

Wort-Ton-Analyse

(Hubert Wißkirchen)

7. Fortbildungstagung des VdS,
Landesverband Brandenburg
vom 11. - 14. September 1996
in der Musikakademie Rheinsberg

Sprache

"So pocht das Schicksal an die
Pforte."

DENOTATION

Entschlüsselung der konkreten,
begrifflich sauberen Bedeutung

KONNOTATION

Emotionen: Angst, Schadenfreude,
Verachtung ...
Assoziationen: Erinnerung an eine
mit diesem Satz verbundene Situation
oder Person...

digitale Kodierung (willkürliches
Zeichen > Bedeutung)

analoge Codierung: "pocht"
(Onomatopoeie = Lautmalerei)

Sprache und Musik

Prosodie ("Beigesang") /
← Parameter →
(Höhe, Länge, Stärke, Farbe)
beeinflussen
KONNOTATION
ebenso wie Mimik/Gestik

Musik



klangsinnliches Erlebnis
Körperreflexe

KONNOTATION

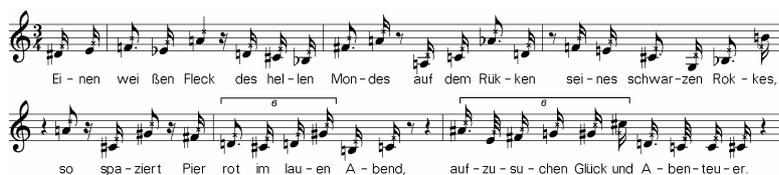
Emotionen: Aggressivität ...
Assoziationen: Klopfen, hämisches
Lachen (hahahaaa!), Erinnerung an
Situationen, in denen das Motiv gehört
wurde

...

analoge Codierung: (akustische
Nachahmung des Klopfirhythmus)

Arnold Schönberg: Der Mondfleck

(Pierrot lunaire, op. 21, 1912)



Ei - nen wei ßen Fleck des hel - len Mon - des auf dem Rük - ken sei - nes schwar - zen Rok - kes,
so spa - ziert Pier rot im lau - en A - bend, auf - zu - su - chen Glück und A - ben - teu - er.

Arnold Schönberg:

"Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine Sprechmelodie umzuwandeln. Das geschieht, indem er I. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d. h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte;

II. sich des Unterschiedes zwischen Gesangston und Sprechton genau bewußt wird; der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muß sich aber sehr hüten, in eine >singende< Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern."

Vorwort zum Pierrot lunaire

Der Mondfleck

Einen weißen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,
So spaziert Pierrot im lauen Abend,
Aufzusuchen Glück und Abenteuer.

Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug,
Er besieht sich rings und findet richtig -
Einen weißen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.

Warte! denkt er: das ist so ein Gipsfleck!
Wischt und wischt, doch - bringt ihn nicht
herunter!
Und so geht er giftgeschwollen weiter,
Reibt und reibt bis an den frühen Morgen -
Einen weißen Fleck des hellen Mondes.

Johann Sebastian Bach: Rezitativ - Nr. 67 - aus der Matthäuspassion (1727/29)

(vgl. Analyse des Verf. in: Musik in der Schule 1,1992)

Johann Gottfried Walther:

"Recitatif (gall.) ist eine Sing=Art, welche eben so viel von der Declamation als von dem Gesange hat, gleich ob declamirte man singend, oder sänge declamirend; da man denn folglich mehr befließen ist die Affectus zu exprimiren, als nach dem vorgeschriebenen Tacte zu singen. Diesem ungeachtet, schreibt man dennoch diese Gesang=Art im richtigen Tacte hin; gleichwie man aber Freyheit hat, die Noten der Geltung nach zu verändern, und selbige länger und kürtzer zu machen; also ist nöthig, daß die recitirende Stimme über den G.B. geschrieben werde, daß der Accompagnateur dem Recitenten nachgeben könne."

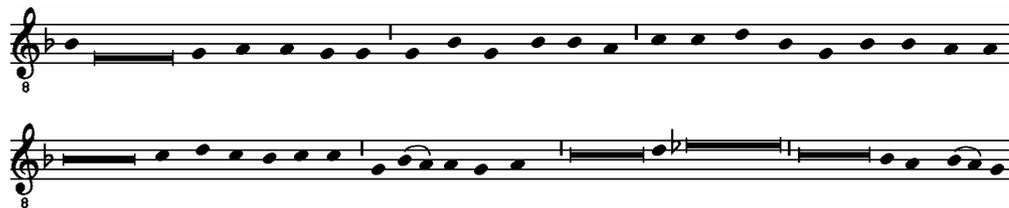
Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732, S. 515

Orlando di Lasso: Matthäuspassion (1575):

Et venerunt in locum qui dicitur Golgotha, quod est Calvariae locus. Et dederunt ei vinum bibere cum felle mistum. Et cum gustasset, noluit bibere.



Heinrich Schütz: Matthäuspassion (um 1666):



Arvo Pärt: Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Johannem (1982):

Evangelist:

Tunc ergo tradidit eis illum ut crucifigeretur.

Susceperunt autem Jesum et eduxerunt.

Et baiulans sibi crucem exivit in eum, qui dicitur Calvariae locum, Hebraice autem Golgatha, ubi crucifixerunt eum, et cum eo alios duos hinc et hinc, medium autem Jesum.

CD ECM 1370 (1988), 54:11 - 56:16

Da übergab er (Pilatus) ihn (Jesus) ihnen, damit er gekreuzigt würde.

Sie aber nahmen Jesus und führten ihn hinaus.

Und er nahm das Kreuz auf sich und ging hinaus zu dem Ort, der Schädelstätte heißt, hebräisch Golgatha. Dort kreuzigten sie ihn und mit ihm zwei andere zu beiden Seiten, in der Mitte aber Jesus.

Johann Sebastian Bach: Rezitativ (Nr. 67) aus der Matthäuspassion

A

Und da sie an die Stät-te kamen mit Namen Gol-ga-tha, das ist verdeutschet Schädelstätt, ga-ben sie ihm Es-sig zu trinken mit Gallen ver-mischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken.

