

LAMENTO

– ein wichtiger Topos in der Musik

(Hubert Wißkirchen)

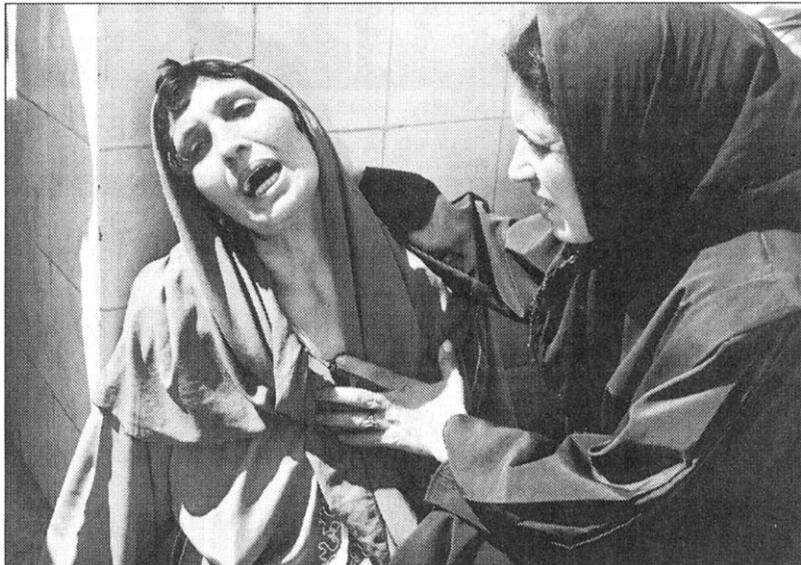
Materialien

zur

VDS-Tagung Rheinsberg

5. - 8. September 2001

Trauer einer Algerierin wurde Pressefoto des Jahres



Die Verzweiflung einer Frau, die bei einem Massaker in Algerien ihre Familie verloren hat. In Algerien sind seit 1991 Zehntausende durch Anschläge durch islamischer Extremisten ums Leben gekommen. Das Bild des Fotografen Hocine wurde von einer internationalen Jury zum Pressefoto des vergangenen Jahres gekürt. An dem 41. World Press Photo-Wettbewerb beteiligten sich 3627 Fotografen aus 115 Ländern.
Foto: ap

Kölnische Rundschau
14.2.98

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

Thrasylbulos Georgiades:

Thrasylbulos 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...

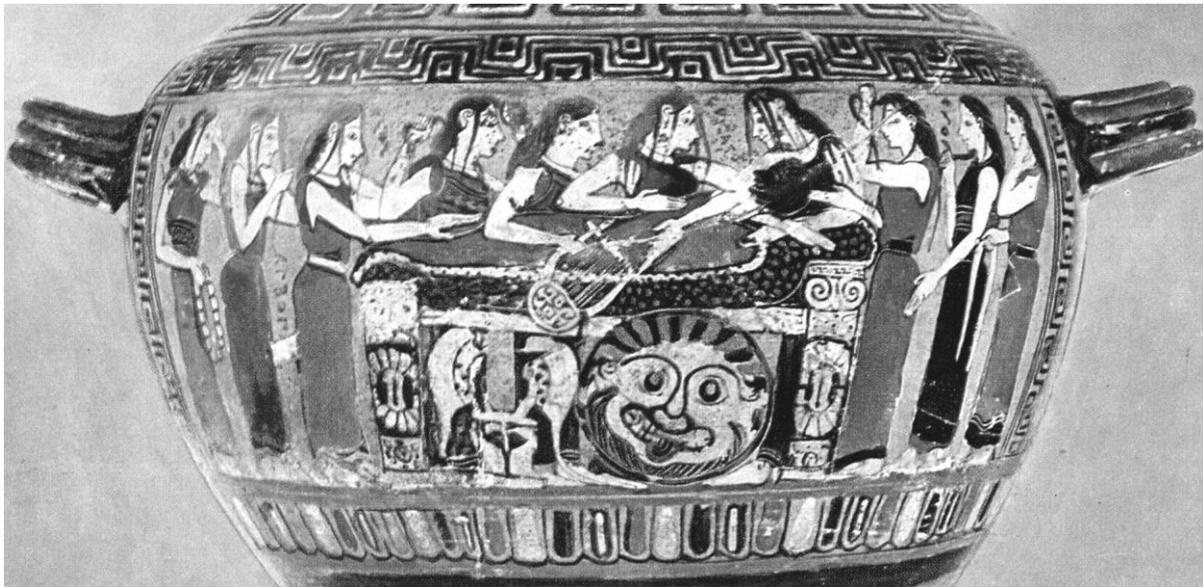
Diese Musik aber, das Aulosspiel, war nicht der Affektausdruck selbst, sondern seine kunstmäßige Wiedergabe. Die Göttin ATHENA war so tief beeindruckt vom Wehklagen der Medusenschwester EURYALE, daß sie nicht anders konnte, als es festzuhalten. Sie hatte das Bedürfnis, diesem Eindruck feste, objektive 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)



Korinthische Hydria 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

Klangbeispiel 49a 2

Diamanda Galás: Plague Mass, 1994

Cris d'aveugle: Blind Man's Cry
text by 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

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

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

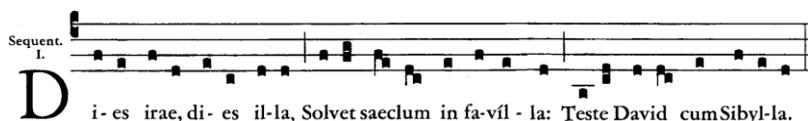
Der Hammer schlägt meinen Kopf aus Holz

Der Hammer, der das Kreuz beschlagen wird.

