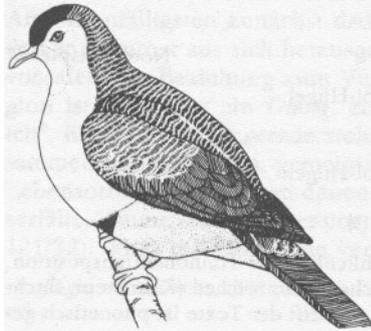
Er begann wegzufiegen und stieß dabei wiederholt den muni-Schrei aus, ein absteigendes eeeeeeee. Seine Schwester weinte bei seinem Anblick. Sie rief: „O ade, komm zurück, nimm den Flusskrebs, iss sie alle, komm zurück und nimm den Flusskrebs“. Ihr Rufen war vergebens. Der Junge war ein muni-Vogel und fuhr fort zu schreien und zu schreien. Nach einiger Zeit wurde der Schrei langsamer und stetiger:

e-e-e-e [absteigende Tonfolge: d – c – a – g]

Dann veränderte er sich zu einem gesungenen Schreien.)“

**Christian Kaden:**⁹

„Die Musikkultur [der *Kaluli*, eines kleinen Gartenbauvolks im tropischen Regenwald von Papua-Neuguinea] ist eine *Kultur des Weinens* - und eine Kultur der *weinenden Vögel*. Sie bringt Irdisches und Ober-Irdisches, Lebendig-Diesseitiges und Schwermütig-Jenseitiges zu innigster Annäherung; und sie spendet hieraus denen, die an ihr teilhaben, Kraft, Trost, Zuversicht.



Nichts geht in dieser kleinen Welt - der amerikanische Ethnologe Steven FELD (1982) hat sie einfühlsam beschrieben - ernstlich verloren. Wer die Erde, auf der er steht, verlassen muss und dahinscheidet, stirbt nicht ins Dunkel hinein. Er wird räumlich und figürlich erhöht und nimmt seine Wohnung auf den Wipfeln der Bäume. Mit der Stimme des Vogels schickt er von dorthin seine Klage zu den Hinterbliebenen hinab. „Helft mir, ich bin einsam, habe niemanden, der mir beisteht“, lässt aus den Rufen sich heraushören. Denn aller Tod ist vermeidbar; nur dort hat er seinen Platz, wo Menschen ihre Menschenpflicht versäumen, wo sie einander Zuwendung und Hilfe - die Kaluli nennen es „ade“ - verweigern. Dass es Vögel gibt, die da oben, und dass sie singen, mahnt die da unten, gut zu sein und Gutes zu tun. Die Vogel-Ahnen sind, gleichsam, das lebendige Gewissen der lebendigen Menschen. Auf höchste ergriffen werden diese denn auch vom Schrei der „muni“-Tauben, in dem sie das melodische Weinen eines Kindes erkennen...

Um dies verlorene Kind kreist alles mythische Denken der Kaluli, und um den „muni“-Schrei all ihr musikalisches Bemühen. Genau besehen, kennen sie nur zwei Gattungen von Musik. Die eine umschließt *Zeremonial-Lieder* (gisalo), die während stundendauernder Seancen im Schutze der Nacht und in der Geborgenheit der Langhäuser vorgetragen werden. Zu diesen Zeremonien lädt man eigene Sänger, welche, mit Federn reichlich geschmückt, das Geschick des Kindvogels versinnbildlichen und deren Auftritte kein anderes Ziel haben, als die versammelten Frauen und Männer - allem voran die Männer - zu ungehemmten Tränen zu rühren. Dabei ist der Gipfel der Erregung erreicht, wenn die Zuhörer in eruptives Schluchzen ausbrechen, dem Schmerz ganz sich hingeben.

Gesang: 3

Weniger: (Zuhörer)

[Ich sitze] auf dem Gogo-Baum am Mubi-Hügel:
Komm und sieh mich! E, E, besiyo, E!

Und doch ist dies Schluchzen keine Affektäußerung allein; es folgt den Bahnen der „muni“-Formel. Der Vortrag des Solisten öffnet dem Mitleiden der vielen die physischen Schleusen, er bereitet körperlicher Katharsis den Weg. Noch in der Träne aber leuchtet Singen auf. Singen und Weinen, zivilisiertes Leben und „wildes“ Leben (DUERR 1985) gehören unlöslich zusammen.

Noch unverlierbarer wird dies Zusammensein in der zweiten Gattung der Kaluli-Musik: in der *Totenklage* (yelab). Sie, der allein Frauen die Stimme geben, ist „gesungenes Weinen“ ebenso wie „geweinter Gesang“ (FELD 1982, 129). Dass sie ins Fassungslose strömenden Gefühls sich befreit, hilft ihr, Fassung neu zu gewinnen. Im Weinen und durch Weinen überwindet sie Weinen; sie macht, dass Leid sich ertragen - und an andere weitertragen läßt. Nicht umsonst daher gilt die größte Zustimmung der Kaluli jenen Sängerinnen, die, nach eigenem Zeugnis, beim Klagen „wie ein Vogel“

werden, ihr Ich abzustreifen vermögen. Von ihrem Wirken auch lassen sie sich am gewaltigsten beeindruckt. Den Grund seiner eigenen Erschütterung erfährt der Klagende, solange er ungeschmälert weint; andere erschüttert er, sobald er sich über die Ich-Verstrickung erhebt, von einem höheren Standpunkt her weint, sobald er den Selbstaussdruck zum Appell aus den Wipfeln wendet. Gesungenes Weinen ist, nüchtern formuliert, ein Weinen mit geweitetem Sozialisierungshorizont. Und es ist ein Weinen, das die Todeslinie überschreitet, das, unbeschadet aller Verwurzelung im Wirklichen, „von drüben“, aus dem Vogelreich herüberweht.“

sa-yelab¹⁰: (mp3)

Die fallende pentatonische Formel: cis – h – gis – (fis) ist eine Nachahmung des natürlichen Weinens.

⁸ "Sound and Sentiment - Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression", Philadelphia 1982 (Übers.: Hubert Wißkirchen)

⁹ Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß, Kassel 1993, S. 19 ff.

¹⁰ (<http://www.theomag.de/10/gkl.htm>)

Musikalische Beispiele für künstlerisch entwickeltere Liebes- und Totenklagen:

"E tengu lu cori quantu na nuciddra"¹¹, Lied eines sizilianischen carrettiere ([mp3](#))

Transkription nach der Schallplatte Folk Music and Songs of Sicily, vol. 1, LLST 7333



Wie die „tumbling strains“ (s. o.) nachwirken zeigt dieses Folklore-Beispiel aus Sizilien. Der phrygische Tetrachord zeigt sich hier mit mikrotonalen Erweiterungen.

Flamencobeispiel: Me pregonas (La Prinace, voc., Pedro Pena, Git.) CD "El Cante Flamenco", Philips 832 531-2 ([mp3](#))



Es handelt sich um Musik der andalusischen Zigeuner; die antike, maurische und jüdische Einflüsse in sich trägt. Sie wird nach 1800 von Zigeunern tradiert. Die älteste Stilform ist der cante jondo ('tiefer', 'innerlicher' Gesang). Er ist ursprünglich rein vokal, dann wird mit Gitarrenbegleitung aufgeführt, schließlich tritt eine Tänzerin ('rasende Mänade') hinzu. Die antike Haupttonart Dorisch (das heutige Phrygisch bestimmt diese Form des modalen Musizierens. Wie alle archaische Musik ist sie von der Deszendenzmelodik gekennzeichnet. Der melodische Kern ist der fallende phrygische Tetrachord ('Lamentobass') mit besonderer Betonung (und häufiger Verwendung) des fallenden Leittons. Die Ambitusausweitung geht bis zur Sext (vgl. den mittelalterlichen Hexachord). Der Sänger setzt in dieser oberen Region ein und fällt dann zum Grundton ab. Für die innere Differenzierung in dem engen Ambitus sorgen chromatische Zwischentöne (oder Doppelstufen). Charakteristisch ist auch die übermäßige Sekunde, ein Element der Zigeunertonleiter. Weitere Kennzeichen sind off-pitch (Portamenti), orientalische Melismatik (Sekundbewegung im Wechsel mit Haltetönen, endloses Umkreisen von Kerntönen), Verharren auf einer Note bis zur Besessenheit (Vorschläge von oben und unten, Beschwörungsformel, prähistorischer Sprechgesang) Der Stimmklang ist expressiv und kehlig. Auch Falsett-Töne fehlen nicht. Weiter Merkmale sind: improvisatorische Verzierungen, das Fehlen eines metrischen Rhythmus (byzantinisch, gesungene Prosa), ein kontrastreicher Wechsel von lauten und leisen Passagen, von freien und rhythmisierten Abschnitten. Der Flamenco ist ein Klagegesang (dauernder Klagelaut "Ay") mit 4 Verszeilen. Die Form wird aber durch die exzessiven Verzierungen verundeutlicht.

Die Musik folgt dem alten maqam-Prinzip: Sie verwendet feststehende Modelle und Formeln in individuell-spontaner Realisierung. Die Harmonik folgt dem fallenden Tetrachord. Die Gitarre spielt rhythmisierte, schnell repetierte Akkorde (Rasgueado). Die Zwischenspiele sind improvisatorisch-virtuose Einlagen (Falsetas). Bei der Begleitung des Sängers folgt die Gitarre dem Prinzip der Heterophonie, indem sie eine andere 'Version' der vom Sänger realisierten Formel spielt. Die älteste Form des Flamenco ist die **Seguriya**. Es gibt viele weitere Unterarten.

Vgl. dazu den kurzen Ausschnitt aus dem Film „Gesang der Füße“: ([Video](#))

Bernard Reblon: Flamenco, Heidelberg 2001, S. 55 f.:

Eine weitere Besonderheit des Flamenco sind die Gesangspausen, die Zäsuren mitten im Wort und die Zerlegung der Strophe in mehrere *tercios*, Gesangssequenzen, die nicht unbedingt die Sinneinheiten des Textes widerspiegeln und auch nicht der Zeilengliederung des geschriebenen Textes entsprechen. Nehmen wir eine Strophe wie diese:

Pastora Pavón, »La Niña de los Peines« ([mp3](#))

Una noche oscurita a eso de las dos le daba voces a la mare de mi arma no nie respondió.	In stockfinsterer Nacht, um zwei Uhr morgens, schrie ich nach meiner geliebten Mutter, und sie antwortete nicht.
---	---



Der Vierzeiler wird er durch verschiedene Elemente auseinandergezerrt: durch *lalias* wie den *jay!*-Ruf, der in mehrere melismatisch gesungene Vokale zerfällt (hier fett hervorgehoben); durch Pausen und abrupte Unterbrechungen (Schrägstriche), die gewöhnlich auf einen Vokal fallen und diesen regelrecht spalten; durch mehr oder weniger häufige Wiederholungen (siehe vor allem die der zweiten Zeile); schließlich durch lange Gesangspausen, die im allgemeinen durch solistische Einlagen auf der Gitarre ausgefüllt werden (punktierter Linien):

¹¹ Ich hab ein Herz so groß wie eine Haselnuß

Aaa-i

.....

aaa-i-i-i, una noche oscurita

.....

a eso de /

e las dos

a eso de las dos,

a eso de /

e las dos.

.....

Le daba voces

.....

Le daba voces a la mare de mi arma no /

o me re /

espondió.

Voces le daba a la mare de mi arma de /

mi co /

orazón.

Kateri Pervane (iranische Sängerin) ([mp3](#))



Grossen Einfluss übte am Hof von Córdoba im 9. Jahrhundert ein Sänger namens Ziryab aus Bagdad aus. Er richtete dort eine Schule für Musik und Gesang ein, die persische Traditionen nach Europa brachte. Der Gebrauch der Laute (arab: al-'ud), der Gitarre (arab: qitara) und der Kastagnetten wurde erlernt, und man entwickelte eine Musik, die ausgeprägte Rhythmen sowie arabeskenhafte Verzierungen der Melodie kannte.

Werner Egk: „Totenklage“ (1936 zur XI. Olympiade in Berlin) ([mp3](#))

In Carl Diems Festspiel „Olympische Jugend“ mündet der sportliche Wettkampf in kriegerische Kämpfe ein. Werner Egk komponierte neben einem „Waffentanz“ eine von „vielen Frauen“ zu tanzende „Totenklage“. In Diems Text heißt es dazu: „Allen Spiels / Heil'ger Sinn: / Vaterlandes Hochgewinn. / Vaterlandes höchst Gebot / in der Not: / Opfertod.“



Entsprechend gehörte zum neuen Berliner Olympiastadion eine Langemarckhalle, die der „singend in den Tod gezogenen Jugend von Langemarck“ gewidmet war. Über dieser Halle hing in einem Glockenturm die Olympiaglocke, die zugleich als Totenglocke für die Kriegshelden gedeutet wurde. „Entartete Musik“ CD III 11

Totenklage und Trauer

„In den Religionen, die für ihre Gläubigen einen Erlösungsgedanken bereithalten, wie im Christentum, im Islam und in gewisser Hinsicht auch in den fernöstlichen Religionen, geht der Tote in eine neue, als angenehm charakterisierte Existenz über. Das gilt allerdings nur dann, wenn er sich im Leben einigermaßen an die Regeln und Gebote gehalten hat. Besonders ausgeprägt ist diese Zuversicht im Christentum, in welchem die Erde oft als ein »Jammertal« bezeichnet wurde. Aus dieser Sicht ist unverständlich, warum die Angehörigen eines guten Christen bei seinem Tode um ihn weinen. Trotzdem empfinden die Menschen in allen Kulturen beim Tod einer geliebten Person tiefen Schmerz. Ganz offenbar haben unsere Tränen, hat unsere Verzweiflung nichts mit dem künftigen Schicksal des Toten zu tun, sondern mit uns selbst. Wir trauern aus egoistischen Motiven, weil wir einen Verlust erlitten haben. Das ist keineswegs ein Tatbestand, dessen wir uns schämen müssten. Unsere Betroffenheit und unser Schmerz verraten uns etwas über unsere menschliche Natur: Die enge Bindung zu einer geliebten Person ist für uns so elementar wichtig, dass wir auf ihren Verlust mit tiefer Trauer reagieren.“

Die Trauerreaktion ist eine psychobiologisch gesteuerte Antwort unseres Organismus. Daher reagieren alle Menschen auf die seelische Erschütterung, die durch den Tod eines geliebten Menschen ausgelöst wird, mit vergleichbaren physiologischen und psychologischen Reaktionen. Nicht nur der Inhalt der Klagelieder aus den verschiedenen Kulturen ist sehr ähnlich, ähnlich sind auch die musikalische Struktur und die melodische Gestalt der Klagelieder. Die Totenklagen vieler Völker haben einen absteigenden, den sinkenden Lebensmut repräsentierenden Melodieverlauf und einen vom betonten Atemholen des heftig Weinenden geprägten Duktus.

Die besondere Aufmerksamkeit einer Trauergemeinschaft gilt den am nächsten Betroffenen. Das Mitleid der anderen, ihr Mittrauern, legitimiert die Reaktionen der nahen Angehörigen des Toten und kann ihren Schmerz lindern, denn geteiltes Leid ist halbes Leid. Wenn sie, die dem Toten ferner stehen, ähnliche Gefühle empfinden, liegt darin Bestärkung, gleichsam gesellschaftliche Berechtigung für die eigene Klage. So wird die Trauer von Einzelnen durch die Anteilnahme der anderen ein emotionales Gesamt ereignis, das, mit mancherlei weiteren gruppenbindenden Elementen verknüpft, wie kaum ein anderes Geschehen kleinere Gemeinschaften zusammenfügt. Der Gruppe wird durch den Trauerritus, durch die Versicherung des Mitleidens und der Solidarität, in einem Augenblick Identität und damit neue Lebenskraft gegeben, da sie durch den Tod eines Mitglieds geschwächt wurde. Kann man jemanden vor den Folgen der Trauer, vor der Traurigkeit, der Depression schützen, indem man ihn noch weiter in die Trauer hineinstößt? Auf uns wirkt das zunächst fremd und paradox. Denn hierzulande versuchen die Menschen eher, sich am Grabe »zusammenzureißen«. Wie in anderer Hinsicht auch, haben wir Europäer in der derzeitigen Phase unserer Kulturgeschichte ein eher distanzierendes Verhältnis zu den elementaren Lebensvorgängen Geburt, Krankheit, Sterben und Tod. Dabei ist es vermutlich gut, dem Trauernden durch Mittrauern und Mitgefühl die Möglichkeit zu geben, seine Gefühle so weit wie möglich auszuleben und der natürlichen Regung des Verzweifeltseins, des Schmerzempfindens nachzugeben. Wenn das geschehen ist, fängt die Gemeinschaft den des Weiterlebens Überdrüssigen und den von chronischer Depression und Schwächung des Immunsystems Bedrohten durch verstärkte Zuwendung auf. In diesen beiden Elementen, dem Mitweinen und dem einfühlsamen Herausführen aus der Trauer, steckt, wie man aus Kenntnis der psychoneuroimmunologischen Zusammenhänge neuerdings abschätzen kann, ein Stück Weisheit traditionaler Kulturen.“

Dr. Sabine Schiefenhövel-Barthel und Prof. Dr. Wulf Schiefenhövel, Eschborn und Andechs (c) Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2001

Das Bild der christlichen Totenarbeit verdichtet sich auf alten Bildern in der introvertiert trauernden mater dolorosa. Äußerlich-ostentative Totenklage und aufwendige Begräbnisfeierlichkeiten werden im frühen Christentum als „heidnisch“ abgelehnt. Man beruft sich auf Jesus selbst, der vor der Erweckung der Tochter des Jairus¹² und des Lazarus¹³ das Flötenspiel und Totenklagen unterband. In beiden Fällen sagt Jesus, die (der) Tote schlafe nur.

Dennoch gibt es in der Ostkirche, speziell beim Kreuzweg in Jerusalem deutliche Äußerungen der Klage, wie wir aus einem zeitgenössischen Bericht wissen:

Im späten 4. Jahrhundert beschreibt eine Pilgerin (Egeria bzw. Etheria), wie der Kreuzweg in Jerusalem damals vollzogen wurde.

„Von der sechsten bis zur neunten Stunde hören die Lesungen nicht auf. Bei jeder Lektion und jedem Gebet sind alle Anwesenden in einem derartigen Zustand und stoßen solche Seufzer aus, dass es ganz außerordentlich ist; denn es gibt niemanden, der nicht während dieser drei Stunden in einer unglaublichen Weise darüber wehklagt, dass der Herr so viel für uns gelitten hat.“¹⁴

In der Westkirche dagegen gewannen unter dem Einfluss Augustins im 4. und 5. Jahrhundert spiritualistische und dogmatische Züge die Oberhand über affektive Reaktionen. Augustin hatte in seinem Sermo 218 gefordert:

„Durch Christi Blut sind unsere Schulden getilgt; deshalb muss die Passion würdig und feierlich gelesen und feierlich gefeiert werden.“¹⁵

Dementsprechend sind in der westlichen Gregorianik die Klagegesänge weitgehend frei von affektiver Klanggestik.

¹² Matth. 9,23-26 // Mark. 5,35-43 // Luk. 8,49-56

¹³ Joh. 11,1-44 (insbes. 11,11)

¹⁴ Zit. nach: Kurt von Fischer: Die Passion, Kassel 1997, S. 14

¹⁵ Cujus sanguine delicta nostra deleta sunt, solemnier legitur passio, solemnier celebrator.

Die Klagelieder des Jeremias (mp3)

Der Staat ist zusammengebrochen, die Hauptstadt erobert, der Tempel (586 v. Chr.) zerstört, das Volk in die Verbannung geführt. In dieser Lage findet die Gemeinde neue Formen des Gottesdienstes. In der Klagefeier breitet sie ihre Not vor Gott aus und bittet ihn, dass er sich seinem Volk wieder zuwende. Fünf Lieder eines unbekanntes Sängers, die in solcher Feier ihren Ursprung haben, sind uns überliefert. Sie tragen den Namen des Propheten Jeremias, denn sie reden aus seinem Geist.

Die fünf Klagelieder haben in der Liturgie der jüdischen Gemeinde einen festen Platz, sie gehören zu den fünf Festrollen, man betet sie alljährlich am Tag der Erinnerung an die Zerstörung des Tempels durch Titus (9. Mai). Die katholische Kirche singt sie in der Matutin (Frühgebet) von Gründonnerstag.

Feria V. in Coena Domini.

Lectio I.

Cap. 1, 1-14.

I N-ci-pit Lamentá-ti-o Je-remí-ae Prophé-tae.

ALEPH. Quómodo sédet só-la cí-vi-tas pléna pópu-lo:

fácta est qua-si vídu-a dómina Génti-um : prínceps pro-

vinci-árum fácta est sub tribú-to. BETH. Pló-rans plo-

rávit in nócte, et lácrimae é-jus in ma-xíllis é-jus : non

est qui conso-lé-tur é-am ex ómnibus cá-ris é-jus : ómnes

amí-ci é-jus spre-vé-runt é-am, et fácti sunt é-i in-i-

mí-ci. GHIMEL. Migrávit Júdas propter afflicti-ónem,

"Es beginnt die Klage des Propheten Jeremias:

Aleph:¹⁶

Wie liegt so verlassen die Stadt, vordem voll von Volk!

Sie gleicht einer Witwe, die Herrin unter den

Völkern, geriet unter Frondienst. Beth: Heftig weint

sie des Nachts, ihre Wangen sind tränenbedeckt. Es ist

niemand unter ihren Geliebten, der sie tröstet. Alle

ihre Freunde wurden ihr untreu, wurden ihr zu Feinden.

Ghimel: In die Verbannung zog Juda, getrieben von Not...

Der Gesang hat eine große Affinität zur Psalmodie. Der Text wird mit einer immer gleichen Formel (Initium – Rezitationston – Mediatio – Rezitationston - Finalis.) vorgetragen. Bis auf wenige oligotonische Wendungen fehlen melismatische Schmuck- und Ausdruckselemente. Darin zeigt sich die starke rituelle Bindung. Dennoch bleibt auch hier Raum für Einfühlung durch die Art des sängerischen Vortrags.

Durch das b-molle entsteht ein (in der hypolydischen Tonart) leiterfremde Halbtonschritt. Solche leiterfremde Halbtonschritte bezeichnet der Theoretiker Burmeister 1599 als pathopoeia (Affektfigur) und empfiehlt ihre Anwendung bei Begriffen wie „Weinen“ und „Schmerz“.

Klangbeispiele:

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

<http://www.youtube.com/watch?v=-bOc6Ddcn4>

¹⁶ Aleph, Beth, Ghimel: Buchstaben des hebräischen Alphabets zur Gliederung der Psalmen. Sie werden mitgesungen.

Vox in Rama audita est

Communio des Festes der unschuldigen Kinder (28. Dezember)

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

Die Aufnahme weicht von der (nachfolgend abgedruckten) Version des Graduale Romanum ab.

Mt. 2, 18

CO. VII

V OX in Rama audí-ta est, * plo-rá- tus et u-lu- lá- tus : Rachel plo- rans fi-li- os su- os, nó- lu- it con- so-lá-ri, qui- a non sunt.

Vox in Ra- ma au- di- ta est, plo- ra - tus et u- lu - la - tus:
Eine Stimme in Rama wurde gehört, Weinen und Heulen:

Ra- chel plo - rans fi - li - os su - os,
Rachel beweinte ihre Söhne,

no - lu - it con - so - la - ri, qui - - - a non - sunt.
sie wollte sich nicht trösten lassen, weil sie nicht mehr sind.

Mt. 2, 16-18:

Als Herodes merkte, dass ihn die Sterndeuter getäuscht hatten, wurde er sehr zornig und er ließ in Betlehem und der ganzen Umgebung alle Knaben bis zum Alter von zwei Jahren töten, genau der Zeit entsprechend, die er von den Sterndeutern erfahren hatte.

Damals erfüllte sich, was durch den Propheten Jeremia gesagt worden ist:

Ein Geschrei war in Rama zu hören, / lautes Weinen und Klagen: / Rahel weinte um ihre Kinder / und wollte sich nicht trösten lassen, / denn sie waren dahin.

Mixolydische Tonart; der 1. Teil umschreibt den Lamento-Tetrachord e d c h; mi-fa-mi-fa-mi (h-c-h-c-h) bei „ululatus“, ähnlich „plorans“. Der moduseigene Halbtonschritt (mi fa) wird schon im 13. Jahrhundert als „plorant semiton“ (klagender Halbton) bezeichnet.¹⁷



Nicolas Poussin: Der Kindermord von Bethlehem, ca. 1633

Glarean:¹⁸

<p>Quis enim flebilior ac mollior cantus, quam ubi mi regnatur ut in Threnos Hieremiae quidam effinxere harmoniam, et Diuae Magdalenes querelam ad sepulchrum Domini: Tulerunt dominum meum.</p>	<p>Denn welcher Gesang ist weinerlicher und weicher, als der, in dem mi herrscht, wie einige das bei den Klageliedern des Jeremias und der Klage der ehrwürdigen Magdalena am Grabe des Herrn eingerichtet haben: Sie haben meinen Herrn weggenommen.</p>
--	---

Beispiele für die mi-fa-mi-Figur des Weinens

Schubert: Lachen und Weinen

und wa- rum ich nun wei - ne

Schumann: Dichterliebe XIII

Ich hab' im Traum ge-wei - net,

Hermann Schein: Israelsbrünnlein 1623

und wei - - - - net ü-ber ihn

Gregorianische Communio "Vox in Rama audita est"

plo- ra - tus et u- lu - la - tus:
Weinen und Heulen:

plorant semiton (13.Jh.)
klagender Halbton mi-fa

Im Beispiel von Schein tritt zur mi-fa-mi-Figur in der Unterstimme am Schluss der fallende Quartgang.

¹⁷ Vgl. dazu: Ute Ringhandt. *Sunt lacrimae rerum. Untersuchungen zur Darstellung des Weinens in der Musik*, Sinzig 2001, S.25-27

¹⁸ Dodekachordon, Basel 1547, Einleitung, caput II

Ganz bestimmt von dem mi-fa-mi (c-des-c)-Motiv ist Schuberts Lied „Gefrorne Tränen“ aus der Winterreise:

The image shows a musical score for Schubert's 'Gefrorne Tränen' from the Winterreise cycle. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part starts with a *pp* dynamic and includes markings for *ff* and *decr.* (decrescendo). The vocal line includes the lyrics 'Ei Tränen, meine Tränen,' and is marked with *pp*. The score is numbered 1 through 22, with arrows indicating specific musical features or phrasing.

Genauere Analyse:

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/199710schubertgefrotnetraenen.pdf>

Planctus Mari(a)e et aliorum in die Parasceven, Cividale-Manuskript (14. Jahrh., greg. Notation) (**mp3**)

Klagegesang der Maria und anderer am Karfreitag

<p><i>Maria Magdalena</i> O fratres! et sorores! Ubi est spes mea? Ubi consolatio mea? Ubi tota salus? o magister mi?</p> <p><i>Maria Major</i> O dolor! Proh dolor! Ergo quare, fili chare, pendes ita cum sis vita manens ante secula?</p> <p><i>Johannes</i> Rex celestis pro scelestis, alienas solvis penas, Agnus sine macula.</p> <p><i>Maria Jacobi</i> Munda caro mundo chara cur in crucis ares ara pro peccatis hostia?</p> <p>Manuskript Cividale CII (14. Jh.) CD Mysterium Passionis... (René Clemencic), 1992</p>	<p>O Brüder und Schwestern. Wo ist meine Hoffnung? Wo mein Trost? Wo mein Heil? O mein Meister.</p> <p>O Schmerz, o Schmerz! Warum nur, lieber Sohn, hängst du so da, wo du doch das Leben bist, das währt vor aller Zeit..</p> <p>Himmlicher König, für die Sünder, löst du die Schuld. Lamm ohne Makel</p> <p>Reines Fleisch, lieb der Welt, warum schmachtetest du auf dem Altar des Kreuzes als Opferlamm für die Sünden?</p>
--	---

Der Gesang bleibt – bis auf die vorsichtige Verzierungspraxis - dem gregorianischen Rahmen der Lamentatio verhaftet, bezieht aber durch die Rollenverteilung szenische Gesichtspunkte ein. Dargestellt wird die Szene unter dem Kreuz mit Maria, Johannes, Maria Magdalena und Maria Jacobi. Parallel zur Bildpraxis der zeitgenössischen Kreuzgruppe, in der die äußere Szenerie und die Personen unter dem Kreuz immer mehr Bedeutung erlangen. Indem sie – das gilt vor allem für Maria Magdalena - ihren Schmerz zum Ausdruck bringen, entsteht auch in der Musik und in der Liturgie das Bedürfnis zur menschlichen Annäherung an das Heilsgeschehen.

Geistliches Drama:

Der Ursprung liegt in den Sequenzen, die um 1000 verstärkt in die Liturgie eindrangen. Die langen Melismen der Allelujagesänge wurden mit Texten unterlegt. Die Ostersequenz „Victimae paschali laudes“ enthält einen Dialog zwischen den zum Grab eilenden Jüngern und der Maria Magdalena, der Jesus erschienen war. Aus dem Singen mit verteilten Rollen entwickelte sich das Osterspiel als erste Form des geistlichen Dramas. In ähnlicher Weise entstand aus dem Singen der Passion, welche über das Leiden und Sterben Christi berichtet, das Passionsspiel. Nur vereinzelt blieb in katholischen Gegenden die Tradition erhalten. Bedeutendstes Beispiel ist das Passionsspiel in Oberammergau. Auf ein Gelübde der Gemeinde zur Pestzeit (1633) zurückgehend, kommt es noch heute alle zehn Jahre unter Beteiligung einheimischer Laienspieler zur Aufführung.

Die Leidensgeschichte Jesu wird in den Gottesdiensten während der Karwoche verlesen/gesungen. Schon sehr früh trug man sie mit verteilten Rollen vor. Ab dem 12. Jahrhundert änderte sich die Frömmigkeitshaltung: an die Stelle einer liturgisch-verkündenden Haltung trat die Compassio, das Bedürfnis nach Schilderung und Mitvollzug des Leidens Jesu. Das äußerte sich musikalisch in neuen Formen wie z.B. der Sequenz »Stabat mater dolorosa«. Ab dem 15. Jahrhundert drang die Mehrstimmigkeit in die Passion ein, zunächst als Turba-Chor (zur Darstellung der Stellen, wo eine Gruppe redet). Ab dem 17. Jahrhundert, wird die gregorianische Rezitation durch »moderne«, an die Oper angelehnte Rezitative ersetzt. Zudem werden nach dem Vorbild des Oratoriums Gemeindelieder, dann auch (als Antwort auf den biblischen Bericht und Glaubenszeugnis) Arien und selbständige Chorstücke eingefügt. Bachs Matthäuspassion ist ein solches Passionsoratorium. Das Werk wurde als Bestandteil der Karfreitagliturgie in Leipzig 1727 und/oder 1729 aufgeführt.

Marienklage aus: Carmina Burana (Anfang 13. Jahrhundert) ([mp3](#))

Das Große Passionsspiel (vor 1250) aus den Carmina burana ist zusammengestellt aus verschiedenen gregorianischen Versatzstücken aus der Liturgie verschiedener Festtage und Szenen aus anderen zeitgenössischen Spielen. Die Neumen-Notation der Carmina burana ist eigentlich nicht entzifferbar, aber durch den Vergleich mit der (späteren) Notation der verwendeten gregorianischen Liturgie-Elemente rekonstruierbar. Um die Geschehnisse den Hörern emotional noch näher zu bringen, werden auch volkssprachliche Stücke wie die folgende Marienklage eingestreut.

Tunc veniat mater Domini lamentando cum Iohanne evangelista, et ipsa accedens crucem respicit crucifixum:

(Dann soll die Mutter des Herrn weinend mit dem Evangelisten Johannes kommen und unter das Kreuz tretend zum Gekreuzigten aufblicken:)

<p>Awe, awe, mich hiuet vnde immer we! awe, wi sihe ich nv an daz liebste chint, daz ie gewan ze dirre werlde ie dehain wip. awe, mines shoene chindes lip!</p> <p>CD Carmina burana, Thomas Binkley 1984</p>	<p><i>O weh, o weh, heute und immer weh über mich!</i> <i>O weh, wie sehe ich nun an</i> <i>das liebste Kind, das je bekam</i> <i>in dieser Welt ein Weib.</i> <i>O weh, meines schönen Kindes Leib</i></p>
---	---

Die Aufnahme von Binkley rekonstruiert das Stück im Sinne eines Crossover mit mittelmeerisch-orientalischen Musiziertraditionen und rückt es damit in die Position eines „Vorläufers“ der Saeta. Er wahrt dabei gleichzeitig aber den Bezug zu den gregorianischen Traditionen.

Kerngerüst ist der fallende phrygische Tetrachord a-g-f-e, bzw. die Variante mit der übermäßigen Sekunde: a-gis-f-e. Nach unten und nach oben wird die Melodie aber ausgeweitet.

Saeta[Video](#)

Die Saeta (span. „Pfeil“) ist eine dem Flamenco verwandte religiöse Gesangsform, die bei den alljährlichen Prozessionen während der Semana Santa (Karwoche) in Andalusien von einer Sängerin (oder einem Sänger) von einem Balkon an der Prozessionsstrecke aus ohne Begleitung spontan dargeboten wird. Der Prozessionszug mit den mitgeführten Christus- und Marienfiguren hält währenddessen an.

Diese Form des Kreuzwegs geht auf das Jahr 1521 zurück und ahmt den Kreuzweg nach, wie ihn Pilger im Heiligen Land kennengelernt hatten.

Das vorliegende Beispiel ist an den Gekreuzigten gerichtet und benutzt den aus dem Flamenco bekannten Schmerzenslaut „Ay“. Die Expressivität der ausladenden Melismatik entspricht dem Klagetypus der Seguiriya (s. o.).

Kerngerüst der Improvisation ist wieder der phrygisch fallende Tetrachord c-b-as-g bzw. die Variante mit der übermäßigen Sekunde: c-h-as-g. Die Ausweitung nach oben bezieht die Töne

es-d ein. Der Ambitus wird also wie bei dem Flamencobeispiel „Me pregonas“ auf den Hexachord (hier: kleine Sexte) erweitert). Trotz des Unterschiedes in der ekstatischen Tongebung könnte man sich einen historischen Zusammenhang mit der obigen Marienklage vorstellen.

Eine marschähnliche Begleitmusik zu einer solchen Prozession in der Semana santa mit der dauernd wiederholten harmonischen phrygischen Kadenz c-B-AS-G findet man auf Youtube:

<http://www.youtube.com/watch?v=4Ms42TQ8eHY>

Der Kreuzweg (*via dolorosa*) ist bis heute in Jerusalem lebendig. Im späten 4. Jahrhundert beschreibt eine Pilgerin (Egeria bzw. Etheria), wie er damals vollzogen wurde. »Von der sechsten bis zur neunten Stunde hören die Lesungen nicht auf. Bei jeder Lektion und jedem Gebet sind alle Anwesenden in einem derartigen Zustand und stoßen solche Seufzer aus, dass es ganz außerordentlich ist; denn es gibt niemanden, der nicht während dieser drei Stunden in einer unglaublichen Weise darüber wehklagt, dass der Herr so viel für uns gelitten hat.«

Im Mittelalter – im Zusammenhang mit den Kreuzzügen und der Kreuzesmystik (Bernhard von Clairvaux, Franziskus) – greift die Idee des Mit-Leidens auch auf den Westen über. In den Kreuzigungsdarstellungen spiegelt sich das in den Personen unter dem Kreuz, der Darstellung Christi als Schmerzensmann und der Versetzung des Geschehens in eine zeitgenössische Umgebung.

Im 13. Jahrhundert entstehen die (mancherorts bis heute) üblichen Passionsspiele. Auch die musikalische »Passion«, das Singen der Leidensgeschichte im Gottesdienst verändert sich. Es werden betrachtende Zwischentexte und Choräle eingeschoben, die der Gemeinde Gelegenheit zur Anteilnahme und zum Bekunden des Glaubens geben. Als Ersatz für die Pilgerfahrt nach Jerusalem dienten im späten Mittelalter Kreuzwegandachten, für die man die Leidensstätten nachbildete. Ab ca. 1700 erhielten die 14 Kreuzwegstationen Eingang in alle Kirchen.

Christóbal de Morales: "Lamentabatur Jacob" (1543) (mp3)

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

<p>Lamentabatur Jacob de duobus filiis suis. Heu me, dolens sum de Joseph perduto, et tristis nimis de Benjamin ducto pro alimoniis. Precor caelestem regem, ut me dolentem nimium faciat eos cernere. Prosterbens se Jacob vehementer cum lacrimis pronus in terram, et adorans ait: Precor caelestem regem, ut me dolentem nimium faciat eos cernere.</p>	<p><i>Es klagte Jakob über seine beiden Söhne. Weh mir, traurig bin ich über Josephs Verlust und tiefbetrübt über Benjamin, den man für Nahrung weggeführt hat. Ich flehe den himmlischen König an, mich tiefbetrübt sie wiedersehen zu lassen. Unter Tränen heftig zu Boden sich werfend, betete Jakob: Ich flehe den himmlischen König an, mich tiefbetrübt sie wiedersehen zu lassen.</i></p>
---	--

Melodik: Aus der Gregorianik entwickelt, deshalb

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

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

Satztechnik:

Polyphonie: Alle Stimmen benutzen – in zeitlicher Verschiebung - das gleiche Material. Die verwendete Technik ist also die Imitation, genauer die

Durchimitation:

Ein **Soggetto** (ein ‚Subjekt‘, ein ‚zugrundeliegender‘ Hauptgedanke) wird nacheinander durch alle Stimmen geführt. Die spätere Fugentechnik ist hier vorgeprägt. Aber es gibt entscheidende Unterschiede:

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

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

Form:

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

Ausdruck:

Affektive und abbildende Figuren gibt es nur in abgemildeter Form. In Morales‘ „Lamentabatur“ könnten die vielen Vorhalte und der fallende Melodieduktus als solche aufgefasst werden. Der Ausdruck erscheint gezügelt. Es handelt sich um meditative Verarbeitung der Trauer, nicht um einen Ausbruch von Klage und Wut.