B

Und da sie an die Stät-te ka-men mit Namen Gol-ga-tha, das ist verdeutschet Schädelstätt, ga-ben sie ihm Es-sig zu trinken mit Gallen ver-mischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken.

C

D

E

Und da sie an die Stät-te kamen mit Namen Gol-ga-tha, das ist verdeutschet Schädelstätt, ga-ben sie ihm Es-sig zu trinken mit Gallen ver-mischet; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken.

F

Hö
Da
me
ha

Hö = Höhenakzent; Da = Dauernakzent; me = metrischer Akzent; ha = harmonischer Akzent; | = Zäsur, Einschnitt; > = Akzent

Christian G. Gerber (1732):

"Als in einer vornehmen Stadt diese Paßions-Music mit 12 Violinen, vielen Hautbois, Fagots und anderen Instrumenten mehr, zum erstenmal gemacht ward, erstaunten viele Leute darüber und wußten nicht, was sie daraus machen sollten. Auf einer Adelichen Kirch-Stube waren viele Hohe Ministri und Adelige Damen beysammen, die das erste Passions-Lied (des Passionsgottesdienstes am Karfreitag) aus ihren Büchern mit großer Devotion sangen: Als nun diese theatralische Music anging, so geriethen alle diese Personen in die größte Verwunderung, sahen einander an und sagten: >Was soll daraus werden?< Eine alte Adelige Wittwe sagte: >Gott behüte, ihr Kinder! Ist es doch, als ob man in einer Opera-Comödie wäre.<"

Geschichte der Kirchen-Ceremonien in Sachsen aus dem Jahre 1732. Mitgeteilt bei Carl Heinrich Bitter: Johann Sebastian Bach, Berlin 1881, Bd. II, S. 58 Anm.

Andrew Lloyd Webber: The Crucifixion (Jesus Christ Superstar, 1971)

God forgive them - they don't know what they're doing
Who is my mother? Where is my mother?
My God My God why have you forgotten me?

Gott, vergib ihnen - sie wissen nicht, was sie tun.
Wer ist meine Mutter? Wo ist meine Mutter?
Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?
Ich bin durstig.
Es ist vollbracht.
Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist

I am thirsty
It is finished
Father into your hands I commend my spirit
(Joh. 19. 41)

Gethsemane

I on-ly want to say If there is a way Take this cup a - way from me for I don't want to
taste its poi-son Feel it burn me, I have changed I'm not as sure As when we star - ted

Christian G. Gerber (1732):

"Als in einer vornehmen Stadt diese Paßions-Music mit 12 Violinen, vielen Hautbois, Fagots und anderen Instrumenten mehr, zum erstenmal gemacht ward, erstaunten viele Leute darüber und wußten nicht, was sie daraus machen sollten. Auf einer Adelichen Kirch-Stube waren viele Hohe Ministri und Adelige Damen beysammen, die das erste Passions-Lied (des Passionsgottesdienstes am Karfreitag) aus ihren Büchern mit großer Devotion sangen: Als nun diese theatralische Music anging, so geriethen alle diese Personen in die größte Verwunderung, sahen einander an und sagten: >Was soll daraus werden?< Eine alte Adelige Wittwe sagte: >Gott behüte, ihr Kinder! Ist es doch, als ob man in einer Opera-Comödie wäre.<"

Geschichte der Kirchen-Ceremonien in Sachsen aus dem Jahre 1732. Mitgeteilt bei Carl Heinrich Bitter: Johann Sebastian Bach, Berlin 1881, Bd. II, S. 58 Anm.

Zu Berios Sequenza III:

Der Text von Kutter ist sehr verschlüsselt. Schon in der äußeren Präsentation erschwert er dem Leser den Zugang, tut er doch so, als sei er kein Satz, sondern eine Ansammlung von Versatzstücken, die beliebig verschieb- und kombinierbar sind, was teilweise in der Komposition auch geschieht. Dadurch behalten die einzelnen Satzelemente, auch wenn der Zusammenhang erkannt ist, ein größeres Eigengewicht, fordern den Leser auf, bei der Sinnerschließung mehr Eigenes beizutragen, hinter den sehr einfachen, scheinbar umgangssprachlich formulierten Sprachbildern die tiefere Bedeutung selbst zu erschließen.

Alle Formulierungen sind natürlich Metaphern. Das wichtigste Wort steht - die lockere Fügung ist also auch ein Element der Täuschung - kunstvoll genau in der Mitte: truth (Wahrheit). Die in der Partitur abgedruckte Übersetzung läßt es - auch ein Zeichen des Versteckens? - unberücksichtigt. Statt "von einer Welt" hätte die Übersetzung also genauer "von einer wahren Welt" lauten müssen. Wahr, das meint hier nicht eine logisch-begriffliche Wahrheit, sondern eine erlebte im Sinne von 'wahrem' Leben. Das zeigen die anderen Begriffe:

- "Haus" suggeriert Sicherheit, Schutz, Beständigkeit,
- "singen für eine Frau" meint Liebe, innere Sicherheit, Geborgenheit.
- In dem "ohne Kummer" ist ein weiterer positiver Wunsch ausgesprochen, aber er ist schon negativ formuliert und leitet damit über zu der lapidaren, bedrohlichen Schlußwendung:
- "bevor die Nacht kommt". Das ist das letzte Wort, es läßt alles Vorherige als Illusion erscheinen. Was "Nacht" genau ist, bleibt der Phantasie des Lesers oder Hörers überlassen. Jedenfalls ist das Gegenteil des vorher Beschworenen gemeint: also Unsicherheit, Lieblosigkeit, vielleicht sogar Untergang, Tod.

Das Gedicht formuliert die Lebensangst des Menschen und seinen Traum vom Glück. Dieses Glück 'gelingt' aber nicht in der Realität, sondern nur in der Kunst, in der Musik (to sing).