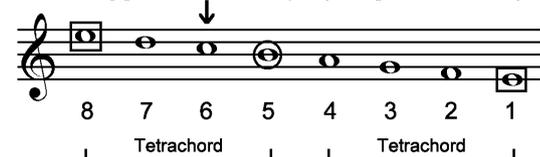
Gnädiger Gott

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



Phrygischer Modus (ursprünglich: Dorisch)



Klangbeispiel 49a 3

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



Musik der andalusischen Zigeuner; antike, maurische und jüdische Einflüsse; nach 1800 von Zigeunern tradiert. Die älteste Stilform ist der cante jondo ('tiefer', 'innerlicher' Gesang); ursprünglich rein vokal, dann mit Gitarrenbegleitung, schließlich auch mit Tänzerin ('rasende Mänade'); antike Haupttonart Dorisch (heutiges Phrygisch), Deszendenzmelodik, melodischer Kern: fallender Tetrachord ('Lamentobass') mit besonderer Betonung (und häufiger Verwendung) des fallenden Leittons. Ambitusausweitung bis zur Sext (vgl. den mittelalterlichen Hexachord). Der Sänger setzt in dieser oberen Region ein und fällt dann zum Grundton ab. Innere Differenzierung des engen Ambitus durch chromatische Zwischentöne (oder Doppelstufen), übermäßigen Sekund (Element der Zigeunertonleiter), 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); expressiver, kehliger Stimmklang, teilweise Falsett, improvisatorische Verzierungen, Fehlen eines metrischen Rhythmus (byzantinisch, gesungene Prosa); kontrastreicher Wechsel von lauten und leisen Passagen, von freien und

rhythmisierten Abschnitten; Klagegesang (dauernder Klagelaut "Ay") mit 4 Verszeilen; die Form wird aber durch die exzessiven Verzierungen verundeutlicht.

Altes maqam-Prinzip: Verwendung feststehender Modelle und Formeln in individuell-spontaner Realisierung. Die Harmonik folgt dem fallenden Tetrachord. Die Gitarre spielt rhythmisierte, schnell repetierte Akkorde. Die Zwischenspiele sind improvisatorisch-virtuose Einlagen. 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 Seguiriya. Es gibt viele weitere Unterarten. vgl. dazu: **VHS 0:00-14:00**

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:

Klangbeispiel 49a 4



Una noche oscurita a eso de las dos le daba voces a la mare de mi arma no nie respondi6.	In stockfinsterer Nacht, um zwei Uhr morgens, schrie ich nach meiner geliebten Mutter, und sie antwortete nicht.
---	---

Wenn Pastora Pav6n, »La Ni6a de los Peines«, diesen Vierzeiler singt, wird er durch verschiedene Elemente auseinandergezerrt: durch *lalias* wie den *jay!*-Ruf, der in mehrere melismatisch gesungene Vokale zerf6llt (hier fett hervorgehoben); durch Pausen und abrupte Unterbrechungen (Schr6gstriche), die gew6hnlich auf einen Vokal fallen und diesen regelrecht spalten; durch mehr oder weniger h6ufige Wiederholungen (siehe vor allem die der zweiten Zeile); schlie6lich durch lange Gesangspausen, die im allgemeinen durch solistische Einlagen auf der Gitarre ausgef6llt werden (punktierte Linien):

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 /
espondi6.
Voces le daba a la mare de mi arma de /
mi co /
oraz6n.

Klangbeispiel 49a 5

Kateri Pervane (Iranische S6ngerin)



Klangbeispiel 49a 6 (Ausschnitt) und 49b 6

Werner Egk: „Totenklage“ aus dem Festspiel „Olympische Jugend" (1936) der XI. Olympiade 1936 zu Berlin



Orchester der Staatsoper Berlin, Ltg.: Werner Egk Quelle: Telefunken Dauer: 7:40
In Carl Diems Festspiel „Olympische Jugend" m6ndet der sportliche Wettkampf in kriegerische K6mpfe ein. Werner Egk komponierte neben einem „Waffentanz" eine von „vielen Frauen" zu tanzende „Totenklage". In Diems Text hei6t es dazu: „Allen Spiels / Heil'ger Sinn: / Vaterlandes Hochgewinn. / Vaterlandes h6chst Gebot / in der Not: / Opfertod."
Entsprechend geh6rte zum neuen Berliner Olympiastadion eine Langemarckhalle, die der „singend in den Tod gezogenen Jugend von Langemarck" gewidmet war. 6ber dieser Halle hing in einem Glockenturm die Olympiaglocke, die zugleich als Totenglocke f6r die Kriegshelden gedeutet wurde. „Entartete Musik" CD III 11

Klangbeispiel 49a 7

Armstrong New Orleans Function (Didn't He Ramble)

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 ...«.

Melodie und Text in: Ann Charters: „The Ragtime Songbook“, London 1965

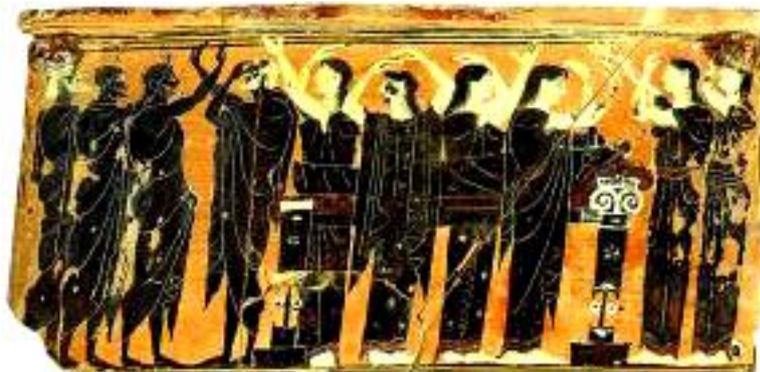
Andrew Wilson-Dickson:

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. Geistliche Musik, Giessen 1994, S. 23



Tafelbild (Pinax), Aufbahrung und Totenklage (Attisch schwarzfigurig, um 510 v. Chr.)
Pinakes waren als Weihegeschenke 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.

Klangbeispiel 49a 8

Totenklage aus Ungarn (LP "Hungarian Folk Music", Hungaroton LPX 10095-98)

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 Aufnahme (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 bei einem Besuch am Grabe von Frauen 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. Totenklage wie die vorliegende gab und gibt es in verblüffend ähnlicher Form auf der ganzen Welt (vgl. die Analyse einer Totenklage aus Papua-Neuguinea in: Christian Kaden: Des Lebens wilder Kreis, Kassel 1993, S. 19ff.)