Immerhin lassen sich Beziehungen zur Totenklage herstellen, z. B. zur schon erwähnten **Totenklage aus L'Oach (Rumänien)**¹⁹ [b-as-g-f-g-f(es)]. Die imitatorische Anlage ist in der zeitversetzten Klage mehrerer Frauen begründet. ([mp3](#))

Ähnliches gilt für die **Totenklage aus Serbien**²⁰ ([mp3](#))

¹⁹ "Les Voix du Monde", Track 6

²⁰ CD Dead & Gone 2,21

William Holborne: Gush Forth My Tears (1597) (mp3)

Gush forth, my tears,
and stay the burning
either of my poor heart,
or her eyes:
Choose you whether

O' peevish fond desire!
For out alas! my sighs,
my sighs: out alas! my sighs
still blow the fire.

Fließt dahin, meine Tränen,
und löscht das Feuer
meines armen Herzens
oder ihrer Augen.
Wählt selber.

O schlimmes überschwengliches Verlangen!
Denn es ist aus, oje! Meine Seufzer,
meine Seufzer: aus, oje! Meine Seufzer
fachen noch das Feuer an.

Miranda Sex Garden, 1991 (Originalversion und Pop-Mix)

William Holborne: Gush forth, my tears (1597)

15
- ther. O most peev-ish fond de - si - er! For
- ther. O peev - ish fond de - si - er! For out a -
19 - ther. O peev - ish fond de - sire! For
out a - las, a - las, a - las, out a - las! my
- las, a - las, for out a - las, a - las! my sighs,
out a - las! my sighs
22
sighs, my sighs: out a - las! my sighs still -
my sighs, my sighs still blow the -
still blow, still blow the
26
blow the fire. O most fire.
fi er. O - er.
fi er. O - er.

Das Stück bewegt sich strukturell noch – wie Morales' Lamento - im Rahmen der altklassischen Polyphonie. Die Chromatik fehlt weitgehend. Dennoch ist es als (weltliches) Madrigal stärker auf den Affektausdruck hin ausgerichtet. Im Madrigal des 16. Jahrhundert werden die Bild- und Affektfiguren („Madrigalisten“) entwickelt, die später die Musik bestimmen. Deutlich ist die phrygische Kadenz g-F-Es-D (T. 1-4) mit Vorhalt-Überbindungen als Lamentofigur zu erkennen. Überhaupt dominieren fallende skalische Linien. Besonders emphatisch wirken die drängenden Aufwärts-Seufzer T. 22 ff. (skalisch aufwärts sequenzierte Quartensprünge mit Suspiratio-Pausenfiguren).

Die Popversion des Stückes mit Miranda Sex Garden findet man auf:

<http://www.youtube.com/watch?v=d8nCdJfdaze>

John Dowland: Flow, my tears (aus: *Second Booke of Ayres*, 1600)

<p>Flow, my tears, fall from your springs! Exiled for ever, let me mourn; Where night's black bird her sad infamy sings, There let me live forlorn.</p> <p>Down vain lights, shine you no more! No nights are dark enough for those That in despair their lost fortunes deplore. Light doth but shame disclose.</p> <p>Never may my woes be relieved, Since pity is fled; And tears and sighs and groans my weary days Of all joys have deprived.</p> <p>From the highest spire of contentment My fortune is thrown; And fear and grief and pain for my deserts Are my hopes, since hope is gone.</p> <p>Hark! you shadows that in darkness dwell, Learn to contemn light Happy, happy they that in hell Feel not the world's despite.</p>	<p>Fließt, meine Tränen, fällt herunter von eurer Quelle, ausgestoßen für immer, lasst mich trauern. Wo der Nacht schwarzer Vogel seine traurige Niedertracht singt, da lasst mich leben verloren und einsam.</p> <p>Herunter, ihr eitlen Lichter, hört auf zu scheinen! Keine Nacht ist dunkel genug für die, die verzweifelt ihr verlorenes Glück beklagen. Licht enthüllt nur die Schande.</p> <p>Niemals werden meine Wunden gelindert werden, seit Mitleid geflohen ist. Und Tränen und Seufzer und Stöhnen haben meine lustlosen Tage aller Freuden beraubt.</p> <p>Von dem höchsten Gipfel der Zufriedenheit ist mein Glück heruntergestürzt: und Furcht und Kummer und Pein um meine Verlassenheit sind meine Hoffnung, seit die Hoffnung gegangen ist.</p> <p>Hört! Ihr Schatten, die ihr im Dunkeln weilt, lernt zu verachten das Licht. Glücklich, glücklich die, die in der Hölle nicht fühlen der Welt Verachtung.</p>
--	---

Flow, my tears, fall from your springs! ex - iled for e-ver, let me mourn; where
night's black bird her sad in - fa-my sings, there let me live for - lorn.

Zentral ist der phrygische Tetrachord a-g-f-e. Sehr eindrucksvoll sind die augmentierte, aufwärts sequenzierte Wiederholung der das Stück eröffnenden fallenden Viertonlinie und das anschließende breite Wieder-Einpendeln auf dem „phrygischen“ Grundton e⁴. Auch ein anderes, fast allen Lamento-Formen gemeinsames Merkmal – lange Noten mit folgender skalischer Abwärtsbewegung – ist hier besonders ausgeprägt. Die Aufwärtz-Seufzer mit Suspiratio-Pause in der 3. und vierten Strophe (and tears, and sighs and groans) entsprechen ziemlich genau denen in Holbornes „Gush forth, my tears“.

Dowlands Lautenlied war einer der größten Hits seiner Zeit. Es entstand ursprünglich als Instrumentalstück mit dem Titel *Lachrimae*²¹ pavane 1596. Die Pavane war ein würdevoll-langsamere Schreittanz.

Lachrimae Pavane

http://www.youtube.com/watch?v=XLbpqe5k4qg&feature=PlayList&p=DFa63BA906BAD023&playnext=1&playnext_from=PL&index=25

Winston Arblaster

Flow, my tears:

<http://www.youtube.com/watch?v=f7vLQjzG4no>

Andreas Scholl

<http://www.youtube.com/watch?v=jkRrZAo9Wl4>

Valeria Mignaco, soprano & Alfonso Marin, lute

<http://www.youtube.com/watch?v=P17dt40D7Ck>

Barbara Bonney, soprano Jacob Heringman, lute from album "Fairest Isle", 2001

<http://www.youtube.com/watch?v=XjeZDv6e8tg>

Rockversion

<http://www.youtube.com/watch?v=SQMukijlj5k>

Sting

²¹ Lachrimae (lat.) = Tränen

Ulrich Stockhausen:

Als Liederschreiber für Stimme und das eigene Zupfinstrument sind Dowland und Sting natürlich enge Verwandte, in ihren Charakteren jedoch nicht. Sting ist der vitale Kreativitätsbolzen, immer positiv gestimmt voranschreitet, ohne Rückfälle in seiner Entwicklung. Dowland dagegen sah sich als "semper Dowland semper dolens", als ewig leidenden Empfänger von Schicksalsschlägen, dem die verdiente Anerkennung im konfessionellen Geschiebe am elisabethanischen Hof versagt blieb. Dieser düsteren Grundstimmung verdanken sich gerade die weltweit bewunderten Stücke von Dowland wie "In Darkness Let Me Dwell" oder "Come Heavy Sleep", deren schon damals größter Hit, in der instrumentalen Fassung "Lachrimae Pavane" und als Lied "Flow My Tears" benannt, keineswegs von Freudentränen handelte. Sting ist keine oberflächliche Frohnatur, sondern bekennender Melancholiker, man mag sogar in seiner Stimme einen generellen, nie ganz verschwindenden melancholischen Unterton erahnen, oder sollte man es abgründige Schlichtheit nennen. Da sind Dowland und Sting dann Brüder im Geiste - zufällig illustriert auch durch eine Textzeile wie "I'm a legal alien" (aus "Englishman In New York"), die in Dowlands Selbstdarstellung einen stimmigen Platz einnehmen würde.

Stings Interpretationsstil mag Geschmacksache sein, dennoch singt er Dowland einfach göttlich. Fernab der kunstvollen Manieriertheiten der Countertenors und von Textexegeten, die sozusagen noch darüber nachdenken, wie man dem Hörer den Unterschied zwischen einem Komma und einem Semikolon akustisch darstellen kann, wirkt Sting wie ein Medium, das die Musik durchlässt und dabei möglichst wenig Einfluss nimmt. Eine ganz verhaltene Agogik und Dynamik lässt Dowlands melodisches Ingenium in magischem Zwielficht aufscheinen. Zu Stings Stimme, die er bescheiden einen "ungeschulten Tenor" nennt, möchte man sich gar keine Alternative mehr vorstellen. Spürbare, aber entspannt zurückgenommene Kraft, berücksichtigender Farbwechsel zwischen den Registern, wobei in der Höhe gelegentlich geradezu jenseitige Töne entstehen, und diese souveräne Natürlichkeit der Intonation - Sting steht erklärtermaßen für das Mysterium, für das Okkulte in der Musik, die für ihn in den besten Momenten spirituelle Erfüllung und Religion ist. Nur ein einziges Mal bildet er ein Textdetail deutlich ab: "In Darkness Let Me Dwell" erwähnt die höllisch aus dem Gleichgewicht gelaufene Musik und ruft den Tod herbei, quasi eine Aufforderung zur Textmalerei. Ob man sich diesen deklamatorischen Expressionismus öfter wünscht oder als kleinen Ausrutscher verzeiht - das ist in der Tat Geschmacksache.

F.A.Z., 01.03.2007, Nr. 51 / Seite 38

Einen gewaltigen Schub erhielt die Affektsprache um 1600 in der Oper. Die Monodie, die Beschränkung der Musik auf eine Melodie mit homophoner Begleitung, ermöglichte einen expressiv-geschmeidigen persönlichen Ausdruck.

Monteverdi: Klage der Ariadne (1608) (mp3)

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

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

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

Dieses Stück wurde als die Geburt einer neuen Musik voller Leidenschaft, emotionaler Dichte und Intimität empfunden und fand viele Nachahmer, die sich an dem gleichen Text versuchten.

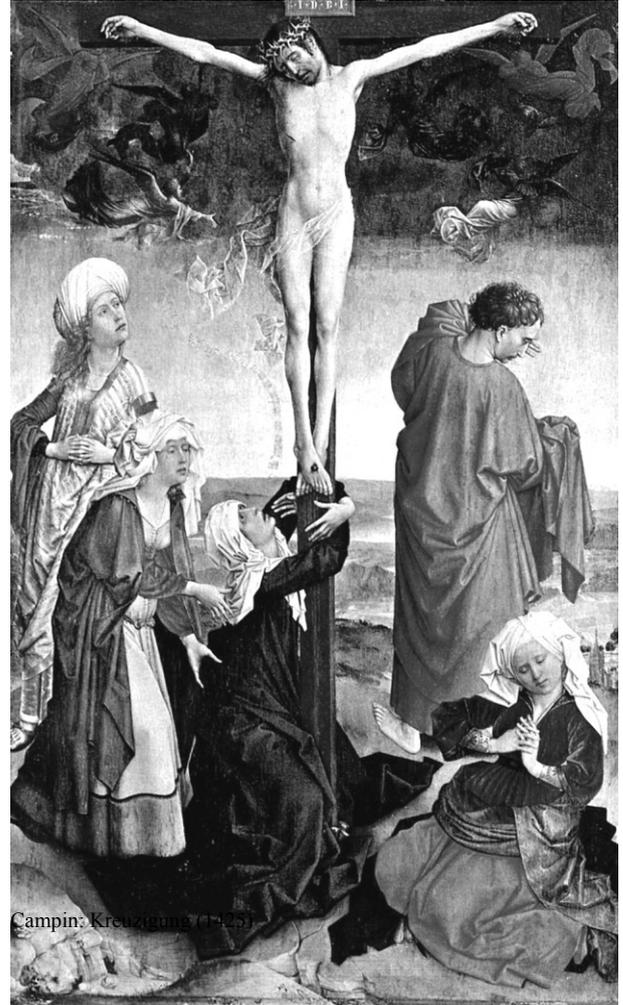
Ariadne beklagt sich darüber, dass Theseus, den sie mit Hilfe des Fadens den Weg aus dem kretischen Labyrinth des Minotaurus finden ließ und mit dem sie anschließend nach Naxos geflüchtet war, sie verlassen hat. Das Stück schwankt zwischen tiefer Resignation und unbändiger Wut. Es wird berichtet, dass vor allem die Frauen durch das Stück zu Tränen gerührt wurden. Kein Wunder, lässt das Stück sich doch als Abwehr eines unerwünschten weiblichen Rollenmusters lesen: Ariadne, die selbstbewusste Frau, die sich nach eigenem Willen den Geliebten wählt, wird über die Katharsis von Wehklage und Schmerz geläutert, so dass am Ende – dieser Teil ist hier nicht abgedruckt - der Name des geliebten Theseus ersetzt wird durch die Anrufung von Vater und Mutter - ein Indiz für die Unterwerfung unter die Ordnungsmacht der Familie. Weinen die Frauen, weil sie in Ariadnes Schicksal ihre eigene Lage als verheiratete Frauen erkennen?

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

Die musikalische Affektsprache, in der ein individueller Ausdruck den rituellen und gemeinschaftlichen Vollzug der Klage ablöst, beginnt im Mittelalter mit der Einfühlung in die unter dem Kreuz klagende Mutter Maria (Stabat mater) oder der das Kreuz umklammernden Büßerin Maria Magdalena. Befördert wurde diese neue Gefühlskultur auch durch die theatralische Darstellung des Geschehens in Passionsspielen. Hier wurzeln auch die Karfreitagsprozessionen, wie sie vor allem in Süd-Spanien, Süditalien und Sizilien noch heute üblich sind.

Affekte sind konkrete Reaktionen in konkreten Situationen, wie Sie unmittelbar z. B. im Schmerzensschrei begegnen. Um diese Unmittelbarkeit musikalisch in bleibende Form zu gießen, bedarf es einer voll entwickelten ‚Sprach‘-fähigkeit der Musik, wie sie – nach verschiedenen Entwicklungsstufen (vor allem im Madrigal des 16. Jahrhunderts) - mit dem Lamento "Lasciate mi morire" aus Monteverdis *L'Arianna* (1608) erreicht ist. Erst hier wird es möglich, unmittelbar-suggestiv innere Vorgänge musikalisch zu gestalten und dadurch zu übertragen.

In den älteren Formen der Musik ist der Ausdruck stärker an den situativ-funktionalen Kontext und die Konvention gebunden. Die Musik trägt zwar den Ausdruck, bringt ihn aber nicht selbständig hervor. Auch lässt sich die Gefühlssituation noch nicht psychologisch hinsichtlich ihrer verschiedenen Facetten ausleuchten. Die Musik hat noch mehr den Charakter eines Kontinuums und befördert so mehr meditative Versenkung als unmittelbares Erleben und Mitgehen. Den Übergang verdeutlichen Morales' „Lamentabatur Jakob“ (1543) und Holbornes „Gush forth my tears“ (1597): Morales achtet als Motettenkomponist auf die Einheit des Ausdrucks, während Holborne als Madrigalist den Text (zumindest schon ansatzweise) Element für Element in Affekt'bildern' kommentiert.



Campin: Kreuzigung (1425)

Der Lamento-Topos

Musik und Text des Chorsatzes "Weinen, klagen...." aus Bachs Kantate 12 (1714) sind Vivaldis Kantate "Piango, gemo, sospiro e peno (RV 675, ca. 1710) nachgebildet. Nach Blume handelt es sich um eine "textlich musikalische Parodie" des Vivaldischen Werkes.²² Der Text der beiden Stücke ist aber viel älter. Er geht aber auf ein rhetorisches Vorbild aus der Antike zurück, einen berühmten Hexameter des Ennius (239-169 v. Chr.), den die im 17. und 18. Jahrhundert weitverbreiteten pseudociceronianische Schrift 'Rhetorica ad Herennium' überliefert:

„Flentes, plorantes, lacrimantes, obtestantes“ (weinend, klagend, Tränen vergießend, flehend).

Elemente des Topos „Lamento“

pentatonisches Grundgerüst (bei archaischen Musikformen)

fallende Melodiegeste in engem Tonraum (Tetrachord), speziell: langer Ton mit nachfolgender Abwärtslinie

phrygischer Tetrachord (z. B: a g f e) mit dem fallenden Leitton f-e

phrygische Kadenz (z. B. e G F E)

Seufzerfigur, Suspiratio (fallender Halbtonschritt, oft mit folgender Pause)

passus duriusculus („ein etwas schwerer Gang“): chromatische Abwärtslinie (Leidmotiv); chromatische Aufwärtslinie (Sehnsuchtsmotiv)

Mikrointervalle (glissandoartig, Sprechduktus)

ornamentale Verzierungen

Pausen (suspiratio), rasches Atemschnappen



(stöhnend) Ausatmen – (hörbar) einatmen/ausatmen - einatmen/ausatmen usw.

Bach: Weinen, klagen



Vivaldi: Piango, gemo

Ähnlich: *Purcell: When I am laid in earth,*

Schumann: Erster Verlust,

Albanische Totenklage



Holborne: Gush forth my tears

Steigende Variante („desire“): Die Seufzer fachen das Feuer des Herzens noch an. Auffallend (wie bei Bach) auch hier das Zerschneiden des Zusammenhangs durch die suspiratio bei „my sighs“.

Die steigende Auflehnungsfigur dient als Gegengewicht gegen den fallenden Duktus und als Folie zur Profilierung des Klage-Gestus.

²² "Der junge Bach", in: J. S. Bach, hrsg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970, S. 544f.

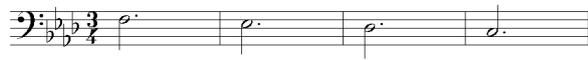
Lamentofigur



Flamencoformel



Anonymus (ca. 1620): Aria – Ostinatobaß – (Handschrift aus Neapel)



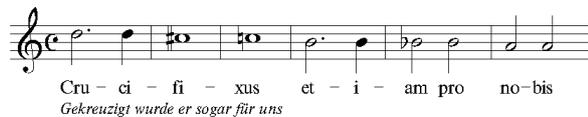
Johann Pachelbel 1653–1706): Ciaconia f-Moll (für Orgel)



Hans Leo Haßler: Ad Dominum cum tribularer, T. 49. Aus: Sacri Conventus, 1601



Samuel Scheidt: Die mit Tränen säen, SWV 378 (1648), Baßeinsatz



Claudio Monteverdi: Crucifixus a 4 voce, Venedig 1640. Aus: Selva morale e spirituale



Christoph Bernhard: Tractatus compositionis (ca. 1660), Cap. 29: "Passus Duriusculus"



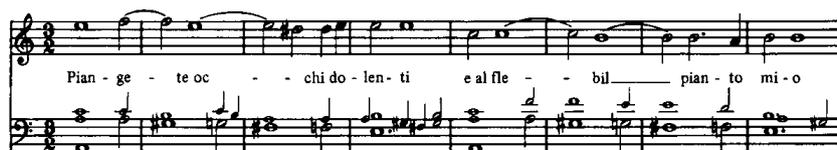
Henry Purcell: Dido and Aeneas, Nr. 36 (1691) – Passacagliaform



Antonio Vivaldi: Kantate "Piango, gemo...", ca. 1710 – Passacagliaform –



Johann Sebastian Bach: Kantae 12, II (1714) – Passacagliaform –



Cavalli: Egisto (1643)



(»Weinet, Augen, und klaget, weinet bittere Zähnen, Quellen, die Ströme gebären«)

J. S. Bach: Kantate 12, 1714

2. Coro

Lente

Violino I
Violino II
Viola I
Viola II
Fagotto
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Continuo

25 27 29 7

7 9 11

31 33 35

13 15 17

37 39 41

19 21 23

42 44 46 49

Der Humanismus des 16. Jahrhunderts führte zu einer Wiederaufnahme der antiken Zweckkategorien der Rhetorik: docere - movere - delectare - Katharsis (belehren - bewegen - erfreuen - Reinigung der Seele). Die Rhetorik versucht, den g a n z e n Menschen zu erfassen, seinen Intellekt, seine Einbildungskraft und seinen Willen. Mittel dazu sind alle Methoden der Überwältigung und Überzeugung, wie sie zuerst in rhetorischen Schulen der Antike entwickelt wurden, die mit ihrem Pathos und den Mitteln der Verfremdung eine gewisse Nähe zum Barock haben. Cicero hat in seinem Werk *De inventione* (Über die Erfindungskunst) dargestellt, dass die Weisheit und Einsicht in das Richtige von sich aus nicht in der Lage waren, die Menschen aus dem Zustand der Wildheit und Unkultur herauszuholen. Erst mit der Waffe der Rhetorik, durch Überredung und Überzeugung sei das gelungen. Der Rhetor muss nach Augustinus "ergötzen" (delectare), um die Aufmerksamkeit zu erregen, und "rühren" (movere), um zum Handeln zu bestimmen. Das "Mit-Leiden" führt nach der aristotelischen Theorie der Tragödie zur Katharsis (Reinigung der Seele). Mit Rhetorik verbindet man heute - wie Sokrates und Plato schon in der Antike das mit Blick auf die Sophisten taten - (negativ) Assoziationen wie 'Floskeln' und 'überdrehte, gekünstelte, stilisierte Wendungen'. Beides - die konventionellen Wörter und Wendungen wie auch die Verfremdung solcher Standards - gehört allerdings notwendig zu jeder Sprache: Erst die Verfremdung ermöglicht nämlich nach Aristoteles einen starken und differenzierten Ausdruck. Was für die Wortsprache gilt, gilt auch für die Musiksprache, wie der Chor Nr. 2 aus der Kantate 12 zeigt:

Bach geht es nicht um vordergründige Originalität im Sinne von Unabhängigkeit, Neuheit. Er benutzt konventionelle Mittel in konventioneller Bedeutung:

Rhetorische (oratorische) Figuren im engeren Sinne ahmen den Sprechduktus nach (Seufzer- bzw. Suspiratiomotive = "klagen"), abbildende Figuren (Katabasis, langsame Bewegung, tiefe Lage) suggerieren den Gestus des 'Den-Kopf-hängen-lassens', 'Niedergedrückt-seins',

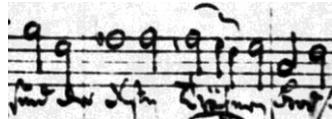
affektive Figuren (chromatischer Gang abwärts, Tritonus, verminderter Dreiklang, Moll) verdeutlichen den Affekt der Traurigkeit. In die gleiche Bedeutungsrichtung weist der abwärtsgerichtete verminderte Dreiklang der Singstimmen. Die dauernde Wiederholung des Ostinatos (Passacaglia) versinnbildlicht das Gefangensein in einer ausgeweglosen Situation oder Gesetzhafte des Geschehens. Der Chorsatz "Weinen, Klagen..." kann insgesamt als textlich-musikalische Parodie - Bearbeitung - der Kantate: „Piango, gemo“ von Vivaldi verstanden werden. Der Sprachcharakter der Musik des Barock zeigt sich also in der Ausbildung musikalischer Vokabeln und Satzmodelle ("loci topici" = Gemeinplätze).

Neben den sinnfälligen Analogien und suggestiv-effektvollen musikalischen Sprachgesten, wie sie in der äußeren Morphologie des musikalischen Werks sichtbar bzw. hörbar werden, nutzt Bachs Musiksprache aber auch die hintergründigen, quasi mathematischen Strukturen (Proportionen, Zahlenverhältnisse) als Ausdrucksmittel. Wie der Kosmos laut Aussagen der Bibel nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet ist, so ist es auch Bachs Musik. Nach dem Verständnis der Bibel (und anderer alter Traditionen) sind Zahlen nicht nur numerische Größen, sondern Seinszeichen, die auf eine Wirklichkeit verweisen. Für uns ist das schwer zu verstehen, immerhin gibt es aber in unserem Sprachgebrauch noch Reste dieser Tradition. Der Satz "Er packte seine Siebensachen" enthält, wie die Schreibweise zeigt, keine Zahlenangabe. Die Sieben ist die Zahl der Totalität (7 Wochentage u. v. a.), setzt sie sich doch aus der irdischen Zahl Vier (4 Flüsse des Paradieses, 4 Himmelsrichtungen, 4 Jahreszeiten, viereckige Stadtanlagen - Roma quadrata - usw.) und der göttlichen Zahl Drei (Dreieinigkeit) zusammen. „Er packte seine Siebensachen“ heißt also: er packte alles, was er hatte. Im religiösen Sinne ist die Sieben ein Heilszeichen (7 Sakramente, indische Mandalafiguren, die aus Quadrat und Dreieck zusammengesetzt sind u. a.). Aus der Vier und der Drei ist auch die Zahl Zwölf zusammengesetzt (4 x 3), sie hat deshalb eine ähnliche Bedeutung (12 Monate, 12 Stämme Israels, 12 Apostel usw.).

Weitere Möglichkeiten, mit Zahlen Aussagen zu machen, eröffnen das Zahlenalphabet (s. u.) sowie Verdopplung, Addition und Multiplikation dieser Zahlen: die Zahlen 77, 14 (7 x 2) - vgl. die 14 Kreuzwegstationen - und 49 (7 x 7) sind potenzierte Formen der 7.

Von diesen Möglichkeiten macht Bach in seiner Kantate regen Gebrauch: die 12 Töne der Ostinatofigur und deren 12malige Wiederholung sagen: das ist der Weg der Kirche, der Gemeinschaft der Christen (Kirche als Nachfolgerin der 12 Stämme Israels und der 12 Apostel). 12 x 12 ergibt überdies die Gesamtzahl der Continuoöne: 144 (ein Hinweis auf die 144000 Auserwählten aus der Geheimen Offenbarung?). Die 12 Töne bilden 4 Takte, die Gesamtzahl der Takte ist also 4 x 12 = 48 = (nach dem Zahlenalphabet) INRI (I = 9, N = 13, R = 17, I = 9), das sind die Initialen der Kreuzesinschrift: "Jesus Nazarenus Rex Judaeorum" (Jesus von Narareth, König der Juden). Die Zahl 48 ist also ein zahlenalphabetischer Verweis auf das Kreuz, das die zentrale Kategorie zur Einordnung des Textinhaltes darstellt und das in dem folgenden 2. Teil mit "das Zeichen Jesu" auch auf der Textebene deutlich angesprochen wird. 12 Töne (4 x 3) bilden auch die Singstimmen in den ersten 4 Takten. Die Zahl der Stimmen ist 10 (römische Zahl: X), auch das kann als Verschlüsselung des X (Chi, Kreuzfigur) angesehen werden. Im Autograph schreibt Bach immer "Xsten" für "Christen", z. B.:

„sind der Xsten Tränen Brod“



Zahlenalphabet:

a = 1	g = 7	n = 13	t = 19
b = 2	h = 8	o = 14	u/v = 20
c = 3	i/j = 9	p = 15	w = 21
d = 4	k = 10	q = 16	x = 22
e = 5	l = 11	r = 17	y = 23
f = 6	m = 12	s = 18	z = 24

Aufnahme:

http://www.youtube.com/watch?v=4NMH4F6mpek&feature=Playlist&p=3526CA8ABB494104&playnext=1&playnext_from=PL&index=38

Eine genauere Analyse der Kantate 12 findet sich in:
Hubert Wißkirchen: *Wort-Ton-Analyse*, Kassel 2002, S.79-90

Henry Purcell: Dido und Äneas (1689)

Dido, Königin von Karthago, hat nach der Ermordung ihres Mannes geschworen, nie wieder zu lieben. Aeneas ist auf seiner Flucht aus dem zerstörten Troja in Karthago gelandet und wird von Dido freundlich aufgenommen. Dido fühlt, dass sie nicht länger ihren Schwur halten und ihre Liebe zu Aeneas unterdrücken kann. Aber sie zögert, weil sie weiß, dass er von den Göttern dazu bestimmt ist, die Stadt Rom zu gründen. Als Aeneas ihr erneut seine Liebe erklärt, gibt Dido nach. Nach der Hochzeit treibt bei den Feiern am Hof ein Sturm die Gesellschaft auseinander. Aeneas bleibt allein zurück. Im Namen Jupiters befiehlt ihm ein Geist, sofort aufzubrechen. Äneas will gehorchen. Alles wird zur Abfahrt bereit gemacht. Doch als Äneas die Verzweiflung Didos sieht, bereut er und verspricht zu bleiben. Dido, tief verletzt durch seine vorhergehende Bereitschaft zum Aufbruch, weist ihn ab und befiehlt ihm, endlich aufzubrechen. Äneas geht. Dido muss erkennen, dass sie mit Äneas den letzten Halt im Leben verloren hat. Ihre Abschiedsworte richtet sie an ihre Kammerfrau Belinda.

Thy hand, Belinda, darkness shades me,
On thy bosom let me rest,
More I would, but Death invades me;
Death is now a welcome guest.

When I am laid, am laid in earth,
May my wrongs create
No trouble, no trouble in thy breast;
Remember me, remember me, but ah! forget my fate.

Deine Hand, Belinda; Finsternis umgibt mich:
An deinem Busen lass mich ruhen.
Mehr wollt ich, doch der Tod greift nach mir.
Der Tod ist nun ein willkommener Gast.

Wenn ich in der Erde liege,
Mögen meine Verfehlungen
Dich nicht bekümmern.
Denk an mich! Doch ach! vergiss mein Schicksal.

Nr. 36, Recitativ
Dido (Soprano) 5 Henry Purcell, 1659-1695

Thy hand, Belin - da; dark - - - ness shades me: On thy bo - som let me rest: More I would, but Death in - vades me: Death is now a wel - come

guest. When I am laid, - am laid - - - in earth, may my wrongs cre - ate no trou - ble, no

trouble in thy breast; Remember me, Remem - ber me, but ah! - for - get - my fate. Remember me, but

ah! - for - get my - fate.

Nr. 38, Chorus

Video (Emma Kirkby):

<http://www.youtube.com/watch?v=iTV6F3ITU7o&feature=PlayList&p=2734E5F3AEDB41B6&index=2>

Das Stück ist wie kein anderes von der Lamentofigur, dem fallenden Quartgang in der phrygischen und in der chromatischen Form (passus duriusculus) bestimmt.

Das Rezitativ umschreibt zunächst (T. 1-5) den phrygischen Tetrachord $c^{\flat}-b^{\flat}-a^{\flat}-g^{\flat}$ und kadenziert entsprechend im Bass mit as-g. Analoges geschieht in T. 5-9: Umschreibung des Tetrachord $g^{\flat}-f^{\flat}-(e^{\flat})-e^{\flat}-d^{\flat}$ und phrygische Kadenzierung in den Basstönen es-d. Die Aria ist eine Ostinatoform, deren gleichbleibender Bass die chromatische Variante der Lamentofigur darstellt. Die Staktige Bassfigur wird ununterbrochen wiederholt. Mit dieser formalen Anlage wird Bachs „Weinen, Klagen“-Chor in der Grundstruktur vorweggenommen. Das gilt auch für die gegen den vorherrschend fallenden Duktus gerichtete Gegenbewegung in der Melodiestimme (z. B. T. 14-16) und für die abwärts sequenzierten Quintfälle (T. 20-21).

Besonders eindringlich ist die dreifache imitatorische Verschränkung der chromatischen Figur im Nachspiel. In T. 36 setzt die VI. 2 in Engführung auf der Oberquinte ein. In T. 38 folgt die VI. 2 mit dem Einsatz auf der Oktav. Die chromatische Abwärtslinie wird auf 2 Tetrachorde verlängert ($g^{\flat} \rightarrow d^{\flat}$ und $d^{\flat} \rightarrow a^{\flat}$). Diese Ausweitung hatte schon den Anfang, die Melodie des Rezitativs, bestimmt. Sehr verloren wirken die „ein“-tönigen „Remember me“-Rufe (T24-27)

Das Weinen des Petrus nach der Verleugnung

Bach: Matthäuspassion ([mp3](#))

Petrus



Ich ken-ne des Men-schen nicht. (101)

exclamatio (kleine Sext aufwärts), fallende skalische Linie (Katabasis)



Und ging her-aus, und wei - - - ne-te bit - ter-lich.

Dissonanzfiguren (verm. Dreiklang h⁴-gis⁴-eis⁴, Tritonusrahmen fis⁴ bis his⁴ und a⁴ bis dis⁴); verm. Sept his⁴-a⁴); fallende skalische Linie (Katabasis); steigende Linie (Anabasis = „ging hinaus“); Melismatik: langgezogenes Weinen; Synkopen/Überbindungen: Beben der Stimme; Engmelodik²³ mit einem plötzlichen „Aufschluchzen“ beim exponierten Spitzenton a⁴.

Bach: Johannespassion: ([mp3](#))



und ging hin - aus und wei - - - ne-te bit - ter - lich, und wei -
- - - - - ne-te bit - - - - ter - lich.

Bach hat diese Szene, die im Originaltext der Johannespassion nicht vorkommt, in seine Komposition aufgenommen, weil sie ihm anscheinend sehr am Herzen lag. Er hat sie sogar gegenüber der Matthäuspassion gesteigert hinsichtlich der Chromatik, der Dissonanzfiguren, der Synkopen/Überbindungen und der Melismatik. Auch der „plorant semiton“ findet mehrmals Verwendung (T. 1: e-dis-e, T. 2: h-c-h usw. Der Generalbass untertreicht die völlige Fassungslosigkeit, die sich in Melodie ausspricht, durch den steigenden und fallenden passus duriusculus.

²³ Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, 1739, Faksimile Nachdruck Kassel 1954, S. 16, §57: „Weiß man hergegen, daß die Traurigkeit eine Zusammenziehung solcher subtilen Theile unseres Leibes ist, so stehet leicht zu ermessen, daß sich zu dieser Leidenschaft die engen und engsten Klang-Stufen am flüchtigsten schicken“

Johann Sebastian Bach: Matthäuspassion (1729)

47 Aria
(Chorus I)

Vi. Solo
Vi. Vla.
Cont. Org.

p sempre

Alto (Chorus I)

Er-
bar - me dich, er - bar - me dich, mein Gott, um mei - ner Zäh -
ren wil - len, er - bar - me dich, er -

Der Bass zitiert in T. 1-2 den Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“. Die absteigende Linie erinnert auch an die Bassführung der Chaconne und Passacaglia, Formen, die häufig bei Lamentokompositionen Verwendung finden. Am Anfang steht eine Exclamatio (kleine Sext aufwärts). Im melodischen Anfangsmotiv klingt auch das Verleugnungsmotiv („Ich kenne des Menschen nicht“) nach. Die Pizzicato-Achtel im Bass mit den vielen Tonrepetitionen erinnern an ein Tremolo. Alfred Heuß deutet sie als Tränen-Tropfen.²⁴ Stilistisch handelt es sich um einen Siciliano-Typus. Der wiegende Rhythmus verleiht dem Ganzen trotz der klagenden Abwärtsgänge und der plastischen (händeringenden) Aufwärtsfiguren eine gewisse Gelöstheit, wie ja auch das natürliche Weinen ein Zeichen dafür ist, dass sich die schmerzhaft Blockade zu lösen beginnt. In den Zweieunddreißigstelfiguren der Violine ‚sieht‘ man die Tränen ‚fließen‘. Viele Dissonanzfiguren fungieren als Marker für Schmerz. Besonders eindringliche Wirkung entfaltet der Dialog zwischen Altistin und Solovioline. Der „Sprecher“ ist hier nicht Petrus. Dazu passt die Altstimme nicht. „Diese verkörpert in der Regel die Stimme des mitfühlenden Christenmenschen, der sich vollständig mit dem Geschehen identifiziert.“²⁵

Aufnahme mit Magdalena Kozena:
<http://www.youtube.com/watch?v=ucg711g8G4g>

Eine besonderer Dissonanz- bzw. Schmerzfigur ist die verminderte Sept mit anschließend fallender Linie im Tritonus-Rahmen.²⁶ Bach benutzt sie beim Weinen des Petrus und auch in der folgenden Arie „Erbarme dich“ (z. B. T. 6):

und wei - - - ne-te bit - ter-lich.

In den gleichen Bedeutungsrahmen gehören die verminderten Septimenakkorde und deren melodische Brechung (z. B. T. 13 in der Melodiestimme).

²⁴ J. S. Bachs Matthäus-Passion, Leipzig 1909, S. 115

²⁵ Emil Platen: Johann Sebastian Bach, Die Matthäus-Passion, Kassel 2/1997, S. 175

²⁶ Der Tritonus ist ein besonders ‚falsches‘ Intervall. Im Mittelalter galt er als „diabolus in musica“ (Teufel in der Musik).

Händel: "Lascia ch'io pianga" aus der Oper "Rinaldo" (1711)

Largo

La - scia ch'io pian - ga la cru - da sor - te, e che so - spi - ri la li - ber - tà! e che so - spi - ri, e che so - spi - ri la li - ber - tà!

Lascia ch'io pian-ga la cru - da sor - te, e che so - spi - ri la li - ber - tà!

Il duolo in - fran - ga que - ste ri - tor - te de' miei mar - ti - ri sol

per pie - tà, si, de' miei mar - ti - ri sol per pie - tà.