Berio de-komponiert den sprachlichen Satz bis hinunter zu seinen einfachsten akustischen (phonetischen) Elementen und baut ihn dann - allerdings nur partiell - als 'Text' wieder auf bis zur Ebene der verständlichen sprachlichen Artikulation. Die Stufen sind:

- (1) Geräusche, Konsonanzen, Vokale,
- (2) Silben,
- (3) Wörter und
- (4) Teilsätze.

Das Grundmaterial ordnet er auf einer zweiten Ebene nach

- (1) sprachlichen Elementen,
- (2) Vokalen (als Brücke zwischen 1 und 3) und
- (3) in engerem Sinne musikalischen Elementen (Tönen, Tonverbindungen, 'Melodien').

Das Stück aktiviert vor allem vorsprachliche Ausdrucksformen in ander großen Spannweite, von exzentrischen Lautäußerungen bis zu intimen Formen der Beruhigung, wie wir sie als Kinder etwa erlebt haben ("in den Schlaf summen") oder auch später erfahren habe ("Singen im finstern Wald oder im dunklen Keller"). Die Höreinstellung erfordert also eine Umstellung und Weitung der Wahrnehmungsbereitschaft.

Krzysztof Penderecki: Lukaspassion (1966)

A

Klar. in B 1-6 *legato*
 Fag. 1-2 *legato*
 Kfag. *legato*

B

Pos. 1-4 *ff*
 Tuba *ff*
 PK. *pp*
 Gong *ff*

C

Hörner in F 1-6 *f*
 Tromp. in B 1-4 *f*

Org. *ff*

Org. (= rhythmisch freier Abschnitt)

Eingang:
 Et erat autem fere hora sexta, et tenebrae factae sunt in universam terram usque in horam nonam. Et clamans voce magna Iesus ait:
 (Es war um die sechste Stunde, und Finsternis breitete sich aus über die ganze Erde bis zur neunten Stunde. Und die Stimme rief Jesus.)

Viol. 1-10 *mf*
 Viol. 1-10 (d^{tr}) *mf*
 Bassel-8 *ff*

Bariton solo *mf*
 (Vier teltoncluster) *ff* (gis^{tr})
 (Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist.)

Consumma - tum est.
 (Es ist vollbracht.)

Alla breve

Viol. 1-5 *mf*
 Viol. 1-10 *mf*
 Bassel 5-8 *p*
 Bassel 1-4 *p*

Johann Sebastian Bach: Matthäuspassion, Nr. 71 - 73

EVANGELIST

Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis über das ganze Land, bis zu der neunten Stunde. Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut, und sprach :

JESUS

Eli, Eli, lama asabthani?

EVANGELIST

Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?
Etliche aber, die da stunden, da sie das höreten, sprachen sie:

CHORUS I

Der ruft dem Elias!

EVANGELIST

Und bald lief einer unter ihnen, nahm einen Schwamm, und füllte ihn mit Essig, und steckte ihn auf ein Rohr, und tränkte ihn. Die andern aber sprachen:

CHORUS II

Halt, laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe?

EVANGELIST

Aber Jesus schrie abermals laut, und verschied.

CHORAL

Wenn ich einmal soll scheiden,
So scheid nicht von mir!
Wenn ich den Tod soll leiden,
So tritt du dann herfür!
Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein,
So reiß mich aus den Ängsten
Kraft deiner Angst und Pein!

EVANGELISTA

Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück, von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber täten sich auf, und stunden auf viel Leiber der Heiligen, die da schiefen; und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung, und kamen in die heilige Stadt, und erschienen vielen.
Aber der Hauptmann, und die bei ihm waren und bewahreten Jesus, da sie sahen das Erdbeben und was da geschah, erschrakten sie sehr und sprachen:

CHORUS I & II

Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen

J. S. Bach: Matthäuspassion, Nr. 73

Und sie-he da, der Vor-hang im Tem-pel zer-riß in zwei Stück, von o-ben an bis un-ten

aus. Und die Er-de er-be-be-te, und die Fel-sen zer-ris-sen, und die Grä-ber tä-ten sich auf, und

stun-den auf viel Lei-ber der Hei-li-gen, die da schlie-fen; und gin-gen aus den Grä-bern nach sei-ner Aufer-

ste-hung, und kamen in die hei-li-ge Stadt, und er-schienen vie-len.

Kreuzigungsbilder

Bis zum 5. Jahrhundert gibt es erstaunlicherweise überhaupt keine Kreuzigungsdarstellungen. Ein Grund dafür ist vielleicht das nachwirkende Bildnisverbot des Alten Testaments. (Wie man Gott in seiner Größe nicht anschauen kann, so soll man ihn auch nicht, wie die 'Heiden' das in ihren 'Götzenbildern' tun, in eine bildliche Darstellung 'zwingen'.)

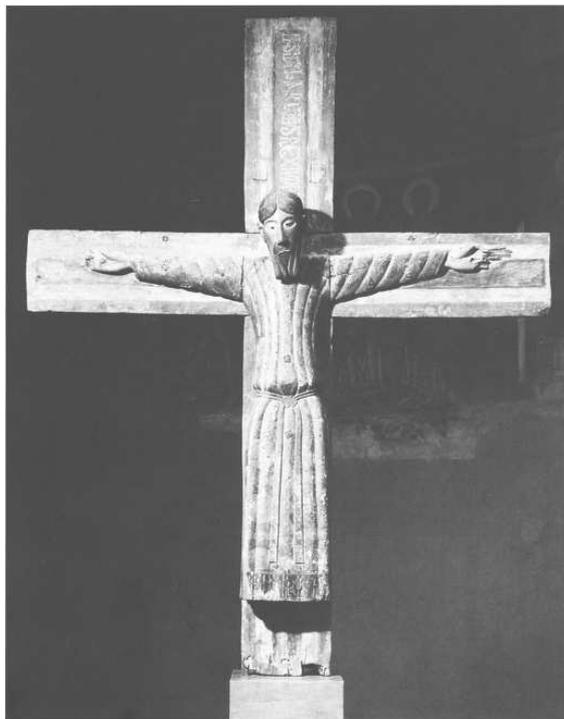
Die frühen Darstellungen des 5. Jahrhunderts zeigen die Heilsbedeutung der Kreuzigung, aber keine Spur von Leiden. In der Ikonenmalerei der Ostkirche lebt diese Tradition weiter. Es überwiegen die symbolischen Elemente. Golgotha wird zum Berg der Verklärung, der Goldhintergrund symbolisiert die Herrlichkeit Christi am Kreuz. Das romanische Kreuz des Abendlandes kommt dieser Tradition nahe. Die Dornenkrone fehlt oder wird sogar durch eine Kaiserkrone ersetzt.