Parlando $\text{♩} = \text{cca } 104$

Jaj lol - kēm, lol-kēm, jó tár - som, nōgy-vēn-nēgy-be

$\text{♩} = \text{cca } 84$

ol - o - sōtt, mōg - ōt - te az az át - ko - zott

há - bo - rú - ú! Jaj, mo ti-zēn - ōt é - vo, hogy

$\text{♩} = \text{cca } 92$

ár - vo va-gyok! Nin-csen ne-kēm sōn-kim, csak az it

(el es, le es. Jaj, jó-re ha-za, lol

$\text{♩} = \text{cca } 108$

kem, hogy pa-nasz - kod-jam meg ne - kē - ed.

Mond - jam ol, hogy anny' ü - dō - töl mi pa - na - szom

vó - na - a, lol-kēm, 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** (Pfungstritual)
VHS 14:00-17:20

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.

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 kleinerer Gemeinschaften zusammenfügt. Der Gruppe wird durch den Trauer ritus, 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 distanzierteres 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

Klangbeispiel 49a 9

Christòbal de Morales: „Lamentabatur Jacob“ (1543)

La - men - ta - ba - tur Ja - cob

de du - o - bus fi - li - is

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

Es klagte Jakob über seine beiden Söhne. Weh mir, traurig bin ich über Josephs Verlust und tiefbetrübt über Benjamin, den man für Nahrung weggeführt hat. Ich flehe den himmlischen König an, mich tiefbetrübt sie wiedersehen zu lassen.

Unter Tränen heftig zu Boden sich werfend, betete Jakob: Ich flehe den himmlischen König an, mich tiefbetrübt sie wiedersehen zu lassen.

Totenklage aus L'Oach (Rumänien), "Les Voix du Monde", Track 6 [a-g-fis-e-fis-e(-d)] - Klangbeispiel 49a 10 - Totenklage aus Serbien, Dead & Gone 2,21 - Klangbeispiel 49a 11 -

Klangbeispiel 49a 12

Robert Schumann: Erster Verlust

Nicht schnell Album für die Jugend, 1848

16. *fp*

Etwas langsamer Im Tempo *cresc.*

25. *f*

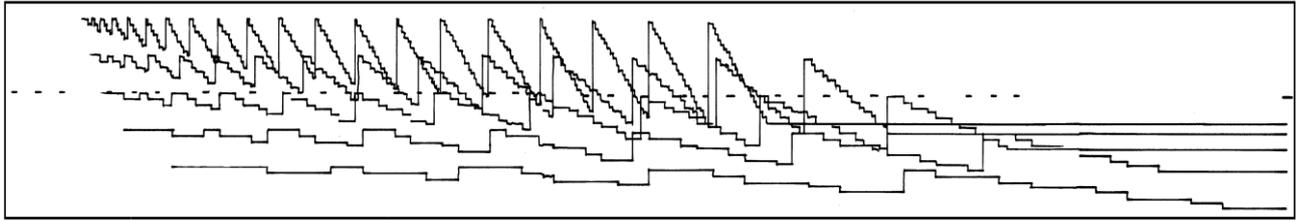


Die Titelblatt-Vignette (von Ludwig Richter) zu Schumanns Jugend-Album zeigt das Bild eines Mädchens, das ein totes Vögelchen vor seinem Käfig betrauert. Das vorliegende Stück hat einen biografischen Hintergrund: Schumann hatte am 15. Januar 1848 den Zeisig, der seinen Kindern gehörte, mit Markklößchen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

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."

Bach: Kantate 12, Nr. 2: Weinen, klagen ...

Klangbeispiel 49a 14



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

Campana

(♩ = 112 - 120)



Camp.

VI. I div.

VI. II div.

Viola

Vc. div.

Cb. div.



Klangbeispiel 49a 15

Geto Boys: The Resurrection, 1996: I Just Wanna Die

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 verdammtm 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

Parodie:

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 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



Klangbeispiel 49a 16

Xavier Naidoo : Nicht von dieser Welt (1997)

So viele Nächte lag ich wach,
meine Augen rot vom Weinen im Schlaf.
Den Kelch mit Tränen aufgefüllt,
meine Wunden ins Leintuch eingehüllt.
Was soll ich suchen, dass mich stützt.
Wo ist der Mensch, der mich beschützt?

Es ist wahr, wenn ich Dir sage,
dass es mich quält, wenn ich mich frage,
kann ich noch leben ohne Dich.
Eine Antwort brauch ich nicht.
Du bist der Inhalt meines Lebens,
Dich suchte ich vergebens.
Du bist mein Licht, das die Nacht erhellt.
Sowas ist nicht von dieser Welt.

Du hörst die Schmerzen, die ich spür.
Von Ohr zu Herz, eine offene Tür.
Niemals ein böses Wort von Dir.
Die schönste Berührung zwischen Dir und mir.
Du fängst mich immer wieder auf
und Du gibst mir, was ich brauch.
Das was mir an Dir gefällt,
ist einfach nicht von dieser Welt.

Sie ist nicht von dieser Welt,
die Liebe, die mich am Leben hält.
Ohne Dich wärs schlecht um mich bestellt....

Das Objekt der Liebe ist hier Gott / Christus.

*Das Chi-Rho-Symbol auf dem Cover bedeutet **CHR**istos (griech.).*

So vie - le Näch - te lag ich wach, mei - ne Au - gen rot,
vom Wei - nen schwach. Den Kelch mit Trä - nen auf - ge - füllt, mei - ne Wun - den ins
Lein - tuch ein - ge - hüllt. Was soll ich su - chen, dass mich stützt,
wo ist der Mensch, der mich be - schützt?
Sie ist nicht von die - ser Welt, die Lie - be, die mich am Le - ben hält.
Oh - ne Dich wärs schlecht um mich be - stellt.



Klangbeispiele 49a 17 und 49a 18

Robert Schumann: Dichterliebe op. 48, 1840 (Heine)

I. Im wunderschönen Monat Mai

Langsam, zart

Im wun - derschönen Mo - nat
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 -
lan - gen.

Klangbeispiel 49a 19

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

The image shows a musical score for the piece 'Django' by the Modern Jazz Quartet. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The melody consists of 20 measures. Below the staff, a pitch contour is plotted on a grid with 20 columns corresponding to the measures and 4 rows. The contour line starts at a low level, rises to a peak at measure 13, and then generally descends with some fluctuations. Arrows point from the notes in the staff to their corresponding positions on the pitch contour grid.