Fine

Da capo al fine

Händel hat diese Sarabande aus der Oper „Rinaldo“ verschiedentlich benutzt, zunächst in der Oper „Almira“ (1705), dann im Oratorium „Il Trionfo del Tempo“ (1708).²⁷ Später erscheint sie als Thema bei Passacaglia-Variationen in seinen Klaviersuiten. „Rinaldo“ ist die erste Oper, die Händel unter enormem Zeitdruck für London schrieb. Um die Oper in wenigen Wochen fertigstellen zu können, hat er hier 15 Nummern nach dem Parodieverfahren aus früheren Werken übernommen. Es handelt sich hier um die Arie der Almirena, der Braut der Ritters Rinaldo, die von Armida gefangen gehalten wird und diese um Gnade bittet.

„Lass mich beklagen mein hartes Los und die Freiheit herbeisehnen. Möge der Schmerz die Ketten meiner Qualen zerbrechen allein aus Mitleid.“

<http://www.youtube.com/watch?v=C4sQIOHcvjI>

Philippe Jaroussky

<http://www.youtube.com/watch?gl=DE&hl=de&v=peJxkzPSQFg>

Cecilia Bartoli

<http://www.youtube.com/watch?v=ZNp8hYycx4c&feature=related>

Der Ausschnitt aus dem Film „Farinelli“ - „Venti turbini“ + „Lascia ch'io pianga“ - vermittelt einen guten Eindruck von der Kunst der Kastraten.

<http://www.youtube.com/watch?v=A4AnHNczryI>

MiaH Persson, Freiburger Barockorchester, sehr langsam, Verzierungen bei Wiederholung

keine Chromatik, keine Dissonanzen, höfischer Tanzgestus (= edle Protagonistin) dabei passen die Suspiratiopausen und die exclamatio gut zum Lamento, innere Bewegung, edler Schmerz, Mitleid heischend

Händel: Sarabande aus Almira

²⁷ „Lascia la spina“ (Cecilia Bartoli): <http://www.youtube.com/watch?v=0qv88wKEA5M>

Christoph Willibald Gluck: „Orpheus und Eurydike“

Glucks Oper entstand in der Wiener Fassung (in italienischer Sprache) 1762. 1774 folgte die Pariser Fassung (in französischer Sprache).

Die Handlung fußt auf einer antiken griechischen Sage. Das junge Glück des Sängers Orpheus endet jäh als seine schönen Frau Eurydike von einer Schlange gebissen wird und stirbt. Die herzzerreißende Trauer des Orpheus und sein schönes Saitenspiel betören jedoch die Götter der Unterwelt, so dass sie ihm erlauben, mit Eurydike aus der Unterwelt in die Oberwelt zurückzukehren, allerdings mit der Bedingung, sich auf dem Rückweg nicht nach ihr umzudrehen und nicht mit ihr zu sprechen. Eurydike deutet dieses abweisende Verhalten ihres Gatten falsch. Sie zweifelt an seiner Liebe und bettelt so lange bis Orpheus sich schließlich doch zu ihr umdreht. Sofort gleitet sie in die Tiefen der Unterwelt zurück.

Anja-Rosa Thöming:²⁸

„Wenn Orpheus auf der Opernbühne um den Verlust Eurydikens weint, so hört der eine Opernregisseur daraus eine erschütternde Klage, der andere innigste Rührung. Die musikalische Glanznummer in Christoph Willibald Glucks ‚Orfeo ed Euridice‘, die Arie ‚Che farò senza Euridice‘ - in der französischen Fassung ‚J'ai perdu mon Eurydice‘ -, ist ein Musterbeispiel musikalischer Zweideutigkeit. Der liedhafte, schlichte Ton und die „neutrale“ Tonart C-Dur passen scheinbar nicht zu der tragischen Szene in der Unterwelt, als Eurydike durch Orpheus' Blick ein zweites Mal stirbt. ...

Anna Amalie Abert hat schon in ihrer Gluck-Biographie von 1960 darauf hingewiesen, dass edler Gesang und tragische Situation einander nicht widersprechen müssen: >In ‚Che farò senza Euridice‘ versucht der Sänger, in dem dreimal wiederkehrenden, liedhaften Anfangsabschnitt seinen Schmerz zu bändigen, während er in den rezitativisch anmutenden Zwischenepisoden von ihm überwältigt wird.< Das klingt psychologisierend, zeigt aber ein tiefes Verständnis für die höfische Kultur des achtzehnten Jahrhunderts: Wenn eine Opernfigur ihren Schmerz bändigt, dann will sie die äußere Form ihres Auftretens wahren und ihre Affekte kontrollieren. Die Affektkontrolle aber ist der Schlüssel zum Verständnis des bel canto, der Da-capo-Problematik, des anmutig-formvollendeten Auftretens höfischer Opernfiguren im achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert.“

Gluck: Orpheus und Euridice, Rezitativ (Nr. 42)

(Er wendet sich plötzlich zu ihr (Il se retourne avec impétuosité)

24
 Nein, nicht für dern die Götter ein noch größeres Opfer! O gott!
 Non, le ciel ne veut pas un plus grand sacrifice. Oh ma

26 Euridice (will aufstehen, sinkt aber wieder zurück und stirbt.)
 (fait un effort de se lever, et meurt)

und sieht sie an (et regarde Euridice)

Mein Orpheus! Ich sink, ich sterbe...
 Or-phé-e! oh ciel! je meurs...

lieb-te Eurydice... Ach, was hab ich getan? Wo zu
 chère Eu-ri-dice... Mal-heureux, quel je fait? et dans

29
 trieb mich die Liebe, wo zu trieb mich das Herz. - leia?
 quel pré-ci-pi-ce m'a plongé mon funeste amour?

34
 Teure Gattin! Eurydice!
 Chère é-poux-se! Eu-ri-dice!

42
 Eurydice! Hol-de Gattin!
 Eu-ri-dice! Chère é-poux-se!

50
 Rezit. Allegro
 Ach, sie hört nicht mein Flehn; ach, sie kehrt nicht zurück!
 Hé-le ne m'entend plus, je la perds sans retour.

58
 Ich selbst, ich selbst hab sie dem Tod geweiht; mehr als
 C'est moi, c'est moi qui lui ra-vis le jour, lui fa-

64
 je-mals fühl ich mich elend; mein Schmerz ist ohne Grenzen!
 ta-le! oru-é re-morde! ma peine est sans é-ga-le.

66
 In dieser Schreckensstunde bleibt mir nichts mehr, als nur der Tod, der alles sühnet.
 Dans ce moment funeste le dés-es-poir, la mort est tout ce qui me re-sùe.

Die Notenbeispiele sind dem Klavierauszug der alten Petersausgabe von Alfred Dörrfel entnommen, der eine Harmonisierung der beiden Druck-Fassungen von 1764 und 1774 darstellt. In der französischen Version von 1774 ist die Arie „J'ai perdu mon Eurydice“ als Tenorrolle konzipiert und steht eine Quarte höher in F-Dur.

²⁸ FAZ 30.4.03, S N 3

Christoph Willibald Gluck: Orpheus und Euridike, 1764/1774

Nº 43 Arie – Air
Andante con moto

Orpheus Orphés

Ach, ich ha - be sie ver - lo - ren, all mein Glück ist nun da - hin! wäro
 J'ai per - du mon Eu - ri - di - ce, rien n'é - ga - le mon mal - heur; sort cru -

wär ich nie ge - bo - ren, weh, daß ich auf Er - den bin, weh, daß
 el! - quel - le ri - gueur! rien n'é - ga - le mon mal - heur! je suc -

ich auf Er - den bin! Eu - ri - di - ce, Eu - ri - di - ce, gib
 combe à ma dou - leur! Eu - ri - di - ce, Eu - ri - di - ce!

Antwort, o ver - nimm mich! gib Ant - wort! o gib
 pouds, quel sup - pli - ce! ré - ponds - - - - - mot! C'est ton é -

Adagio.

25
Ant - wort, o ver - nimm mich, noch dein, noch treu dir, noch dein, noch treu dir.
 pouds, ton é - pouds je - de - te; en - tends ma voix qui t'ap - pel - le, ma voix qui t'ap -

29 **O Tempo I**
bin ich! Ach, ich ha - be sie ver - lo - ren, all mein Glück ist nun da - hin! wäro
 pel - le! J'ai per - du mon Eu - ri - di - ce, rien n'é - ga - le mon mal - heur; sort cru -

34
wär ich nie ge - bo - ren, weh, daß ich auf Er - den bin, weh, daß
 el! - quel - le ri - gueur! rien n'é - ga - le mon mal - heur! je suc -

38 **Moderato** **Adagio**
ich auf Er - den bin! Eu - ri - di - ce, Eu - ri - di - ce! Ach, ver -
 combe à ma dou - leur! Eu - ri - di - ce, Eu - ri - di - ce! Mortel si -

43
ge - bens! Ruh - und Hoff - nung, Trost des Le - bens ist nun nir - gends mehr - für
 len - ce! Vaine es - pé - ran - ce! Quel - le souff - ran - ce! Quel - le souff - ran - ce! Quel - le souff - ran - ce!

Italienischer Text

Che farò senza Euridice?
Dove andrò senza il mio ben?

Euridice, Euridice! Oh Dio! Rispondi!
Io son pure il tuo fedel!

Che farò senza Euridice?
Dove andrò senza il mio ben?

Euridice! Ah! non m'avanza
Più soccorso, più speranza,
Né dal mondo, né dal ciel!

Che farò senza Euridice?
Dove andrò senza il mio ben?

Übersetzung

Was tu ich ohne Eurydike?
Wohin gehe ich ohne meine Geliebte?

Eurydike! O Gott! Antworte!
Ich bin dir noch immer treu!

Was tu ich ohne Eurydike?
Wohin gehe ich ohne meine Geliebte?

Eurydike! Ach, mir bleibt
keine Hilfe, keine Hoffnung
weder auf der Erde noch im Himmel

Was tu ich ohne Eurydike?
Wohin gehe ich ohne meine Geliebte?

48 **Tempo I P**
mich! Ach, ich ha - be sie ver - lo - ren, all mein Glück ist nun da -
 cour! J'ai per - du mon Eu - ri - di - ce, rien n'é - ga - le mon mal -

52
hin! wär, o wär ich nie ge - bo - ren, weh, daß ich auf Er - den
 heur; sort cru - el! - quel - le ri - gueur, rien n'é - ga - le mon mal -

56 **cresc.**
bin! wär, o wär ich nie ge - bo - ren, weh, daß ich auf Er - den
 heur! sort cru - el! - quel - le ri - gueur! je suc - combe à ma dou -

60 **f**
weh, auf Er - den, weh, auf Er - den bin!
 leur, à ma dou - leur, à ma dou - leur!

65

Die Uraufführung des Werkes am 04.10.1762 in Wien hat der Komponist selbst vorbereitet und geleitet. Vor allem mit dem von ihm speziell ausgesuchten Darsteller des Orfeo, dem Alt-Kastraten Gaetano Guadagni, hat er, was damals ganz ungewöhnlich war, in Einzelproben intensiv gearbeitet, um ihm das Neue und Besondere seines neuen Opernstils zu vermitteln. Gluck beschreibt das so:

Christoph Willibald Gluck:²⁹

„Je mehr man die Wahrheit und die Vollendung sucht, desto notwendiger ist die äußerste Genauigkeit. Die Unterschiede, die einen Raffael von einer Schar von Dutzendmalern trennen, sind kaum wahrnehmbar. Aber welche Abweichung im Umriss, die die Ähnlichkeit eines Karikaturkopfes gar nicht verdirbt, verunstaltet das Bild einer schönen Frau gleich gänzlich.

Es ist fast nichts notwendig, dass aus meiner Arie „Che farò senza Euridice“ ein Springtanz von Burattini wird, nur eine geringfügige Veränderung in der Art des Ausdrucks. Eine Note, mehr oder weniger ausgehalten, eine vernachlässigte Verschärfung des Zeitmaßes oder der Stimme, ein Vorschlag an falscher Stelle, ein Triller, eine Passage, ein Lauf, all dies kann eine Szene in einer solchen Oper zerstören; und sonst tut es nichts oder es tut zumindest nichts mehr, als eine Oper der herkömmlichen Art verschönern.“

Wie das konkret ausgesehen haben könnte, davon vermittelt uns ein Druck der Melodie der Arie „Che farò senza Euridice“ von 1788, die nahelegt, dass sie die Verzierungen enthält, die Guadagni bei Auftritten 1770-1771 in London gesungen hat, eine Vorstellung. Die Aufnahme des Countertenors³⁰ Jochen Kowalski von 1989³¹ hat sich von diesem Konzept anregen lassen.

Christoph Willibald Gluck:³²

„Als ich es unternahm, die Oper Alceste in Musik zu setzen, war meine Absicht, alle jene Missbräuche, welche die falsch angebrachte Eitelkeit der Sänger und die allzu große Gefälligkeit der Komponisten in die italienische Oper eingeführt hatten, sorgfältig zu vermeiden, Missbräuche, die eines der schönsten und prächtigsten Schauspiele zum langweiligsten und lächerlichsten

80 herabgewürdigt haben. Ich suchte daher die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Ich habe mich demnach gehütet, den Schauspieler im Feuer des Dialogs zu unterbrechen und ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen oder plötzlich mitten in einer Phrase bei einem günstigen Vokal aufzuhalten, damit er entweder in einer langen Passage die Beweglichkeit seiner schönen Stimme zeigen könne oder abwarten, bis das Orchester ihm Zeit lasse, Luft zu einer langen Fermate zu schöpfen. Auch glaubte ich nicht, über die zweite Hälfte einer Arie rasch hinweggehen zu dürfen, wenn gerade diese vielleicht die leidenschaftlichste und wichtigste ist, nur um regelmäßig viermal die Worte der Arie wiederholen zu können; ebenso wenig erlaubte ich mir, die Arie dort zu schließen, wo der Sinn nicht schließt, nur um dem Sänger Gelegenheit zu verschaffen, seine Fertigkeit im Variieren einer Stelle zeigen zu können. Genug, ich wollte alle jene Missbräuche verdammen, gegen welche der gesunde Menschenverstand und der wahre Geschmack schon lange vergebens kämpften. ... Ferner glaube ich, einen großen Teil meiner Bemühungen auf die Erzielung einer edlen Einfachheit verwenden zu müssen; daher vermied ich es auch, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken. Ich habe niemals auf die Erfindung eines neuen Gedankens irgendeinen Wert gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt und dem Ausdruck angemessen war. Endlich glaubte ich, zugunsten des Effektes selbst die Regel opfern zu müssen.

Dies sind die Grundsätze, die mich geleitet haben! ... Der Erfolg rechtfertigte meine Ansichten, und der allgemeine Beifall in einer Stadt wie Wien führte mich zu der Überzeugung, dass Einfachheit und Wahrheit die einzigen richtigen Grundlagen des Schönen

Che farò, Druck Edinburgh um 1788

"Composta dal/composed by M. Gluck, Cantato da/sung by Sigr. Guadagni"

1.
Rondo
Andante (409) (Atempause)

Che fa - rò sen - za Eu - ri - di - ce? Do - ve an - drò sen - za il mio, ben - ?
 Che fa - rò, do - ve an - drò, che fa - rò sen - za il mio ben - , do - ve an - drò sen - za il mio ben?
 Eu - ri - di - ce! Eu - ri - di - ce! Oh Di - o! Ri - spon - di! Ri - spon - di! Io son
 pu - re il tuo fe del - , io son pu - re il tuo fe - del, il tuo fe - del!
 Che fa - rò sen - za Eu - ri - di - ce? Do - ve an - drò sen - za il mio
 ben - ? Che fa - rò, do - ve an - drò, che fa - rò sen - za il mio
 ben - ? Do - ve an - drò sen - za il mio ben? Eu - ri - di - ce!
 Eu - ri - di - ce! Ah, non m'a - van - za - più soc - cor - so,
 più spe - ran - za, nè dal mon - do, nè dal ciel - !
 Che fa - rò sen - za Eu - ri - di - ce? Do - ve an - drò sen - za il mio
 (Variante)
 ben - ? Che fa - rò, do - ve an - drò, che fa - rò sen - za il mio
 ben - , do - ve an - drò, che fa - rò, do - ve an - drò sen - za il mio
 ben?

²⁹ In der Partitur von „Paride ed Helena“ 1770. Zit. nach: Roland Tenschert: Christoph Willibald Gluck, Freiburg 1951, S. 184

³⁰ Kowalski selbst bezeichnet sich als „Altus“, nicht als Countertenor, weil seine Stimme nicht künstlich hochgetrieben wurde. Er singt mit seiner Naturstimme. An ihm ist – was äußerst selten vorkommt – der Stimbruch einfach vorübergegangen.

³¹ Capriccio 60 008-2. Dir. Hartmut Haenchen

³² Zueignung der Alceste an Herzog Leopold von Toscanien, 1769. Zit. nach: Sam Morgenstern (Hg.): Komponisten über Musik, S. 79-81

in den Werken der Künste sind.“

Eduard Hanslick:³³

„Als die Arie des Orpheus: ‚J'ai perdu mon Euridice, / Rien n'égale mon malheur‘³⁴ Tausende (und darunter Männer wie J. J. Rousseau) zu Thränen rührte, bemerkte ein Zeitgenosse Glucks, Boyé, daß man dieser Melodie ebenso gut, ja weit richtiger die entgegengesetzten Worte unterlegen könnte: ‚J'ai trouvé mon Euridice, / Rien n'égale mon bonheur.‘³⁵

André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813):³⁶

„Der extreme Schmerz kann eher als der gemischte in einer Dur-Tonart singen, weil der extreme Schmerz einen klar ausgeprägten Charakter hat. Trotz dieser Beobachtung sagen wir jedoch, dass die Moll-Tonarten im allgemeinen dem Schmerz gehören.“

Wilhelm Heinse (1746-1803):³⁷

„[...] die Arie, die Orpheus, wie ein Amphion auf dem Delphin, in dem Schiffbruch der Oper singt: - Che farò senza Euridice! ... - ist göttlich, und gehört zu Glucks vortrefflichsten. Sie ist durchaus reine nackte Darstellung der allerheftigsten Leidenschaft; die Melodie hat nichts von irgend einer Nation, sondern ist allgemeine schöne menschliche Natur. Auch hat Gluck die reinste harte Tonart zum Ausdruck der Stärke meisterhaft gewählt.“

Ludwig Finscher:³⁸

Die subtile Mischung von Charme und tiefster Trauer wurde von einer Zeitgenossin (de Lespinasse) lobend erwähnt, wie auch die Einheit des Stils und eine „charakteristische Simplizität“ von einem anderen (Charles Burney).

Reilstab [1799-1860] überliefert eine noch zu erwähnende Rousseau- Anekdote über die ergreifende Macht der Arie, schränkt aber sogleich wortreich ein: „*Es ist wahr dieser (!) Arie hat einen schönen rührenden empfindungsvollen Gesang, aber ich muß gestehn daß ich eine Molltonart doch zum Affect des Orpheus, der seine Geliebte zum zweytenmal verliert paßender finden würde, es sey denn das Gluck den Orpheus die Hofnung wolte fühlen machen, daß Amor ihm wohl zum zweytenmal gute Dienste leisten würde. Durch das beygesetzte Wort agitato und das staccato im Baß wird zwar sein stumpfer Schmerz fühlbarer, indessen bleibe ich bey meinem Glauben, das f moll bey, und mit allen genannten Nebenumständen doch wirksamer seyn würde. Was aber auch in dieser Arie für mich unaussprechlich schön ist, sind die einzelnen Refrains und Exclamationen, die auch wahrscheinlich Rousseau bezauberten.*“³⁹

³³ In: Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig 8/1891, S.46 f.

³⁴ Ach ich habe meine Eurydike verloren, nichts kommt meinem Unglück gleich.

³⁵ Ach ich habe meine Eurydike gefundenen, nichts kommt meinem Glück gleich.

³⁶ In: Memoiren oder Essays über die Musik, Wilhelmshaven 1978 (hg. von Peter Gülke, übers. von Dorothea Gülke), S. 290:

³⁷ Zit. Nach: John Leigh / Fred Mengerling: Ausdruck bei Gluck — oder: Warum weint ein Philosoph in der Oper? In: Musiktheorie 17. Jahrgang 2002 Heft 4, S. 308

³⁸ Ludwig Finscher, „Che farò senza Euridice? Ein Beitrag zur Gluck-Interpretation“, in: Klaus Hortschansky (Hg.), *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Darmstadt 1989, S. 138-140.

³⁹ Zit. nach: Ludwig Finscher, „Che farò senza Euridice? Ein Beitrag zur Gluck-Interpretation“, in: Klaus Hortschansky (Hg.), *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, Darmstadt 1989, S. 137

Die Nähe des Refrains zu galanten Stilmustern ist unverkennbar (einfache Kadenzharmonik in Dur, Albertibass-Begleitung, diatonische Melodieführung, klare Reihung von Zweitaktgruppen), wie folgendes Vergleichsbeispiel zeigt:

J. Haydn (Romanus Hofstetter?): Streichartett op. 3, Nr. 5, 2. Satz
Andante Cantabile (sogenannte Serenade)



Glucks Vorspiel hat sogar die Sechstaktperiode mit diesem Beispiel gemeinsam.

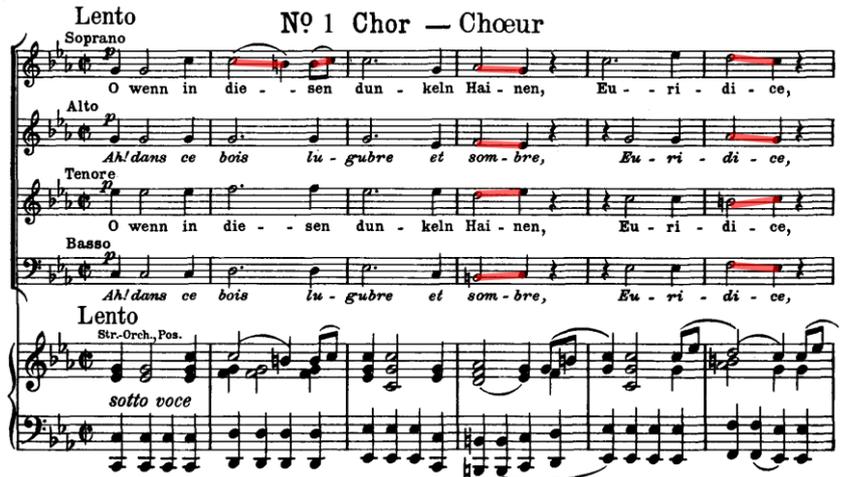
Dennoch gibt es deutliche Unterschiede:

Der Haydn-ausschnitt zeigt nur *einen* (Aufwärts-)Seufzer (T. 6), bei Gluck wimmelt es von Seufzerfiguren. Auch die originale Tempoangabe von 1762 („Andante espressivo“) zeigt, dass es sich um eine ausdrucksstarke, emotional angespannte Musik handelt. Auch des Allabreve verweist auf einen flüssigen, nicht-sentimentalen Ablauf.

Im Kontext der Oper sind selbst die Albertibass-Begleitfiguren nicht harmlos-tänzelnd, weil in ihnen die erregten Staccati-Achtel des vorausgehenden Rezitativs (T. 31 ff.) nachklingen.⁴⁰



Wichtiger noch ist die Tatsache, dass Gluck die Arie über der Folie des ersten Klagechors zum Tod Eurydikes vom Anfang der Oper entworfen hat. In diesem Chor verwendet er – der Erwartung des Hörers und der Tradition entsprechend – das (tragische) c-Moll. Das ungewöhnliche C-Dur der Arie muss also eine besondere Funktion haben. Es verwandelt den allgemeinen, quasi-rituellen Moll-Trauergestus des Chors in einen speziellen, besonderen, situationsgebundenen. Es ist so etwas wie die Vision der zärtlich Geliebten, die Bewältigung des grenzenlosen Schmerzes im schönen Gesang.



Jürgen Schläder:⁴¹

„Zeitgenossen berichteten, Guadagni habe die drei Rondo-Abschnitte von Mal zu Mal im Ausdruck intensiviert, und das überlieferte Notenblatt weist unmissverständlich eine wachsende variative Verzierung der Melodielinie vom ersten zum dritten Rondo-Abschnitt auf. In der ersten Wiederholung wird der Nachsatz ausgeziert, mit einer Überbietung des von Gluck notierten Spitzentones zum f². Die zweite Wiederholung ist bereits im Vordersatz durch Fiorituren bereichert und gipfelt im Nachsatz in zwei Dezimensprüngen, die unmissverständlich auf Intensivierung des Ausdrucks zielen. Glucks Partitur hält mithin nur ein Melodiemodell fest, durch dessen individuelle Gestaltung erst der intendierte musikdramatische Ausdruck entsteht.

Demzufolge bietet sich die Auffassung der fünfteiligen Rondoform von »Che farò senza Euridice?« als Steigerungsform an. Die Vorstellung, ohne Eurydike leben zu müssen, setzt sich wie eine Obsession im Herzen und im Kopf des Orpheus fest und bricht sich in stets intensivierten schmerzvollen Selbstvorwürfen Bahn. So verstanden, hat die musikalische Form des Rondos hier nichts gemein mit der schwebenden Gleichartigkeit einer wiederkehrenden musikalischen Aussage oder gar mit stiller Wehmut. Edle Einfalt und stille Größe des Ausdrucks war gerade nicht intendiert. Vielmehr schwebte Gluck offensichtlich die musikalische Darstellung eines wie wahnsinnig in sich selber kreisenden Schmerzes vor. Nur so ist auch die Entscheidung des Orpheus angemessen motiviert, sich selber den Tod zu geben, um diesem Schmerz ein Ende zu bereiten — eben die musikdramatische Aktion des nachfolgenden Rezitativs.“

Jürgen Schläder:⁴²

Auch wenn Kowalski [s. o.] am Ende des letzten Ritornells auf die beiden Dezimensprünge verzichtet, vermittelt seine Darstellung gerade in den Spitzentönen eine Rauheit und Schroffheit, die dieser Arie den von Gluck offenbar intendierten Ausdruck herben Schmerzes verleiht.

Damit ist das Zentrum von Glucks musikdramatischer Konzeption in dieser Arie wie in der Orpheus-Rolle insgesamt

⁴⁰ In der Pariser Fassung schreibt Gluck ausdrücklich ein spiccato assai (piqué) vor. Es ist also nicht an seufzende Zweierbindungen gedacht.

⁴¹ Mann oder Frau – stimmliche Charakteristika der Orpheus-Rolle in Christoph Willibald Glucks Orpheus und Eurydike. In: Horst Weber (Hg.): Oper und Werkzeuge, Weimar 1994, S. 37

⁴² ebd. S. 42-44

angesprochen. Gluck forderte ausdrücklich für diese Rolle einen Kastraten, weil er der männlichen Titelrolle in seiner archaischen, auf den dramatischen Kern reduzierten Fassung dieses berühmten Opernstoffes eine absolut präzise und allerfälschen menschlich-seelenvollen Beimischung entkleidete Stimme zu geben wünschte. Offensichtlich sollten menschliche Wärme und subjektive Färbung im Klang der Stimme vermieden werden. Subjektivität des Ausdrucks offenbarte sich nur in der musikalisch-interpretatorischen Faktur von Guadagnis Verzerrungen, nicht aber im speziellen Charakter seiner Stimme. Zu dieser ästhetischen Vorstellung versteht sich der heutige Hörer nur mit Mühe, da die musikalische Kunst des 19. Jahrhunderts gerade die seelenvolle Darbietung der menschlichen Stimme programmatisch hervorkehrte und einzelnen Instrumenten die sprechende Qualität des vokalen Vortrags zubilligte. Das 18. Jahrhunderts orientierte sich dagegen am reinen Instrumentalklang als Norm für musikalischen Ausdruck. Gerade die Kastratenstimme mag als treffender Beleg für diese uns heute fremde Klangästhetik gelten. Die Kunst der Kastraten ist im wesentlichen durch drei Faktoren charakterisiert:

Zum einen ist die Stimme klanglich gleichsam neutral. Durch die schmale Stimmritze, die wegen der Kastration nicht mitgewachsen ist, erfährt die Stimme im Idealfall auch keine typisch menschliche Klangfärbung.

Zahllose Berichte von Zeitgenossen haben immer wieder die Parallelität zwischen Kastratenstimme und hellem Instrumentenklang (Oboe oder Trompete) herausgestellt. Der instrumentale und nicht-menschliche Charakter der Stimme war das Entscheidende.

Zum andern verfügten die Kastraten wegen ihrer immensen stimmlichen Kraft über die spezielle Technik des Schwelltons, des sogenannten >messa di voce<: einen schier unendlich langen Halteton aus dem Piano anschwellen zu lassen bis zum Fortissimo und ihn dann ins Piano zurückzuführen. In dieser speziellen musikalischen Technik waren sie den Instrumentalisten zumeist weit überlegen.

Zum dritten besaßen die besten Kastraten eine enorm bewegliche Stimme, die es ihnen wegen der Schwellton-Technik gestattete, extrem umfangreiche Koloraturen oder Triller auf einen einzigen Atem zu singen — ein klanglicher Effekt, mit dem sie sogar die besten Oboisten und Trompeter ihrer Zeit in den Schatten stellten.

Eben diese Qualitäten einer Stimme wünschte sich Gluck für seinen Orpheus, und er konzipierte die gesamte Rolle, vor allem aber die Arie »Che farò senza Euridice?« für den Stimmumfang eines Alt-Kastraten, genauer: für die individuellen Fähigkeiten Gaetano Guadagnis.

Dessen Stimme entsprach einer tiefen Altstimme.³² Das bequemste, gleichsam optimale Register lag vermutlich zwischen dem eingestrichenen d und g, in der Höhe reichte die Stimme bis zum zweigestrichenen e und f. Die hohe Lage musste Guadagni mit Kraft pressen, was seiner Stimme einen besonders angespannten, intensiven Ausdruck verlieh. (Der Countertenor Jochen Kowalski vermittelt in etwa diesen klanglichen Effekt.) Und das tiefe Register wies mit großer Wahrscheinlichkeit eine veränderte Klangfarbe auf ... Eben diese Extrembereiche wünschte sich Gluck, um den Eindruck einer glatten, ewig-schönen und ebenmäßigen Belcanto-Melodie zu vermeiden. Der Aufbruch der Seele sollte sich in der charakteristischen Abweichung vom schönen Ebenmaß der Stimme und in den sich steigernden Verzerrungen spiegeln. Guadagnis Version der Gesangslinie offenbart denn auch die Auszierung vornehmlich in den beiden bevorzugten Lagen zwischen d¹ und g¹ sowie zwischen c² und f². Gerade die Spitzentöne e² und f² sind am Ende der Arie in den Verzerrungen auffällig exponiert, vor allem durch die beiden Dezimensprünge, in denen der Sänger den mit Kraft herausgepressten Tönen eine eigentümliche Färbung der Anspannung gab und dadurch dem leidenschaftlichen Schmerz einen besonders intensiven Ausdruck zu verleihen gedachte. Der aus heutiger Sicht denaturierte Klang dieser angestregten Kastratenstimme wird Glucks Zeitgenossen unter den angesprochenen andersartigen ästhetischen Vorstellungen das Klangbild einer leidenschaftlichen Szene von hoher dramatischer Wahrhaftigkeit vermittelt haben.

Video des Rezitativs und der Arie mit Jochen Kowalski (Inszenierung: Harry Kupfer, Dir.: Hartmut Haenchen, Covent Garden 1992):

<http://www.youtube.com/watch?v=UdPiLMn4P2I>

Eine Besonderheit dieser Aufnahme ist die Gestaltung der Arientakte 42-48. Haenchen ersetzt das Adagio durch ein Allegro und beruft sich dabei auf eine andere zeitgenössische Quelle.⁴³

In Harry Kupfers ‚moderner‘ Inszenierung stirbt Eurydike bei einem Verkehrsunfall. Orpheus als Rockmusiker in Jeans und Lederjacke leidet unter schweren Depressionen und lebt in der Psycho-Klinik "Hades". Mit seiner E-Gitarre kämpft er gegen die Großstadt-Monster. Auf dem Höhepunkt der Verzweiflung am Schluss des Rezitativs, holt er wie einst Elvis mit der Gitarre aus, um sie am Boden zu zertrümmern, hält dann aber plötzlich inne und fasst sich. In dem Moment setzt die Arie ein. Das passt gut zu der obigen Interpretation.

Aufschlussreich ist der Vergleich mit der ‚schönen‘, weich gezeichneten Aufnahme mit Agnes Baltsa:

<http://www.youtube.com/watch?v=3C7njET3H6c>

Eine mittlere Position bezieht die Aufnahme mit Marilyn Horne:

<http://www.youtube.com/watch?v=0bUAM0ER-Dw>

⁴³ Booklet der CD-Einspielung von 1989, S. 12 (Capriccio 60 008-2)

Klagechor (Nr. 1), Soloeinwürfe des Orpheus

Der „Euridice“-Ruf tritt zuerst im Klagechor (Nr. 1) auf. Es ist ein langgezogener Schrei. Nach Aussage von Glucks Zeitgenossen Christian von Mannlich verlangte Gluck bei der Pariser Aufführung, diese Stelle „schreiend“, „als ob dem Sänger ein Bein abgesägt würde“ zu singen.⁴⁴ Gluck bemüht sich also hier um starke Realistik.

In der ersten Reaktion auf den zweiten Verlust der Geliebten stößt Orpheus verzweifelte, kurz-abgerissene rezitativisch-deklamatorischen Exklamationen aus. Die „Euridice“-Rufe sind durch lange Pausen getrennt (T. 34-49). Orpheus befindet sich im Zustand der Zerrissenheit, und das wird in der Musik realistisch dargestellt. Durch die Pausen bekommt die erregt-staccatierte Achtelbegleitung eine zentrale Bedeutung. Das steigert die Realistik.

In dem 1. Couplet der Arie (T.17-22) wird diese Stelle aufgegriffen, aber in ‚veredelter‘ Form. Es bleiben zwar die erregten Achtel der Begleitung, aber die Harmonik verzichtet auf alles Schroffe und Modulatorische. Die Pausen werden verkürzt, so dass ein melodischer Zusammenhang erreicht wird. Die Ausdrucksintensität wird dabei bewahrt in der Wiederholung (Identität der Zweitaktgruppen). Der „Schrei“ aus dem Klagechor wird zum ‚wundervollen‘ „messa di voce“ (T. 23-24). Die größte Änderung wird erreicht durch die zärtlich-intensiven Ab- und Aufwärts-Seufzer. Es geht also hier nicht um unmittelbaren Ausdruck des Schmerzes, sondern um dessen Bewältigung in der schönen Form.

Ganz deutlich wird das im liedhaften Refrain der Arie, in dem alle diese Elemente in eine ‚reine‘ (C-Dur-)Form gebracht werden. Dabei bleiben subkutan allerdings die widerstrebenden Kräfte erhalten: Die Aufschwungsfigur (T. 10/11), die den anfänglichen Quartaufsprung in den Seufzer (vgl. T. 7) ausweitet, gibt dem Seufzer deklamatorische Kraft. Die Wiederholung dieser Figur (T. 11/12) verstärkt das. Auf diese ‚positiven‘ Sehnsuchtsgeesten folgt dann – auch wiederholt – das ‚katastrophische‘ Abwärts-Mäandrieren vom unvermittelt angesprungenen Spitzenton e“ zum Tiefton c“.

Eine psychologisierende Deutung der Arie erfasst nicht deren Wesen. Es geht um die Rolle der Musik, die das Leid nicht besiegen oder beseitigen kann, ihm aber eine Form geben kann, die größer und mächtiger ist als das Unheil selbst. Die Idee des tragischen Helden⁴⁵ Orpheus - seine grenzenlose Liebe zu Eurydike – siegt – wie in der griechischen Tragödie – über das schicksalhafte Verhängnis, und vermittelt dem Hörer und Zuschauer Zutrauen zur eigenen Lebenskraft.

Das Rezitativ ist weitgehend ‚chaotisch‘. Unterschiedliche stilistische Haltungen (Rezitativ, Arioso), Begleitformen, Tempi und harmonische Plateaus wechseln auf engem Raum. Die Arie bewahrt in den Couplets Vieles von dieser Zerrissenheit - wechselnde Tempi, Fermaten, harmonisch Verqueres (T. 40-48) -, gaukelt also keine billige Harmonisierung vor, bindet aber das Disparate zu einer geschlossenen Form. Wie schwer das ist, zeigt die Glucksche Wahl der Refrain-Form. Wenn keine völlig bruchlose Integration möglich ist, bietet sie sich als Notlösung an. Die in der Folge der 3 Refrains zunehmenden Verzerrungen sind eine Reaktion auf die widerständigen Elemente der Couplets, die im 2. Couplet mit den fermatendurchgesetzten dissonanten „Euridice-rufen“ (T. 39-41), den trostlos im Tritonusrahmen zur Mollbegleitung fallenden Fünf-Ton-Linien (T42-45) und der extrem schmerzhaften (D^v) Schlusswendung (T. 47-48) in ihrer Realistik fast das Niveau des Rezitativs erreichen und den ‚schönen‘ Zusammenhang zu sprengen drohen. Darauf reagiert der Schlussrefrain in der Kowalski-Einspielung mit gesteigerter Verzierungskunst. In der Pariser Fassung lässt Gluck den Sänger am Schluss durch die Höhersequenzierung der aufschwangsfigur den Sänger auch noch den Hochton e“ übersteigen.