Gotisches Kreuz: "Der Gott ergebene Christus von Perpignan"

Das Leiden wird zwar nicht verborgen, aber auch nicht realistisch dargestellt. Der Akzent liegt vielmehr auf dem Aspekt der Erlösung, des Friedens und des Heils.

Die Gotik betont bis an die Grenze zur Brutalität den leidenden Christus. Zeichen dafür sind die Dornenkrone, die Nacktheit des Gekreuzigten und seine qualvoll verzerrte Körperhaltung. Das gotische Kreuz vermittelt nicht mehr eine Aura des Friedens und der stillen Meditation, sondern fordert mit seiner Dramatik den Betrachter heraus. Der Gekreuzigte ist weniger als Gott, sondern als geschundener Mensch dargestellt. Die nunmehr stärkere menschliche Anteilnahme kommt in der Folgezeit vor allem dadurch zum Ausdruck, daß - sozusagen stellvertretend für den Betrachter und als Identifikationspersonen - immer mehr Menschen unter dem Kreuz dargestellt werden. Neben Maria und Johannes erfüllt diese Funktion vor allem die Büsserin Maria Magdalena, die sich vor dem Kreuz niedergeworfen hat und die Füße Jesu küßt. Der flämische Maler Memling, der schon die Renaissance berührt, stellt ein ganzes 'Passionsspiel' dar. Jesu Leiden wird in die spätmittelalterliche Stadt versetzt. Es gibt keine transzendente Symbolik mehr (Goldgrund, Himmelsblau, Kathedralen), Jesus hat auch keinen Heiligenschein mehr: Die Betonung liegt auf dem Menschlichen des Geschehens.



Romanisches Kreuz aus Katalanien

Quelle für die Bilder: Hans-Ruedi Weber: Und kreuzigten ihn, Göttingen 1982, S. 17, 19, 21



Hans Fleming: "Die Passion Jesu Christi" (1740)

luciano berio: sequenza III per voce femminile (1966)
 text: markus kutler

The score is divided into three sections marked with time stamps: 10", 20", and 30".

10" section: Starts with *tense muttering/walking on stage*. The vocal line includes instructions like *urgent*, *tense muttering*, and *distant and dreamy*. Lyrics include: "to /co/ us for be", "(sing) to me", "(tome.) to", "me /ut/ (tal/ka)be...?", "a /wo/".

20" section: Features *tense muttering* and *very tense* markings. Includes *nervous laughter* and *impassive* markings. Lyrics include: "to be for us to", "me /ut/ (tal/ka)be...?", "a /wo/".

30" section: Includes *giddy nervous*, *tense*, *urgent*, *relieved*, *wistful*, *very tense*, *distant and dreamy*, and *whimpering* markings. Lyrics include: "a few words", "a truth", "without worrying", "before night comes", "for (o) a /wo/ (u) /man/ (u) ...", "gib mir", "zu singen", "ein Haus zu bauen", "ohne Kummer", "einige Worte", "von einer Welt", "we build", "für ein Weib", "die uns erlaubt", "ehe es Nacht wird".

Modest Mussorgsky: Abendgebet (Nr. 9 aus "Kinderstube", 1870)

Allegro moderato

Lie - ber Gott, be - hü - te Va - ter und Mut - ter,
 seg - ne und be - hü - te sie. Lie - ber Gott, be - hü - te Bru - der Was - sin - ka und Bru - der Mi - schen - ka.
 Lie - ber Gott, be - hü - te Groß - mut - ter auch, die lie - be, gib noch recht läng
 Le - ben und Ge - sund - heit ihr. Groß - mut - ter ist so gut, Groß - mut - ter ist so alt, lie - ber Gott!
 Und be - hü - t, lie - ber Gott, Tan - te Kat - ja, Tan - te Ne - ta - scha, Tan - te Ma - scha, Tan - te Pa -
 ra - scha, Tan - te Lju - ba, War - ja und Sa - scha und Ol - ja und Tan - ja und Nad - ja, On - kel Pet - ja und Kol - ja,
 On - kel Wa - lo - dja und Gri - scha und Sa - scha, sie al - le, lie - ber Gott, be - hü - te und schüt - ze, auch
 accelerando Tempo I
 Fi - ja und Wa - nja und Mit - ja und Pet - ja und Da - scha, Pa - scha, So - nja, Du - njuscha - Nja - nja,
 sag', Nja - nja! Wie geht es wei - ter? "Du bist ein un - acht - sa - mes Bürsch - chen!
 Wie oft soll ich's dir sa - gen. Lie - ber Gott, be - hüt und schüt - ze mich gnä - dig auch!"
 P
 Lie - ber Gott, be - hüt und schüt - ze mich gnä - dig auch! So, Njanjuscha?



Ilja Repin: Mussorgsky (1881), Bärenreiter Archiv

Engelbert Humperdinck: "Abendsegen" (aus dem Märchenspiel "Hänsel und Gretel", 1893)

Abends, will ich schlafen gehn, vierzehn En - gel um mich stehn:
 zwei zu mei - nen Häup - ten, zwei zu mei - nen Fü - ßen,
 zwei zu mei - ner Rech - ten, zwei zu mei - ner Lin - ken
 zwei zu mei - ner Rech - ten, zwei zu mei - ner
 zwei - e, die mich dek - ken, zwei - e, die mich wek - ken,
 Lin - ken, zwei - e, die mich dek - ken, zwei - e, die mich
 zwei - e, die mich wei - sen zu Him - melspara - dei - sen!
 wek - ken, zwei - e, die zum Him - mel wei - sen!