Klangbeispiel 49a 20

Giora Feidman: **Bubli'schki** (CD Network 19, 1993) à la Doina (Lamento – Lustig)

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 »Scherle«, 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 RabinowitschOrchesters 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.

Der Lamento-Topos

Musik und Text des Chorsatzes "Weinen, klagend...." 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. ("Der junge Bach", in: J. S. Bach, hrsg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970, S. 544f.) 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).

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



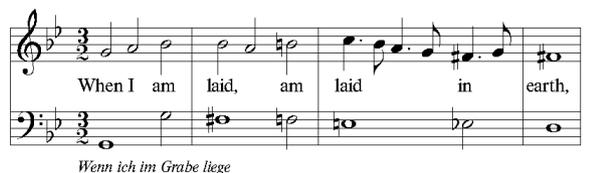
Samuel Scheidt: Die mit Tränen säen, SWV 378 (1648), Baßeinsatz



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
Klangbeispiel 49a 21



Antonio Vivaldi: Kantate "Piango, gemo...", ca. 1710 - Passacagliaform -
Klangbeispiel 49a 22



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



Cavalli: Egisto (1643)



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

Klangbeispiele 49a 23-28

J. S. Bach: Kantate 12, 1714

2. Coro

Lento

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

Wei-nen, Kla-gen, Sor-gen, Wei-nen, Za-gen.

gen, Angst und Not, Angst und Not sind der Chri-sten
gen, Angst und Not, Angst und Not sind der Chri-sten
gen, Angst und Not, Angst und Not sind der Chri-sten
gen, Angst und Not, Angst und Not sind der Chri-sten

-gen, Wei-nen, Kla-gen, Sor-gen, Za-gen,
Za-gen, Wei-nen, Kla-gen, Sor-gen,
Wei-nen,
Sor-gen, Wei-nen, Kla-gen,

Trä-nen-brot, Angst und Not, Angst und Not, Angst und
Trä-nen-brot, Angst und Not
Trä-nen-brot, Angst und
Trä-nen-brot, Angst

Wei-nen, Klagen, Wei-nen,
-gen, Za-gen, Wei-nen, Kla-gen,
Kla-gen,
Sor-gen, Za-gen

Not, Angst und Not sind der Chri-sten
Angst und Not, Angst und Not sind der
Not, Angst und Not
und Not, Angst, Angst und Not

Wei-nen, Kla-gen, Sor-gen, Za-gen,
gen, Sorgen, Za-gen, Sorgen, Za-gen,
Wei-nen, Kla-gen, gen, Sorgen, Za-gen,
gen, Wei-nen, Kla-gen, Sorgen, Za-gen

Trä-nen-brot, sind der Christen Trä-nen-brot,
Chri-sten Trä-nen-brot,
sind der Chri-sten Trä-nen-brot,
sind der Christen Trä-nen-brot,

Das Weinen des Petrus nach der Verleugnung

Matthäuspassion (Klangbeispiel 49b 2)

Petrus

 Ich ken-ne des Men-schen nicht.[101]


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

Johannespassion: (Klangbeispiel 49b 3)

Adagio

 und ging hin - aus und wei -

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

vgl. Saeta auf VHS-Cass.(47:25 f.) und Klangbeispiele 49b 9 + 10)

47 Aria
 (Chorus 1)
 Vl. Solo
 Vl. Vla.
 Cont. Org.
p sempre



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

Klangbeispiel 49b 04

Klangbeispiel 49b 5 und VHS-Cass. 17:25 ff.
Mozart: Arie der Pamina aus der Zauberflöte

No 17 Arie

Andante
 Pamina

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

Nim-mer kommt ihr, Won-nestun-den, mei-nem hin der Lie-be Glück!

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

Steh, Ta-mi-no, die-se -zen mehr-zu-rück!

Trä-nen flie-ßen, frau-ter, dir al-lein, dir al-lein! Fühlst du nicht der Liebe

Sehnen, der Liebe Sehnen, so wird Ru-he, so wird Ruh im To-de

sein; fühlst du nicht der Lie-be Sehnen, fühlst du nicht der Lie-be Sehnen, so wird

Ru-he, so wird Ruh im To-de sein, so wird Ruh im To-de sein, im To-de

sein, im To-de sein. [20]

Klangbeispiel 49a 31

Feria V. in Coena Domini.
Lectio I. Cap. I, 1-14.

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

ALEPH. Quómodo sédet só-la ci-vi-tas pléna pó-pu-lo:
fácta est qua-si vídu-a dó-mi-na Génti-um : prínceps pro-
vinci-árum fácta est sub tribú-to. BETH. Pló-rans plo-
rávit in nócte, et lácrimae é-jus in ma-xillis 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,

Die Klagelieder des Jeremias

Der Staat ist zusammengebrochen, die Hauptstadt erobert, der Tempel 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.

"Es beginnt die Klage des Propheten Jeremias:

Aleph:

Wie sitzt so einsam die Stadt, verlassen vom Volk!
Gleich einer Witwe wurde die Herrin unter den Völkern,
die Fürstin über die Länder geriet unter Frondienst.

Beth:

Heftig weint sie des Nachts,
ihre Wangen sind tränenbedeckt.
Sie findet keinen Tröster
unter all ihren Geliebten.

Alle ihre Freunde wurden ihr untreu,
sind ihr zu Feinden geworden.

Ghimel:

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

Klangbeispiel 49a 32

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

Maria Magdalena

O fratres! et sorores! Ubi est spes mea?

Ubi consolatio mea? Ubi tota salus?

o magister mi?

Maria Major

O dolor! Proh dolor!

Ergo quare, fili chare,

pendes ita cum sis vita

manens ante secula?

Manuskript Cividale CII (14. Jh.)

CD Mysterium Passionis... (René Clemencic), 1992

O Brüder und Schwestern. Wo ist meine Hoffnung?

Wo mein Trost? Wo mein Heil?

O mein Meister.

O Schmerz, o Schmerz!

Warum nur, lieber Sohn,

hängst du so da, wo du doch das Leben bist,

das währt vor aller Zeit..

Klangbeispiel 49a 33

Marienklage aus: Carmina Burana (Anfang 13. Jahrhundert, dtv S. 795)

*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:)

Awe, awe, mich hiuet vnde immer we!

awe, wi sihe ich nv an

daz liebiste chint, daz ie gewan

ze dirre werlde ie dehain wip.

awe, mines shoene chindes lip!