⁴⁴ Anna Amalie Abert: Christoph Willibald Gluck, München 1959, S. 136

⁴⁵ Die Tragik besteht darin, dass beide Handlungsoptionen (umdrehen, nicht umdrehen) zum Verlust Eurydikes führen. Hätte Orpheus sich nicht umgedreht, wäre ihm Eurydike aus Enttäuschung über sein abweisendes Verhalten auch nicht in die Oberwelt gefolgt

Wehmutstränen

Im Laufe des 18. Jahrhunderts entstand eine Gefühlskultur, die sich von den barocken Affekten absetzte. Das zeigt sich besonders in den von Carl Philipp Emanuel Bach erfundenen „Freien Fantasien“. Dieser Begriff 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" (1774) 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.

Peter Schleuning:

"Das Emporwachsen der Freien Fantasie bezeichnet dabei das Überwechseln 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 Affektypus 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 ... bemeistern« könne. Die Freie Fantasie wird damit zur zentralen Gattung der deutschen musikalischen »Empfindsamkeit« (ca. 1750-80) und ist wiederum in ihrer traditionellen Spitzenstellung 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.

Johann Wolfgang von Goethe: Auszüge aus "Die Leiden des jungen Werthers" (1774)

"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 geleitet, ermuntert, angefeuert sein, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst; ich brauche Wiegenesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer. Wie oft lull' ich mein empörtes Blut zur Ruhe; denn so ungleich, so unstat 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 ausschreiben 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:

"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 gehn ein Trostgefühl und eine Erinnerung des Vergangenen, der Zeiten, da ich das Lied gehört, der düsteren Zwischenräume, des Verdresses, 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.

Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasia II (in C, 1785, Wq 59,6) zeigt alle Merkmale der Gattung; Freiheit wird gesucht (und demonstriert).

Paradigma Fantasie

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - 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 |
|--|

Alle diese Merkmale sind nicht neu. Man findet sie alle schon in Johann Sebastian Bach Chromatischer Fantasie. Die 'Vokabeln', die Carl Philipp Emanuel 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 individuell-zufälligen Assoziationskette. Sie erscheinen als Ausdruck innerer psychologischer Vorgänge, sind also nicht Darstellung einer phantastischen Situation, sondern reiner, außergewöhnlich suggestiver Selbstaussdruck. 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 verraten 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 Schwellendynamik 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.

[mp3](#)

Julia Cloot:⁴⁶

In einem vielzitierten Brief an seine spätere Ehefrau Ernestine Boie berichtet Johann Heinrich Voß über einen Abend, an dem die Grafen Christian und Leopold von Stolberg von ihren Freunden aus dem Göttinger Hain entlassen wurden, offenbar im Beisein des Idols Klopstock. Voß wird zu vorgerückter Stunde »genötigt auf dem Klavier zu spielen«. Man singt Lieder nach Gedichten des Hain-Mitglieds Johann Martin Miller, erst Trinklieder, dann sein Abschiedslied auf Esmarch, umgedichtet auf die Grafen Stolberg. Sorgfältig wird der Abschiedsschmerz der Freunde erst gemildert, um ihm dann desto freieren Lauf zu lassen:

„Jetzt schlug es 3 Uhr. Nun wollten wir den Schmerz nicht länger verhalten, wir suchten uns wehmütiger zu machen, und sangen von neuem das Abschiedslied, und sangen's mit Mühe zu Ende. Es ward ein lautes Weinen.“

Zeitgemäß endet die Szene mit Tränen. Der Inhalt des Liedes korrespondiert mit der Situation der Freunde, das gemeinsame Musizieren spätestens bringt zugleich die Stimmung hervor, die dem Liedtext wie auch der tatsächlichen Lage angemessen ist... Daß der Abend bei Boie ganz im Zeichen empfindsamer Ausdrucksästhetik steht, erweist die beiläufige Bemerkung des Briefschreibers, er habe — zunächst allein — am Klavier versucht, sich ganz in die Stimmung des Abends, den herrschenden »Affekt« hineinzusetzen, um sie dann auf dem Klavier für das Publikum ausdrücken zu können.

⁴⁶ Geheime Texte. Jean Paul und die Musik, Berlin 2001, S. 79-80

Die Aussage von von Johann Heinrich Voß („wir suchten uns wehmütiger zu machen“) zeigt, dass bei der Empfindsamkeitswelle die Selbstbezogenheit, der Selbstgenuss eine große Rolle spielte. In der Rührung erfuhr mein sich selbst als feinsinnigen, edlen Menschen.

Hans-Jürgen Schings.⁴⁷

Der Empfindsame sucht die sympathetischen Tränen - nichts verschafft ihm größere Lust. Warum das so ist, erklären die Psychologen, als einer der ersten [der bedeutende Aufklärungsphilosoph] Moses Mendelssohn. Sein Befund: Offenbar sind es Mischungen von Lust- und Unlustkomponenten, »vermischte Empfindungen«, »schmerzhaftangenehme Empfindungen«, die den größten Reiz auslösen, tiefer als das »reine Vergnügen« in die Seele eindringen und sich länger darin halten. An ihrer Spitze steht das Mitleid. In seiner einzigartigen »Vermischung von angenehmen und unangenehmen Empfindungen«, von Unlust über das Unglück und Lust an der Liebenswürdigkeit und Unschuld des Leidenden, entdeckte Mendelssohn den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. Zugleich kommt ein äußerst fruchtbares Grundmodell der Empfindsamkeit zu Gesicht. Denn die Vermischung von Lust und Schmerz kann viele Formen annehmen. Mendelssohn selbst machte auf den gleich gearteten Komplex des Erhabenen aufmerksam. Auch hier: »angenehmes Schauern« und »schauervolles Ergötzen«, diesmal angesichts der Erfahrung des »Unermesslichen«. Schon lange vorher sprachen die Entdecker des Erhabenen vom »Delightful horror«, von »Terreur agréable«. Die Empfindsamen bevorzugten freilich eher sanftere Mischgefühle. So fand, ja erfand die Gefühlskultur die sanfte oder süße Melancholie, die »qualenvolle Wonne« des »Joy of grief«, die Wonne der Wehmut, aber auch ganz neuartige Empfindungen wie Heimweh und Sehnsucht. Selbst die Lust an der Angst, die der Schauerroman ausbeuten wird, gehört in diesen Zusammenhang. Eine wahre Sammlung melancholisch eingefärbter Mischgefühle stellt namentlich die unglückliche Geschichte des »Anton Reiser« von Karl Philipp Moritz dar, allerdings schon aus kritischer Perspektive.

⁴⁷ (c) Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2001

Mozart: Arie der Pamina aus der Zauberflöte

Andante Pamina No 17 Arie



In dem Stück finden sich Reste der phrygischen Kadenz g - F - Es - D (T. 1-4) sowie der wiederholten phrygischen Sekunde es-d (T. 5-7, T. 29-30 und – in einer Variante - T. 22-24). Harmonisch ist diese phrygische Kadenzierung allerdings im Sinne der Spannungsharmonik chromatisiert:



g (F) (Es) D es-d es - d es - d

Video (Genia Kühmeier, "Salzburger Festspiele" 2006)
<http://www.youtube.com/watch?v=6DBIB4789SE>

Auch das Schmerzmotiv der verminderten Sept bzw. des verminderten Septakkord aus der Matthäuspassion begegnet uns hier allenthalben an den Stellen, wo vom verlorenen Liebesglück bzw. von „der Liebe Sehnen“ die Rede ist:

In Takt 2-3 füllt die fallende Klagefigur, die vorher schon zweimal aufgetreten ist, nun den Rahmen des verminderten Septakkords fis-a-c-es aus.

In T. 6 besteht die Melodie aus drei Tönen des verm. Septakkord cis-(e)-g-b.

Analog sind die Takte 20-21, 21-22, 27, 29-30 und 37 gestaltet. Die Schlusswendung (T. 37) knüpft an T. 3-4 an und verbindet die Katabasis-Linie mit dem Schmerzmotiv des verminderten Septakkords.

Übrigens ist auch das Nachspiel mit seinen ‚bockigen‘ Seufzermotiven im lombardischen Rhythmus – sind das Schluchzer? -, das materialmäßig dem Stück angehängt scheint, nichts anderes als die Umschreibung des verminderten Septakkords fis-a-c-es, man lese nur einmal in der Basslinie: fis'-es'-c'-a-fis.

Als Gegenkräfte wirken die steigenden Figuren, speziell auch die chromatisch steigende Sehnsuchtslinie in T. 10-11 sowie die sequenzierten Sechzehntelläufe in T. 16-17 und 17-18, die den Septrahmen ausfüllen und von daher als Umkehrung der fallenden Linie aus T. 3-4 fungieren. Sie werden von den ‚Liebes‘-Instrumenten Flöte und Oboe gespielt.

Nº 17. ARIE.

Andante.

Flauto.

Oboe.

Fagotto.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Pamina.

Andante.

Ach, ich fühl's, es ist ver-schwunden, e - wig hin der Lie - be Glück, e - wig

Violoncello e Basso.

6

hin der Lie - be Glück!

Nim-mer kommt ihr, Won - ne - stunden, mei - nem Her - zen mehr zu -

12

rück, mei - nem Her - zen, mei - nem Her - zen mehr zu - rück!

Ein besondere Kennzeichen des Stückes ist der ostinate Doppelachtel-Rhythmus der Streicher-Begleitung (♩♩♩♩). Er verdeutlicht das Herz, in T. 14-16 durch eine auffallende 32te-Koloratur besonders hervorgehoben wird.

Gunthard Born:⁴⁸

„Mit einfachen Hörhilfen konnte man ja schon zu Mozarts Zeit feststellen, dass das Herz mit solchen Doppelschlägen pulsiert... Bei normalem, langsamem Puls ... wird die »Herzpause« bemerkbar. Heute hat wohl auch jeder Nichtmediziner schon einmal elektroakustisch verstärkte Herztöne gehört und weiß deshalb, wie der Herzschlag [in diesem Beispiel] dirigiert werden müsste: viel rascher, als man es von den Aufführungen her kennt, dazu mit einer kleinen Verzögerung der leichten Achtel, damit die Aufeinanderfolge der Doppelschläge im Verhältnis zur Pulsrate kurz genug herauskommt. Überdies muss wohl die Betonung synkopisch auf das »leichte« Achtel verlagert werden, weil ja der erste Herzton der lautere ist.

Wie wichtig sind solch »medizinische« Überlegungen letztlich für das Verständnis von Mozarts Kunst? Sie bringen das entscheidende Argument für eine Diskussion, die Gottfried Weber bereits 1815 in der Leipziger »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« entfacht hat: »Paminas Arie: >Ach, ich fühl's, es ist verschwunden etc.< (Andante, 6/8 Takt) wird dem Publikum nicht selten langweilig ..., und darum glaube ich nun, man verfehlt fast durchgängig das rechte Tempo und mit diesem zugleich den Hauptcharakter: überall wird dieses Andante im allerlangsamsten Andante-Tempo genommen, und fast Adagio ..., und so wird es ein Klagelied eines liebesiechen Mädchens. ... [Aber] Die Situation, welche die Arie herbeiführt, ist leidenschaftlich: das feurig liebende Mädchen, empört, dass ... Tamino sie plötzlich von sich stößt ..., bricht in Tränen aus, überhäuft ihn mit Vorwürfen über seine Kälte und droht, sich das Leben zu nehmen. ... Und darum meine ich denn, diese Arie müsste ... in einem Tempo von 6" bis 7" Rh. [rheinische Zoll] genommen werden«

Dafür meldete sich (in der gleichen Zeitschrift) noch im gleichen Jahr ein Ohrenzeuge Mozarts zu Wort. Er konnte »sich nicht nur ganz genau an Mozarts Direktion erinnern, sondern hat auch mehrere Mitglieder des Theaterorchesters, welche unter des verklärten Meisters Aufführung mitspielten, darüber zu Rathe gezogen und kann daher nicht umhin, Hr. W.'s Ansicht vollkommen zu bestätigen«.

Rudolf Steglich hat erkannt, dass es sich hier vielleicht um das einzige Musikstück Mozarts handelt, für das ein quantitativer Hinweis auf das originale Tempo überkommen ist. Die Schwingungszahl des Pendels von 6-7 Zoll Länge hat er in eine Tempoangabe nach Mälzels Metronom umgerechnet; er kommt auf ♩= 152 bis 138. Carl Bär weiß, dass diese Geschwindigkeit »heute jedem Musiker als übersetzt, ja als unannehmbar vorkommen muss«, denn nach den alten Angaben muss die Arie bereits 1815 nur noch mit ♩= 92 gespielt worden sein. »Vergleichsweise sei hier das entsprechende Tempo einer heutigen Schallplattenaufnahme (Deutsche Grammophongesellschaft) gegeben: ♩= 69.« Also folgert er: »Diese zeitgenössischen Erinnerungsaussagen müssen in irgend einer Weise anfechtbar sein.«

Seine eher psychologisierende Beweisführung schließt auch die Befragung »mehrerer schöpferischer Musiker« ein. Deren »obere Toleranzgrenze : ungefähr = 112. Damit treffen wir vielleicht ... auf die ungefähre Temponahme Mozarts.« Selbst bei diesem Kompromiss stellt Bär »die berechtigte Frage, wie sich das heute übliche, im Vergleich zur Uraufführung unglaublich schleppende Zeitmaß dieser Arie rechtfertigen lässt«.

Doch nicht einmal sein Kompromiss lässt sich rechtfertigen, wenn Mozarts Musik nicht primär als Gefühlsstück, sondern als »bildhafte Figur« für den Herzschlag angelegt ist. Dann wird jede »schöpferische« Freiheit, die die Erkennbarkeit der Figur opfert, schlicht zum Fehler. ♩= 144 (einem Pendel mit 6 rheinischen Zoll entsprechend) ergibt einen (hier gewollt müden) Herzschlag von 48 pro Minute; langsamer geht es kaum noch. Dann kann Pamina auch ihre Koloratur in Takt 14 und 15 wieder wie ein geängstigtes kleines Vögelchen in die Luft aufflattern lassen ...“

Aufnahmen:

Harnoncourt/Bonney 1988, langsam, rhetorisch
Mackerras/Fleming 1995, schnell

⁴⁸ Mozarts Musiksprache. Schlüssel zu Leben und Werk, München 1985, S. 3126 f.

Robert Schumann: Erster Verlust

Die im Barock entwickelten Figuren sind in verwandelter Form auch noch in der ‚poetischen‘, nicht mehr rhetorischen, Musik des 19. Jahrhunderts wirksam. Es geht jetzt um das Ausleuchten von Innenwelten, deshalb sind an der Außenwelt orientierte Analogcodierungen wie die barocken Figuren eigentlich obsolet.

So ist Schumanns „Erster Verlust“ nicht als „Darstellung“ der klagenden Tochter über den Verlust des geliebten Vögelchens zu sehen. Der Komponist legt sich nicht (nach Schumanns Aussage) „Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, zu schildern, zu malen“.⁴⁹ Es geht ihm vielmehr darum, in einem poetischen Bild den (idealen) Charakter des äußeren (prosaischen) Anlasses und die Empfindungen, die er auslöst, zu erfassen. Dazu ‚intoniert‘ er zwar traditionelle musikalische Sprachelemente wie „Kindermusik“ und „Lamento“, verwandelt sie aber. Der Compositeur/Tonsetzer mutierte zum Tondichter.

Novalis formulierte diesen Vorgang 1799-1800 in seinen „Fragmenten“ so:⁵⁰

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

1839 schrieb Schumann über Ludwig Rellstabs Rezension seiner „Kinderszenen“:

„Ungeschickteres und Bornierteres ist mir nicht leicht vorgekommen, als was Rellstab über meine Kinderszenen geschrieben hat. Der meint wohl, ich stellte mir ein schreiendes Kind hin und such mir die Töne danach. Umgekehrt ist es. Doch leugne ich nicht, dass mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Komponieren; die Überschriften aber entstanden natürlich später und sind eigentlich weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung“.⁵¹

Die Poesie (auch die musikalische) ist also scharf getrennt von der Prosa des Lebens. Ihr Thema ist nicht das Endliche, sondern das Unendliche, in dem die Sehnsucht ihr Ziel sucht. Fluchtpunkte vor dem Elend der realen Verhältnisse fanden die Romantiker in der ‚heilen‘, ‚großen‘ Vergangenheit - z. B. dem christlichen Mittelalter und der altklassischen Kirchenmusik -, oder in der Natur und der der Natur noch nahen Kindheit.

⁴⁹ Zit. nach: Anfried Edler: Robert Schumann und seine Zeit, Laaber 1982, S.93

⁵⁰ Zit. nach: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=4815&kapitel=6&cHash=53671ea288chap006#gb_found

⁵¹ Zit. nach: Rudolf Steglich: Robert Schumanns Kinderszenen, Kassel o. J., S. 5

Robert Schumann: **Erster Verlust**

Nicht schnell Album für die Jugend, 1848



Die Titelblatt-Vignette (von Ludwig Richter) zu Schumanns Jugend-Album zeigt das Bild eines Mädchens, das ein totes Vögelchen vor seinem Käfig betrauert. Das vorliegende Stück hat einen biografischen Hintergrund: Schumann hatte am 15. Januar 1848 den Zeisig, der seinen Kindern gehörte, mit Markklößchen gefüttert, was dieser mit dem Leben bezahlte.

Aufnahmen:

(Cubus):

<http://www.youtube.com/watch?v=a2N7ycBfLzo>

(Angela Brownridge):

<http://www.youtube.com/watch?v=sKAtUYn7GFo>

Der dünne Satz, die hohe Lage und das *p* entsprechen dem ‚kindlichen‘ Charakter des Stückes und einer Verniedlichungstendenz. Die fallenden Viertonlinien und die fallenden (seufzerähnlichen) Zweitonfiguren intonieren die Katabasis-Figur und den Lamento-Topos.

Eine differenziertere Gefühlsentwicklung kommt dadurch in Gang, dass in dem resignativen Kontext – vgl. die roten Markierungen im Notentext - auch Gegenkräfte am Werk sind (blkaue Markierungen). Die Gegenbewegung tritt zunächst nur sporadisch, ab T. 17 verstärkt und am Schluss (T. 28f.) energischer auf.

Dieser Schluss‘protest‘ – mit den beiden aufsteigenden großen Exclamatio-Sprüngen - wird durch die dissonante Harmonik (z. B. Dv), durch das Forte, durch verdickten (4-5st.) Satz und die tiefe Lage zusätzlich markiert.

Die kontrapunktische Imitationstechnik (T. 20-25) erinnert an das „Lamentabatur Jacob“ von Morales (s. o.) und folkloristische Totenklagen, z.B. die Totenklage aus L’Oach, Rumänien (s.o.).

Der Schumanns Stück beherrschende fallende Zweiton-Seufzer hat große Ähnlichkeit mit einer

Totenklage aus Albanien:⁵² (**mp3**)

"Wie konntest du das nur tun, mein Freund? Hej, hej, hej, hej. Den Mund für immer schließen und die Augen. Und deine beiden Hände still ans Herz legen. Was hast du nur gemacht? Lässt deine Kinder auf der Straße zurück! Tut sowas ein Freund? Uns in einer solchen Leere zurücklassen? O, mein Freund! Hej, hej, hej, hej."⁵³

Die verwendete (wegen der vielen Mikrintervalle schwer notierbare) Melodieformel lautet ungefähr:

g-g-ges-g-ges-f-f / ges-f / ges-f]

Die Wiederholungen sind jeweils leicht variiert.

In sequenzierter Form verwendet auch **Bach** den fallenden Zweiton-Seufzer in seiner Kantate 12 in dem Chor (Nr. 2) "Weinen, Klagen..." (s. o.).



Vorgeprägt ist diese Figur schon in den erwähnten Beispielen von Purcell



und Vivaldi.



⁵² CD "Dead & Gone 2" (1997), Track 19

⁵³ Übersetzung zit. aus dem Covertext der CD "Dead & Gone 2" (1997), Track 19

Robert Schumann / Heinrich Heine: Im wunderschönen Monat Mai (aus „Dichterliebe“ op. 48, 1840)

Langsam, zart

Im wun - derschönen Mo.nat

Im wun - derschönen Mo.nat Mai, als

Mai, als al - le Vö - gel san - gen, da

al - le Knos - pen spran - gen, da ist in mei - nem

hab' ich ihr ge - stan - den mein Seh - nen und Ver -

Her - zen die Lie - be auf - ge - gan - gen.

lan - gen.

Das Stück ist bestimmt von dem phrygischen (fallenden) Leitton (d → cis)⁵⁴, sogar in der in vielen der oben angeführten Beispiele zu beobachtenden insistierenden Wiederholung:

exclamatio

'Seufzer'

"aufgegangen" d cis

phrygischer Leitton

In diesem engen Korsett brechen sich die Aufschwung-Figurationen der Begleitung. Dadurch, dass der Cis-Klang als Dominantseptakkord (von fis-Moll) erscheint, erhält das Lamento-Motiv zugleich die Funktion einer Sehnsuchtsgeste, die allerdings nie aufgelöst wird – auch nicht am Schluss! - und so auf allgemeinsten Bedeutungsebene zum Symbol der romantischen Sehnsucht nach dem Unendlichen wird. Die freundliche, kadenzierende Wendung nach A-Dur – passend zum „wunderschönen Monat Mai“ mit seinen „springenden Knospen“ – gelangt über die sich sequenzierend hochschraubenden Sehnsuchtsseufzer – „da ist in meinem Herzen die Liebe aufgegangen“ – zur Subdominate D und damit genau zu dem phrygischen Leitton d als Gelenkstelle zur Wiederholungschleife der zweiten Strophe. Das Geständnis des „Sehns und Verlangens“ bleibt unerwidert, findet keine Erfüllung. Insofern ist das Lied auch eine Liebesklage, und dazu passen die starken Lamentoelemente der Musik.

Aufnahme: Nils Neubert, tenor; Yuri Kim, piano:
<http://www.youtube.com/watch?v=7q5H0oar7Z0>
 Aufnahme: Olaf Bär:
<http://www.youtube.com/watch?v=Q1Aa3-KmALk>

⁵⁴ Harmonisch ist die phrygische Kadenz (D→Cis) hier dem Dur-Moll-Rahmen angepaßt: h⁶-Cis

Frédéric Chopin: Prélude (1838/39)

Largo. Op. 28. N° 4.

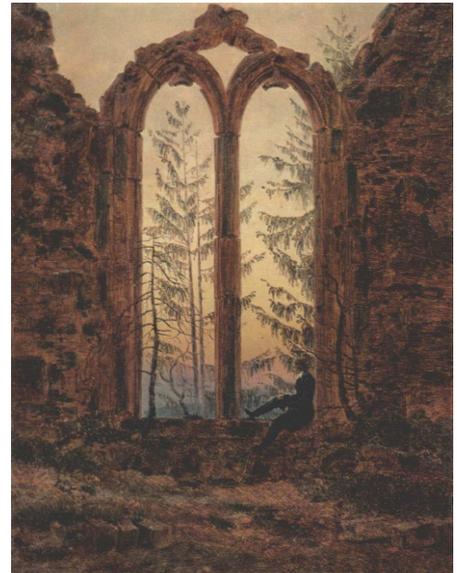
4

8

12

16

20



C.D. Friedrich: Der Träumer (1820-40)

Eichendorff: Der Pilger:

1
 Man setzt uns auf die Schwelle,
 Wir wissen nicht, woher?
 Da glüht der Morgen helle,
 Hinaus verlangt uns sehr.
 Der Erde Klang und Bilder,
 Tiefblaue Frühlingstlust,
 Verlockend wild und wilder,
 Bewegen da die Brust.
 Bald wird es rings so schwüle,
 Die Welt eratmet kaum,
 Berg', Schloss und Wälder kühl
 Stehn lautlos wie im Traum,
 Und ein geheimes Grausen
 Beschleicht unsern Sinn:
 Wir sehnen uns nach Hause
 Und wissen nicht, wohin?

Das hinter dem Stück, dem Bild und dem Gedicht stehende romantische Denken hat Friedrich Bollnow⁵⁵ so beschrieben:

<In dem leider so kurzen Bruchstück, das den zweiten Teil des „Heinrich von Ofterdingen“⁵⁶ einleiten sollte, fragt, der Pilger die ihn zu Sylvester geleitende Cyane: „Wo gehn wir denn hin?“ und diese antwortet in einem schon durch ihre früheren rätselhaften Reden vorbereiteten Doppelsinn: „Immer nach Hause“ (I 229). Diese Worte sind oft als der zu seiner kürzesten Formel zusammengedrückte Ausdruck der romantischen Lebenshaltung bei Novalis hervorgehoben worden, und das mit Recht, denn in ihnen verdichtet sich ein Zug, der auch sonst an den verschiedensten Stellen seines Werks immer wieder durchbricht. Ganz ähnlich heißt es etwa in den Versen aus den „Hymnen an die Nacht“⁵⁷:

„Die Lust der Fremde ging uns aus,
 zum Vater wollen wir nach Haus“ (I, 65),

wobei im Zusammenhang der „Hymnen“ der Weg, der Rückkehr zur „Heimat“ nur durch das Tor des Todes führt.

Entsprechend klingt (wenn auch in dem etwas anderen Zusammenhang mit den neptunistischen Lehren der Zeit) auch im „Heinrich von Ofterdingen“ das Lied des Bergmanns aus: Das Meer „trägt auf weichen grünen Schwingen zurück uns in der Heimat Schoß“ (I, 155).

Und endlich wiederum in einer andern Wendung erscheint derselbe Grundgedanke in dem Bericht Tiecks über die beabsichtigte Fortsetzung des Romans. „Nachdem nun Heinrich auf eine neue und größere Weise ... wiederum die Natur, Leben und Tod, Krieg, Morgenland, Geschichte und Poesie erlebt und erfahren hat, kehrt er wie in eine alte Heimat in sein Gemüt zurück“ (I 257), wobei jetzt also das eigne Innere des Menschen ausdrücklich als das Ziel des heimwärts führenden Wegs erscheint. Und, in dieser Form wird der Gedanke dann auch an andern Stellen ausdrücklich aufgenommen. So heißt es etwa in den „Blütenstaub“-Fragmenten:

„Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? [119/120] Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht. - Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft“ II 17.)>

⁵⁵ Aus: Festschrift für Eduard Sprangers 60. Geburtstag, hrsg. von H. Wenke, Berlin 1942, 119-140
 oder: <http://www.otto-friedrich-bollnow.de/doc/Novalis.pdf>

⁵⁶ Romanfragment des Novalis, entstanden im Laufe des Jahres 1800 und 1802

⁵⁷ Gedichtzyklus von Novalis, 1800 in der Zeitschrift Athenäum veröffentlicht.

Das Stück steht eindeutig in der Tradition des Lamento. Die Bassstimme sinkt chromatisch vom g zum H, wobei der H-Dur-Klang dreimal von dem phrygischen Leitton c aus angesteuert wird (T. 9-12), wie man das aus dem Flamenco kennt. Auch die Oberstimme hat einen fallenden Duktus (h' bis e'). Man kann die Wellenlinie als Folge von Seufzermotiven deuten. Diese werden allerdings nicht (durch Pausen oder kleine Artikulationsbögen) deutlich profiliert, sondern gehen in der gleitenden Bewegung unter einem großen Legatobogen auf. Lediglich der Terzseufzer in T. 10/11 zeigt eine deutliche Profilierung, wie wir das aus der albanischen Totenklage, Bachs „Weinen, Klagen“ und Schumanns „Erster Verlust“ kennen. Am Anfang erscheint auch in der Melodie dreimal der phrygische Seufzer c'-h', der übrigens das ganze Stück bestimmt.

Der Eindruck des haltlosen Gleitens wird verstärkt durch chromatische Durchgangsnoten und viele Vorhaltbildungen.

Die gleichmäßigen Achtelrepetitionen erinnern an Tremolofiguren, wie sie auch in Bachs „Erbarme dich“-Arie auftauchen, lassen sich aber auch, wie in verschiedenen Schubert-Liedern, als Leicht- und Schwebend-Machen einer akkordschweren Begleitung verstehen.

Das Lebendgefühl des romantischen Künstlers ist geprägt von dem Gefühl des Ungenügens in der prosaischen Lebensrealität und des Ausgesetzt-Seins vor dem Unendlichen, wie es in dem Bild von C. D. Friedrich und dem Gedicht von Eichendorf zum Ausdruck kommt. Caspar David Friedrichs „Träumer“ wird nicht in seiner tatsächlichen, ‚prosaischen‘ Lebensrealität gezeigt, sondern in Ruinen des Mittelalters, von denen die Natur Besitz ergriffen hat. Sein Blick geht aus dem Fenster hinaus in das leuchtende Licht des Himmels. Er befindet sich im Einklang mit der Natur und verbunden mit der „idealen“ Vergangenheit sowie der transzendenten Unendlichkeit.

Das romantische Gefühl der Entgrenzung manifestiert sich in der Musik vor allem in der Harmonik. Durch die dauernden Alterationen kommt es zu einem endlos scheinenden harmonischen Mäandrieren mit unaufhörlichen Richtungsänderungen. Die Durchchromatisierung erreicht hier schon fast das Niveau von Wagners Tristan.

Speziell die letzten vier Verse der abgedruckten ersten Strophe des Eichendorff-Gedichts eignen sich als Verstehenshintergrund des Préludes:

Dem „geheimen Grausen“ entsprechen die tremoloartige Begleitung und die chromatisch-undurchsichtige Harmonik.

Das musikalische Pendant zum (fehlenden) „Wohin“ ist die immer wieder verfehlte Ziel-Tonika. Die Dominante H am Schluss des 1. Teils (T. 12) weicht dem Tonika-Schluss aus und mündet in die Wiederholungsschleife mit dem schwebenden Sextakkord der Tonika. Das Lavieren geht also von vorne los. Beim zweiten Versuch erreicht die Melodie (T. 21) zwar den im ersten Teil ausgesparten Grundton e, die Harmonik konterkariert die Schlusswendung aber durch den Trugschluss. Zwei Takte später bricht das Stück scheinbar orientierungslos in einer Generalpause (der Notation nach) auf dem D⁷ von F-Dur ab, scheint also völlig aus der Spur zu geraten. Das smorzando ist das Zeichen des Ersterbens auf der Zielgeraden. Das B in der Bassstimme (T. 23) hat Chopin wohl als bewusste Irritation benutzt. Liest man es – enharmonisch verwechselt – als Ais, als Leitton zum Dominantklang H, dann ist die anschließende Schlusskadenz nach e-Moll legitimiert. Sie ergibt sich aber strukturell nicht aus dem Stück, sondern ist diesem ‚angehängt‘, herbeizitiert aus einem ganz anderen Kontext, nämlich der altklassischen Kirchenmusik. Typisch dafür sind die „Pfundnoten“ und die Kadenzierung mit dem Quartvorhalt. Das Pianissimo verdeutlicht, dass diese ‚Lösung‘ aus einer anderen Welt stammt, eine erträumte, ersehnte, nicht in dieser Welt zu erreichende ist. Man denkt an Augustinus' „Unruhig ist unser Herz, bis es ruht in dir“, o Herr“.

Die resignativen Figuren beherrschen das Stück. Unüberhörbar und unübersehbar sind aber auch die Gegenkräfte. Gleich die Anfangsfigur, die aufspringende Oktave im punktierten Rhythmus, ist alles andere als resignativ, sondern straff und energisch. Man könnte sie sich als Anfang eines marschähnlichen Stückes vorstellen:



Vor dieser Folie kommen weitere Eigenschaften des Préludes in den Blick:

Chopins Stück fehlt die Bodenhaftung, wie sie in dem Alternativ-Modell durch die Basstöne auf den betonten Taktzeiten gegeben ist. Bei Chopin bleiben von dieser ‚normalen‘ Begleitung nur die nachschlagenden Akkorde, denen allerdings das Grundton-Gefühl durch weitere Maßnahmen genommen wird. Dafür steht gleich am Anfang der Sextakkord. Es gibt allerdings eine Stelle, an der die Akkord-Grundtöne vor den nachschlagenden Akkorden hervorgehoben werden, nämlich in T. 17/18 (H – a). Es ist kein Zufall, dass dies die Stelle ist, wo die Gegenkräfte ihren Höhepunkt erreichen. Äußere Zeichen dafür sind das f, das „stretto“ und die exaltiert-ausgreifende melodische Figuration mit dem höchsten Ton des Stückes (c''). Übrigens, den melodischen Tiefpunkt markiert in T. 12 der Zweitonseufzer c'-h, der ja – wie gesagt – für das Stück zentral ist. Auch der Ambitus der Melodiestimme wird konsequenterweise begrenzt durch c'' (Höchstton) und h (Tiefstton). Und in T. 17, der Stelle mit der größten Weite des Satzes, treffen auch wieder das c'' und das H aufeinander.

Die Grafik verdeutlicht wie die (roten) Gegenkräfte allmählich immer stärker werden. Zunächst ist es das punktierte Motiv, das in T. 7 eine Bremsspur legt, die in dem synkopisch widerborstigen gis^{\flat} die fallende Linie aufhält und – zumindest vorübergehend - in die Gegenrichtung umbiegt. Der Vorgang wiederholt sich in T. 12. Hier kommt sogar die Achtelbegleitung aus dem Tritt. Die (nun einstimmige) ausgreifende Linie hat die Funktion eines instrumentalen Rezitativs, eines Hinein-,Sprechens‘ in das Geschehen. Es wird allerdings nicht mehr erreicht als ein Wiedereinmünden in den Anfang. Auch der größte Ausbruchversuch in T. 16-18 bleibt eine leere Gesticulation und mündet in die absolute Resignation. Das vorher schon zweimal aufgetretene dreimalige a-c erscheint nun (im Bass) in einer Erschöpfung andeutenden Augmentation.

Chopin war wie alle Romantiker ein großer Verehrer Bachs. Seine 24 Préludes kann man auch als Hommage auf Bach interpretieren.⁵⁸ Interessant ist, dass er in dem hier behandelten 4. Prélude auch Bachs Schmerzmotiv mit der verminderten Sept aus der Matthäuspassion (unbewusst) verwendet:

Bach: Matthäuspassion

Bach: Matthäuspassion: „Erbarme dich“

Chopin: Prélude op. 28, Nr. 4

Aufnahme des Préludes (Sergio Tiempo):

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

Besonders überzeugend ist die Aufnahme von Géza Anda von 1959.

In den für Chopins Prélude entwickelten Zusammenhang passt sehr genau auch Liszts „Resignazione“ (s. u.)

⁵⁸ Wie Bachs 24 Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers durchlaufen auch Chopins 24 Préludes im Wechsel von Dur und Moll alle Tonarten, allerdings nicht im chromatischen Anstieg, sondern in der Reihenfolge des Quintenzirkels aufwärts und im Wechsel der Dur- und der parallelen Moll-Tonart.

Frédéric Chopin: Marche funèbre (1837), 2. Satz der Sonate in b-Moll (1839)

http://www.youtube.com/watch?v=Hgw_RD_1_5I (Benedetti Michelangeli)

Trauermärsche gehören zum festen Bestand der französischen Revolutionsmusik. Sie dienten der Verherrlichung der Revolutions- und Kriegshelden. Der Trauermarsch aus Beethovens Sonate op. 26 trägt deshalb den Titel „Marcia funebre sulla morte d'un eroe“.

Im Januar 1826 nahm Chopin am Begräbnis des Publizisten, Politikers und Priesters Stanislaw Staszic in Warschau teil.

Chopin (an Jan Bialoblocki).⁵⁹

„Ich schreibe Dir nicht über Staszyc, denn ich weiß, daß Du über alle Einzelheiten seines überaus armseligen Begräbnisses durch die Zeitungen genügend unterrichtet bist. Nur dies will ich erwähnen, daß die Studenten ihn von der Hl.-Kreuz-Kirche bis nach Bielany getragen haben, wo er begraben sein wollte, daß Starbek eine Rede an seinem Grabe gehalten hat, daß man aus Liebe und Begeisterung alles von seinem Sarge herunterriß und daß auch ich ein Stück Trauerflor, mit dem die Totenbahre bedeckt war, als Andenken habe, und endlich, daß 20 tausend Menschen die sterbliche Hülle bis an die Ruhestätte begleitet haben.

Warszawa, den 12. Februar 1826“

Es ist gut vorstellbar, dass sich Chopin im Jahre 1837, zu einer Zeit, in der er eine Reihe von Mazurken schrieb, in denen er seine Trauer über den Verlust seiner Heimat ausdrückte, an dieses Begräbnis erinnert wurde und ihm in seinem Trauermarsch ein Denkmal setzte. Ein Indiz könnte auch sein, dass Chopin offensichtlich zu der Heiligkreuzkirche in Warschau eine besondere Beziehung hatte: Auf seinen Wunsch hin wurde dort sein Herz beigesetzt.

Franz Liszt:⁶⁰

Wie könnten wir ferner unterlassen, von dem seiner ersten Sonate eingefügten T r a u e r m a r s c h zu sprechen, der gelegentlich seiner eigenen Totenfeier orchestriert und aufgeführt wurde? Man hätte fürwahr keine herzergreifenderen Akzente finden können, um der Trauer und den Tränen Ausdruck zu geben, die den zu seiner letzten Ruhe geleiteten, der tiefes Leid in so erhabener Klage austönte.