Humperdinck, Radierung von A. Pickel, 1998

Modest Mussorgsky:

"(...) Ich strebe folgendes an: Daß meine handelnden Personen so auf der Szene sprechen wie lebende Menschen reden, dabei aber so, daß der Charakter und die Kraft der Intonation der handelnden Personen, gestützt durch das Orchester, das das musikalische Gewebe ihres Sprechens bildet, ihr Ziel direkt erreichen; das heißt, meine Musik soll die künstlerische Neuerzeugung der menschlichen Rede in all ihren feinsten Brechungen sein, das heißt, die Töne der menschlichen Rede, als äußerliche Bekundungen von Denken und Fühlen, sollen, ohne Outrierung und Verstärkung, eine wahrhaftige, genaue, aber künstlerische, hochkünstlerische Musik ergeben. Dieses Ideal erstrebe ich (>Schöne Sawischna<, >Die Waise<, >Das Wiegenlied Jerjomuschkas<, >Mit der Amme<)."

Übersetzung: Sigrid Neef: Die Russischen Fünf, Berlin 1992, S. 155

Nikolai Tschernyschewskij (1855):

"Das Schöne ist das Leben; schön ist das Wesen, in dem wir das Leben so sehen, wie es unseren Begriffen nach sein soll; schön ist der Gegenstand, der in sich das Leben zum Ausdruck bringt oder uns an das Leben erinnert."

Zit. nach: Ders.: Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit, hg. von Georg Lukács, Berlin 1954, S. 46

Georg Friedrich Hegel (1832ff.):

"Das Schöne ist die vom Leben abgewandte Kunst."

"Mit einem Worte, die Kunst hat die Bestimmung, das Dasein in seiner Erscheinung als wahr aufzufassen und darzustellen, d. i. in seiner Angemessenheit zu dem sich selbst gemäßen, dem an und für sich seienden Inhalt. Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muß mit einem Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann. Indem die Kunst nun das in dem sonstigen Dasein von der Zufälligkeit und Äußerlichkeit Befleckte zu dieser Harmonie mit seinem wahren Begriffe zurückführt, wirft sie alles, was in der Erscheinung demselben nicht entspricht, beiseite und bringt erst durch diese Reinigung das Ideal hervor. Man kann dies für eine Schmeichelei der Kunst ausgeben, wie man z. B. Porträtmalern nachsagt, daß sie schmeicheln. Aber selbst der Porträtmaler, der es noch am wenigsten mit dem Ideal der Kunst zu tun hat, muß in diesem Sinne schmeicheln, d. h. alle die Äußerlichkeiten in Gestalt und Ausdruck, in Form, Farbe und Zügen, das nur Natürliche des bedürftigen Daseins, die Härchen, Poren, Närbchen, Flecke der Haut muß er fortlassen und das Subjekt in seinem allgemeinen Charakter und seiner bleibenden Eigentümlichkeit auffassen und wiedergeben. Es ist etwas durchaus anderes, ob er die Physiognomie nur überhaupt ganz so nachahmt, wie sie ruhig in ihrer Oberfläche und Außengestalt vor ihm dasitzt, oder ob er die wahren Züge, welche der Ausdruck der eigensten Seele des Subjekts sind, darzustellen versteht. Denn zum Ideale gehört durchweg, daß die äußere Form für sich der Seele entspreche. So ahmen z. B. die in neuester Zeit Mode gewordenen sogenannten lebenden Bilder zweckmäßig und erfreulich berühmte Meisterwerke nach, und das Beiwesen, Drapierung usf. bilden sie richtig ab; aber für den geistigen Ausdruck der Gestalten sieht man häufig genug Alltagsgesichter verwenden, und dies wirkt zweckwidrig. Raffaelische Madonnen dagegen zeigen uns Formen des Gesichts, der Wangen, der Augen, der Nase, des Mundes, welche als Formen überhaupt schon der seligen, freudigen, frommen zugleich und demütigen Mutterliebe gemäß sind. Man könnte allerdings behaupten wollen, alle Frauen seien dieser Empfindung fähig, aber nicht jede Form der Physiognomie genügt dem vollen Ausdruck solcher Seelentiefe..."

Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt 1986, S. 205f.

"In dem ähnlichen Sinne sind auch die Betteljungen von Murillo (in der Münchner Zentralgalerie) vortrefflich. Äußerlich genommen, ist der Gegenstand auch hier aus der gemeinen Natur: die Mutter laust den einen Jungen, indes er ruhig sein Brot kaut; zwei andere auf einem ähnlichen Bilde, zerlumpt und arm, essen Melonen und Trauben. Aber in dieser Armut und halben Nacktheit gerade leuchtet innen und außen nichts als die gänzliche Unbekümmertheit und Sorglosigkeit, wie sie ein Derwisch nicht besser haben kann, in dem vollen Gefühle ihrer Gesundheit und Lebenslust hervor. Diese Kummerlosigkeit um das Äußere und die innere Freiheit im Äußeren ist es, welche der Begriff des Idealen erheischt..."

Dergleichen Genrebilder nun aber müssen klein sein und auch in ihrem ganzen sinnlichen Anblick als etwas Geringfügiges erscheinen, worüber wir dem äußeren Gegenstande und Inhalte nach hinaus sind. Es würde unerträglich werden, dergleichen in Lebensgröße ausgeführt und dadurch mit dem Anspruche zu sehen, als ob uns dergleichen wirklich in seiner Ganzheit sollte befriedigen können.

In dieser Weise muß das, was man gemeine Natur zu nennen pflegt, aufgefaßt werden, um in die Kunst eintreten zu dürfen. Nun gibt es allerdings höhere, idealere Stoffe für die Kunst als die Darstellung solcher Froheit und bürgerlichen Tüchtigkeit in an sich immer unbedeutenden Partikularitäten. Denn der Mensch hat ernstere Interessen und Zwecke, welche aus der Entfaltung und Vertiefung des Geistes in sich herkommen und in denen er in Harmonie mit sich bleiben muß. Die höhere Kunst wird diejenige sein, welche sich die Darstellung dieses höheren Inhalts zur Aufgabe macht."