Item:

Den sihe ich iemerlichen an.

lat iuch erbarmen, wip vnde man.

lat iwer ovgen sehen dar

vnde nemt der marter rehte war.

Item:

Wart marter ie so iemerlich

vnde also rehte angestlich?

nv merchet marter, not unde tot

vnde al den lip von blute rot.

Item:

Lat leben mir daz chindel min

vnde toetet mich, die muter sin,

Mariam, ich vil armez wip.

zwiv sol mir leben vnde lip?

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 obige Marienklage eingestreut.

Stabat mater (13. Jahrh.)

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius.

Stand die Mutter voller Schmerzen
weinend unterm Kreuz von Herzen
wo ihr Sohn im Sterben hing.

Kangbeispiel 49a 34 und VHS 22:25-27:00

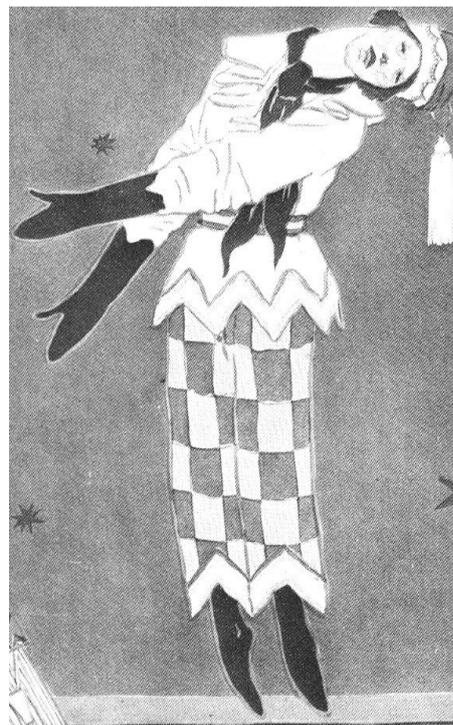
Igor Strawinsky: "Bei Petruschka" (aus dem Ballett "Petruschka", Paris 1911)

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.

→ Wir suchen zu den einzelnen (numerierten) Elementen der Choreographie des folgenden Petruschka-Ausschnitts die entsprechenden Figuren in der Musik.

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).



Georges Lepape: Nijinsky als Petruschka (1911)

Lösung der Zuordnungsaufgabe (Schnitte 1 – 11):

1: T. 1; **2:** T. 3(4) (= 4. Achtel); **3a:** T. 5(4); **3b:** T. 6; **3c:** T. 7; **4:** T. 9; **5a:** T. 11(2); **5b:** T. 12; **5c:** T. 13(2); **5d:** T. 15; **6:** T. 16; **7a:** T. 17(4); **7b:** T. 18(2); **8a:** T. 19; **8b:** T. 19(3); **9:** T. 21; **10:** T. 23(2); **11:** T. 34.

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

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

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 Ausgeschlossenheit 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 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, aufgeregter mit den Füßen trippelnd und mit den Armen fuchtend, 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).

Impetuoso $\text{♩} = 100$

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

9 Doppio valore $\text{♩} = 50$

Tr. p espressivo Fag.

16

Klar., Klav. f p

20

Tr. p Klav. f

24

Tr. $crescendo$ Klav.

27

Tr. f Klav.

29

Tr. f Klav.

31

Tr. f Klav.

33

Tr. ff Klav.

37

Tr. f Klav.

Sade: No ordinary love (1992)

1.83

4

7

10

13

I gave you all — the love I got I gave you more-

I gave you all-

— than I could give- I gave you- love. I gave you all-

— that I have in- side and you took- my love, you took- my love.

16 II.

19

22

25

Did-n't I tell you what I be- lieve. Did some- bo- dy

say that- a love like that won't last. Did-n't I give you all that I've

got to- give ba - by?

I keep cry - ing. I keep try -

28

ing for you. —
There's no-thing like

31

you and I, —
ba - by. —
This is no

34

or - di - na-ry love,
no or - di - na-ry love. —

37

This is no or - di - na-ry love,
no or - di - na-ry love. —

40

To Coda ◊

When you came my way

43

you bright-ened ev - 'ry day
with

46

your sweet smile.

49

Did - n't I tell you what I be -

51
lieve.
Did some - bo - dy say that— a

53
love like that won't last. Did - n't I give you— all that I've

55
got to — give, ba - by? —

57
This is no or - di - na - ry love,

59
no or - di - na - ry love.

61
This is no or - di - na - ry love,
63
no or - di - na - ry love.

65 **D.%, al Coda**
I keep cry -

67 **Coda**
69

72 **Repeat to fade**

Klangbeispiel 49a 36

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
no ordinary love this is no ordinary love
no ordinary 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

Ich gab die 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.

Close Encounters 1991

Text und Musik: Jan Savenberg
Bearbeitung: Christian Dornaus

Cloussau auf EMI 119 3257

SLOW-MEDIUM BEAT ♩ = 90

use me here, —
col · der now, —

I'm You've
pray died

ing, some, —

Gm

G

1. u. 2. And eye · ry · bo · dy's look · ing out —

I won't be look · ing when you dis · ap · pear.
but e · ven you are get · ting ol · der now.

Bb

Amf

— for close en · coun · ters of an · oth · er kind.

F/C Dm Bb

Am/E

shout but I'm get · ting pret · ty close this time. —

Dm F/C Bb maj7 Gm

Dm

Dm't cry
Dm't wor · ry, —

now, —

F

Dm

you know it hap · pens to the best of us. —
I should have told you to be · ware of me. —

Bb

F

Good · · · bye now, —
Don't hur · ry, —

and don't for · get a · bout the rest of us. —
come back to see what e · ver's left of me. —

F Dm Bb

B

I'm stay · ing, —
I've cried some, —

you ne · ver know if they can
but I sup · pose I'm get · ting

F Gm Bb

Klangbeispiel 49a 37

Clouseau: Close Encounters (1991)

Don't cry now,
 You know it happens to the best of us.
 Goodbye now,
 And don't forget about the rest of us.
 I'm staying,
 You never know if they can use me here.
 I'm praying,
 I won't be looking when you disappear.