„Das konnte nur ein Pole schreiben!“ hörten wir einmal einen seiner jungen Landsleute sagen. In der Tat, alles, was der Leichenzug eines seinen eigenen Tod beweïnenden Volkes Feierliches und Herzerreißendes haben kann, klingt aus dem dumpfen Glockenklang heraus, der ihm hier das letzte Geleit zu geben scheint. Das ganze Gefühl mystischer Hoffnung, frommen Anrufs einer himmlischen Barmherzigkeit, eines unendlichen Friedens, das ganze verzückte Leid, das mit märtyrergeleichem Heroismus getragene Mißgeschick hallt wider in diesem Gesange, dessen Flehen Trostlosigkeit atmet. Was es Reinstes und Entsagungsvollstes, Gläubigstes und Hoffnungsreichstes im Herzen der Frauen, der Kinder und Priester gibt, das ertönt und erzittert darin mit unaussprechlicher Erregung. Man empfindet, daß man hier nicht den Tod eines einzelnen Helden beweint, den zu rächen noch andere Helden zurückblieben, sondern vielmehr den Untergang einer ganzen Gene-

⁵⁹ Zit. nach: Krystyna Koblańska: Chopin in der Heimat, Kraków 1955, S. 99

⁶⁰ Gesammelte Schriften, übersetzt von La Mara, Bd. I, Leipzig 1910, S. 13/14

ration, die nur noch Frauen, Kinder und Priester überleben.

Die antike Auffassung des Schmerzes ist dabei gänzlich ausgeschlossen. Hier erinnert nichts an Kassandras Zorn, an die Demütigung des Priamus, an das Rasen Hecubas, an die Verzweiflung der gefangenen Trojanerinnen. Kein greller Schmerzensschrei, kein heiseres Schluchzen, keine Gotteslästerung noch wütende Verwünschung stört einen Augenblick die Totenklage, die man für seraphische Seufzer zu halten versucht wäre. Ein stolzer Glaube tilgt in den Überlebenden dieses christlichen Ilium die Bitterkeit des Leidens, wie die Zaghaftheit des Kleinmuts; keine irdische Schwäche haftet mehr an ihrem Schmerz. Er reißt sich los von dieser mit Blut und Tränen gedüngten Erde, er schwingt sich himmelan und wendet sich dem höchsten Richter zu, um ihn in so inbrünstigem Gebete anzuflehen, daß das Herz dessen, der es vernimmt, in Mitgefühl erbebt. Dieser Trauergesang ist, ob auch klagend, von so hehrer Sanftmut, daß er nicht von dieser Erde zu stammen scheint. Klänge, wie aus verklärter Ferne kommend, flößen heilige Andacht ein, wie wenn sie, von den Engeln selber gesungen, schon droben in den Regionen des göttlichen Thrones schwebten.

„... Dies konnte nur ein Pole schreiben, denn alles, was der Leichenzug eines seinen eigenen Tod beweïnenden Volkes Feierliches und Herzerreißendes haben kann, klingt aus den dumpfen Glockenklängen heraus, die ihm das letzte Geleite zu geben scheinen. Das ganze Gefühl mystischer Hoffnung, frommen Anrufs einer himmlischen Barmherzigkeit, eines unendlichen Friedens, das ganze verzückte Leid, das mit märtyrergleichem Heroismus getragene Missgeschick hallt wider in diesem Gesang, dessen Flehen Trostlosigkeit atmet... Nicht der Tod eines einzelnen Helden wird hier beweint, sondern der Untergang einer ganzen Generation...“

Friedrich Niecks:⁶¹

„Aus dem dumpfen, niedergeschlagenen Brüten, welches den Grundcharakter des ersten Abschnitts bildet, erhebt sich einmal und noch einmal (Takt 7 und 8 sowie 11 und 12) ein jammervolles Klagen, dann ein Ausbruch leidenschaftlichen Sehns (die *forte*-Passage in *Des-dur*), gefolgt von einem hilflosen Versinken (die zwei Takte mit den Trillern im Bass), unter Aechzen und schwerem Athemholen. Die beiden Takte des zweiten Abschnitts sind ein verzückter Blick auf die verklärten Regionen des Jenseits, die Vision einer Wiedervereinigung dessen, was zeitweilig getrennt ist.“

⁶¹ Zit. nach: Krystyna Koblańska: Chopin in der Heimat, Kraków 1955, S. 99

Lamento-Bass

The image displays four staves of musical notation for Chopin's 'Lamento' in B-flat major, bass clef. The first staff shows the opening bass line with notes b, As, Ges, and F, with arrows indicating a descending motion. The second staff shows the first system of the piece, with a treble clef and a bass clef, and arrows indicating the melodic line. The third staff shows measures 11-12, with notes b, as, ges, f, and dynamic markings fz and dim. The fourth staff shows measures 45-46, with notes Ges and F, and arrows indicating the melodic line.

Chopins Trauermarsch ist um den phrygischen Tetrachord b-as-ges-f ‚herum‘-komponiert.

Die Achse des ersten Hauptteils bildet der fallend phrygische Leitton ges-f, der in der Mittelstimme dauernd wiederholt wird.

Melodisch tritt der fallende Quartgang b-as-ges-f in T. 7-8 und 11-12 in den Vordergrund. An der letztgenannten Stelle erhält er durch die dynamischen Vortragsbezeichnungen (fz dim.) den Charakter eines schmerzlichen Aufschreis.

Harmonisch wird der phrygischen Sekunde in der Mittelstimme der Wechsel von geisterhaft-leerem Quintklang b/f und dem Ges-Dur-Quart-Sext-Akkord zugeordnet. So entsteht die Imitation eines Glockengeläuts. Die beiden Klänge sind ein Ausschnitt aus der harmonischen Lamentoformel b-As-Ges F. Das wird deutlich in Takt 20, der Stelle mit dem Trommelwirbel-Triller, wo auch im Bass die phrygische Sekunde (f-ges-f) erscheint, und noch deutlicher in T. 44-46, wo der Ges-Klang ‚vorschriftsmäßig‘ zur Tonika F geführt wird.

Das Stück geht aus von einem engmelodischen Klage-Gestus, der sich allmählich aus den Tonrepetitionen entwickelt. Die schmerzhaft Aufladung in T. 11-12 führt dann in T. 15 zu einem dramatischen Ausbruch. Die fallende Motivik wird umgedreht. Das Moll verwandelt sich ins parallele Dur, der Pendelbordun (b-Ges) weicht der Kadenzharmonik. Die protestierende Gegenbewegung mündet aber stets in einen Riesenseufzer (T. 16, 18) und bricht schließlich (T. 19f.) in sich zusammen. In T. 21 beginnt das Ganze von vorn. In verdichteter Form wiederholt sich der bisherige Verlauf. Am Ende des 1. Teils steht wieder der karge Anfangsgestus. Wie später Mahler stellt Chopin dieser miserablen Realität im Mittelteil die Gegenwart gegenüber. Der wundervoll kantable Nocturne-Duktus scheint so gar nichts mit seiner düsteren Umgebung zu tun zu haben. Doch bei genauerem Hinsehen stimmt das nicht. Über den Lamentocharakter der Takte 44-46 wurde schon gesprochen. Überhaupt ist die ganze Melodik – wie der 1. Teil – beherrscht von den fallenden Linien. In diesem Kontext bekommen die ausgreifenden Sept- bzw. Oktavgesten (T. 32, 34 usw.) einen emphatischen exclamatio-Charakter. Ganz deutlich wird das, wenn man Chopins Original mit Saties Parodie (s. u.) vergleicht, der durch das Herunterbiegen der exclamatio-Geste das Ganze entsemanziert und banalisiert.

Ganz so ungewöhnlich, wie gelegentlich dargestellt, ist dieser ‚positive‘ Mittelteil innerhalb von Trauermärschen nicht. Auch die ‚Marcia funebre‘ aus Beethovens Eroica hat ein Trio in C-Dur, von dem nach Schindlers Bericht Beethoven sagte, das er darin ‚das Aufleuchten eines Hoffnungssternes in den widrigen Schicksalen Napoleon’s ..., weiterhin den kräftigsten Entschluß in der Seele des großen Helden, den Geschicken zu widerstehen, sehen wollte‘.⁶²

Über einen neueren Versuch der Deutung des Chopinschen Trauermarsches berichtet der folgende Textauszug. Die Begründungen vom Werk selbst her sind allerdings nicht durchgehend überzeugend.

Klaus Peter Richter:⁶³

... die Symbolmacht [von Chopins Trauermarsch] gründet offenbar nicht nur im Musikalischen, sie hat auch kultur- und sozialgeschichtliche Hintergründe. Lawrence Kramer, eine Galionsfigur der um anthropologische Kontextualisierung von Musik und Literatur bewickelten amerikanischen ‚New Musicology‘ liefert dazu einen Erklärungsvorschlag. Er greift auf den von Jacques Lacan entwickelten Begriff der ‚symbolischen Ordnung‘ zurück, den Slavoj Žižek in den neunziger Jahren aus der Psychoanalyse in die Historiographie übertragen hat (Lawrence Kramer, ‚Chopin at the Funeral: Episodes in the History of Modern Death‘, in: Journal of the American Musicological Society, Bd. 54, University of Chicago Press, 2001).

Hintergrund war eine schwere Krise. Die französische Revolution wurde zum beispiellosen Schauspiel einer Bestialisierung von Tod und Begräbnis. Die Blutspur der Guillotinierten führte über die Straßen von Paris zu den anonymen Massengräbern. Die Kirchenfriedhöfe wurden geschlossen, Grabsteine und Denkmäler geschleift, der Tod wurde zum bloßen Entsorgungsproblem. Erst als er auch ein öffentliches Hygieneproblem wurde, verordnete 1801 der Pariser Stadtpräfekt Frochot eine neue Begräbnisordnung. Mit drei Institutionen wollte man die verlorengegangene ‚symbolische Ordnung‘ wiederherstellen: den Katakomben, die seit 1809 der Öffentlichkeit zugänglich waren, der Leichenhalle am Quai Notre Dame mit der öffentlichen Leichenschau seit 1804 und dem modernen Friedhof, der als eine Art Museum die Nachfolge des Kirchenfriedhofs als Ort von Trost und Gedenken antrat.

Kramer dechiffriert die rituelle Rolle von Chopins Musik anhand dieser ‚Symbole‘. Mit dem Abstieg in die Katakomben wird die Trennung zwischen der Welt der Lebenden und der Toten symbolisch erfahren. Ihren Ausdruck findet sie im Gegensatz zwischen düsterem Marsch und einem trivialen Trio, das zwischen Nocturne und italienischer Opern-Preghiera changiert: zwei ‚Welten‘, die immer als ästhetisch unvereinbar galten. Hinzu kommt eine formale Analogie zwischen der bizarren Geometrie der Knochenhaufen mit ihren symmetrisch angeordneten Beinknochen und Totenschädeln (wie sie eine bekannte Photographie von Nadar zeigt) und der Anlage des Marsches mit seinem ABABA-Muster.

Die Leichenhalle als ‚Musée de la mort‘, eine Attraktion, die oft an die vierzigtausend Besucher täglich anzog, verkörperte ein unheimliches Rätsel, mit dem sie den Beschauer konfrontierte. Denn, wie es Emile Zola und Robert Browning beschreiben, wurde die amtliche Funktion, die zur Schau gestellten Körper unbekannter Toter zu identifizieren, zur Erfahrung eines irrationalen Rätsels. Ihre musikalische Analogie will Kramer im rätselhaften Stimmungsgegensatz von banalem Trio

⁶² Schindler: Biographie von L. v. Beethoven, ³1860, I 108/109. Zit. nach: Constantin Floros: Beethovens Eroica und Prometheus-Musik, Wilhelmshaven 1978, S. 90

⁶³ FAZ 04.03.2002, S. N 3

und unheimlichen Marsch sowie im seltsamen strukturellen Kontrast seines Basso ostinato zum melodischen Prozeß der Oberstimme wiederfinden.

Mit dem modernen Friedhof, der seit 1830 Gestalt annimmt und im Père Lachaise seinen Prototyp findet, wird nicht nur der Horror des Todes durch den Trost des Gedenkens überwunden, sondern auch eine neue Selbstrepräsentation des Bürgers erreicht. Er sichert ihm auch im Tod symbolische Würde und Individualität, wie es zuvor der Aristokratie vorbehalten war. Zugleich bedeutet er aber auch eine Privatisierung des Todes, die Chopin besingt. Kramer erläutert das am Vergleich mit Beethovens Trauermarsch aus der Klaviersonate as-Moll op.26. Während Beethovens Marsch „sulla morte d'un Eroë“ martialisch einem „Helden“ gewidmet sei, begnüge sich Chopin mit subtiler „bürgerlicher“ Trauer, in der die heroische Imago dem schlichten menschlichen Platz mache - was Stalin und Kennedy womöglich anders gesehen hätten.

Am Beispiel der vielleicht berühmtesten Interpretation von Chopins Trauermarsch durch Sergei Rachmaninow aus dem Jahr 1930 wirft Kramer noch ein Licht auf die Veränderung des Totengedenkens in der Moderne. Rachmaninow ignoriert nämlich sämtliche Spielanweisungen Chopins und spielt den ersten Satz mit einem beständigen dynamischen Crescendo vom Pianissimo bis zum Fortissimo, um dann im zweiten Satz den Prozeß umzukehren. Das aber vermittelte, so Kramer, den Eindruck eines Totenzuges, der sich langsam aus der Entfernung nähert, um sich nach und nach wieder zu entfernen: eine symbolische Analogie zum „unsichtbaren Tod“ (Philippe Ariès), der Tendenz, den Tod aus dem Bewußtsein der modernen Gesellschaft zu verdrängen.

Bei der Aufbahrung Chopins am 30. Oktober 1849 in der Pariser Madeleine-Kirche erklang sein „Trauermarsch“ zum ersten Mal als Trauermusik, und zwar der Orchestrierung von Henri Rebers. So begann die Karriere des Stückes als unentbehrliches Requisit bei unzähligen Totenfeiern, z. B. im Falle Stalins oder John F. Kennedys. Gegen diese Okkupation des Stückes durch die Beerdigungsindustrie und seine Verkümmern zu einem bloß oberflächlichen assoziativen Reflexauslöser im öffentlichen Bewusstsein protestiert Erik Satie:

Erik Satie: Embryons desséchés II d'Edriophthalma (1913)

Crustacés à yeux sessiles, c'est-à-dire sans tige et immobile. Très tristes de leur naturel, ces crustacés vivent, retirés du monde, dans des trous percés à travers les falaises.

Krustentiere mit ungestielten Augen, das heißt ohne Stengel und feststehend. Von sehr tristem Naturell, leben diese Krustentiere, zurückgezogen von der Welt, in den von Löchern durchbohrten Felsklippen.

Sombre Ils sont toutes réunis
Düster Sie sind alle versammelt

3 Que c'est triste!
Wie traurig!

7 Un père de famille prend la parole
Ein Familienvater ergreift das Wort

10 Ils se mettent tous à pleurer
(Citation de la célèbre mazurka de SCHUBERT)

11 p Sie fangen alle an zu weinen
(Zitat der berühmten Mazurka von SCHUBERT)

14 Pauvres bêtes!
Arme Kreatur!

17 Ralenti
Verlangsamen

18 Comme il a bien parlé!
Wie schön er gesprochen hat!

20 Grand gémissement.
Großes Wehklagen.

21

22

23

24

25 Retenir beaucoup
Sehr verlangsamen

26

1 Juillet 1913

Der Titel „Embryons desséchés“ (vertrocknete Embryos) verweist auf die ästhetische Leitidee des Organismus, die der klassisch-romantischen Musik zugrundeliegt. In seinem Stück „d'Edriophthalma“ zerstört Satie den organischen Zusammenhang des Chopinschen Originals und streicht es auf einige wenige rudimentäre Gesten zusammen: die leeren Quintklänge, den fallenden Gestus, die emphatische Gegenbewegung und – etwas ausführlicher – die Melodie des Mittelteils. In den Textkommentaren zeichnet er eine fade Beerdigungsfeier nach, bei der besonders der Trauerredner mit den gravitatisch-bedeutsam-sein-sollenden, aber letztlich leeren Oktaven lächerlich gemacht wird. Am schrillsten ist aber der Kommentar zum verklärenden – hier aber in Melodie und Begleitung total banalisierten – Mittelteil. Die Trauergemeinde weint zwar vor Rührung, weiß aber nicht genau weswegen. Sie reagiert reflexhaft auf das bekannte Stück, kennt es aber gar nicht und tippt auf eine Mazurka von Schubert.

Lizst: Resignazione, 1877:

Musikhochschule Köln WS 1997

Didaktisches Modell I:

Perzept: (Vorteil: Schülerorientierung, Beziehung Objekt – Subjekt, hermeneutischer Zirkel. Besonders geeignet auch bei schwer zugänglichen Stücken wie dem vorliegenden)

(Musikhochschule Köln 25. 11. 1997)

Nach dem 1. Vorspiel spontane Frage eines Studenten: „War das Stück da zu Ende?“

Nach dem 2. Vorspiel:

Verträumt, melancholisch, Kreis alter Leute schwärmt in Erinnerungen, gefühlvoll, eine Ebene, ruhig, Ende verfließt, Traum, Sehnsucht, keine „Melodie“, Akkorde – „Soli“, Träumen, ziellos, löst sich ins Nichts auf, ruhig, selbstversunken, Anfang wie Popmusik, lyrisch, ungewöhnliche Harmonik, „Jazz“, Einsamkeit, Traum, Sonnenuntergang, ausdrucksstark, gesanglich, schwermütig, Hoffnung – aber enttäuscht, , ruhig, düstere Harmonik, sangliche Melodie, ersterbend, traurig, sinnend, erzählend, Ende offen, klagend, kreisende Gedanken, offenes Ende, ratlos, Frage, suggestiv, Melancholie

Franz Liszt: Resignazione (1877)

Sostenuto ♩ = c. 72)

Auswertung am Notentext:

„traurig, melancholisch...“:

langames Tempo, schleppende Halbe u. ä.
fallende Baßlinie (chromatisch, Lamentobaß), fallende Melodielinie

„Einsamkeit“:

unbegleitete Kreiselfigur

„ziellos, in Nichts auflösen...“

Kreiselfigur, vor allem am Schluß, immer wieder neu ansetzen, aber das Ziel verfehlen: T. 4 mündet wieder in den Anfang, die Wiederholung mündet in die nun ausweitete, gestaltlos-gleitende (rhythmisch unprofilerte) Kreiselfigur und kommt aus dem „Tritt“, verliert sich noch mehr.

„Hoffnung, die enttäuscht wird“:

T. 10ff.. Aufwärtsbewegung, beim zweiten Mal noch intensiviert durch die Überhöhung (T. 13), Verdichtung/Aktivierung (2-Takt-Phrasen gegenüber der Viertaktigkeit am Anfang), der Quartsextakkord (Dur!) suggeriert ein Zu-Ende-Kommen, mündet aber wieder in die Kreiselfigur und eine weitere Wiederholungsschleife (T. 18ff.). Diese verliert in dem Moll-Quartsextakkord endgültig die Lösungsperspektive und entgleitet in den völlig verloren wirkenden Schluß, der nur in der Rhythmik des letzten Taktes mühsam eine vage Anbindung an das Stück sucht.

Didaktisches Modell II:**Vergleichende Analyse I:**

Vergleich mit einer zum „normalen“ Choral rekonstruierten Form des Stückes:

„Muster“-Choral als Hörfolie

The image shows a musical score for a choral setting, titled "„Muster“-Choral als Hörfolie". The score is written for two staves, Treble and Bass clef, in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The music consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 15, with a measure number "5" positioned above the fifth measure. The second system contains measures 10 through 15, with measure numbers "10" and "15" positioned above the first and fifth measures of that system, respectively. The notation includes various note values, rests, and chordal structures typical of a choral setting.

Klärung: Choral: Symbol für Gemeinde, Gemeinsamkeit, Glaubensstärke, Sicherheit, Vertrauen....

Musikalische Merkmale: Singbarkeit, akkordische Begleitung, Kadenzharmonik, korrespondierende (meist symmetrische) Phrasen/Perioden, gleichmäßige Rhythmik, „grober“, nicht künstlerisch stilisierter Gesang der Gemeinde...

Liszts Stück enthält die genannten Elemente (mit Ausnahme natürlich des letztgenannten), *verfremdet* sie aber:

Harmonische Verfremdung: nirgends wird die angedeuteten Kadenz aufgelöst; teilweise starke chromatische Verfremdung, unklare Tonart: Das anfängliche E-Dur wird nirgends bestätigt, sondern mündet in den unklaren Schluss, bei dem nur das *gis* im letzten Takt an a-Moll denken läßt.

Formale Verfremdung: 5-Takt-Gruppen T. 5-9, T. 25-29

Stilistische Verfremdung: unbegleitete Kreiselfiguren, Arpeggio in T. 7 mit der Vorimitation des Kreiselmotivs im Tenor
Deutung: Die Individualisierung des Künstlers im 19. Jh. führt zu Isolierung und Einsamkeit. Der Choral steht für das Verlorene. Dieses kann nicht wiederhergestellt werden. Die Verfremdung zeigt die Endgültigkeit des Verlustes und die daraus resultierende Resignation. Möglich ist auch eine biografische Deutung vom alternden Künstler her (Vergleich mit Bildern: alter Liszt am Klavier – Liszt als selbstbewußter, alles beherrschender Virtuose), der hier den Choral als Symbol für Festigkeit, Vertrauen u.ä. intoniert, um durch die Verfremdung seine davon abweichenden Gefühle/Gedanken zu formulieren. Variante: Altersstil, Hinwendung vom Äußerlichen zum Wesentlichen, Religiösen...

Vergleichende Analyse II:

Robert Schumann: Kinderszenen op. 15 (1838) **Der Dichter spricht**

(M. M. ♩ = 92)

Vergleich mit Schumanns „Der Dichter spricht“: ähnliche Verfremdung: Kreiselfigur, hier noch stärker imitatorisch eingesetzt, immer wieder neu ansetzen, sich verlieren (Mitte), Schluß anders: „Versinken“ in den „zeitlos“ gestalteten tiefen (= nach innen gehenden) Kadenzakkorden. Keine Resignation, sondern eher Sehnsucht, subjektives Sicheinfühlen in objektiv Verlorenes. Text von Novalis: Das „Poetische“ („Romantische“) wird dem „Prosaischen“ (Alltäglich-Banalen) gegenübergestellt. Der romantische Künstler benutzt den „gemeinen“ Choral als Ausgangsmaterial für seine ungewöhnlichen, fantasievollen Verfremdungen.

Novalis:⁶⁴

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

Zit. nach: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I, Stuttgart 1974, Reclam, S. 57)

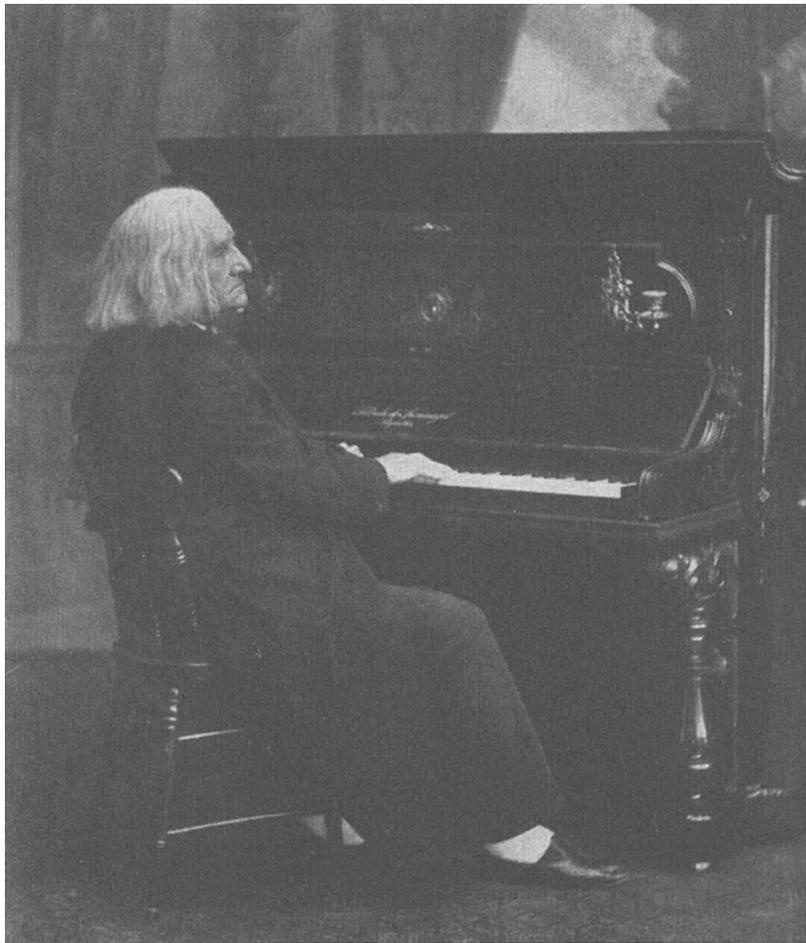
Für den Musiker des 19. Jahrhunderts ist - es sei denn er ist ein bloßer Historist wie z.B. die Cäcilianer - der Rückgriff auf den "alten" Choral nur möglich in der 'Verfremdung', 'Romantisierung' (Novalis), indem er dem "Gemeinen" (Niedereren?) "einen hohen Sinn", dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten" gibt.

⁶⁴ Zit. nach: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I, Stuttgart 1974, Reclam, S. 57)

Zusätzliche Kontexte:



*»Laissez-venir à moi les enfants prodiges!«
Karikatur aus »Bolond Istök«, 1885*



MGG 8

Abb. 3: Der alte Abbé Liszt in Weimar.

Abiturthema: Leistungskurs Musik 1999

Analyse und Interpretation: Franz Liszt: Resignazione (1877)

Aufgabenstellung:

1. Welcher „Ton“ (Gattung, Stil) wird hier angeschlagen. (Welche Merkmale des Stückes sprechen für das zugrundeliegende „Modell“, welche dagegen?)
2. Verschaffe Dir einen Überblick über den formalen und motivischen Ablauf, indem Du Formteile abgrenzt und Motive kennzeichnest, die für die Entwicklung des Stückes entscheidend sind.
3. Beschreibe und deute die Entwicklung des Stückes in den einzelnen Phasen hinsichtlich der
 - Motivik (Material)
 - Harmonik (auf dem Hintergrund der „normalen“ Kadenz, s. u.) und
 - Ausdrucksgestik (Figuren, Tonhöhenbewegung, Dynamik).
 Berücksichtige bei der Deutung auch die Interpretation des Pianisten und - vor allem - den Titel des Stückes („Resignation“).
4. Welche Beziehung besteht zwischen dem von Liszt gewählten Stilmodell und dem Ausdrucksgestus „Resignation“?
5. Ordne das Stück ästhetisch und historisch ein: Setze es in Beziehung zu Tendenzen der Romantik bzw. zu anderen Stücken (z.B. zu Schumanns „Der Dichter spricht“, zu anderen Werken Liszts u.ä.). Gibt es zukunftsweisende Aspekte?

Materialien:

- Notentext
- Toncassette:
 - E-Dur-Kadenz
 - Gregor Weichert, CD Liszt-Raritäten FCD 91 120 (1981 / 1992), Dauer: 1:45

Arbeitszeit: 4 ¼ Stunden

"normale" Kadenz

Franz Liszt: Resignazione (1877)

Sostenuto (♩cca 72) 5

mf sempre legato

10 15 20 25

smorz.
(verlöschend)

Unterrichtszusammenhang

Die Aufgabe bezieht sich vor allem auf 13/I. Hier wurden lyrische Klavierstücke der Romantik (Chopin, Mendelssohn) unter dem Aspekt des „poetischen“ Prinzips behandelt. Verfahren der „Dekomposition“, „offene“ Form und Materialreduktion sind den Schülern in diesem Kurs an Beispielen der modernen Musik begegnet. Schumanns Kinderszenen - romantische Sehnsucht nach dem Unberührten, Kindhaft-Reinen in Abgrenzung zu Mussorgskys ‚realistischer‘ „Kinderstube“ - kennt der Schüler aus 12/I. Choralintonationen kamen in fast allen Kursen vor. Schwerpunktmäßig behandelt wurde der Choral in 12/II.

Erwartungshorizont

- Ein Choral wird intoniert:
Merkmale:
- 4stimmiger Kompaktsatz
- einfache, langsam schreitende Melodik
Verfremdungselemente:
- teilweise stark chromatisierte Harmonik („Kunstchoral“)
- einstimmige Floskeln, die sich zunehmend verselbständigen und die kompakte Struktur schließlich völlig auflösen
- Form:
A (evtl. a-b) (1-4)
A' (5-9), zusätzlicher Takt durch sequenzierendes Weiterspinnen der Schlußfloskel x (Doppelschlagfigur) von A
B (c, c') (10-13), korrespondierende 2-Taktgruppen und Zusammenhang mit folgender 4-Taktgruppe
C (14-17) Elemente von A, punktierter Rhythmus, Formel x
B (18-21)
C' (22-29) Fortspinnung der Schlußfloskel, am Schluß (28-29) rhythmische Anknüpfung an Anfang (2-3)
- Das Stück beginnt wie ein normaler Choral, endet aber offen (Pausen in T. 4)
Die Harmonik benutzt neben normalen Kadenzakkorden (E, cis, H) in der Mitte (T. 2,3) alterierte Akkorde. In den Stimmen A, T und B ergeben sich chromatisch fallende passus duriusculi, die auf die „Resignation“ verweisen. Denselben Gestus hat auch die Melodiestimme (fallend, weiche Überbindung, hilfloses Auspendeln am Schluß). Dazu paßt genau auch das quälend langsame Tempo.
Dem fallenden Gesamtduktus wird im folgenden nur schwach entgegengearbeitet: In T. 5 beginnt mit der zunächst wörtlichen Wiederholung ein „zweiter Versuch“, ein „Nochmal-Ansetzen“, das aber - mit leichten harmonischen Varianten – genauso endet wie beim ersten Mal. Die hilflos wirkende Schlußfloskel x gewinnt an Boden: im Tenor (T. 7) könnte man sie vielleicht noch als ein Sich-Anstemmen gegen das haltlose Gleiten ansehen – so sieht es der Pianist, und er kann sich dabei auf die ‚klangaufbrechende‘ Arpeggiofigur berufen -, aber die Abwärtssequenzierung (T. 9) verstärkt den Eindruck der Orientierungslosigkeit, vor allem auch im Zusammenhang mit der Harmonik: Die Dominante H findet keine Auflösung in der Tonika E, sondern wird im folgenden Ausgangspunkt der weiteren harmonischen Fortschreitungen.
B + C bilden eine innere Einheit. Die den Fluß hemmende x-Floskel fehlt zunächst. Eine Aktivierung zeigt sich auch melodisch in der Aufwärtsbewegung der einzelnen Phrasen. B ist deutlich als „Gegenbewegung“ gegen den Anfangstrend konzipiert: Der zweimalige Aufwärtssprung T. 10/11 und 12/13 (beim zweiten Mal sogar ‚überhöht‘ in dem Quartvorhalt cis) und die nun „ungebrochene“, ‚normale‘ Harmonik (H7-gis) signalisieren das deutlich. Der Pianist betont besonders die Spitzentöne h' und cis', schwächt den folgenden Ton aber ab und erreicht so eine Seufzerwirkung, die das Scheitern der Gegenbewegung schon andeutet.
C übernimmt wieder alle Elemente von A. Die anfänglich noch vorhandene Aufwärtsbewegung wirkt gebremst (Sekunden) und mündet in einen fallenden Schluß mit der x-Floskel. Harmonisch finden sich wieder Alterationen, die harmonische Fortschreitung ‚fällt‘ – etwas überraschend – auf die Subdominante A.
Was sich am Anfang auf der 4-Takt-Ebene abspielte, wiederholt sich nun auf der 8-Takt-Ebene: B-C wird – leicht verändert – wiederholt. Also Stagnation, Kreisen auf der ganzen Front.
Die harmonische Änderung (a-Moll statt A-Dur, T. 24) ist zwar äußerlich minimal, aber von entscheidender Bedeutung: Hier wird endgültig klar, daß es kein Entrinnen, keinen Ausbruch aus dem Kreisen, kein erreichbares Ziel gibt. Der Pianist spielt diese Stelle ganz überzeugend: Nachdem er die Durversion (T.16) noch als ein fast verklärtes Einmünden in eine zwar überraschende, aber Hoffnung gebende Sphäre gestaltet hat, nimmt er nun die a-Moll-Stelle in Tempo und Dynamik völlig zurück und verstärkt dadurch den resignativen Charakter.
Die Ausweglosigkeit zeigt sich in geradezu krasser Form in der nun losgelassenen, sich verselbständigenden Schlußformel: Die Sequenzierung erfolgt zwar aufwärts, wirkt aber weniger als Gegenbewegung, sondern eher als ein Sich-Verflüchtigen, ‚Verdampfen‘, nicht zuletzt wegen des „smorzando“. Gerade die Tatsache, daß am Schluß der ‚formlos‘ in gleichmäßigen Vierteln dahingleitenden Floskelsequenz die rhythmisch einzige plastische Kontur des Stückes (punktierter Rhythmus) ‚aufgeklebt‘ wird, zeigt das resignative ‚Aufgeben‘.
Den gleichen Vorgang spiegelt die Harmonik: Das Ziel E wird nicht erreicht. Es bleibt bei der Moll-Subdominante. Dabei geht sogar der ‚zielgerichtete‘ Leitton gis verloren. Am Schluß muß er mühsam ‚restauriert‘ werden. Der Pianist gestaltet das Ersterben dynamisch und agogisch sehr eindrucksvoll.
- Der Choral ist Musik der „Gemeinschaft“. Er steht für das Eingebundensein des Einzelnen in übergreifende Ordnungen, für Glaubensfestigkeit, sichere Orientierung u.ä. Die Demontage des Chorals im vorliegenden Werk, der auskomponierte ‚Nachweis‘, daß er nicht mehr ‚funktioniert‘, ist das beste Mittel, um Isolierung, Orientierungslosigkeit, Hoffnungslosigkeit auszudrücken.
- Ästhetisch handelt es sich um ein ‚poetisches‘ Werk: Etwas Prosaisches, „Gemeines“ (Novalis) wird ‚romantisiert‘, fantasievoll umgestaltet. Schumann hat in „Der Dichter spricht“ etwas Vergleichbares gemacht: die kompakten Strukturen des Chorals lösen sich harmonisch und ornamental-figurativ auf. Die normale Schlußkadenz ist bei ihm zwar vorhanden, zeigt aber in der tiefen Lage und der rhythmischen Zerdehnung, daß sie gleichsam ‚herbeizitiert‘ wird. Der Unterschied zu Schumann liegt vor allem in der Kargheit und Entwicklungslosigkeit der ornamental-floskelhaften Floskel. (Bei Schumann entwickelt sich aus der Floskel fast so etwas wie eine freie Fantasie). Die nackte ‚Floskelhaftigkeit‘, die weitgehende Reduktion der Tonsprache, das Kein-Ende-Finden (offene Form) verweisen ins 20. Jahrhundert. Das Stück scheint ein Spätwerk Liszts zu sein: von virtuosem Pathos, großer rhetorisches Geste und dem Bestreben nach Überwältigung des Zuhörers ist nichts mehr zu spüren. Alles ist in äußerster Konzentration auf das Wesentliche reduziert. Man denkt fast schon an die Miniaturen Weberns. Die Choralintonation läßt sich auch als Hinwendung zum Religiös-Metaphysischen deuten, wie Liszt sie in seinen Kirchenmusikwerken öfter vollzogen hat. Die religiöse Geste hat hier aber nicht mehr – wie im Schlußchoral von Liszts „Weinen, Klagen...“ - etwas auftrumpfend Triumphalistisches an sich, sondern ist von Zweifel und Unsicherheit geprägt.

Figurennamen	Beispiele von barocken Theoretikern und aus Kompositionen	Grundbedeutung übertragene Bedeutung		
Anabasis (Ascensus)		"ansteigen", aufsteigen" Auferstehung, Erhöhung ...	Tmesis (Suspiratio)	 Vogt sus - pi - ro ad te (ich 'seufze' nach dir)
Katabasis (Descensus)		"absteigen", sterben, Erniedrigung, Grab, Hölle ...		 Schütz so ist es Müh und Ar-beit ge-we ----- sen
Tirata		"Zug", "Strich" Schuß, Pfeilwurf, Schwert- streich, Blitz, stürzen, fallen ...		 Schütz Es ist vollbracht, es ist vollbracht.
Kyklosis (Circulatio)	 Lassus quae circumda-bit me (die mich umzingeln wird)	"umkreisen", umschließen, herumgehen, Fessel, Ring, Rad, Krone, Schlange, Erde ...		 Mozart: Das Veilchen
Fuga (1.)		"Flucht", flüchtige Bewegung, Eile, Augenblick ...		 -(Seufzermotiv) Es sank und starb
Fuga (2.)	 Bach: Johannespassion Ich fol - ge dir gleichfalls mit freu-di-gen Schritten	"Flucht"(vom Verfolger aus gesehen), Verfolgung, Nachfolge, Nachahmung (Imitation)		 Dubitatio
Extensio	 Haydn: Die Schöpfung (Nr. 19) und e ----- wig	"Ausdehnung", Ewigkeit, unablässig, Ruhe ...		 Stillstand, Zögern, (stehender' Akkord, Fermaten) ...
Climax (Gradatio)		"Treppe", "Leiter" "Steigerung" (durch sequen- zierende Wiederholung)		 Passus duriusculus Saltus duriusculus Lamentobaß (Klage)
Ekphonesis (Exclamatio)	 Bononcini (1688) Sommo Di-o (Großer Gott) Bach: Matthäuspassion er - bar - me dich	"Ausruf" -(Moll-Sexte: negativ, -(Dur-Sexte: positiv)		 Tritonus (diabolus in musica) (Teufel in der Musik) Bach: Matthäuspassion Buß' und Reu', Buß' und Reu', Buß' und Reu'
Interrogatio	 Mozart: Zauberflöte Dies Bild - nis ist (bezaubernd schön) Mattheson cur non ce - dis? Schubert: Wohin? O Bächlein, sprich, wohin? Bach: Matthäuspassion Was dün-ket euch?	"Frage", Heben der Stimme (meist große Sekunde und häufig phrygische Kadenz)		 Bernhard und dein Herz falsch, falsch ge - we - sen ist Tremolo Bach: Matthäuspassion Laß ihn kreu ----- (zigen) gis
				 griech. X (Chi): Anfangsbuchstabe von Christus, vgl. auch Chiasmus: a b a

Igor Strawinsky: "Bei Petruschka" (aus dem Ballett "Petruschka", Paris 1911) (mp3)

<http://www.youtube.com/watch?v=HzcsW-RSjM> (Video)

Wie sehr die Analogcodierung zum Wesen der Musiksprache gehört, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass sie auch im 20. Jahrhundert noch wirksam ist - sogar bei einem Komponisten wie Strawinsky, der nicht müde wurde, der Musik die Fähigkeit etwas auszudrücken abzusprechen.