Ders.: Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt 1986, S. 224f.

Zwei Grundauffassungen von Musik

Die Gemeinsamkeiten von Musik und Sprache, ihre gemeinsamen Wurzeln in einer wie immer gearteten Ursprache, dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß damit die Entstehung und das Wesen der Musik nicht hinreichend bestimmt werden können. Neben dem Mitteilungsbedürfnis ist die Lust am spielerischen Umgang mit Klängen eine starke Triebfeder musikalischer Aktionen. Schon bei den Tieren, etwa im Gesang der Vögel, ist in dem Drang zu Wiederholung und Variation musikalischer Gestalten ein über deren bloße Funktion hinausgehendes eigenständiges Organisationsprinzip am Werk. In der Geschichte der Menschheit kam schon in den ersten Hochkulturen, man denke etwa an den Griechen Pythagoras (vgl. Bd. I, S. 47f.), eine weitere Variante der Auffassung von Musik als eigenständiger Kunst hinzu: die Vorstellung, daß der Musik eine transzendente, irdisch-menschliche Funktionen übersteigende Bedeutung zukommt. Musik erscheint als Sprache aus einer anderen Welt, die den Menschen teilhaben läßt an höheren Erfahrungen und ihn seinem eigentlichen Wesen näherbringt. Beide Auffassungen der Musik durchziehen die ganze abendländische Musikgeschichte. Die darstellungs- bzw. inhaltsästhetische Auffassung geht davon aus, daß Musik eine expressive Funktion hat, daß sie von Wirklichkeitserfahrungen ausgeht, diese zwar in transformierter und akzentuierter Form wiedergibt, dabei aber immer angebunden bleibt an das 'Leben', wie Tschernyschewskij und Mussorgsky sagen würden. Die formästhetische Auffassung sieht die Musik als autonome Kunst an, die nach eigenen Gesetzen, nach genuin entstandenen Prinzipien Formen ausprägt, die nicht als Hinweis auf einen hinter ihnen stehenden Inhalt verstanden, sondern um ihrer eigenen Schönheit und Schlüssigkeit willen ange'schaut' werden. Und wenn ihnen ein Verweischarakter zukommt, dann ist es der Verweis auf das ganz Andere.

Beide Auffassungen sind allerdings als Pole auf einer breiten Skala von Zwischenstufen zu verstehen. Hegel (S. 20) predigt nicht die völlige Lösung der Kunst vom Leben, und Mussorgsky versteht seine Werke nicht als bloße Darstellung realer Personen und Gegebenheiten, sondern als "eine wahrhaftige, genaue, aber künstlerische, hochkünstlerische Musik" (vgl. S. 23).

Auch heute noch wirkt die Unterscheidung zwischen einer auf konkrete Lebensbezüge sich einlassenden und einer 'reinen', 'vollkommenen' Musik nach. Merkmale der 'reinen' Musik sind solche, die sich am weitesten von der Wortsprache entfernen, in folgender Auflistung also die Endpunkte auf der rechten Seite:

Wortsprache:

- geräuschhafte Klänge > dissonante Klänge
- glissandierende Sprachlaute > distinkte Tonhöhen mit Glissandi
- ungeordneter Tonraum (Kontinuum) > Tonordnungen ohne tonale Zentren
(z. B. Zwölftonmusik)
- Prosarhythmus > Versrhythmus

'reine' Musik

- > harmonische Klänge
- > Tonhöhen ohne Glissandi
- > Zentraltöne, diatonische Tonordnung
- > periodische Korrespondenzen

Interessant ist der Bezug zum apollinischen Entstehungsmythos und zur pythagoreischen Theorie: die Merkmale der 'reinen' Musik beruhen auf abstrakten ('geistigen', theoretischen) und einfachen (= vollkommenen) Zahlenverhältnissen und Ordnungsprinzipien (Intervallproportionen, symmetrische Zeitordnung, diatonische Tonordnung). Noch in Berios Sequenza III ist, wie gesehen, diese Stufung nach Sprachnähe konstitutiv für die Semantisierung, obwohl dieses Stück auf einem neuen, erweiterten Musikbegriff beruht.

Geradezu vermarktet werden solche Rezeptionsmuster in der Film- und Werbemusik.

In der Entwicklung der abendländischen Kunstmusik dominierte zunächst (in der mehrstimmigen Musik vom 12. bis zum 16. Jahrhundert) das apollinische Prinzip. Die Musik zählte zu den 'naturwissenschaftlichen' Disziplinen des Quadriviums (Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik). Ihr Wesen wurde - wie das der gleichzeitig entstandenen gotischen Kathedrale - in der durch die Proportion 'heiliger' Maß-Zahlen bestimmten vollkommenen Ordnung gesehen, die ihrerseits ein Spiegel des von Gott geschaffenen Weltganzen ist. Noch bei Goethe und bei Schelling finden sich Spuren dieser nichtsprachlichen Auffassung von Musik, wenn gelegentlich Musik als klingende Architektur, die Architektur als erstarrte Musik interpretiert wird. Seit dem 17. Jahrhundert verstand man dagegen Musik immer mehr als Klangrede und brachte sie in Zusammenhang mit den sprachlichen Disziplinen des Triviums (Grammatik, Rhetorik, Dialektik).

Der Wendepunkt liegt ziemlich genau um das Jahr 1600. Die altklassische Polyphonie wurde abgelöst von der *Monodie* (griech.: Einzelgesang). Der Begriff verweist auf die antike Tragödie, die man sich zum Muster für die neue Form des *dramma per musica* (später Oper genannt) nahm. In der Tragödie bezeichnete der Begriff 'monodia' den solistischen Schauspieler'gesang' (mit Kitharabegleitung) in Abgrenzung zum Chor'gesang'.