And everybody's looking out
 For close encounters of another kind.
 And it won't help me if I shout,
 But I'm getting pretty close this time,
 You're an my mind.

Don't worry,
 I should have told you to beware of me.
 Don't hurry,
 Come back to see whatever's left of me.
 I've cried some,
 But I suppose I'm getting colder now.
 You've died some,
 But even you are getting older now.

And everybody's looking out
 For close encounters of another kind.
 And it won't help me if I shout,
 But I'm getting pretty close this time,
 You're on my mind, all of the time.

Enge Begegnung

Weine nicht,
 Du weißt, es passiert den besten von uns.
 Leb nun wohl
 Und vergiss nicht den Rest von uns.
 Ich bleib stehen,
 Du weißt nie, ob sie mich hier gebrauchen.
 Ich bete,
 Ich will nicht sehen, wie du gehst.

Und alle schauen aus
 Nach engen Begegnungen einer anderen Art.
 Und es mir nicht helfen, wenn ich schreie,
 Aber ich bin recht nahe dran,
 Denn ich denke an dich..

Hab keine Angst,
 Ich hätte dir sagen müssen, dich vor mir zu hüten.
 Eile nicht,
 Komm zurück und sieh, was von mir noch übrig ist.
 Ich habe etwas geweint,
 Aber ich glaube, ich werde jetzt kälter.
 Du bist ein wenig gestorben,
 Aber gerade wirst du etwas älter.

Und alle schauen aus
 Nach engen Begegnungen einer anderen Art.
 Und es mir nicht helfen, wenn ich schreie,
 Aber ich bin recht nahe dran,
 Denn ich denke an dich die ganze Zeit.

The musical score consists of several systems of staves. The first system shows a vocal line with a first ending and a second ending. The piano accompaniment is in the right hand. The second system continues the vocal line with a 'D.S. al (Text 2)' instruction. The third system shows the vocal line with the lyrics 'Don't cry now, all of the time.' and the piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line with the lyrics 'all of the time.' and the piano accompaniment. The fifth system shows the vocal line with the lyrics 'ad lib. Wiederholung und ausblenden!' and the piano accompaniment. Chords like C, F, Bb, and Dm are indicated throughout the piece.

Der Zweierbeziehung wird soviel Bedeutung zugemessen, dass von ihrem Gelingen aller Sinn abhängt (Liebesreligion). Verschlüsselter Hilferuf an den Partner. Spannung zwischen Nähe und Andersheit. Paradox: Im Moment des Fremdwerdens ist der Partner ganz nah.

Manfred Lütz: Der blockierte Riese, Augsburg 1999, S.56:

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“.

Peter Wicke:

„Nüchtern betrachtet war [beim Rock'n'Roll] freilich nichts anderes geschehen als das, was aufmerksame Beobachter schon in den zwanziger Jahren registrierten. Auf dem Tanzboden hatte der Körper eine kulturelle Existenzform gefunden, die sich den Zumutungen des auf Stromlinienform und Gleichschritt getrimmten Körperbewußtseins sowie der rasch voranschreitenden Entwertung von allem Körperlichen durch eine auf Automatisierung abgestellte Technologieentwicklung entzog. Was etwa Siegfried Kracauer 1925 in der *Frankfurter Zeitung* über den »modernen Gesellschaftstanz« schrieb, hätte ebensogut auch auf Boogie Woogie und Rock'n'Roll bezogen sein können: »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.«

In: Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Leipzig 1998, S. 208

Michael Jackson: Earth Song (1995)

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 Bewegungsrausch.



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

Michael Jackson - doketischer Messias [= der nach der Lehre der Gnosis nur „scheinbar“ menschengewordene 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 Selbststilisierung 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 unreal 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 fo rAfrica*, 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?! Gerd Buschmann (medien praktisch 4/99)

Klangbeispiel 49b 1 und VHS 27:15-34:50

<p>Michael Jackson: Earth Song (1995)</p> <p>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?</p> <p>Aaaaaaaah, Aaaaaaaah</p> <p>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?</p> <p>Aaaaaaaah, Aaaaaaaah</p> <p>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</p> <p>Aaaaaaaah, Aaaaaaaah (2x)</p> <p>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</p>	<p>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?</p> <p>Aaaaaaaah, Aaaaaaaah</p> <p>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?</p> <p>Aaaaaaaah, Aaaaaaaah</p> <p>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.</p> <p>Aaaaaaaah, Aaaaaaaah (2x)</p> <p>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</p>
--	---

EARTH SONG

Words and Music by
Michael Jackson
© 1995 Mijac Music

Slowly $\text{♩} = 80$

3

1. What a - bout sun-rise,
2. What have we done to the world.

6

what a - bout rain, what a - bout all the things... that you
look what we've done? What a - bout all the peace... that you

8

said we were... to gain?... What a - bout kill - ing fields, is there a time,
pledge your on - ly son?... What a - bout flow-er-ing fields, is there a time?

11

what a - bout all the things... that you said was yours... and mine?... Did you
What a - bout all the dreams... that you said was yours... and mine?... Did you

13

ev - er stop... to no - tice all the blood we've shed... be - fore?... Did you
ev - er stop... to no - tice all the chil - dren dead... from war?... Did you

15

ev - er stop... to no - tice the cry - ing Earth, the weep - ing shores? Ah...
ev - er stop... to no - tice the cry - ing Earth, the weep - ing shores?

17

ah... Ooh...

20

ooh... Ah... ah... Ooh...

23

To Coda ♩ 1. 12.

26

Bridge:

I used to dream... I used to glance be - yond... the stars...

28

Now I don't know... where we are... al - though I know we've drift - ed far... Ah...

30

⊙ Coda

Ah... ah... Ooh...

33

ooh... Ah...

36

ah... Ooh... 1. Hey...

39

what a - bout yes - ter-day? (What a - bout us?) What a - bout the seas?... (What a - bout us?)
2.4. See additional lyrics

41

us?) The heav - ens are fall - ing down. (What a - bout us?) I can't e - ven breathe... (What a - bout us?)

43

us?) What a - bout the bleed - ing Earth? (What a - bout us?) Can't we feel its wounds?... (What a - bout us?)

45

1. - 4.

us?) What a - bout na - ture's worth? (Ooh, ooh.) It's our plan - et's womb. (What a - bout us?)