Figuren, die verwendet werden, sind:

Fuga (huschende Bewegung) bzw. Tirata (schießende Bewegung); Passus duriusculus (chromatische Tonfolge); Seufzer; Circulatio (kreisende Bewegung); Tremolo (zitternde Bewegung); Fanfare; Dissonanzfiguren wie der Tritonus (=diabolus in musica), z. B. in der bitonalen Verbindung von C- und Fis-Dur (= Indiz der inneren Zerrissenheit).

Zur vorausgehenden Szene:

Das Stück spielt in St. Petersburg um 1830. Das 1. Bild stellt einen Jahrmarkt dar. Zwischen Karussells, Holzpferdchen, Schaukeln und Rutschbahnen steht in der Mitte das Puppentheater eines Gauklers. Der öffnet das Gehäuse mit den Puppen, erweckt mit Flötenspiel seine drei Puppen zum Leben: Petruschka (das russische Kasperle), die Ballerina und den Mohren. Sie beginnen zu tanzen, zuerst an ihren Haken auf der Bühne, dann zum allgemeinen Erstaunen auf dem Platz unter dem Publikum. Die Zauberkraft des alten Magiers hat den Puppen menschliche Empfindungen eingepflanzt, Petruschka mehr als den beiden anderen. Er leidet unter seinem Menschsein, seiner Versklavung durch den grausamen Gaukler, seinem Ausgeschlossensein vom gewöhnlichen Leben, seinem lächerlichen Aussehen. In der Liebe zu der Ballerina sucht er Trost zu finden, aber diese flieht vor ihm, weil ihr sein wunderliches Auftreten Schrecken einflößt. Wenn sich der Vorhang zum 2. Bild ("Bei Petruschka") hebt, sieht man Petruschkas Zelle.

- 1 Eine Tür mit dem Bild des Teufels öffnet sich. Petruschka kommt herein. Er lässt die Arme kreisen.
- 2 Hinter ihm kommt der Gaukler. Er gibt P. einen Fußtritt, und der geht bäuchlings zu Boden.
- 3 P. hebt ängstlich den Kopf, schaut rechts (a) und links (b) hinter sich und schlägt verzweifelt die Hände im Nacken zusammen (c).
- 4 Mit schmerzlichem Gesichtsausdruck richtet sich er auf den Knien auf.
- 5 Er fasst sich klagend an die rechte (a) und die linke (b) Seite, dann rechts (c) und links (d) an den Hals.
- 6 Er hebt die Hand (a) und sinkt dann wieder zu Boden (b).
- 7 Auf dem Gesicht liegend, zuckt er zweimal (a, b) mit den Beinen.
- 8 Er richtet sich abrupt auf (a) und macht drehende Handbewegungen (b).
- 9 Er springt auf die Füße und dreht sich nach verschiedenen Seiten.
- 10 Dann rennt er, aufgeregt mit den Füßen trippelnd und mit den Armen fuchtelnd, an der Wand entlang.
- 11 Vor dem Bild des Gauklers bleibt er stehen und stößt wilde Verwünschungen aus.

Die choreographischen Angaben beziehen sich auf die Aufführung durch "The Paris Opera Ballet", (VHS "Paris Dances Diaghilev", Teldec 9031-71485, 1991).

Igor Strawinsky: "Bei Petruschka"

Impetuoso $\text{♩} = 100$

8 Picc. ff Tr. pp Fl. pp Vi. p Klav. sf p f

9 Doppio valore $\text{♩} = 50$ Tr. p espressivo Fag.

16 Klar., Klav. f p f

20 Più mosso $\text{♩} = 76$ p f

24 crescendo

27 f

29 10 10 10 10

31 7 7 7

33 12 Tr. ff Str. u.a.

37

Particell nach der Taschenpartitur (rev. Fassung 1947),
Boosey & Hawkes, New York 1948

Lösung:

The musical score is written in 2/4 time and consists of several systems of staves. The tempo is marked as **Impetuoso** with a metronome marking of $\text{♩} = 100$. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Troncone (Tr.), Flute (Fl.), Violin (Vi.), Clarinet (Klav.), and strings (Str. u.a.).

Key features and markings include:

- Measures 1-8:** Picc. and Tr. parts with triplets and accents. Dynamic markings: *ff*, *pp*, *p*, *f*, *sf*, *p*. Red annotations: **1**, **2**, **3a**, **3b**, **3c**.
- Measures 9-15:** Tempo change to **Doppio valore** ($\text{♩} = 50$). Tr. part with triplets and accents. Dynamic: *p* *espressivo*. Red annotations: **4**, **5a**, **5b**, **5c**, **5d**.
- Measures 16-19:** Fag. part. Dynamic: *f*, *p*. Red annotations: **6**, **7a**, **7b**, **8a**.
- Measures 20-23:** Klar., Klav. part. Tempo change to **Più mosso** ($\text{♩} = 76$). Dynamic: *p*, *f*. Red annotations: **8b**, **9**, **10**.
- Measures 24-26:** Six measures of sixteenth-note chords with a **crescendo** marking.
- Measures 27-28:** Sixteenth-note chords with a **f** dynamic.
- Measures 29-30:** Ten-measure chords with a **10** annotation.
- Measures 31-32:** Seven-measure chords with a **7** annotation.
- Measures 33-36:** Twelve-measure chords with a **12** annotation. Tr. part with triplets and accents. Dynamic: *ff*. Red annotation: **11**.
- Measures 37-40:** Three-measure chords with a **3** annotation.

Fritz Kreisler: „Liebesleid“ („Alt-Wiener Tanzweise Nr. 1“) 1910

A

Tempo di "Ländler" Fritz Kreisler, 1910

p con sentimento

A1

espress.

B

espress.

C

poco meno mosso

Es handelt sich um ein Salonstück in der Tradition des 19. Jahrhunderts. Kreisler veröffentlichte es in der Reihe „Klassische Manuskripte“, in der er eigene Werke als Transkriptionen von Werken barocker Komponisten oder „Alt-Wiener Tanzweisen“ veröffentlichte. Erst 1935, von Musikwissenschaftlern nach den authentischen Vorlagen befragt, gab er den Etikettenschwindel zu und gestand, dass es sich um eigene Kompositionen handelt. Kreisler verbindet also in diesen Stücken traditionelle Muster mit dem Salonstil und eigenen Vorstellungen. Darin zeigt er trotz aller stilistischen und geistigen Unterschiede eine gewisse Nähe zu dem einige Jahre später einsetzenden Neoklassizismus Strawinskys.⁶⁵

Fritz Kreisler war einer der größten Geigenvirtuosen der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als Grenzgänger zwischen E- Und U-Musik geriet er ins Visier strenger Kritiker:

„Elegant und beschwingt, mit einem Hauch von Wehmut, so präsentiert sich das kurze weltbekannte „Liebesleid“ von Fritz Kreisler. Berühmte Solisten lieben diese entzückende Melodie als „musikalischen Konfekt“, mit dem man dem Publikum das Konzertende versüßt. Lassen Sie sich in die Wiener Kaffeehäuser des 19. Jahrhunderts entführen und genießen Sie den echten „Wiener Charme!““

http://www.sound-library.net/shop/de_DE/products/show,22744.html

Adorno:

"In bezug auf Kreisler bin ich völlig Eurer Meinung. Er ist schon lange auf den Hund gekommen und hat jeden Maßstab verloren. Diese ganze Art des Musizierens gehört liquidiert, und man fragt sich manchmal, ob die deutsche Barbarei, die zu dieser Liquidation beiträgt, nicht hier wie in vielem anderen gegen den eigenen Willen einen sehr gerechten Urteilspruch vollstreckt."

In. „Briefe an die Eltern 1939-1951“, Frankfurt a/M 2003. Zit. nach FAZ 18.08.2003

Es verschlägt einem die Sprache angesichts dieser rigorosen Aussage. Immerhin konnte sich auch Adorno nicht ganz dem Zauber Fritz Kreislers entziehen, wie folgende Äußerung belegt:

Adorno:

„Von den Solisten erinnere ich mich an Kreisler, dessen Geigenton immer noch schöner ist als aller Geschmack, der dagegen rebellierte ...“

Band 19: Musikalische Schriften VI: Juni 1925. Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, S. 15820

Das Stück „Liebesleid“ ist geprägt vom Wiener „Kaffeehaus-Stil“ mit der typischen Ländler-Begleitung.

In der Melodie wird ein 4taktiges Motiv jeweils einen Ton tiefer wiederholt. Die Anfangstöne der 4taktigen Einheiten ergeben den fallenden phrygischen Tetrachord **a-g-f-e**.

Dieser Tetrachord bestimmt auch die Begleitung. Sie umschreibt die Lamento-Bassformel (a-G-F-E) in Form einer Quintfall-Sequenz (Turnaround):

a d G C F B E

In dieser Quintfallsequenz kann man, wenn man will, einen fernen Nachklang der Bachschen Wendung aus der Kantate 12. hören:



Das Grundgerüst beruht also melodisch und harmonisch auf dem fallenden phrygischen Tetrachord a-g-f-e und der phrygischen Kadenz –a-G-F-E.

Die Quintfall-Sequenz bestimmt die A-Teile des Stücks. Da die übrigen Teile melodisch Varianten des A-Teils sind, kommt der Ablauf des Stückes der Passacagliaform des Lamento bei Purcell und Bach sehr nahe.

Form: A – A1 – B – B' – C – C' – A2 – B' – C' – C'

Die melodische Linie hat – wie bei Chopins Prélude – am Anfang einen Aufschwung und ist dann ‚endlos‘-fallend. Sie ist aber nicht so originell verfremdet („romantisiert“) wie bei Chopin. Sie folgt durchsichtigen herkömmlichen Melodiebildungsgesetzen mit klarer Motivik, regelmäßigen Perioden und eindeutigem Kadenzbezug.

Aus der Einfachheit eine Wertung abzuleiten, ist müßig. Es gibt nicht *die* „richtige“ Musik, z. B. die, die sich, wie Adorno sagen würde, auf dem „Stand des Materials“ befindet. Wer definiert so etwas? Will man wirklich den Reichtum eines weit verzweigten reichen Netzes von Entwicklungen auf einen einzigen Entwicklungsstrang zurückstutzen? Obwohl nicht so komplex wie Chopins Salonmusik, ist auch Kreislers Werk berührend und interessant, vor allem, wenn es ‚bezaubernd‘ und ‚geschmackvoll‘ gespielt wird, wie das Gidon Kremer und Martha Argerich am 11. Dezember 2006 in der Berliner Philharmonie taten.⁶⁶

⁶⁵ Wie später Strawinsky wollte Kreisler in einem alten Kloster Werke alter Meister gefunden haben, nur stimmte das bei ihm nicht.

⁶⁶ Filmdokumentation: „Argerich und Kremer - Eine Konzerterinnerung“, 03.05.2009 arte // CD „The Berlin Rezital“, EMI Classics 6 93399 2, 2009

A1:

Dem fallenden Duktus der Melodie widerspricht am Ende der 3 ersten 4Taktgruppen eine ansteigende 3Tonfigur. Sie kehrt den vorangehenden ‚Seufzer‘ um und drückt die Sehnsucht aus, die mit dem Liebesleid verbunden ist.

A1:

Die Melodie ist unverändert. Die Klavierbegleitung wird eigenständiger und beginnt einen Dialog. Zunächst erscheint an anderes Lamento-Element, die fallende chromatische Linie (T. 1-3), dann die fallende Linie in diatonischer Form (T. 5-7, 9-11). Diese fallenden Linien sind die (augmentierte und expressiv ‚verdickte‘) Umkehrung der steigenden 3Tonfigur der Melodie und verstärken so den resignativen Gesamteffekt.

B:

Hier kommen die Gegenkräfte zum Zug. Die chromatische Linie wird umgekehrt und führt in die emphatische Aufwärts-Sext in F-Dur (!). Doch gerät dieser Aufschwung sofort in Sog der fallenden Kräfte. Der Bass besteht aus einer fallenden 4Tonlinie (f e d c). Dem schließt sich ab T. 6 auch die Melodiestimme an. Ab T. 9 gerät die Entwicklung wieder in den kargen Duktus des A-Teils und führt nach a-Moll zurück. Die dialogisierenden Oberstimmen des Klaviers bestehen bis zum T. 9 aus Seufzermotiven und fallender Chromatik.

B':

Dieser Teil ist weitgehend identisch mit B, gibt aber der fallenden Chromatik noch mehr Raum.

C:

Als etwas langsamere Durvariante des A-Teils suggeriert dieser Teil das (vergangene) Liebesglück. Die zwischen Tonika und Dominante pendelnde Harmonik und die wiegenden Bassfiguren sind ein Indiz dafür. Die Melodie jedoch folgt genau dem melodischen Abwärtssog des A-Teils.

C':

Die nahezu identische Wiederholung von C gibt nun auch den Klavierakkorden einen fallenden Duktus, lockert sie aber gelegentlich durch eine Triolenfigur etwas auf.

A2:

Auch hier wird die Rolle der fallenden Chromatik in der Begleitung weiter gesteigert.

B':

s. o.

C':**C':**

Kreisler spielt „Liebesleid“

http://www.youtube.com/watch?v=AqQ2_2qd-5Y

Giora Feidman: Bublitschki, 1993 (CD Network 19)

<http://www.youtube.com/watch?v=1JoZurYnflw>

Giora Feidman ist ein jüdischer Klezmer-Musiker. Klezmer ist eine im osteuropäischen Judentum entwickelte Volksmusiktradition, in der jüdische und (vor allem) slavische Elemente sich verbanden. Es ist eine improvisierte Musik über ein russisches Volkslied.⁶⁷ In der formalen Anlage schimmert die rumänischen Doina durch in dem Wechsel freien, schwermütigen, reich verzierten Parlando-Rubato-Teilen und schnellen, lustigen, rhythmisierten tänzerischen Abschnitten.

„Der talentierte *klezmer* wußte immer den Weg zum ästhetischen Empfinden der Zuhörer zu finden. Ein Bericht über eine jüdische Hochzeit in Podolien, Ukraine, in der "Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung" von 1802 schildert: "Die Musikanten spielten fortissimo und der erste Violinist legte sich nun beym Spielen ... nahe an das Ohr des Bräutigams "nun brach auch der ... in ein ähnliches Heulen aus, die Schleusen seiner Thränensäcke wurden geöffnet. ... Diese Erscheinung war ohne Zweifel den jüdischen Tonkünstlern das Zeichen des höchsten Triumphs ihrer Kunst. ... Jeder ihrer Töne flog mir wie ein Pfeil durch mein Gehör. (...) So wird so lang ein Lamentirliches auf den Geigen gespielt, bis er weint; denn ohne das wird er nicht getraut. In der That setzte sich die Gesellschaft gleich darauf mit dem Bräutigam in Marsch zur Trauung.“

Booklet der CD "Yikhes. Frühe Klezmer-Aufnahmen von 1907 -1939", Trikont 1991

Rita Ottens / Joel Rubin: Klezmer-Musik, Kassel, 1999, S. 32-34

Im Kiewer Konservatorium spielten M. I. Rabinowitsch und ein Ensemble nun einige Stücke aus dem jiddischen Hochzeitsrepertoire der Jahrhundertwende auf drei 78er Schellackplatten ein: die beiden beliebten Tänze »Frejlechs«, den typischsten osteuropäisch jüdischen Kreistanz im Zweivierteltakt, in dessen jiddischer Bezeichnung sich unschwer das Deutsche »fröhlich« erkennen läßt, und »Scher« oder »Scherale«, eine Art eleganter jüdischer Square Dance, ebenfalls im Zweivierteltakt, für Anordnungen von jeweils vier Paaren. Auch an die feierlichen Prozessionsstücke, die Begleitmusik für den Hochzeitszug durch die Straßen, war gedacht: Mit der von den Klezmorim auf der »Gas« gespielten Melodie, dem »Gas-Nign«, waren Braut und Bräutigam, die Brauteltern und die Ehrengäste gewöhnlich nach dem Hochzeitsempfang zurück in ihre Häuser geleitet worden. Der schleppend-würdevolle Dreivierteltakt dieses Gas-Nign bildet einen überaus seltsamen und bewegenden Gegenpart zu seiner vielstimmig jublierenden Melodie. Vor allem aber das »Kale-Basetsn«, das »Setzen« der Braut, stellt schließlich, obwohl im Aufnahmestudio entstanden, das unmittelbarste Zeugnis jiddischer Klezmer-Musik aus der Sowjetunion dar. Diese in den streng ritualisierten Ablauf einer traditionellen osteuropäisch-jüdischen Hochzeit eingebettete zentrale Zeremonie wurde ursprünglich als magische Handlung zur Abwehr der bösen Geister vollzogen, die durch das Weinen und Heulen der weiblichen Hochzeitsgäste in die Irre geführt werden sollten. Auch bei der Rabinowitsch-Aufnahme durchzieht stilisiertes Weinen einer weiblichen Stimme die wunderbar ausdrucksvollen Solo-Improvisationen von Rabinowitsch und die gebetsartig in Kantilenen vorgetragenen Verse des Schauspielers Lejser Kalmanowitsch. Eine »Braut«, auch sie eine Schauspielerin, schluchzt und weint wie eine jüdische Tochter in ihrer allergrößten Schicksalsstunde, bevor sie ihrem Bräutigam zum ersten Mal ins Angesicht sieht. Die Klezmorim untermalen das Ganze emphatisch und würdevoll mit ausgehaltenen Akkorden. Spätestens hier beginnt man zu verstehen, warum gerade die »umetike« Qualität - der niedergedrückte Zustand des Gemüts des mittelhochdeutschen »unmaere« -das wichtigste Kriterium für das Spiel eines Klezmers war und ist: Bei dieser existentiellen Begegnung von Mann und Frau, dem männlichen und dem weiblichen Prinzip, liefert der Klezmer mit seiner Musik die Begleitung zum menschlichen Urdrاما von Trennung und Vereinigung, Tod und Wiedergeburt, in heidnischer Zeit Teil der heiligen Riten der Hochzeitsfeier und Paarung. Hier ist auch der Schlüssel zum Verständnis des Wesens und der Funktion der Klezmer-Musik zu suchen. Aus der Musik des Rabinowitsch-Orchesters weht noch der Atem der einstigen Begleitzeremonien des Mysteriums mit seiner Klage und dem Jubelschrei. Wie immer nach einer lamentierenden Melodie, wird auch das Kale-Basetsn von einem lebhaften Tanz, in diesem Fall einem Vivat im Zweivierteltakt, abgelöst, einem feierlichen Marsch, mit dem die Braut zum wartenden Bräutigam unter den Traubaldachin geleitet wird.

⁶⁷ Jiddische Version: http://www.youtube.com/watch?v=SkILlI_PVto

Modern Jazz Quartet: Django

Klangausschnitte: **MJQ 1954 – MJQ 1972 – Oscar Peterson**

grafische Darstellung des Melodieverlaufs und der motivischen Struktur

Analyse des Stückes:

→ Wir beschreiben die Veränderungen der Motive mit Hilfe der folgenden Auflistung von Möglichkeiten der Motivveränderung:

Diastematik

Rhythmik

Intervallstreckung

Umkehrung/Spiegelung

partielle Änderung der Intervallstruktur

Verlängerung

Abspaltung/
Sequenzierung

Verkürzung

→ Wir interpretieren die Melodie von "Django" hinsichtlich ihrer Raumdisposition und Energetik. Raumdisposition meint die Bewegung der Melodie im zweidimensionalen "Zeit-Raum" (aufwärts-abwärts, Gleichgewicht-Ungleichgewicht, Symmetrie-Asymmetrie). Energetik meint das Spiel der Kräfte (Energien), das die Bewegung der Melodie steuert bzw. im Höreindruck durch die Melodie suggeriert wird (Spannung-Entspannung, Steigerung-Rückentwicklung). Ausgangspunkt der Untersuchung ist das Hauptmotiv a-b, aus dem die ganze Melodie wächst.

→ Wir beziehen unsere Untersuchungsergebnisse auf die in dem Titel "Django" zum Ausdruck kommende Aussageabsicht des Stückes, die Trauer um den Tod des Jazz-Gitarristen Django Reinhardt († 1953). Wir vergleichen unsere Interpretation des Stückes mit der "Interpretation" *Oscar Petersons* und beachten dabei besonders die Dynamik und Agogik.

Lösung:

Modern Jazz Quartet: Django, 1954 (zum Tod des Jazzgitarristen Django Reinhardt)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

In der Mikro- und in der Makrostruktur herrscht fallender, depressiver Gestus vor. Es gibt aber auch widerstrebende Kräfte: Element a ist ein haltlos fallendes "Seufzer-Motiv" - die in der Synkope gewaltsam geballte Kraft verpufft auf der unbetonten 4. Taktzeit -, Element b wirkt dagegen durch die feste Markierung der betonten Taktzeiten, den punktierten Rhythmus und durch die partielle Aufwärtsbewegung stabiler und aktiver. Die melodische Bewegung ist das Ergebnis dieses Kräftespiels. Die Aufwärtssequenzierung (T. 1-12) zeigen das Ankämpfen gegen das Leid, das nicht Glaubenwollen. Die lange Abwärtssequenzierung (T. 13-20) mit dem nach unten gedrehten Motiv a und dem Fehlen des rhythmisch profilierten Motivs b wirkt umso trostloser.

Django Reinhardt war ein Verehrer Fritz Kreislers. Er hatte mehrere Stücke von ihm im Repertoire. Von daher erklärt sich auch die expressive, an klassischen Mustern orientierte Gefühlsgestik. Eine Gemeinsamkeit ist auch der turnaround, die Quintfallsequenz über den phrygischen Tetrachord:

bei Kreisler: a d **G** C **F** B **E**
 bei Reinhardt (T. 5-12): **F** b **Es** As **Des** g/G **C**;

F7 Bbm Eb7 Ab Db Gm7/5- G7 C

Beatles (Paul McCartney): Yesterday
(17.06.1965)

Yesterday,
all my troubles seemed so far away,
now it looks as though they're here to stay,
oh, I believe in yesterday.

Suddenly,
I'm not half the man I used to be,
there's a shadow hanging over me,
oh, yesterday came suddenly.
Why she had to go I don't know, she wouldn't say,
I said something wrong,
now I long for yesterday.

Yesterday,
love was such an easy game to play,
now I need a place to hide away,
oh, I believe in yesterday.

Why she had to go I don't know, she wouldn't say,
I said something wrong,
now I long for yesterday.

Yesterday,
love was such an easy game to play,
now I need a place to hide away,
oh, I believe in yesterday.
Mm mm mm mm mm mm mm

Das Stück geht von einem Fixpunkt aus, dem F-Dur-Klang, zu dem es immer wieder zurückkehrt. Dieser Zentalklang F ist schwach, weil geisterhaft leer (ohne Terz). Die Melodie stolpert am Anfang mit einer Seufzersekunde in ihn hinein. Diese Wendung bleibt isoliert und abgeschnitten vom weiteren Verlauf. Ganz verquer steht dieser 1. Takt innerhalb der 7taktigen Periode. Während die übrigen Takte sich zu Zweitaktgruppen zusammenschließen, wirkt er verloren. Zum eigentlichen Dreh- und Angelpunkt der Melodie wird das a⁴. Die Terz des F-Dur-Klangs ist aber bei ihrem ersten Auftritt schon durch die Harmonik zur Quinte des d-Moll-Dreiklangs umgedeutet. So prallen gleich am Anfang die Sehnsucht nach dem Gestern (F-Dur) und die harte Realität des Heute (d-Moll) aufeinander. Die Seufzerfigur (far away) in T. 5 ist jetzt viel nachdrücklicher inszeniert als am Anfang, so als ob erst hier der Ernst der Lage ins Bewusstsein dringt. Über immer neue Seufzer-Haltpunkte strebt die Melodie zurück zum Sehnsuchtspunkt F-Dur (T. 9). Der wird auch erreicht, aber in einer wenig entschiedenen harmonischen Wendung. Auf die Doppeldominante (G) folgt nicht die zielgerichtete Dominante (C), sondern die Subdominante. Die Offenheit der plagalen Wendung spiegelt sich auch in der Melodie: der Leitton fehlt und der eigentliche Schlussston ist die schwebende Terz a⁴.

Im Refrain (Why she had to go) kommt nichts Neues, aber das Ganze hat nun einen nachdrücklichen Charakter. Das a⁴ bekommt ein starkes Gewicht durch den volltaktigen Einsatz und die langen Notenwerte. Statt des skalischen Aufstiegs folgt nun ein Quartsprung. Aber der Protest fällt wieder in sich zusammen und mündet ins schwebende a⁴ als Terz von F-Dur. Spektakulär und einmalig in diesem Stück ist der Durchbruch zum f⁴ (T. 17) über die Dominante C-Dur (now I long for yesterday!!!). Der weiche skalische Rückgang zum Grundton über dem liegenden F-Klang gibt der Erinnerung Raum, führt aber nur wieder in eine weitere Wiederholungsschleife. Für den Schluss bleibt nur die nochmalige Wiederholung der plagalen Schlusswendung, nun träumerisch gesummt.

Hat der Komponist sich das so gedacht?

Fast schon eine Standardfrage von Schülern bei (allzu?) detaillierten Analysen. Die Antwort kann nur sein: Nein! Dann hätte er das Stück so nicht komponieren können. Was in den unübersehbar komplexen Netzen unseres Gehirns zusammenwächst, ist zum geringeren Teil unserer Kontrolle unterworfen. Selbst der Vorgang der Analyse ist komplex und läuft nicht nach klaren schematischen Verfahrensweisen. Auch hier muss man im steten Umgang mit dem Werk auf inspirierende Einfälle warten, wenn die Analyse sich nicht nur auf konventionelle Äußerlichkeiten beschränken soll. Komponieren ist allerdings etwas ganz anderes als analysieren. Das soll natürlich nicht heißen, dass Komponisten nicht auch analytisch vergehen können. Das ist je nach Person und Situation anders. Auch hier führt Schubladendenken nicht an die Wirklichkeit heran. Wie wenig historische Aufarbeitungsversuche über die Musik selbst aussagen, zeigt der folgende Bericht, der nichtsdestotrotz nicht uninteressant ist.

Mark Hertsgaard:

»Yesterday« war der Song, den McCartney bereits im Januar 1964 im Traum gehört hatte, als die Beatles sich im feinen Pariser Hotel George V. aufhielten. Kurz danach spielte er die Melodie George Martin vor und vertraute ihm an, daß er dem Song einen Titel aus einem Wort geben wolle — möglicherweise »Yesterday«, wenn das nicht zu kitschig klänge. Martin fand es nicht kitschig. Auch die anderen Beatles bekamen den Song um diese Zeit zu hören, und McCartney zufolge gefiel er ihnen. Gleichwohl vergingen achtzehn Monate, ehe »Yesterday« am 14. Juni 1965 aufgenommen wurde. Es ist richtig, daß Paul seine Zeit brauchte, bis er einen passenden Text dazu geschrieben hatte. Sein Arbeitstitel lautete »Scrambled Eggs« (Rührei), der zu seiner ersten Zeile passte: »Scrambled eggs/ I love your legs« (Rührei, ich liebe deine Beine). Doch lässt sich damit allenfalls erklären, warum der Song nicht auf die LP A Hard Day's Night kam, die im Frühjahr 1964

aufgenommen wurde; McCartney brauchte mit Sicherheit keine achtzehn Monate, um den Text zu schreiben. Schließlich hätten die Beatles ein Kleinod wie »Yesterday« bitter nötig gehabt, als sie im Herbst 1964 das enttäuschende Album Beatles For Sale zusammenstellten. Warum also wurde der Song zurückgehalten? Der, wenn auch mehrdeutigen, Antwort der Hauptbeteiligten am nächsten kam Lewisohn 1987, als McCartney zu ihm sagte, »Yesterday« sei ebenso wie das nachfolgende »Michelle« nie als Single veröffentlicht worden, »weil wir der Meinung waren, das passe nicht zu unserem Image ... Man hätte sie als McCartneySingles erkennen können, und darauf war John vielleicht nicht so scharf«. An anderer Stelle erklärte McCartney: »>Yesterday< ist das vollendetste Stück, das mir je gelungen ist.« Gleichauf mit Lenons »Help!« enthält es den besten Text, den Paul je geschrieben hat — es ist, als sei ihm klargeworden, dass dieser Song zu schön war, um mit irgendwelchen Klischees beladen in die Welt entlassen zu werden. Auch McCartney bezieht sich auf eine unschuldige, glücklichere Vergangenheit, als alle Schwierigkeiten noch in weiter Ferne lagen. Obwohl »Yesterday« nicht wie »Help!« autobiographisch grundiert ist, berührt es doch den Hörer auf ähnliche Weise durch den nüchternen Bericht von einer Liebesgeschichte, die aus irgendeinem Grund nicht funktioniert. Die Melodie von »Yesterday« ist gut genug, dass man sie a cappella singen und damit verzaubern kann — nach seiner Trennung von den Beatles spielte McCartney den Song bei Konzerten nur auf seiner akustischen Gitarre —, doch verleiht die Einführung des Streichquartetts in der zweiten Strophe dem Lied eine ganz besondere Aura. Das Quartett spielt mit der notwendigen Zurückhaltung; es hebt die natürliche Schönheit des Songs hervor, ohne aufdringlich oder süßlich zu werden. Die Idee zu dem Streichquartett stammte von George Martin, er schrieb auch den größten Teil der Partitur. Das Ergebnis ist, mit einem Wort, eins der stillen Meisterwerke in der populären Musik des 20. Jahrhunderts.
The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik, München 1996, S. 150/151

Solche Berichte verführen leicht zu ominösen Inspirationstheorien und zu der Meinung, Kunst sei unerklärbar. Letzteres ist zwar richtig, aber nur die halbe Wahrheit. Etwas, was uns ergreift und überwältigt, verstehen zu wollen, ist doch eine ganz natürliche Verhaltensweise. Das Werk ist eben mehr als das, was der Komponist bewusst in es hineingelegt hat, auch mehr, als man mit Worten erklären kann. Aber sollte man deshalb sich bequem zurücklehnen? Kein Mensch käme auf die absurde Idee, Naturwissenschaften zu verbieten, weil sie ja doch nie restlos die Welt erklären können.

Beatles (Paul McCartney und John Lennon): **Michelle** (03.11.1965)

Michelle ma belle These are words that go together well, my Michelle, Michelle ma belle, Sont les mots qui vont tres bien ensemble tres bien ensemble. I love you, I love you, I love you, That's all I want to say, Until I find a way, I will say the only words I know that you'll understand. Michelle ma belle, Sont les mots qui vont tres bien ensemble tres bien ensemble. I need to, I need to, I need to, I need to make you see, oh what you mean to me, Until I do I'm hoping you will know what I mean. I love you. I want you, I want you, I want you, I think you know by now, I'll get to you somehow, Until I do I'm telling you so you'll understand. Michelle ma belle, Sont les mots qui vont tres bien ensemble tres bien ensemble. I will say the only words I know that you'll understand, my Michelle.	Michelle, meine Schöne. Das sind Worte, die gut zueinander passen, meine Michelle. Michelle, meine Schöne. Das sind Worte, die sehr gut zueinander passen, sehr gut zueinander passen. Ich lieb' dich, ich lieb' dich, ich lieb' dich. Das ist alles, was ich sagen will, bevor ich einen Weg finde. Ich sag' dir nur Worte, von denen ich weiß, dass du sie verstehst. Michelle, meine Schöne. Das sind Worte, die gut zueinander passen, sehr gut zueinander passen. Ich muss ja, ich muss ja, ich muss ja, ich muss dir endlich zeigen, oh was du für mich bist, und bis dahin hoff' ich, du verstehst, was ich meine. Ich lieb' dich. Ich will dich, ich will dich, ich will dich. Ich glaub', du weißt es jetzt. Ich erreich' dich irgendwie, doch bis dahin sag' ich Worte dir, die du verstehst. Michelle, meine Schöne.. Das sind Worte, die gut zueinander passen, sehr gut zueinander passen. Ich sag' dir nur Worte, von denen ich weiß, dass du sie verstehst. meine Michelle.
--	--

Mark Hertsgard:

Lennon und McCartney unterschieden sich in ihrem Temperament und ihren musikalischen Instinkten so sehr, dass sie mehr als nur das Beste aus dem anderen herausholen konnten. Doch während McCartney ein Singvogel mit einer überschäumenden Gabe für Melodien, für einen Rhythmus zum Mittrommeln und für aufheiternde Gefühle war, erwies sich Lennon als Dichter, der eine verquere, absurde Einstellung zum Leben hatte, dessen Songs häufig seltsame Rhythmen brauchten und mit ein oder zwei Akkorden auskamen. Wo McCartney dazu neigte, über andere Menschen zu schreiben, beschäftigte sich Lennon mit sich selber. Und wenn McCartney für den Großteil der populären Erfolge der Beatles verantwortlich ist — Songs wie »Yesterday«, »Michelle« und »Yellow Submarine« —, kamen von Lennon eher die Manifeste wie »All You Need Is Love«, »Revolution« und »Nowhere Man«.

Auf sich allein gestellt, hätten sie diese jeweiligen Vorlieben allzu ungehindert ausleben können ... Im Verbund der Beatles jedoch wurden Paul und John in ihren individuellen Neigungen bestärkt, ohne dass sie ihnen ganz und gar nachgeben konnten. Die Dynamik hat Pete Shotton, einer der wenigen Freunde, die gelegentlich dabei sein durften, wenn die Beatles an ihren Songs arbeiteten, auf eine schöne Formel gebracht: »Pauls Gegenwart verhinderte, dass John sich zu sehr in Unverständlichkeit und Maßlosigkeit verlor, während Johns Einfluss verhinderte, dass die seichten und sentimental Aspekte in Pauls Kompositionen zu sehr überhandnahmen.« ...

Die Zusammenarbeit neutralisierte nicht nur ihre jeweiligen Schwächen, die Verschmelzung von Johns und Pauls gegensätzlichem Stil hatte auch zur Folge, dass sich die emotionale und musikalische Bandbreite, in der sich die Beatles ausdrückten, erheblich erweitern ließ. Besonders auffällig war das bei den Songs, die Lennon und McCartney zusammen schrieben. In seinem Gespräch mit dem Playboy hat Lennon am Beispiel von »Michelle« einmal beschrieben, wie dieser Prozess vonstatten ging. ...

Lennon erinnert sich an die Szene: »Er und ich waren irgendwo, und er kam herein und summt die ersten paar Takte mit dem Text ... und dann sagt er: >Wie komm ich da weiter?« John hatte sich eine Bluesplatte angehört, und indem er eine Zeile von ihr umformulierte, kam er auf: »I love, I love you, I love you«. »Mein Beitrag zu Pauls Songs bestand immer darin, daß ich ihnen einen Blues-Touch verpasste. Sonst ist >Michelle< ja eine simple Ballade, nicht? Paul sorgte für Leichtigkeit und Optimismus, während mir nach Traurigkeit, den Dissonanzen, den Blues-Noten war.«

The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik, München 1996, S. 129-131

„Michelle“ hat mit „Yesterday“ inhaltlich und stilistisch vieles gemeinsam: Liebeslied, akustische Gitarre, filigranes Arrangement, Reminiszenzen an ‚klassische‘ Musik, Background-Streicher bzw. Background-Chor, balladenhafter Songstil, originelle Form ...

„Michelle“ reflektiert – wahrscheinlich unbewusst – ein altes Musiziermodell, den Lamentobass (in chromatischer und diatonischer Form) bzw. die phrygische Kadenz (Urform: f-Es-Des-C). Beide Elemente findet man besonders verdichtet in dem Chor „Weinen Klagen, Sorgen Zagen“ aus Bachs Kantate 12, einer Chaconne über den chromatischen Lamento-Bass:

Das phrygische Modell wird verwandelt in ein helleres, leichteres, spielerisch-humorvolles Klangbild, das zwischen F-Dur und f-Moll changiert und den Klagegestus zum Ausdrucksträger ‚süßer‘ Liebesgefühle macht. Die Ostinato-Form – bei Bach Symbol des schicksalhaften Gefangenseins im Kreislauf von Leid und Kreuz - wird in „Michelle“ zum Quasi-Ostinato und zum Symbol des Gefangenseins im Zauber der Liebe. Der halbtönige Klagelaut des ‘-c‘ wird zum Liebesseufzer („I love you“) mit großer Sekunde (g‘-f‘) in T. 18, der höchsten Stelle der Gesangspartie.

Eine gute Übung ist das Erstellen eines Formplans des ganzen Stückes beim (mehrmaligen) Hören. Dadurch wird die Komplexität der Form unmittelbar einsichtig.

Die von den Noten her bekannten Teile sind:

Intro (T. 1-4)

A (T. 5-10, bzw. 11-16)

B (T. 17-22).