Die beiden Klagegesänge von Morales und Monteverdi verdeutlichen die Umbruchsituation.



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)

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

Thrasybulos Georgiades:

Thrasybulos 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 fähig



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

Christóbal 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. (Übersetzung des Verf.)

Giulio Caccini (1602):

"Ich habe in der sehr kunstsinnigen camerata des erlauchten Herrn Bardi, Grafen von Vernio, verkehrt, als sie in höchster Blüte stand und ihr nicht allein ein großer Teil des Adels, sondern auch die ersten Musiker, die bedeutendsten Männer, Poeten und Philosophen der Stadt angehörten. Ich kann sagen, daß ich bei ihren Gesprächen mehr gelernt habe als in dreißigjähriger Übung der kontrapunktischen Schreibweise. Diese gebildeten Edelleute und trefflichen Männer haben mich stets darin bestärkt und es mir mit Gründen belegt, daß die Musik keine Wertschätzung verdient, wenn sie die Worte unvollkommen verstehen läßt oder wenn sie, dem Sinn und Versmaß entgegen, Silben verlängert oder verkürzt, lediglich dem Kontrapunkt zuliebe. Das ist ein Zerreißen der Dichtung. Man riet mir also, ich solle mich jener von Plato und anderen klassischen Schriftstellern gerühmten Kunst zuwenden. Diese Philosophen aber bezeugen, daß die Musik zunächst Sprache und Rhythmus sei und erst dann Ton, nicht umgekehrt. Mir kam daher der Gedanke, eine Art von Musik zu setzen, in der man gleichsam harmonisch zu sprechen vermag infolge der Einführung einer edlen Zurücksetzung des eigentlichen Gesanges gegenüber dem Worte... Abgesehen davon, daß es sich um dramatische Poesie handelte, in der füglich durch den Gesang die Sprache nachgeahmt werden muß - denn zweifellos spricht man nicht singend -, glaube ich, daß die alten Griechen und Römer, die nach weitverbreiteter Meinung ganze Tragödien auf der Bühne sangen, eine Ausdrucksweise gebrauchten, die der des gewöhnlichen Sprechens überlegen war, aber doch so stark von der Melodie des Gesanges abwich, daß sie die Gestalt eines Mitteldings zwischen Sprechen und Singen annahm... Daher ließ ich jede andere bisher gehörte Gesangsart beiseite und gab mich gänzlich der Aufsuchung der Nachahmung hin, welche solchen Dichtungen gebührte... Auch bemerkte ich, daß in unserer Redeweise einige Worte so betont werden, daß sich darauf Harmonie gründen läßt und daß man im Laufe der Rede durch viele andere hindurchgeht, die nicht betont werden, bis man zu einem andern kommt, das der Bewegung einer neuen Konsonanz fähig ist. Ich gab nur acht auf diese Weisen und Akzente, deren man sich im Schmerz, in der Freude und Ähnlichem bedient, ließ den Baß sich ihnen gemäß bewegen, bald mehr, bald weniger, je nach den Affekten, und hielt ihn fest durch die guten und falschen Proportionen, bis die Stimme des Redenden, durch verschiedene Noten hindurchgehend, dahin kam, was im Reden gewöhnlich betont, einem neuen Zusammenklang die Bahn öffnet... So habe ich geglaubt, daß dies der Gesang sei, den allein uns unsere Musik geben kann, indem sie sich nach unserer Sprache richtet."

Vorrede zu Giulio Caccinis "Nuove musiche", Florenz 1602.

Zit. nach: Hugo Wolfram Schmidt, Aloys Weber und Alfred Krings (Hg.): Die Garbe, Musikkunde Teil I, Köln 1977, S. 176f.

Claudio Monteverdi: "Lasciate mi morire" (aus "L'Arianna", 1608)

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

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

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

O nem - bi, o tur - bi, o ven - ti, som-mer-ge-te-lo voi dentr' a quell' on-de, cor-rete orch' e ba -

le-ne e del-le membra im-mo - nande em - pie-te le vo-ra-gi-ni pro-fon - de

O Wolken, o Stürme, o Winde, versenkt ihn in diesen Wellen, eilt, Meeresungeheuer und Wale, und füllt mit euren schleimigen Gliedern die tiefen Schlinde!

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

Claudio Monteverdi (1567-1643) war der bedeutendste italienische Komponist zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Neben Kirchenmusik und weltlichen Madrigalen schrieb er vor allem Opern. 1607 gelang ihm als Hofkapellmeister in Mantua mit L'Orfeo das erste Meisterwerk der noch jungen Operngeschichte. 1608 komponierte er für die Hochzeit des Herzogs Francesco Gonzaga die Oper L'Arianna. Aus diesem Werk ist nur das Lamento d'Arianna erhalten, das der Komponist für sein gelungenstes Werk hielt und das damals großes Aufsehen erregte. Es wurde als die Geburt einer neuen Musik voller Leidenschaft, emotionaler Dichte und Intimität empfunden und fand viele Nachahmer, die sich an dem gleichen Text versuchten. Ariadne - so ihr griechischer Name - beklagt sich darüber, daß Theseus, den sie mit Hilfe des Fadens den Weg aus dem kretischen Labyrinth des Minotaurus finden ließ und mit dem sie anschließend nach Naxos geflüchtet war, sie verlassen hat. Das Stück schwankt zwischen tiefer Resignation und unbändiger Wut. Es wird berichtet, daß vor allem die Frauen durch das Stück zu Tränen gerührt wurden. Kein Wunder, läßt das Stück sich doch als Abwehr eines unerwünschten weiblichen Rollenmusters lesen: Ariadne, die selbstbewußte Frau, die sich nach eigenem Willen den Geliebten wählt, wird über die Katharsis von Wehklage und Schmerz geläutert, so daß am Ende der Name des geliebten Theseus ersetzt wird durch die Anrufung von Vater und Mutter - ein Indiz für die Unterwerfung unter die Ordnungsmacht der Familie. Weinen die Frauen, weil sie in Ariadnes Schicksal ihre eigene Lage als verheiratete Frauen erkennen?