47

15.

ooh.) Do we give a damn? Ah... ah... Ooh...

50

ooh... Ah...

53

ah... Ooh...

Klangbeispiel 49a 35 (Zuschnitt) und 49b 7

Janis Joplin: Ball and Chain

Hahn, Werner/Rauhe, Hermann, Popmusik international, Beiheft zur Schallplattenkassette 2/3: Popmusik im Unterricht, S. 32.

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, Janis Joplin, in: Rock Giants, Die besten 20 Special-Stories aus dem MUSIK-EXPRESS, Hamburg 1978, S. 104.

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: Rockmusik – Rockkultur, Stuttgart 1984, S. 51 ff.:

... »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 Zuchtthausfarmen. 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.
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

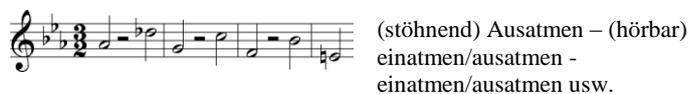
Tell me why
Just because I got to want your love, Honey
Just because I got to need, need, need your love
I don't understand, honey, when I want to try - - try...
Honey, when everybody in the world wants the same damned thing
Honey, when everybody in the world will need the same love thing
When I wanna 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

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, *hold*
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.

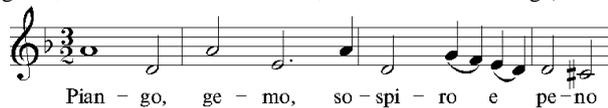
Sag mir, warum
Gerade weil ich deine Liebe wollte, Honey,
Gerade weil ich deine Liebe brauchte, ja brauchte, brauchte,
Verstehe ich nicht, Honey, wo ich es doch wirklich versuchen
wollte, Honey, wenn jeder auf der Welt die gleiche verdammte
Sache will.
Honey, wenn jeder auf der Welt die gleiche Liebes-Sache
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 kapiert 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.

Elemente des Topos „Lamento“

fallende Melodiegeste
enger Tonraum (Tetrachord)
Seufzerfigur (fallender Halbtonschritt, phrygische Kadenz)
Mikrointervalle (glissandoartig, Sprechduktus)
ornamentale Verzierungen
Pausen (suspiratio), rasches Atemschnappen
häufig pentatonisches Grundgerüst (alte Musikformen)



(Bach: Weinen, klagen; Purcell: When I am laid in earth; Vivaldi: Piango. gemo; Schumann: Erster Verlust, Albanische Totenklage)



steigende Variante („desire“, die Seufzer fachen das Feuer des Herzens noch an, auffallend auch das Zerschneiden des Zusammenhangs „my sighs durch die suspiratio)



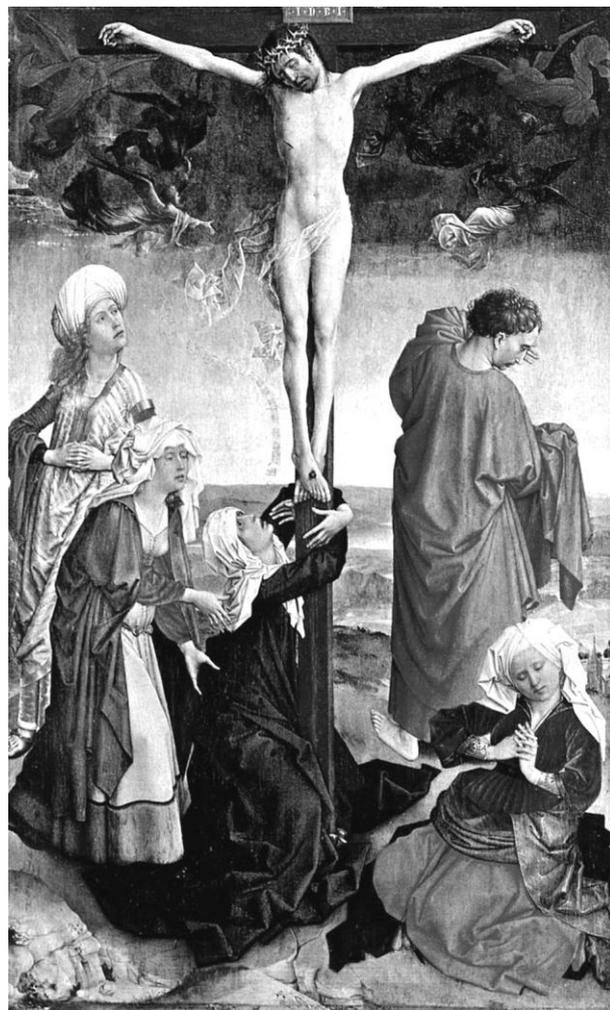
Klageweiber (Karfreitagsprozession in Romont/Schweiz)

In der Kunstmusik gibt es zur Profilierung des Gestus auch Gegengewichte gegen den Klageduktus (Auflehnungsfiguren)

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 theatralischen Darstellung des Geschehens in Passionsspielen. Hier wurzeln auch die Karfreitagsprozessionen, wie sie vor allem in Süd-Spanien, Süditalien und Sizilien noch heute üblich sind (vgl. VHS-Cassette).

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 so mehr meditative Versonkung als unmittelbares Erleben und Mitgehen ermöglicht. 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)

Lohnend wäre bei der vorliegenden Thematik auch eine Beschäftigung mit der Ausdruckskunst der Empfindsamkeit und des „Sturm und Drang“ (2. Hälfte des 18. Jahrhunderts). Hier kann man geradezu von einer Kultur des „Weinens“ sprechen. Vordergründig greifbar wird das an der Allgegenwart des Seufzermotivs.