Formplan von Michelle

Intro	A	A	B	Intro	A	B	Intro	C	B	Intro	A	Intro	C fade
-------	---	---	---	-------	---	---	-------	---	---	-------	---	-------	--------

Es lohnt sich auch, in einem weiteren Durchgang die Anzahl Takte der einzelnen Teile mitzuzählen und zu notieren:

Intro	A	A	B	Intro	A	B	Intro	C	B	Intro	A	Intro	C fade
4	6	6	6	4	6	6	4	6	6	4	6	4	6 →

Formplan von Yesterday zum Vergleich

Intro	A	A	B	A	B	A	Outro
2	7	7	8	7	8	7	2

Er ist wesentlich einfacher und überschaubarer. Das allein markiert aber keinen Qualitätsunterschied.

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

(♩ = 112-120)

Campana

Camp.

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

VI. II div.
pp

Violo
pp
sole
p

Vc. div.
p

Cb. div.
mp

mp

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

Wolfgang Sandner:⁶⁸

"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 verklingen.

Hat Kyprian das Werk Arvo Pärts - 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 gespielt 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 Brittens gewidmet: An den zurückliegenden Jahren haben wir sehr viele Verluste für die Musik zu beklagen gehabt. Warum hat das Datum von Benjamin Brittens 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 Machauts erhalten hatte. Außerdem hatte ich lange schon den Wunsch gehabt, Britten persönlich kennen zu lernen. Es kam nicht mehr dazu."

Lotte Thaler:⁶⁹

"Das New Age ist in erster Linie ein florierendes Geschäft, das sein Kapital aus der geistigen Leere schlägt und nun im Dickicht 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« erführen 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 Vokalisieren 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."

Das Stück wird von Schülern emotional-assoziativ erlebt und mit Begriffen wie Katastrophe, Tod, Untergang u. Ä. beschrieben. Als Begründung wird bei nochmaligem Hören genannt:

immer tiefer, verworren, dick, offen, ohne Ende, Glocke (Totenglocke?).

Ausdruck, Suggestivität wird wahrgenommen.

Die Glocke ertönt in einem regelmäßigen Rhythmus (Pausenlängen: 1½ - 1½ - 3½ Takte usw. bis T.85, dann Pause bis zum letzten Takt).

Die V 1 spielt eine Abwärtslinie, die immer wieder bei a''' beginnt und jedes Mal um einen Ton verlängert wird. Die Lösung sieht so aus:



⁶⁸ Aus: Einleitungstext zur CD "Arvo Pärt. Tabula rasa", ECM 81 / 104-L.

⁶⁹ Aus: L. Thaler: Krise der Wahrnehmung. Das New-Age-Syndrom, in: FAZ vom 23. 2. 1988, S. 29.

QUEEN: INNUENDO, 1991 (track 20)

Einleitung

1. Strophe

Oooh, oooh -
 While the sun hangs in the sky and the desert has sand
 While the waves crash in the sea and meet the land
 While there's a wind and the stars and the rainbow
 Till the mountains crumble into the plain

Refrain

Oh yes we'll keep on tryin'
 Tread that fine line
 Oh we'll keep on tryin' yeah
 Just passing our time

2. Strophe

Oooh, oooh -
 While we live according to race, colour or creed
 While we rule by blind madness and pure greed
 Our lives dictated by tradition, superstition, false religion
 Through the eons, and on and on

Refrain

Oh yes we'll keep on tryin'
 We'll tread that fine line
 Oh oh we'll keep on tryin'
 Till the end of time
 Till the end of time

Through the sorrow all through our splendour
 Don't take offence at my innuendo
 Do do do do do [INNUENDO]

Instrumentalteil [Flamenco]

You can be anything you want to be
 Just turn yourself into anything you think that you could ever be
 Be free with your tempo - be free, be free
 surrender your ego - be free, be free to yourself

Instrumentalteil [Flamenco-Rockimprovisation]

3. Strophe

Oooh, ooh -
 If there's a God or any kind of justice under the sky
 If there's a point, if there's a reason to live or die
 If there's an answer to the questions we feel bound to ask
 Show yourself - destroy our fears - release your mask

Refrain + Coda

Oh yes we'll keep on trying
 Hey tread that fine line
 Yeah we'll keep on smiling yeah
 And whatever will be - will be
 We'll just keep on trying (2x)
 Till the end of time (3x)

O, o -
 So lange die Sonne am Himmel steht und die Wüste Sand hat,
 so lange die Wellen im Meer schlagen und sich an Land brechen,
 so lange es Wind und Sterne gibt und den Regenbogen,
 bis die Berge zum Flachland zerbröseln ...

O ja, wir werden es immer wieder versuchen,
 den schmalen Lebenspfad zu gehen
 O, wir sollten es immer wieder versuchen (yeah),
 während wir unsere Zeit durchlaufen ...

O, o -
 So lange wir nach Rasse, Farbe oder Glauben leben,
 so lange wir mit blindem Wahnsinn und reiner Habgier herrschen,
 unser Leben von Tradition, Aberglaube, falscher Religion bestimmt ist,
 über Jahre hinweg und weiter und weiter

O ja, wir werden es immer wieder versuchen ...

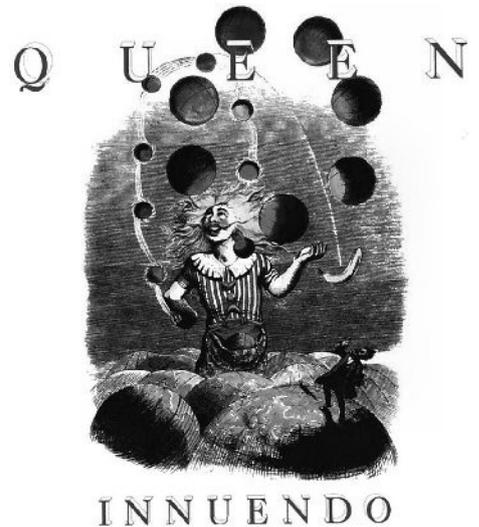
Durch das ganze Leid, durch die ganze Herrlichkeit ...
 Nimm es mir nicht übel, wenn ich nur versteckte Andeutungen mache.
 Do do do do do (mach es, mach es, mach es...?)

Du kannst alles sein, was du willst.
 Wandle dein Ich in das, was du schon immer einmal sein wolltest.
 Bestimme dein Tempo selbst - sei frei, sei frei
 Überwinde dein Ich - sei frei, sei frei für dich selbst.

Oooh, oooh -
 Wenn es einen Gott gibt oder irgendeine Gerechtigkeit unter dem
 Himmel, wenn es einen Sinn gibt, wenn es einen Grund gibt zu leben
 und zu sterben, wenn es eine Antwort auf unsere unausweichlichen
 Fragen gibt, zeige Dich - vertreibe unsere Angst - lass die Maske fallen.

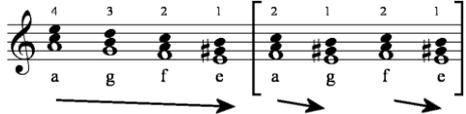
O ja, wir werden es immer wieder versuchen...

The musical score is divided into four parts labeled a, b, c, and d. Part a shows a vocal line with lyrics 'e f e f e f e f'. Part b shows a vocal line with lyrics 'While the sun hangs in the sky and the de-sert has sand,'. Part c shows a vocal line with lyrics 'Through the sorr-ow, all through the splen-dour don't take off-ence at my in-nu-en-do'. Part d shows a guitar instrumental line with chords 'a G F E F E F E'.



Freddie Mercury wurde am 5. 9. 1946 in Sansibar geboren. Seine Eltern stammen aus Indien. Sie sind Parsen, Anhänger der alten zoroastrischen Religion. Als Freddie 5 Jahre alt war, zog die Familie wieder nach Indien zurück. Freddie wuchs in Bombay auf, besuchte dort die Schule und wurde feierlich in die zoroastrische Religionsgemeinschaft aufgenommen. Mit 14 Jahren kam er nach England. Er wurde Rockmusiker. 1970 gründete er die Gruppe *Queen*, deren Sänger und Bandleader er bis zu seinem Tode am 24. 11. 1991 war. *Queen* war nach den *Beatles* und *Rolling Stones* eine der erfolgreichsten Rockbands der 70er und 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts. Maßstäbe setzte sie hinsichtlich aufwendiger Inszenierungen, die ganze Fußballstadien mit riesigen Videoleinwänden als Auftrittsräume nutzten. Ihr Titel „We are the champions“ ist also nicht ganz zufällig auch heute noch ein Hit in Fußballstadien. Freddie Mercury starb an Aids. Bei der Aufnahme des Stückes *Innuendo* war er schon stark von seiner Krankheit gezeichnet.

Lamentobass



Diese absteigende Folge von vier Tönen bzw. Akkorden (a g f e) gilt seit jeher als Symbol für Klage (Lamento). Eine zentrale Rolle spielt sie im Flamenco, der Musik der andalusischen Gitanos. Besonders charakteristisch ist die mehrfache Wiederholung des Halbtonschritts f-e. Alle 4 Notenbeispiele (a, b, c, d) sind von diesen Merkmalen entscheidend geprägt.

1. Was ist das Thema des Liedes?
2. Vergleichen Sie den Text mit Psalm 27,7-14.
3. Hören Sie die Einleitung an. Sehen Sie eine Beziehung zum Coverbild?
4. Lesen Sie beim nochmaligen Hören der Einleitung das Notenbeispiel a mit. Versuchen Sie, den Wechsel zwischen den Tönen e und f bewusst zu hören. Wie wirkt die Musik?
5. Erarbeiten Sie in ähnlicher Weise die 1. Strophe (NB b) und den Refrain.
6. Hören Sie das ganze Stück und markieren Sie Stellen, wo die Musik einen auffallend anderen Stil und Ausdruck hat.
7. Versuchen Sie diese auffallenden Merkmale vom Text her zu interpretieren.



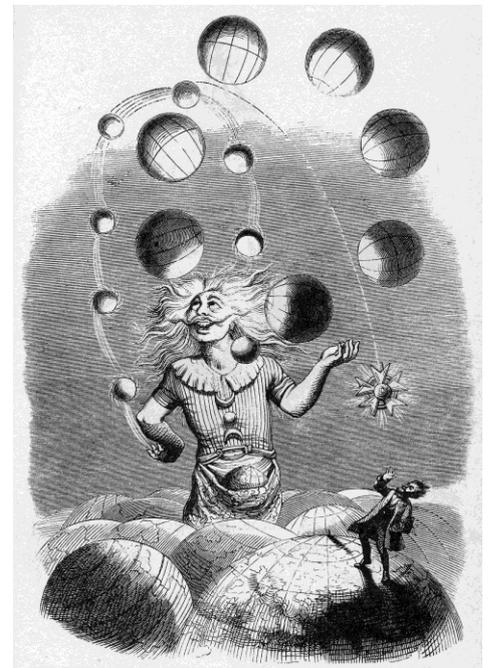
Freddie Mercury im Videoclip *Innuendo*.

Ps 27

7. Vernimm, o Herr, mein lautes Rufen; sei mir gnädig, und erhöre mich!
8. Mein Herz denkt an dein Wort: «Sucht mein Angesicht!» Dein Angesicht, Herr, will ich suchen.
9. Verbirg nicht dein Gesicht vor mir; / weise deinen Knecht im Zorn nicht ab! Du wurdest meine Hilfe. Verstoß mich nicht, verlass mich nicht, du Gott meines Heiles!
10. Wenn mich auch Vater und Mutter verlassen, der Herr nimmt mich auf.
11. Zeige mir, Herr, deinen Weg, leite mich auf ebener Bahn trotz meiner Feinde!
12. Gib mich nicht meinen gierigen Gegnern preis; denn falsche Zeugen stehen gegen mich auf und wüten.
13. Ich aber bin gewiss, zu schauen die Güte des Herrn im Land der Lebenden.
14. Hoffe auf den Herrn, und sei stark! Hab festen Mut, und hoffe auf den Herrn!

Sir 4,5:

Verbirg dich nicht vor dem Verzweifelten / und gib ihm keinen Anlass, dich zu verfluchen.



Grandville: „Taschenspieler mit den Planeten“ aus „Un autre monde“ (1844)

Bei der Aufnahme des Stückes (1991) wusste Freddie Mercury, dass er nur noch kurze Zeit zu leben hatte. Vielleicht erklärt das den Ernst des Liedes.

Es ist ein Klagelied, das mit Seufzern beginnt. Die 1. Strophe ist von Unendlichkeitssymbolen (religiösen „Wüsten“-Erfahrungen) geprägt. Der Refrain spricht vom Versuch, den schmalen Pfad (der „Tugend“) zu gehen. Die 2. Strophe zählt die vielen Irrwege auf, die es zu vermeiden gilt. Im Mittelteil wird der richtige Weg beschrieben: das geht allerdings nur in Andeutungen (Innuendo). Es ist der Weg der Freiheit, der nicht vordefinierten Rollenmustern folgt, sondern den Suchenden zu sich selbst führt. Die 3. Strophe ist ein Schrei nach Gott, der sich zeigen, seine Maske fallen lassen soll (vgl. Sir 4, 5).

Der Snare-drum-Wirbel zu Beginn verweist auf die Zirkuswelt (vgl. Coverbild), auf die Maskenhaftigkeit des Lebens. In einen tiefen Liegeton (e) fährt immer wieder ein harter dissonanter Akkordschlag auf dem Halbton darüber (f) hinein (NB a). Dieser dauernde Wechsel zwischen dem F- und dem E-Akkord (vgl. auch den Schluss von NB b) ist für die Flamenco-Klage typisch ist (vgl. Lexikon). Die Notenbeispiele b, c, d belegen, dass diese Merkmale das ganze Stück durchdringen. Zum Flamenco passt auch der unterlegte Bolero-Rhythmus.

Der „O, o“-Seufzer wird sehr verhallt und auf die beiden Stereokanäle verteilt (links-rechts). Das verweist auf die im Text angesprochene Weite und Unendlichkeit. Ansonsten ist alles auf den Klage-Schrei ausgerichtet. Der Sänger singt sehr expressiv und steigert sich in der Höhe.

Im Refrain treten an die Stelle der Akkordschläge bombastische Blechbläserklänge der Keyboards, die den festen Willen zum Finden des rechten Weges signalisieren.

Die Musik schlägt dann in ihr Gegenteil um: Einen Halbton höher gerückt, begleiten zarte Gitarrenklänge im Unisono die einfache Melodie *Through the sorrow*, deren wiederholtes Motiv eigentlich nur die wechselnden Basstöne e-f-e-f umrankt (NB b). Dieses Pendeln und der eher klassisch-intime Zuschnitt erfassen das Unentschieden-Fragende des Textes, das „innuendo“. Noch geheimnisvoller wirken die folgenden leise repetierten Akkorde und deren Rückung in eine abgelegene Tonart bei *do-do-do...* Wieder folgt ein harter Schnitt. Die akustischen Gitarren spielen, begleitet von Händeklatschen und Kastagnetten, rasant-wilde Flamencopassagen (NB d), deren Funktion die Vorbereitung auf die folgende Botschaft („be free“) ist. Die Musik der Gitanos mit „Freiheit“ zu assoziieren, ist ein gängiges Klischee.

Die Botschaft selbst (*You can be ...*) hat ein ganz anderes, eher klassisches Profil. Auf dem Höhepunkt (*yourself*) findet wieder eine harmonische „Entrückung“ statt. Auch die repetierten Akkorde treten wieder auf. Hier ist die Kernbotschaft auf den Punkt gebracht. Die Wiederholung des Flamencoteils reagiert darauf. Das Klangbild ist nun weniger scharf geschnitten, die akustischen Gitarren werden durch die E-Gitarre ersetzt, die Improvisationen klingen ‚rockiger‘. Hall- und Stereowirkungen im Zusammenhang mit (gleitenden, glissandoartigen) Slide-Passagen erwecken Assoziationen der Öffnung ins Große und Weite.

Die Reprise (3. Strophe) nimmt Elemente aus dem Mittelteil, z.B. die Chorakkorde, auf. Am Schluss (*till the end of time*) steht wieder eine Halbtonrückung nach oben. Die Offenheit, das Nicht-Abschließen-Können passt genau zum Inhalt des Stückes.

Das Coverbild zitiert Grandvilles „Taschenspieler mit den Planeten“ aus „Un autre monde“ (1844). Neu ist der Gag mit der Banane an Stelle des Ordens der Ehrenlegion. Eine Banane hat Andy Warhol 1966 für ein Cover der Rockgruppe Velvet Underground benutzt. 20 Jahre später griff Thomas Baumgärtel das Motiv auf: sein „Bananensprayer“ führt zu einem bis heute in der Graffiti-Szene verwendeten Kultzeichen. Baumgärtel beschreibt dessen Bedeutung so: „Die Banane - sprich Kunst - macht mir deutlich, dass Krummes, Brechungen, Paradoxes notwendig zu jedem Seelischen und jeder Entwicklung dazugehören. Nichts ist eindeutig, logisch, gerade, wie es uns die Naturwissenschaftler deutlich machen wollen, - alles ist Banane!“

Das Coverbild spielt mit der Vorstellung des barocken großen Welttheaters (Calderon 1635), in dem nicht Gott selbst als Spielleiter auftritt, sondern eine Theaterfigur. Die Akteure bekommen festgelegte Rollen (König, Bauer, Bettler usw.) zugeteilt. Gegen solche Vorstellungen opponiert Innuendo: „be free, be free to yourself“!

Zum besseren Verständnis des Songs lohnt es sich, den **Videoclip zu „Innuendo“ (1991)** heranzuziehen (DVD „Queen. Greatest Flix I & II“, 2002). Man findet ihn auch auf Youtube.de (s.u.)

Der Clip ist eine Mischung aus Performance- und Conceptclip. In den Performance-Teilen werden normalerweise die Musiker in Aktion gezeigt. Das ist hier im Prinzip auch so, aber sie erscheinen verfremdet: in Picassoscher Doppelgesichtmanier, im Stil Leonardos, des „Action-Painting“ usw., oft auch in Zitaten älterer Videoclips. Für die Concept-Teile, die zusätzliche bildliche Ebenen hinzufügen, sind besonders kennzeichnend die sich bewegenden und dauernd verformenden Knetfiguren (im Flamencoteil) und die Personen mit wechselnden Masken. Lediglich die „Großszenen (spanischer Folkloretanz, uniform marschierende Soldaten, betende Muslime u.a.) zeigen ‚natürliche‘ Personen (in der Folkloreszene allerdings durch Zeitlupe verfremdet). Damit wird deutlich: der Mensch hat immer eine ‚Maske‘ und ist ein Massenwesen. Trotz der Fülle an Möglichkeiten und Angeboten unterliegt er vordefinierten Rollenzwängen. Das Spiel ist undurchschaubar. In dem Clip spielt die Handlung auf immer neuen Bühnen, die sich hinter immer neuen Vorhängen öffnen. Die Bühne des einen Theaters ist der Zuschauerraum des anderen.

Video:

<http://www.youtube.com/watch?v=ZrJngCioc4o>

alternative frühere Version:

http://www.youtube.com/watch?v=VFexDSmhTKA&feature=Playlist&p=66FA750EA31F6DA3&playnext=1&playnext_from=PL&index=2

Sade: No ordinary love (CD "Love Deluxe", 1992)

<http://www.youtube.com/watch?v=DD9DPjn74Nw>

I gave you all the love I got I gave you more
 than I could give I gave you love I gave you all that I have inside
 and you took my love you took my love
 I keep cry - ing I keep try -
 - ing for you there's no-thing like you and I ba-by
 this is no or - di-na-ry love no or - di-na-ry love

sade: no ordinary love (1992)

Adu / Matthewman

I gave you all the love I got
 I gave you more than I could give
 I gave you love
 I gave you all that I have inside
 and you took my love
 you took my love

didn't I tell you
 what I believe
 did somebody say that
 a love like that won't last
 didn't I give you
 all that I've got to give baby

I gave you all the love I got
 I gave you more than I could give
 I gave you love
 I gave you all that I have inside
 and you took my love
 you took my love

I keep crying
 I keep trying for you
 there's nothing like you and I baby

this is no ordinary love
 no ordinary love
 this is no ordinary love
 no ordinary love

when you came my way
 you brightened every day
 with your sweet smile

didn't I tell you
 what I believe
 did somebody say that
 a love like that won't last
 didn't I give you
 all that I've got to give baby

this is no ordinary love

Ich gab dir alle Liebe, die ich habe.
 Ich gab dir mehr als ich geben konnte.
 Ich gab dir Liebe.
 Ich gab dir alles, was ich in mir habe,
 und du nahmst meine Liebe,
 du nahmst meine Liebe.

Erzählte ich dir,
 was ich glaube?
 Sagte jemand, dass
 eine solche Liebe nicht dauern kann?
 Gab ich dir nicht
 all das, was ich bekommen habe, um zu geben, Baby?

Ich höre nicht auf zu schreien,
 ich höre nicht auf, mich um dich zu bemühen.
 Es gibt nichts, was mit dir und mir vergleichbar ist, Baby.

Das ist keine alltägliche Liebe,
 keine alltägliche Liebe.

Wenn du bei mir warst,
 hast du jeden Tag erhellt
 mit deinem süßen Lächeln.

Rock- und Popmusik unterliegt anderen kulturellen Einflüssen und Rezeptionsweisen als die bisher behandelten Musikformen. Ihre (vom Jazz ererbte) Vorliebe für rhythmische Patternbildungen, vor allem in der „rhythm section“, steht quer zu flexibler Ausdrucksgestik und begünstigt einheitliche Ausdrucksplateaus. - Der Endpunkt dieser Entwicklung wäre in bestimmten Formen des Techno erreicht, der keine „humane“ Sprache im traditionellen Sinne mehr ist. Dennoch lässt sich auch die Rockmusik nicht, sozusagen als Musik aus dem Bauch, generell auf rein emotional-stimmungshafte und motorisch-reflexive Muster reduzieren. Manche Rockstücke lassen sich durchaus - mutatis mutandis - mit den bisher geübten Verfahren analysieren und interpretieren.

Die Sängerin Sade wurde in Nigeria als Helen Folasade Adu geboren und ist in England aufgewachsen. Ihre Musik changiert zwischen Pop, Jazz und Soul. Ihre Karriere begann 1980 in der Funk- und Latin-Gruppe Arriva ein. Für ihren erfolgreichen Song „No ordinary Love“ wurde sie 1994 mit einem Grammy ausgezeichnet.

Die gesamte Melodik des Stückes ist bestimmt von fallenden Skalenausschnitten, ohne dass dabei der spezielle Lamento-Tetrachord auftaucht. Das Stück steht also nicht unbedingt direkt in der Lamento-Tradition, gerät aber, da analoge musikalische Pendants zum Weinen, Bedrücktsein u. Ä. gesucht werden, in ihre Nähe. Vor allem die Figur bei „keep crying“ zeigt das: an die Stelle der Sexttritt die Sept-Exclamatio. Der anschließende Sekund-Seufzer entspricht sogar ziemlich genau der klassischen Tradition. Diese Beobachtung ist umso erstaunlicher, als wichtige Parameter der klassischen Lamentokomposition hier fehlen: Es gibt keine harmonische Entwicklung, keine chromatische Spannungserzeugung und nicht einmal einen Leitton, denn die Tonalität ist modal (Äolisch). Die wechselnden Akkorde sind keine Progressionen sondern wechselnde ‚Beleuchtungen‘ des rigiden modalen Rahmens. Noch stärker äußert sich dieser feste Rahmen in dem ununterbrochen durchlaufenden Bassriff. In einem solchen Ambiente kann natürlich auch die Melodik kein starkes Profil entwickeln. Die einzelnen melodischen Wendungen sind sich alle ähnlich und werden häufig wiederholt. Am frappierendsten – für den klassischen Hörer - ist die Verbindung der ‚kalt-maschinellen‘ rhythm section – auffallend ist der überbetonte after beat - mit der emotional eindringlich differenzierten Vortragsweise der Sängerin und des Backgroundchors. Deren besondere Wirkung beruht auf den modernen elektronischen Techniken der Hallbeimischung, Verstärkung und Klangmontage. Die Sängerin singt mit ‚natürlicher‘ Stimme, ist nicht mehr angewiesen auf die mit viel Training verbundene Erschließung körpereigener Resonanzräume. So ermöglicht die Soundmanipulation eine potenzierte, allerdings virtuelle, intime Nähe und Unmittelbarkeit. Die wechselnden ‚sphärischen‘ Akkorde tragen zur Erzeugung einer fast sentimentalen flächenhaften Stimmungsmusik bei.

Mit dem in der Musik angelegten Gegensatz zwischen traumhafter Innigkeit und knallhart-geradem Rhythmus korrespondieren im Video zu dem Song die unterschiedlichen Welten, in denen die Protagonistin agiert: Zunächst sieht man sie als Wassernixe in der märchenhaften Unterwasserwelt. Sie träumt von der Liebe und sieht sich wiederholt in zärtlichem Liebesspiel mit einem Mann. Dann fertigt sie sich ein weißes Brautkleid an und steigt aus dem Wasser an Land. Sie irrt etwas fremd in der Alltagswelt umher und sehnt sich zurück in ihr Märchenreich. Dazu werden wieder die Bilder vom erträumten Liebesspiel im Wasser eingeblendet. In der Schlusseinstellung sieht man sie am Strand kurz vor dem Eintauchen. Die ‚Geschichte‘ kann man als Anspielung auf das Undine-Märchen lesen. Im ersten Teil (1:14) wird kurz eine Doppelseite aus einer Illustrierten eingeblendet mit den Überschriften „How does she do it?“ und „I take this woman“. Letztere der Titel eines Films von 1940. Auch das ist ein versteckter Hinweis auf die Traumwelt.

Siegfried Kracauer 1925):⁷¹

„Der moderne Gesellschaftstanz ... neigt zur Darstellung des Rhythmus schlechthin; statt dass er bestimmte Gehalte in der Zeit zum Ausdruck brächte, ist diese selber sein eigentlicher Gehalt. War in Epochen des Beginns der Tanz eine Handlung des Kultus, so ist er heute ein Kult der Bewegung, war früher der Rhythmus eine erotisch-seelische Bekundung, so möchte heute der sich selbst genügende Rhythmus die Bedeutungen aus sich erst entlassen. Tempo, das nichts will als sich allein: dies ist die geheime Intention der Jazz-Weisen, wie negerplastisch ihre Herkunft auch sei. Sie drängen danach, die Melodie zum Verlöschen zu bringen und immer länger die Kadenz auszuspinnen, die den Untergang des Sinns bezeichnen, weil in ihnen die in der Melodie bereits angelegte Mechanisierung sich enthüllt und vollendet. [...] Gewiß, der Tanz überhaupt als zeitliches Ereignis kann das Rhythmische nicht entbehren; doch es ist ein anderes, ob er durch den Rhythmus das Eigentliche erfährt, oder in dem Rhythmus an sich das uneigentliche Ende findet. Seine sportliche Ausübung heute zeugt davon, dass er über die disziplinierte Bewegung hinaus nichts wesentlich Sinnhaftes meint.“

Karl Mannheim (1929):

"Dieser Prozeß der völligen Destruktion aller spirituellen Elemente, des Utopischen und des Ideologischen zugleich, findet seine Parallele in unseren neuesten Lebensformen und in den diesen entsprechenden Richtungen der Kunst. Muß denn das Verschwinden des Humanitären aus der Kunst, die in Erotik und Baukunst durchbrechende ‚Sachlichkeit‘, das Hervorbrechen der Triebstrukturen im Sport nicht als Symptom gewertet werden für den immer weiteren Rückzug des Utopischen und Ideologischen aus dem Bewußtsein der in die Gegenwart hineinwachsenden Schichten?"⁷²

Manfred Lütz (1999):⁷³

In seinem ... Buch „Das ganz normale Chaos der Liebe“ hat der Soziologe Ulrich Beck die Auffassung vertreten, dass die Ehe heute nicht deswegen in der Krise stecke, weil man sie nicht mehr schätze, sondern im Gegenteil, weil man sie völlig überschätze. In einer Zeit, in der anderweitige Sinnangebote an Plausibilität eingebüßt haben, wird der Partner zum Inbegriff des Glücksbringers - „Gott nicht, Priester nicht, Klasse nicht, Nachbar nicht, dann wenigstens Du ...“ - und damit natürlich hoffnungslos überfordert.

Jellouschek hat dieses Phänomen auf den Begriff „Liebe als Religion“ gebracht. Partnerschaften scheitern an diesen völlig unangemessenen Wunschbildern. Jürg Willi sagt hierzu: „Je größer die Ansprüche, desto zerbrechlicher wird die Ehe.“ Aber auch Willi konstatiert zu dieser religiösen Aufladung von Partnerschaften: „Es ist letztlich ein religiöses Sehnen nach der mystischen Vereinigung mit Gott, wo man ganz leer ist aller Kreatur, um Gottes voll zu sein“ mit ausdrücklichem Bezug auf Meister Eckhart. So scheitern Ehen gerade daran, wie Beck maliziös formuliert, dass die Partner „in ... Erlösungshunger ... übereinander herfallen“.

⁷¹ Frankfurter Zeitung 1925. Zit. nach: Peter Wicke, Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Leipzig 1998, S. 208

⁷² Zit. nach: Musikforschung 1976, S. 152

⁷³ Der blockierte Riese, Augsburg 1999, S.56:

Oliver Fuchs:⁷⁴

Die Art von Liebe, die hier besungen wird, ist in der Tat keineswegs ordinary. Sie wird vom Innenausstatter angefertigt.

Robert Short: Die Liebe und der Tod im Mai:⁷⁵

... Marcello war in einem Nu aus dem Wagen. Er überquerte im leichten Laufschrift die Wiese, die zwischen dem Parkplatz und dem Haus lag, bis er schließlich unter Özlems Fenster stand. Sie hatte das Zimmer wieder verdunkelt, damit sie, unbemerkt von den Nachbarn, das Fenster öffnen konnte, um mit Marcello reden zu können. Aus dem Wagen verfolgte ich dieses Romeo und Julia Szenario und wie Marcello als nächstes zu einen Sprung ansetzte, sich an den Fenstervorsprung klammerte, um sich dann zu ihr und ihren Lippen hochzuziehen. Ich durchsuchte das Handschuhfach in der Zwischenzeit nach verschiedenen Cassetten, stieß auf eine Aufnahme von Sade und schob diese ins Cassettenfach. Sade sang - No ordinary Love -. Eine passende Untermalung der Situation. Ich lehnte mich zurück, steckte mir noch eine Zigarette an und blies den Rauch nach draußen. Ein Jahr später sollte Marcellos und Özlems Beziehung auffliegen. Dies geschah kurz vor ihrem Abitur. Die Eltern schickten sie zurück in die Türkei, in der Hoffnung, daß sich alles wieder "normalisierte". Marcello flog ihr einige Zeit später heimlich nach, um ihr einen Heiratsantrag zu machen und mit ihr durchzubrennen. Sie willigte nicht ein und Marcello kehrte nach nur einer Woche Aufenthalt alleine wieder zurück. Wir sprachen nie darüber. ...

Stefan Arold:⁷⁶

Es lohnt sich zur Entspannung immer mal wieder eine Platte von Sade aufzulegen. Die sonore Art trägt auf ungeahnte Weise zur Entspannung bei: einfach in einen Sessel setzen und die Musik bei einem Glas Rotwein genießen.

⁷⁴ taz Nr. 6305 vom 24.11.2000, Seite 14, 136

⁷⁵ <http://www.kurzgeschichten.onlinehome.de/Mai.htm> 17.02.2003

⁷⁶ <http://www.stefan-arold.de/musik-cd-tipp/cd-tipp-07.html>

Diamanda Galás: Plague Mass, 1994

mp3

Cris d'aveugle: Blind Man's Cry

Text von Tristan Corbière (1873)

L'oeil tué n'est pas mort
 Un coin ce fend encore
 Encloué je suis sans cercueil
 On m'a planté le clou dans l'oeil
 L'oeil cloué n'est pas mort
 Et le coin entre encor

*Deus misericors*⁷⁷*Deus misericors*

Le marteau bat ma tête en bois
 Le marteau qui ferra la croix

*Deus misericors**Deus misericors*

Les oiseaux croque-morts
 Ont donc peur à mon corps
 Mon Golgotha n'est pas fini
 Lamma lamma sabacthani
 Colombes de la Mort
 Soiffez après mon corps

[Lamma lamma sabacthani] *Zitat aus dem «Dies irae, dies illa» (s.u.),
 der Sequenz des gregorianischen Requiems*
 usw.

Schrei des Blinden Mannes

Das getötete Auge ist nicht tot.
 Eine Ecke ist noch offen.
 Eingenagelt bin ich ohne Sarg.
 Man hat mir den Nagel ins Auge gepflanzt.
 Das zugenagelte Auge ist nicht tot.
 Und die Ecke lässt noch etwas durch.

Gnädiger Gott

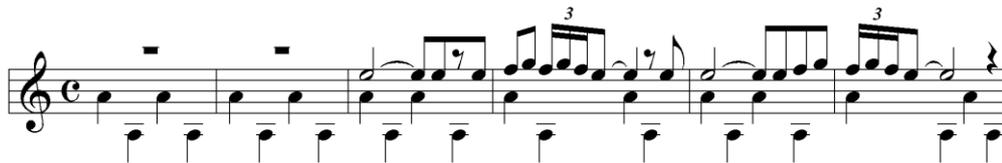
Gnädiger Gott

Der Hammer schlägt meinen Kopf aus Holz
 Der Hammer, der das Kreuz beschlagen wird.

Gnädiger Gott

Gnädiger Gott

Die Vögel, meine Totengräber,
 haben Angst vor meinem Körper
 Mein Golgotha ist noch nicht vorüber.
 Warum hast du mich verlassen? [*Worte Jesu am Kreuz*]
 Die Tauben des Todes
 dürsten nach meinem Körper

**Gregorianische Sequenz (bis zum Vaticanum II -1962-65- Teil des Requiems, der Totenmesse der katholischen Kirche)**

Sequent.
 1.

D i - es irae, di - es il-la, Solvet saeculum in fa-víl - la: Teste David cum Sibyl-la.
 Tag des Zornes, jener Tag, auflösen wird er das All in Staub, wie bezeugt von David und Sibylla.

Phrygischer Modus (ursprünglich: Dorisch)

8 7 6 5 4 3 2 1
 Tetrachord Tetrachord

Das Stück zeigt eine Verbindung avantgardistischer Stilmittel, archaischer Praktiken und liturgischer Tradition in äußerster Expressivität.

Wolf-Rüdiger Mühlmann:⁷⁸

Ein Album mit einer für Diamanda Galás außergewöhnlich reichen Instrumentierung. Drums, Percussion, Keyboards, Piano und elektronische Finessen -- das gibt es bei der Frau mit der Schneidbrennerstimme höchst selten. Dennoch thront Madame Galas erhaben und düster über ihren Begleitwerkzeugen. Diese Scheibe atmet Mystik und geistige Atmosphäre. Kein Wunder; wurde die Platte doch in einer Kathedrale aufgenommen -- und zwar im Herbst 1990 in der Cathedral of St. John The Divine in New York City. Galas beschwört, jubiliert und singt über die Themen Geistlichkeit, Seele, Glauben, Gott und Teufel. Sie schreit den vermeintlich Unantastbaren, Übersinnlichen ihre eigene Respektlosigkeit und Urkraft entgegen. Beeindruckend. Sie sei die schwarze Spinne, die heilige Wahnsinnige, der Antichrist, so singt sie -- und das in einer Kathedrale. Unglaublich, packend, spannend, blasphemisch -- und immer unvergleichlich. Anmut und Blasphemie liegen hier

⁷⁷ Häufige Anrede Gottes in den Psalmen⁷⁸ http://www.amazon.de/Plague-Mass-Diamanda-Galas/dp/B000003Z4Z/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=music&qid=1238180670&sr=8-1

eng beieinander -- ohne Naht oder stilistische Brüche. Galas präsentiert sich als ein Wesen mit vielen Gesichtern, als multiple Persönlichkeit. --

Diamanda Galás ist eine Performance-Künstlerin, die ihre 3 ½ Oktaven umfassende Stimme bis in die Grenzbereich hinein auslotet. Sie verfügt über eine umfassende Ausbildung in den verschiedensten Bereichen der Musik. Mit 13 Jahren trat sie schon als Pianistin mit einem Klavierkonzert von Beethoven auf.

Die **'Plague Mass'** (Pestmesse) wurde 1990 in der Cathedral Saint John the Divine in New York, der zweitgrößten Kathedrale der Welt, aufgeführt unter der Schirmherrschaft der AIDS-Hilfe.

Diamanda Galás:⁷⁹

... Let us pray in word and deed for the afflicted ...

... All my work is central to the image of a person being crucified or burned at the stake. When people go into a church, they see the nice cross, and have this image of what it's about, and say that Jesus Christ was a good man, but I approach it from the position that Jesus was an outlaw. That's the whole position of people I know who have AIDS. They are outlaws and are fighting until they can't stand up.

Anna Camilla Kutzner:⁸⁰

Diamanda Galás verbindet die emotionale Intensität ihrer Arbeit mit ihrem griechischen Erbe. Sie stellt sich in die Tradition der griechischen Totenklage, der *moirologia*.

Diese Tradition reicht zurück bis in die Antike. Sie wird nur von Frauen ausgeführt und ist eine der wenigen Gelegenheiten, zu denen Frauen sich traditionell in der griechischen Öffentlichkeit sehen und hören lassen dürfen. Lebendig ist *moirologia* vor allem noch in Mani, der Region um Sparta, woher unter anderem Vorfahren von Diamanda Galás stammen.

Diese Klage wird von Galás weniger als eine Darstellung des Todes charakterisiert denn als ein Sprechen bzw. Singen zu den Toten:

“The dirge singers, the women from Sparta, where my people are from, would sing to the dead person rather than about the crucifixion of Christ as a representation of that person's death.”