CD 49a Lamento Rheinsberg 2001

1. Totenklage der Kaluli in Neu-Guinea: "sa-yelab"
2. Diamanda Galás: Chris d'aveugle (Schrei des Blinden), aus Plague Mass, 1994, 0-3:09
3. Me Pregonas (Seguiriya), 0-1:49
4. Pastora Pavón (»La Niña de los Peines«): Siguiriya «Una noche oscurita» (Anfang)
5. Kateri Pervane: Iranische Sängerin
6. Werner Egk: „Totenklage“ aus dem Festspiel „Olympische Jugend“ (1936) der XI. Olympiade 1936 zu Berlin (Anfang)
7. Louis Armstrong: New Orleans Function (didn't he ramble), 0-3:46
8. Totenklage aus Ungarn ("Hungarian Folk Music 1, LPX 10095-98")
9. Morales: Lamentabatur Jacob, Andrew Parrot 1987, T. 1-28
10. Totenklage aus L'Oach (Rumänien), "Les Voix du Monde", Track 6 (0-1:30)
11. Totenklage aus Serbien, Dead & Gone 2,21 (0-1:00)
12. Schumann: Erster Verlust (Album für die Jugend), Angela Brownridge 1989 (veröff. 2000)
13. Totenklage aus Albanien (Dead & Gone 2, 19), 0-0:40
14. Arvo Pärt: Cantus in memory of Benjamin Britten, D. R. Davies 1984
15. Geto Boys: I Just Wanna Die, 1996, CD "The Resurrection", 4:00
16. Xavier Naidoo : Nicht von dieser Welt, 1997, 4:20
17. Schumann: Im wunderschönen Monat Mai (Dichterliebe), Olaf Bär / G, Parsons 1986
18. dto. Uri Caine, CD „Love Fugue“ (Winter & Winter 2000)
19. Modern Jazz Quartett: Django (1954, 1. Teil)
20. Giora Feidman: Bublitschki (CD Network 19, 1993)
21. Purcell: When I am Laid (Dido and Aeneas), Anne Murray / Harnoncourt 1983
22. Vivaldi: Piango, gemo, Theresa Berganza / Marcello Viotti 1990, Anf.
23. Bach: Kantate 12, Nr. 2 Weinen Klagen (T 1-8), Ramin 1965,
24. dto. Richter 1973
25. dto. Rilling 1972
26. dto. Leonhardt 1971
27. dto. Jeffrey Thomas 1993
28. dto. 3. Teil: Koopman 1995
29. William Holborne: Gush Forth My Tears, Miranda Sex Garden 1991
30. dto. Popfassung (1991)
31. Gregorianisch: Lamentatio Jeremiae, "Lamenti Barochi" Vol. 1) (Naxos, 1995), Ausschnitt
32. Planctus Mariae et aliorum in die Parasceve (14. Jh., Ausschnitt) René Clemencic, CD "Mysterium Passionis" 1992
33. Awe, awe... Marienklage (13. Jh.), CD Carmina Burana. Ludus de passione, Binkley 1984
34. Strawinsky: Bei Petruschka, Bernstein 1984 (0-1:14)
35. Janis Joplin: Ball And Chain (Zusammenschnitt)
36. Sade: No Ordinary Love, 1992
37. Clouseau: Close Encounters, 1991

CD 49b Lamento Rheinsberg 2001 (CD-Plus)

1. Michael Jackson: Earth Song
 2. Bach: Matthäuspasion, Weinen des Petrus, Herreweghe 1988
 3. Bach: Johannespassion, Weinen des Petrus, Herreweghe 1999
 4. Bach Matthäuspasion, Nr. 47, Erbarme Dich, Herreweghe 1999, 0-2:14
 5. Mozart: „Ach, ich fühl's“ (Zauberflöte), Bonney / Östmann 1993
 6. Werner Egk: „Totenklage“ aus dem Festspiel „Olympische Jugend“ (1936) der XI. Olympiade 1936 in Berlin
 7. Janis Joplin: Ball And Chain
 8. William Holborne: Gush Forth My Tears, Miranda Sex Garden 1991, Remix
 9. Ausschnitt aus der Saeta bei einer spanischen Prozession
 10. Ay! aus dieser Saeta
- Word-2000-Text-Datei und Bilddateien

VHS: Lamento (Rheinsberg 2001)

- 0:00: Ausschnitt über Flamenco aus: "Der Gesang der Füße" (Alte Schulfunksendung)
- 14:00: Totenklage in Rumänien (Ausschnitt aus: „Magische Welten: 4. Segensmacht und böser Blick – Kult und Rituale in Rumänien“ West III 10. 7. 1993)
- 17:25: Mozart: Ach ich fühl's (Zauberflöte), VHS Video 072 442-3 (1996) mit Christiane Oelze und Eliot Gardiner
- 22:25: Strawinsky: „Bei Petruschka“. VHS-Video „Paris dances Diaghilev“ (Pariser Opernballett), 1991
- 27:15: Michael Jackson: Earth Song, 1995
- 34:50: Ausschnitt aus „Ich weine nicht, ich tanze Flamenco“, 1996. Ein Film über ein Zigeunermädchen aus einer Flamenco-Musiker-Familie. Fußküssen + Saeta (Klagegesang); (42:10) Prozession in der semana santa (Karwoche), (43:30) Tunika + Spitzhut als Büßergwand, (45:55) eine Sängerin auf einem Balkon singt eine ekstatische Saeta; (47:25) der von dem Vaters des Mädchens für die Gottesmutter in diesem Jahr komponierte Marsch wird abgespielt. 49:00

Hubert Wißkirchen
Tel./Fax 02238/2192
e-mail: HWisskirchen@t-online.de
Cäcilienstr. 2
50259 Pulheim-Stommeln

Frau
Kerstin Becker
Nansenstr. 12
14471 Potsdam

17. 1. 01

Liebe Frau Becker,

vielen Dank für Ihre freundliche Einladung, die ich natürlich gerne annehme. Es ist mir immer eine Freude, im freundlichen und anregenden Rheinsberger Klima zu arbeiten.

Als Thema schlage ich folgendes vor:

LAMENTO – ein wichtiger Topos in der Musik

Beschreibung:

Klage ist ein menschlicher Grundaffekt, der in der Musik sein wesentliches Ausdrucksmedium fand. Der Kurs verfolgt die Entwicklung dieser Musikform und ihrer spezifischen Ausdrucksmittel durch verschiedene Epochen und Stile von folkloristischen Totenklagen bis in die Kunst- und Popmusik der heutigen Zeit. Das Material ist überwiegend für die Klassenstufen 9-10 und die Oberstufe gedacht und wird so präsentiert, dass eine unterrichtliche Umsetzung ohne große Schwierigkeiten möglich wird.

Herzliche Grüße

Ihr