Moirologia ist oft antiphonal strukturiert, und die Partien stehen in antithetischer Beziehung. In manchen Fällen dient diese Struktur der Konstruktion eines Dialoges zwischen den Stimmen der Lebenden und der Toten; ein Dialog, der medialen Charakter oder den Charakter von Besessenheit annehmen kann:

“...and they go to this place, and they try to absorb the spirit of the dead, speaking to the dead, when they leave their bodies there's a medium for the dead before the death bird comes...”

Die Klage ist verbunden mit im wahrsten Sinn des Wortes „außer sich sein“, extremen Gefühlszuständen und –äußerungen: „Often the women pull their hair, beat their breasts, and rent their clothing as they sing, cry, and wail.”

Die Totenklage hat eine politische Funktion: Sie dient dazu, die Erinnerung an die Notwendigkeit von Rache aufrechtzuerhalten, vor allem, wenn Menschen durch Kriege oder Blutfehden umgekommen sind. Das Handeln bleibt dabei Angelegenheit der Männer, die Klage, die das Bewusstsein wachhält, wird jedoch ausschließlich von Frauen ausgeführt.

Klage wird so zum politischen Diskurs, zur Handlungsaufforderung: „In other words, Maniot women transformed lamentation into political discourse and grief into political action.”

Nahe liegt damit auch, daß die Absicht von *moirologia* der des Requiems entgegengesetzt zu sein scheint: Wie aus dem Sprechen zu den Toten folgt, denkt *moirologia* die Toten nicht als in Frieden ruhend, verloren und abwesend. Um es mit Diamanda Galás zu formulieren:

„A requiem Mass helps to pacify the living so they can feel the dead are resting in peace... the dead from this disease [AIDS, A.K.], I don't think of them as resting in peace.”

Polemisch formuliert, wäre demnach die Absicht des Requiems: Die Toten sollen in Frieden ruhen, damit die Lebenden mit dem Verlust der Toten abschließen und sich wieder ihrem gewöhnlichen Leben, dem „business as usual“ zuwenden können, in dem die Trauer um/das Gedenken an die Toten vielleicht noch vorhanden ist, aber keinen störenden Fremdkörper mehr darstellt. Zugleich könnte vermutet werden, dass das Requiem eine politisch beschwichtigende Funktion ausübt, indem es die Toten als friedlich, ungestört und nicht störend abbildet und die Lebenden auf ein positives Jenseits vertröstet.

Die Position von *moirologia* verweigert dieses Abschließen. Die Toten ruhen nicht in Frieden, sie haben noch etwas zu sagen und die Lebenden sind aufgefordert, im Namen der Toten etwas zu tun: nämlich Rache zu nehmen.

Auch in der „Plague Mass“ werden die Toten nicht als in Frieden ruhend gedacht. So heißt es im Text des Eingangsstücks etwa:

„We, who have gone before, do not rest in peace.

We, who have died, shall never rest in peace.”

Fritz Ostermayer:⁸¹

Cris d'aveugle – Blind Man's Cry

Auszug aus Diamanda Galás' „Plaque Mass“, live aufgenommen 1990 in der „Cathedral Of St. John The Divine“, NYK.

Der „Aids“-Tod als politische Schweinerei: „This angry Requiem is an exorcism of false and unjust spirits, a cry for liberation from meaningless death and a prayer for power over our enemies. Whenever great suffering has been caused by adversity (whether man-made or 'natural'), a voice appears which decries the suffering and opposes the adversity. Now, as the number of persons dead from AIDS (in the U.S.) approaches the number of U.S. soldiers killed in World War 1, Diamanda Galás' Plague Mass is our auguished voice (much as Britten's War Requiem was the voice of World War 1). The rightful place for this voice is in the sanctuary of the Cathedral and in our raging hearts.”

(Michael Flanagan, President, Documentation of AIDS Issues and Research Foundation, San Francisco, 1991)“

⁷⁹ <http://www.hrmusic.com/discos/fafram70.html>

⁸⁰ Hausarbeit zum Thema „Probleme und Methoden der Musikwissenschaft: Das Begriffsfeld Ton - Klang - Stimme“. Freie Universität Berlin. Wintersemester 2002/03. <http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/110040.html>

⁸¹ Coverttext der CD „Dead & Gone # 2, 1997

Geto Boys: I Just Wanna Die (1996):⁸²*soft talking:*

What can we do with all this fucking pain
Somebody stop the pain

Singing:

I finally look to paint a picture of my whole life
And for me to end it would be so nice
Somebody driving on this back street
So I could leave my shit all on the back seat
Cause I don't love my life no more
So I don't wanna fight no more
I felt this way before but it died out
So I shot my fucking eye out
Nobody understands me HELP
But I don't understand my SELF
I always find myself bein' trapped
And my drugs that I take so I'm at
That point in my motherfuckin life
Where I don't wanna live a fuckin lie
I just wanna die

Chorus:

I just wanna die
Die
I just wanna die
Die

Let's go on a journey
Boldly go where no man has gone before

Verse 2:

Buckle up and lets take a ride
I want you to watch me commit suicide
We're headed for a place in a dark land
In desperate search of that dark man
But don't you move keep it right there
I wanna bring you smooth into my nightmare
Don't be afraid of watching life bleed
Explore my every thought, come out and sightsee
There's no man alive, that can promise breath
But once we arrive, I can promise death
And now were headed for the crossroads
Gettin deeper in the lost coves
And once we arrive
Close your mother fuckin eyes
Cause I'm about to die

Skit:

Will wake up
"What, what, what, what man"
Damn you ain't been listenin man?
This shit is real, man, I don't give a fuck will, you payin attention
"just drive nigga, damn"
you listenin, will its goin down, right fuckin now

I put the pistol to my temple
See the bullet in the chamber
Cocked it back and out of anger
I pulled the crack, see the shells jump out the side
Now I'm fallin back, I'm seein faces but they're all in black
I'm hearin sounds but I cant hear
I'm seein pictures in my head but they ain't clear
My every picture flashed at full speed
And now I'm feelin like I'm loosin my grips on all reality
But my reality's a battle
And I was tired of havin talks with myself about mentality
End it all I stand tall apparently I wasn't patient enough to hear the man

Call

So now I leave myself to strive or die, but I've lost all my hopes inside,
And I just wanna die

Yo will wake the fuck up,
"What, what, what, Man, Damn"
Man I'm talkin about killin myself man
"Wanna kill yourself?"
That's right I don't give a fuck
"Aight"
What you think I'm playin
Argument.....gunshot.....car crash

sanft erzählend

Was können wir machen mit diesem ganzen verdammten Leid?
Stopp doch jemand das Leid!

singend

Am Ende versuche ich ein Bild von meinem ganzen Leben zu malen,
und für mich würde es nett sein zu sterben.
Jemand fährt auf dieser Seitenstraße
So könnt ich meinen Scheiße hinter mir lassen auf dem Rücksitz,
denn ich liebe mein Leben nicht mehr.
Ich will nicht mehr kämpfen.
Ich fühlte auf diese Weise schon früher, aber es starb aus.
So schoss ich mein verdammtes Auge aus.
Niemand versteht mich ... Hilfe!
Aber ich verstehe mich selbst auch nicht.
Ich fühle mich selbst wie ein Entführer.
Und meine Drogen, die ich nehme, wenn
ich an dem Punkt bin in meinem verfluchten Leben,
wo ich nicht mehr in der Lüge leben will.
Ich will sterben.

Chorus

Ich will sterben,
sterben.
Ich will sterben,
sterben.

Laßt uns auf die Reise gehen.
Kühn dorthin gehen, wohin noch niemand zuvor ging.

Vers 2

Schnall den Gurt an und lasst uns losfahren,
ich möchte, dass du Zeuge meines Selbstmordes bist.
Wir sind auf dem Weg in ein dunkles Land,
auf der verzweifelten Suche nach jenem finstern Mann,
aber beweg dich nicht, halte dich dort rechts.
Ich will dich eben in meinen Alptraum bringen.
Hab keine Angst, wenn du Blut siehst.
Lerne jeden meiner Gedanken kennen, komm mit auf die Tour.
Niemand kann Leben versprechen,
aber einmal kommen wir an, ich kann den Tod versprechen.
Und nun fahren wir auf eine Straßenkreuzung zu,
kommen tiefer in die verlorenen Buchten
und einmal kommen wir an.
Schließ deine verfluchten Augen
Denn ich bin dabei zu sterben

satirischer Sketch (kurzes hörspielartiges Stück):

Wach auf!
„Was, was, was, was, Mann“!
Verdammt, du hörst nicht zu, Mann?
Dieser Scheiße ist real, ich mache keinen Mist, pass auf!
„Jetzt fahr, Nigger, verflucht!“
Du hörst jetzt zu, es geht abwärts, richtiger Mist jetzt.

Ich lege die Pistole an meine Schläfe.
Sieh die Kugel in der Kammer.
Ich habe sie entsichert und ohne Wut
drückte ich ab, sieh, die Hülsen springen an der Seite heraus.
Nun falle ich zurück, ich sehe Gesichter, aber sie sind alle schwarz.
Ich höre Klänge, aber ich kann gar nicht mehr hören.
Ich sehe Bilder in meinem Kopf, aber sie sind verschwommen.
Jedes meiner Bilder blitzt mit voller Geschwindigkeit.
Und nun fühle ich, wie ich jeden Bezug zur Realität verliere,
aber meine Realität ist ein Kampf,
und ich war es müde, über mein Befinden Selbstgespräche zu führen.
Schluss jetzt damit. Ich stehe anscheinend auf der Kippe. Ich war nicht
geduldig genug, den Mann anzuhören.

Telefongespräch

So, nun verlasse ich mich selbst, um zu kämpfen oder zu sterben, aber
alle meine Hoffnungen habe ich verloren. Ich will sterben

Du wirst dir den Mist bewusst machen.
„Was, was, was, was, Mann, verflucht!“
Mann, ich rede über meinen Selbstmord.
„Du willst dich umbringen?“
Das ist richtig, ich mach mir nichts draus.
„In Ordnung.“
Was denkst du, spiele ich hier?
Argument ... Pistolenschuss ... Auto-Zusammenstoß

Video:

http://www.youtube.com/watch?v=MW_Iqtjp45E&feature=Playlist&p=939367B345161012&playnext=1&playnext_from=PL&index=9

⁸² CD "The Resurrection", 1996

Die HipHop-Kultur, zu der der Rap gehört, entstand Mitte der 70er Jahre im Ghetto der South-Bronx von New York. Ihre Funktion ist die Selbstvergewisserung der jugendlichen Underdogs, die Auflehnung gegen traditionelle bzw. offizielle Regeln und Lebensentwürfe und die Bewältigung der eigenen trostlosen Realität durch ihre schonungslose Darstellung. Der Rap ist für diese Jugendlichen zunächst die einzige Möglichkeit, in der Gesellschaft eine eigene Stimme zu entwickeln, dann aber auch, bei zunehmender Kommerzialisierung, eine Plattform des Aufstiegs. Musikalisch ist der Rap ein Sprechgesang mit Begleitung durch den DJ. Der Ton ist äußerst aggressiv, beleidigend, großkotzig, aber auch witzig und artifiziell.

Die Geto Boys sind eine Gangsta-Rap-Gruppe aus Houston (Texas), die Ende der 1980er Jahre gegründet wurde. Ihre Mitglieder sind Bushwick Bill, Willie D. und Scarface. Ihre Texte handeln drastisch und konkret von ihrem Getto-Dasein, ihrem Verlorensein in Gewalt, Drogenkonsum und Wahnsinn. Auch der suizidale Inhalt des vorliegenden Stücks spielt auf eine reales Ereignis in in Bushwick Bills Leben an (vgl. Z. 10). In einer Mainacht des Jahres 1991 hatte er volltrunken seine Freundin aufgefordert, ihn zu erschießen. Sie weigerte sich, und in dem nachfolgenden Gerangel schoss er sich selber ein Auge aus. Das schildert er in dem Song „Ever So Clear“.

Fritz Ostermayer:⁸³

Noch vor Mobb Deep sind die texanischen Geto Boys die düstersten Vertreter eines radikalindividualistischen HipHop, der jeden Glauben an politisches Handeln verloren hat und nur noch im „Kampf ums Dasein“ sein fast schon sozialdarwinistisches Heil sucht. (Selbst)-Zerstörung als letzter Ausweg aus den unerträglichen Verhältnissen, mit denen große Teile der afroamerikanischen Bevölkerung in den heutigen USA konfrontiert werden. In anderen Realitäten, in einem anderen Medium wäre dieser tiefschwarze Nihilismus ein Film von Sam Peckinpah.



Die weinerliche, in Varianten fast durchgehend präsente Figur fängt mit einer – angesichts des brutalen Ambiente und des schnoddrigen Tons - geradezu traditionellen Geste (fallender Abwärtsgang im Tritonus-Rahmen, übermäßige Sekunde), das „Leid“ (fucking pain) ein.

⁸³ Booklet der CD „Dead & Gone“ #1, Trikont ES-0235, 1997

Michael Jackson: Earth Song (1995)**Michael Jackson:
Earth Song (1995)**

What about sunrise
 What about rain
 What about all the things
 That you said we were to gain ...
 What about killing fields
 Is there a time, what about all the things
 That you said was yours and mine ...
 Did you ever stop to notice
 All the blood we've shed before
 Did you ever stop to notice
 The crying Earth the weeping shores?

Aaaaaaaah, Aaaaaaaah

What have we done to the world
 Look what we've done
 What about all the peace
 That you pledge your only son ...
 What about flowering fields
 Is there a time, what about all the dreams
 That you said was yours and mine ...
 Did you ever stop to notice
 All the children dead from war
 Did you ever stop to notice
 The crying Earth the weeping shores?

Aaaaaaaah, Aaaaaaaah

I used to dream
 I used to glance beyond the Stars
 Now I don't know where we are
 Although I thought we've drifted far

Aaaaaaaah, Aaaaaaaah (2x)

Hey, what about yesterday (What about us)
 What about the seas (What about us)
 The heavens are falling down (What about us)
 I can't even breathe (What about us)
 What about the bleeding Earth (What about us)
 Can't we feel its wounds (What about us)
 What about nature's worth (Ooo, Ooo)
 It's our planet's womb (What about us)
 What about animals (What about us)
 We've turned kingdoms to dust (What about us)
 What about elephants (What about us)
 Have we lost their trust (What about us)
 What about crying whales (What about us)
 We're ravaging the seas (What about us)
 What about forest trails (Ooo, Ooo)
 Burnt despite our pleas (What about us)
 What about the holy land (What about us)
 Torn apart by creed (What about us)
 What about the common man (What about us)
 Can't we set him free (What about us)
 What about children dying (What about us)
 Can't you hear them cry (What about us)
 Where did we go wrong (Ooo, Ooo)
 Someone tell me why (What about us)
 What about babies (What about us)
 What about the days (What about us)
 What about all their joy (What about us)
 What about the man (What about us)
 What about the crying man (What about us)
 What about Abraham (What about us)
 What about death again (Ooo, Ooo)
 Do we give a damn?
 Aaaaaaaah, Aaaaaaaah

Was ist mit dem Sonnenaufgang,
 was mit dem Regen,
 was mit all den Dingen,
 die wir nach deinem Wort erreichen sollten? ...
 Was mit den Schlachtfeldern?
 Haben wir noch Zeit? Was mit all den Dingen,
 die nach deinem Wort deine und meine waren?...
 Hast du je aufgehört zu bemerken
 all das Blut, das wir vergossen haben,
 hast du je aufgehört zu bemerken
 die stöhnende Erde, die weinenden Küsten?

Aaaaaaaah, Aaaaaaaah

Was haben wir der Welt angetan?
 Schau, was wir taten?
 Was ist mit all dem Frieden,
 dass du deinen einzigen Sohn dafür verpfändest?
 Was mit den blühenden Feldern?
 Haben wir noch Zeit? Was mit all den Träumen,
 die nach deinem Wort deine und meine waren?...
 Hast du je aufgehört zu bemerken
 All die Kindern, die im Krieg starben?
 Hast du je aufgehört zu bemerken
 die stöhnende Erde, die weinenden Küsten?

Aaaaaaaah, Aaaaaaaah

Ich pflegte zu träumen,
 ich pflegte nach den Sternen zu schauen.
 Nun weiß ich nicht, wo wir sind,
 obwohl ich dachte, wir hätten uns weit treiben lassen.

Aaaaaaaah, Aaaaaaaah (2x)

Was mit gestern? (Was mit uns?)
 Was mit den Meeren? (Was mit uns?)
 Die Himmel stürzen ein. (Was mit uns?)
 Ich kann nicht mehr atmen. (Was mit uns?)
 Was mit der blutenden Erde? (Was mit uns?)
 Können wir ihre Wunden fühlen? (Was mit uns?)
 Was mit der Würde der Natur? (Oh, oh)
 Das ist der Schoß unseres Planeten. (Was mit uns?)
 Was mit den Tieren? (Was mit uns?)
 Wir haben Königreiche in Staub verwandelt. (Was mit uns?)
 Was mit den Elefanten? (Was mit uns?)
 Wir haben ihr Vertrauen verloren. (Was mit uns?)
 Was mit den schreienden Walen? (Was mit uns?)
 Wir verwüsten die Meere. (Was mit uns?)
 Was mit den Waldpfaden? (Oh, oh.)
 Sie sind verbrannt trotz unserer Appelle. (Was mit uns?)
 Was mit dem Heiligen Land? (Was mit uns?)
 Zerrissen in Glaubensrichtungen. (Was mit uns?)
 Was mit dem Normalbürger? (Was mit uns?)
 Können wir ihn nicht freisetzen? (Was mit uns?)
 Was mit den sterbenden Kindern? (Was mit uns?)
 Können wir sie nicht schreien hören? (Was mit uns?)
 In welche falsche Richtung sind wir gegangen. (Oh, oh.)
 Jemand erzähle mir warum. (Was mit uns?)
 Was mit den Babies? (Was mit uns?)
 Was mit den Tagen? (Was mit uns?)
 Was mit all ihrer Freude? (Was mit uns?)
 Was mit den Menschen? (Was mit uns?)
 Was mit den schreienden Menschen? (Was mit uns?)
 Was mit Abraham? (Was mit uns?)
 Was wieder mit dem Tod? (Oh, oh.)
 Ist uns das scheißegal?
 Aaaaaaaah, Aaaaaaaah

http://www.youtube.com/watch?v=f8muMo0fw_M

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes, while the bass staff has a simpler line with sustained notes.

A

What a-bout sunrise, what a-bout rain, what a-bout all the things, that you said we were to gain?

B

Ah, ah, Ooh, ooh, Ah,

C

What a-bout yes - ter-day? (What a-bout us?) What a-bout the seas? (What a-bout us?) The hea - vens are fal - ling down. (What ab - out us?)

us?) The hea - vens are fal - ling down. (What ab - out us?)

Das Earth Song-Video konfrontiert Bilder vom Paradies - unberührter Natur, freilebenden Tieren u. ä. – mit Bildern vom Sündenfall – Naturzerstörung, Hunger, Krieg u. ä.. Der Text ist eine quasi alttestamentlich-prophetische Anklage bzw. Anfrage an den Menschen und an Gott. Die Heilung der Welt, ihre ‚Neuschöpfung‘, gelingt durch die Umkehr der Menschen, ihren Kniefall vor Gott. Darauf folgt die Theophanie mit Erdbeben, Sturm und Gewitter (vgl. Ex 19,16ff.), die alle Verwüstungen und Verbrechen (im Film buchstäblich durch Rückwärts-Abspielen) rückgängig macht. Im Zentrum steht dabei Michael Jackson selbst, der während des Sturms wie ein ans Kreuz geschlagener Christus, zwischen zwei Bäumen festgekrallt, als prophetischer Mittler die göttlichen Kräfte geradezu herbeizwingt. Der Mensch vermag sozusagen magisch auf Gott einzuwirken. Das wird besonders in der Musik deutlich, die in dieser Schlussphase zu einem ekstatischen Gospel mit aufpeitschendem Call-and-response-Wechseln wird. Das rhythmische Stampfen M Jacksons verweist auch auf den für afro-amerikanische Gospelmusik typischen Bewegungsrhythmus. Die Lamento-Elemente entsprechen weitgehend denen des Beispiels von Sade:

Ah, _____ ah, _____ Ooh, _____

exclamatio (kleine Sext), fallende Linie, Seufzer



Köln, Müngersdorfer Stadion, 3. 6. 1997 Foto: Spreitz, Kölnische Rundschau, 5. 6. 1997

Gerd Buschmann:⁸⁴

Michael Jackson - doketischer Messias [= der nach der Lehre der Gnosis nur „scheinbar“ menschgewordene Messias]

Kaum ein anderer Popmusiker stilisiert sich - in den Epiphanien seiner Live-Konzerte - so sehr als eine Art Gott wie Michael Jackson. „Zum geschlechts- und rasselosen ‚Weltmythos‘ avanciert, läßt sich diese Ikone der Populärkultur durch die Identifikation mit der Jesus-Gestalt religiös auf. Die messianische Selbststilierung ist auf Vergötterung angelegt.“ Höchst kreativ reinszeniert er ... mit mythologischem Material das Heilige und seine Popkonzerte nehmen Formen gottesdienstlicher Handlungen an.

Dabei wird der gottesdienstliche Ritus mit gnostisch-doketischen Inhalten angereichert. Im Dualismus von Licht und Finsternis erscheint der Erlöser-Messias als unwirklicher, weltfremder Mensch, der privat auf seinem für Kinder eingerichteten, geheimnisvollen Anwesen *Neverland* lebt, einem Wunderland des Peter Pan, androgyn und irre im *Moonwalk* daherschreitet, ein synthetisches Medienprodukt, das die Luft dieses Planeten nur gefiltert atmen kann, mit kosmetischen Operationen Hautfarbe und Gesichtsausdruck maskenhaft geändert hat, sich nicht berühren läßt und sein Angesicht verhüllt: eine Gestalt nicht aus dieser Welt, sondern aus der jenseitigen Lichtwelt. „Am Ende des Konzerts verschwindet er, wie es sich für einen Gott des 20. Jahrhunderts gehört: düsengetrieben, himmelwärts.“

Keineswegs ganz Fleisch werden wollender Sohn Gottes (Job 1,14) will er als Übermensch aus der auserwählten Schar der Zeugen Jehovas (M.J.s Mutter gehört den Zeugen Jehovas an) als Offenbarer wichtige Botschaften verkünden:

- das Böse (CDs *Thriller*, 1982, und *Bad*, 1987) durch Vergöttlichung der Lebensführung überwinden (typisch für Sektierer: Dualismus, ethischer Rigorismus, prinzipielle Erreichbarkeit),
- notleidenden Kindern helfen? (Projekt *US Aid for Africa*, Song *We Are the World*, 1985; *Heal the World*-Stiftung, 1993),
- die Welt heilen (*Heal the World*, CD *Dangerous*, 1992)
- und die Erde retten (*Earth Song*, CD *HISTORY*, 1995).

Der Mythos zehrt davon, dass der Megastar M.J. gerade nicht von dieser Welt ist. Die Aura unvergänglicher Kindlichkeit betont die Unschuld, die er für seine Erlöserrolle benötigt. Der doketische Messias ist da, der Welt zugewandt, aber letztlich „nicht wirklich berührt von den Nöten und Sorgen menschlichen Lebens ... Das M. J.-Konzert ist eine Auszeit, eine kleine Flucht aus der von Schmerzen und Enttäuschungen geprägten Alltagswelt vor das künstliche Angesicht Gottes“ - wie jeder Gottesdienst?!

⁸⁴ medien praktisch 4/99

Janis Joplin: Ball and Chain (1967)**Hahn, Werner/Rauhe, Hermann:**⁸⁵

Der Name Janis Joplin steht nicht nur für die größte weiße Blues-Sängerin der Pop-Ära; er meint auch den kompromißlosen Menschen, der das Leben bedingungslos genießen wollte, selbst um die Bedingung, es zu verlieren. Janis Joplin verlor ihr Leben: Mit 28 Jahren, am 5. Oktober 1970, starb sie in ihrem Hotelzimmer an einer Überdosis Heroin. ...

Stukenberg, Christian:⁸⁶

Der Blues war ihr Leben, und sie hat ihm alle Kraft gegeben, über die ein Mensch nur verfügen kann. In ihre Musik preßte sie ihre ganze Energie, ihre Liebe und ihr Leid. Ihr Gesang war die Stimme einer Generation, die ausgezogen war, das »irdische Paradies« zu suchen, die Welt mit der Kraft der Liebe und der Blumen zu erobern. Nur zu schnell rieb sich ihr Idealismus an der brutalen Realität, die schönen Illusionen gingen zu Bruch, und jene, die die absolute Freiheit gefordert hatten, fanden sich wieder im Gefängnis der Verzweiflung, der Gewalt und der tödlichen Drogen.

Johannes Hodek / Franz Niermann:⁸⁷

... »Ball and Chain« kommt aus dem schwarzen Rhythm & Blues: es ist eine Komposition der Blues-Interpretin (Gesang, Mundharmonika, Schlagzeug) »Big Mama« Willie Mae Thornton, die auch in der Gesangsweise Janis Joplin beeinflusst hat.

Dieser Blues bzw. dieses Rockmusikstück ist ein Liebeslied, das durch ausdrucksstarke Begriffe und Bilder die Gefühlswelt einer Liebenden widerspiegelt, einer - vergeblichen - Sehnsucht nach Liebe und Geborgenheit, die sie in ihrer totalen Existenz ergreift und schmerzlich belastet.

Der Text von Willie Mae Thornton - selber kaum »klare« Sprache, eher assoziativ und unzusammenhängend - wird von Janis Joplin bis zur Unkenntlichkeit zerstört und in Satzketten, einzelne Wörter, Silben und Schreie aufgelöst. Sein Inhalt wird dabei durch die Art der Interpretation auf neuer Ebene verständlich; die Gefühle, die mit den Wörtern und Sätzen gemeint sind, werden deutlicher und ausdrucksstärker. Die für diesen Zweck wichtigsten Gestaltungsmerkmale, von der Textbehandlung aus betrachtet, sind die Hervorhebung zentraler Begriffe und die Erweiterung des Textes durch Hinzufügungen, Wiederholungen und Dehnungen. Dies gilt vor allem für folgende drei Gedanken:

1. Der Text »Sitt'n down by my window, lookin' an the rain« bezeichnet symbolisch die depressive Grundstimmung des Liedes; er wird verständlich vorgetragen und wiederholt, der Begriff »rain« mit besonderem Nachdruck gesungen.

2. Der wichtigste Ausdruck im Lied »Ball and Chain« soll das Gefühl des Schmerzes und der Qual symbolisieren. Er erinnert an die brutale Behandlung schwarzer Gefangener bei der Arbeit in Zuchthausfarmen. Ihnen wurde (noch 1943 festgestellt) ein »ball«, eine Eisenkugel, an den Fuß gebunden, die Beine wurden mit »chains« gefesselt, mit Eisenringen, die mit nach innen gekehrten Spitzen versehen waren - Gefangene schnitten ihre Achillessehnen durch, um die Qual zu mindern. Der in diesem Sinne symbolische Ausdruck »ball and chain« wird im Lied jeweils stark hervorgehoben: am Ende der ersten Strophe durch eine große Steigerung der Dynamik und Intensität und durch das hinzugefügte, atemlos gestammelte »Its weight too heavy for me, you can't hold it no more« und am Schluß des Stückes durch die sehr eindringliche, gedehnte, intensive Gesangsweise.

3. Der dritte hervorgehobene gedankliche Komplex ist die Sehnsucht nach Liebe, die ausgedrückt wird durch klar verständliche Textstellen wie »want your love«, »need you«, »don't let me down« und die häufige Wiederholung des »please«.

Im Schlußmonolog weitet Janis Joplin die gedankliche Ebene des Liedes aus: sie äußert ihr Unverständnis dafür, dass so viele Menschen in der Welt, die eigentlich in einer Beziehung zueinander sich helfen könnten, unzufrieden sind und darunter leiden. Dem hält sie ihre Lebensphilosophie entgegen: Genieße jeden möglichen Augenblick! Wer ein Bedürfnis nach Liebe hat, sollte es sofort befriedigen ohne Rücksicht auf weitere Überlegungen über die Zukunft, denn die ist ohnehin schlecht und unbefriedigend. Janis Joplin formuliert also ihr Plädoyer für den Genuß des Augenblicks aus einer grundsätzlich pessimistischen Haltung heraus. Sie begründet es mit der Unmöglichkeit einer umfassenderen befriedigenden und lustvollen Lebensgestaltung unter den gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen.

Ball and Chain' (Komposition von Willie Mae Thornton)

1. Sittin' down by my window, honey,
lookin' out at the rain, oh, Lord, Lord
sittin' down by my window, Baby,
lookin' out at the rain.
Somethin' came along, grabbed a hold of me,
and it felt like a ball and chain.
Chorus:
An' I say oh, uh-huh, tell me Why,
Why does ev'ry little thing I hold an to go wrong?
An' I say oh - - -
Why - - - does ev'rything, ev'rything ...
Here you're gone today,
I wanted to love you,
I just wanted to hold you,
I said, for so long.
2. Love's got a hold an me, baby
Feels like a ball and chain
Love's just draggin' me down, baby
Feels like a ball and chain
I hope there's someone that could tell me
Why the man I love wanna leave me in so much pain.

⁸⁵ Popmusik international, Beiheft zur Schallplattenkassette 2/3: Popmusik im Unterricht, S. 32

⁸⁶ Janis Joplin, in: Rock Giants, Die besten 20 Special-Stories aus dem MUSIK-EXPRESS, Hamburg 1978, S. 104

⁸⁷ Rockmusik – Rockkultur, Stuttgart 1984, S. 51 ff.

Yeah, maybe you could help me ...

Chorus:

And I say oh, oh, oh
Now Honey, tell me why
Tell me - - - why
When I ask you
Honey, I need to know why
C'mon, tell me why
Here you're gone today
I wanted to love you and hold you
Till the day I die.

Chorus:

And I say oh, oh, oh,
Now Honey, Oh, oh,
it ain't fair, it ain't fair what you do
Oh, oh, it ain't fair what you do
Here you're gone today and all I ever wanted to do
Was love you.

3. wie 1.

Chorus:

Oh, oh, this can't be in vain
Oh, oh, this can't be in vain, not in vain
I'm hopin' somebody can tell me, tell me why ...
Why love is like a ball and chain.

»Schlußmonolog« zu *Ball and Chain* von Janis Joplin

<p>Tell me why Just because I got to want your love, Honey Just because I got to need, need, need your love I don't understand, honey, when I want to try - - try - - try... Honey, when everybody in the world wants the same damned thing Honey, when everybody in the world will need the same love thing When I wanna work for your love, Daddy When I want to try for your love, Daddy I don't understand, how come - you're gone, eh? I don't understand why half of the world is still crying when the other half of the world is still crying too man I can't get it together I mean, if you got to care for one day man, I don't mean, say: may be you wanna care for 365 days You ain't got it for 365 days You got it for one day, man Well I tell you - right? That one day, man, that will be your life, man Because you know you can say All you can cry about the other 364, man But you gonna lose that one day, man</p> <p>That's all you got You gotta call that love, man That's what it is, yeah, if you got it today, You know where a tomorrow, man? - - Because you don't need it Cause it's a matter of fact as we discover in the train Tomorrow never happens! Man, it's all the same fucking day, man See you gotta when you wanna hold some ... You gotta hold like it's the last minute in your life, <i>hold</i> Hold it, 'cause something might come an your sholders, babe It's gonna feel too heavy, it's gonna weigh an you It's gonna feel just like a ball, oh Daddy, an' a chain.</p>	<p>Sag mir, warum Gerade weil ich deine Liebe wollte, Honey, Gerade weil ich deine Liebe brauchte, ja brauchte, brauchte, Verstehe ich nicht, Honey, wo ich es doch wirklich versuchen wollte, Honey, wenn jeder auf der Welt die gleiche verdammte Sache will. Honey, wenn jeder auf der Welt die gleiche Liebes-Sache braucht, Wo ich mich für deine Liebe anstrengen wollte, Liebling Wo ich mich um deine Liebe bemühen wollte, Liebling Verstehe ich nicht, wie es kommt, dass du gegangen bist. Ich verstehe nicht, wieso die eine Hälfte der Welt weint, während die andere Hälfte der Welt ebenfalls heult, Mensch. Das kapier ich nicht. Ich meine, wenn es dir um einen Tag geht ... Oder sagen wir so: vielleicht geht es dir um 365 Tage, Aber du hast es nicht für 365 Tage, Mann, du hast es für einen Tag! Lassmich erklären, ja? Dieser eine Tag, Mensch, das wird dein Leben sein, Denn du weißt, du kannst alles sagen, alles, was du dir zusammenheulen kannst über die anderen 364 Tage. Aber du wirst diesen einen Tag verlieren, Mann, das ist alles was du hast! Du kannst das Liebe nennen, das ist es auch, na klar, wenn du sie heute hast, weißt du was morgen ist? - - Das musst du auch nicht, weil, wie wir es vom Zug her kennen, es niemals ein Morgen geben wird. Mann, das ist doch immer die gleiche Scheiße. Schau, du musst, wenn du etwas festhalten willst, Du musst es halten, als sei es die letzte Minute in deinem Leben, halte es! Halte es, denn es könnte etwas über dich kommen, Du, das für dich zu schwer sein wird, das dich niederdrücken wird so wie eine Eisenkugel am Fuß, oh Liebling, und ein Eisenring am Bein.</p>
--	--

<http://www.youtube.com/watch?v=Tb4t0Mxq3J4> (Janis Joplin, 1967)

<http://www.youtube.com/watch?v=uSAOHwQhPcQ> (Willie Mae Thornton, 1984)

Janheinz Jahn:⁸⁸

Das Lebensrecht, das Recht auf »vollendetes Leben«, auf »volle Lebenskraft« spielt im afrikanischen Denken eine zentrale Rolle. In meinem Buch »Muntu, Umriss der neofrikanischen Kultur« habe ich dafür den Begriff »Magara« gebraucht. Im Gegensatz zur Lebenskraft, die man ausübt (*Nommo*), ist Magara die Lebenskraft, die man hat, die man steigern will, und die durch Einwirkung anderer vermindert werden kann. Diese Lebenskraft drückt sich beim lebendigen Menschen in Wohlbefinden, im Glücklichein aus. Im afrikanischen Denken hat der Mensch einen unteilbaren Anspruch auf Magara, auf glückliches, »vollendetes Leben«. Magara-Verminderung ist Leiden, ist Sterben; derjenige, dessen Magara vermindert ist, trachtet danach, Magara zu verstärken, seine volle Lebenskraft wiederherzustellen. Zur Wiederherstellung der vollen Lebenskraft bedient sich der Mensch *gemeinsam mit anderen* im *kultischen* Verhalten der gemeinschaftlichen Ekstase durch gemeinschaftliche Beschwörung mit magischen Gesängen – Resultat dieser Aktivität ist in Nordamerika das *Negro Spiritual* – und zur Wiederherstellung der Lebenskraft bedient sich der Mensch als *einzelner* im *profanen* Verhalten der nicht-ekstatischen Beschwörung durch Spott- und Anprangerungslieder. Resultat dieser Aktivität ist in Nordamerika der *Blues*.

Das Tränenkrüglein

Es war einmal eine Mutter und ein Kind, und die Mutter hatte das Kind, ihr einziges, lieb von ganzem Herzen, und konnte ohne das Kind nicht leben und nicht sein. Aber da sandte der Herr eine große Krankheit, die wütete unter den Kindern und erfaßte auch jenes Kind, daß es auf sein Lager sank und zum Tod erkrankte. Drei Tage und drei Nächte wachte, weinte und betete die Mutter bei ihrem geliebten Kinde, aber es starb. Da erfaßte die Mutter, die nun allein war auf der ganzen Gotteserde, ein gewaltiger und namenloser Schmerz, und sie aß nicht und trank nicht und weinte, weinte wieder drei Tage lang und drei Nächte lang ohne Aufhören, und rief nach ihrem Kinde. Wie sie nun so voll tiefen Leides in der dritten Nacht saß, an der Stelle, wo ihr Kind gestorben war, tränenmüde und schmerzsmatt bis zur Ohnmacht, da ging leise die Türe auf, und die Mutter schrak zusammen, denn vor ihr stand ihr gestorbenes Kind. Das war ein seliges Engelein geworden und lächelte süß wie die Unschuld und schön wie in Verklärung. Es trug aber in seinen Händchen ein Krüglein, das war schier übervoll. Und das Kind sprach: »O lieb Mütterlein, weine nicht mehr um mich! Siehe, in diesem Krüglein sind deine Tränen, die du um mich vergossen hast; der Engel der Trauer hat sie in dieses Gefäß gesammelt. Wenn du nur noch *eine* Träne um mich weinst, so wird das Krüglein überfließen, und ich werde dann keine Ruhe haben im Grabe und keine Seligkeit im Himmel. Darum, o lieb Mütterlein, weine nicht mehr um dein Kind, denn dein Kind ist wohl aufgehoben, ist glücklich, und Engel sind seine Gespielen.« Damit verschwand^[139] das tote Kind und die Mutter weinte hinfort keine Träne mehr, um des Kindes Grabesruhe und Himmelsfrieden nicht zu stören.

Ludwig Bechstein: Sämtliche Märchen. München 1971, S. 138-139

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Bechstein,%20Ludwig/M%E4rchen/Deutsches%20M%E4rchenbuch/Das%20Tr%C4nkr%C4nlein>

⁸⁸ Blues und Work Songs, Frankfurt aM 1964, S. 15