Lamento d'Arianna		Klage der Ariadne
Lasciatemi morire, Lasciatemi morire; E chi volete voi che mi conforte In così dura sorte, In così gran martire? Lasciatemi morire.	5	Laßt mich sterben, Laßt mich sterben; Oder was wollt ihr, das mich stärke in einem so harten Schicksal, in so großer Qual? Laßt mich sterben!
O Teseo, o Teseo mio, Si che mio ti vo' dir, che mio pur sei, Benché t'involi, ah! crudo! a gli occhi miei. Volgiti, Teseo mio, Volgiti, Teseo, oh Dio! Volgiti indietro a rimirar colei	10	O Theseus, o mein Theseus, Ja, mein will ich dich nennen, denn du bist doch mein, Auch wenn du, ach, Grausamer, mir aus den Augen schwindest. Wende dich um, mein Theseus, Wende dich um, Theseus, o Gott!
Che lasciato ha per te la patria e il regno, E in queste arene ancora, Cibo di fere dispietate e crude, Lascerà l'ossa ignude. O Teseo, o Teseo mio, Se tu sapessi, oh Dio! Se tu sapessi, ohimè!, come s'affanna La povera Arianna, Forse, forse pentito Rivolgeresti ancor la prora al lito. Ma con l'aure serene Tu te ne vai felice, e io qui piango; A te prepara Atene Liete pompe superbe, ed io rimango Cibo di fere in solitarie arene; Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente Stringeran lieti, et io Più non vedrovvì, o madre, o padre mio.	15	Die für dich Heimat und Herrschaft aufgegeben hat Und nun an dieser Stelle Als Opfer erbarmungsloser, grausamer Bestien ihre nackten Knochen zurücklassen wird. O Theseus, o mein Theseus, Wenn du wüßtest, o Gott, Wenn du wüßtest, ach, wie sich grämt Die arme Ariadne, Vielleicht würdest du voller Reue Das Schiff noch einmal zum Ufer wenden.
Dove, dove è la fede, Che tanto mi giuravi? Così ne l'alta sede Tu mi ripon de gli avi? Son queste le corone Onde m'adorni il crine? Questi gli scettri sono, Queste le gemme e gli ori: Lasciarmi in abbandono A fere che mi strazi e mi divorì? Ah Teseo, ah Teseo mio, Lascerai tu morire, In van piangendo, in van gridando aita, La misera Arianna Che a te fidossi, e ti diè gloria e vita?	20	Doch mit günstigen Winden Fährst du glücklich davon, und ich weine hier; Für Dich bereitet Athen Frohe, stolze Feste, und ich bleibe hier zurück, Als Fraß für wilde Tieren an einsamer Stätte; Dich werden deine beiden alten Eltern Froh umarmen, und ich Werde euch nicht mehr sehen, o Mutter, o mein Vater.
Ahi, che non pur rispondi! Ahi, che più d'aspe è sordo a' miei lamenti! O nemi, o turbi, o venti, Sommergetelo voi dentr'a quell'onde! Correte, orche e balene, E de le membra immonde Empiete le voragini profonde, Che parlo, ah!, che vaneggio? Misera, ohimè! che chieggiogio? O Teseo, o Teseo mio, Non son, non son quell'io, Non son quell'io che i ferì detti sciolsse: Parlò l'affanno mio, parlò il dolore; Parlò la lingua sì, ma non già l'core.	25	Die arme Ariadne, Vielleicht würdest du voller Reue Das Schiff noch einmal zum Ufer wenden. Doch mit günstigen Winden Fährst du glücklich davon, und ich weine hier; Für Dich bereitet Athen Frohe, stolze Feste, und ich bleibe hier zurück, Als Fraß für wilde Tieren an einsamer Stätte; Dich werden deine beiden alten Eltern Froh umarmen, und ich Werde euch nicht mehr sehen, o Mutter, o mein Vater.
Misera! ancor do loco A la tradita speme, e non si spegne, Fra tanto scherno ancor, d'amore il foco? Spegni tu, Morte, omai le fiamme indegne. O madre, o padre, o de l'antico regno Superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cuna, O servi, o fidi amici (ah! Fato indegno!), Mirate ove m'ha scorto empia fortuna! Mirate di che duol m'han fatto erede L'amor mio, la mia fede, e l'altrui inganno. Così va chi tropp'ama e troppo crede.	30	Wo, wo ist die Treue, Die du mir so fest geschworen hast? So willst du mich auf den erhabenen Thron Meiner Eltern erheben? Sind das die Kronen, Mit denen du mein Haar schmückst? Sind das die Zepter, Das die Juwelen und der Goldschmuck? Mich hier allein zurückzulassen Bei den wilden Tieren, die mich zerfleischen und fressen? Ach, Theseus, ach, mein Theseus, Läßt du die sterben, Die vergeblich weint, vergeblich um Hilfe ruft, Die arme Ariadne, Die sich dir anvertraute und dir Ruhm und Leben gab?
Ahi, che non pur rispondi! Ahi, che più d'aspe è sordo a' miei lamenti! O nemi, o turbi, o venti, Sommergetelo voi dentr'a quell'onde! Correte, orche e balene, E de le membra immonde Empiete le voragini profonde, Che parlo, ah!, che vaneggio? Misera, ohimè! che chieggiogio? O Teseo, o Teseo mio, Non son, non son quell'io, Non son quell'io che i ferì detti sciolsse: Parlò l'affanno mio, parlò il dolore; Parlò la lingua sì, ma non già l'core.	35	Ach, er antwortet nicht einmal! Ach, gleichgültiger als eine Natter ist er meinen Klagen gegenüber! O Wolken, o Stürme, o Winde, versenkt ihn in diesen Wellen, eilt, Meeresungeheuer und Wale, und füllt mit euren schleimigen Gliedern die tiefen Schlünde! Was rede ich? Ach, was phantasiere ich? Ich Arme, ach, was verlange ich? O Theseus, o mein Theseus, Das bin, das bin nicht ich, Die diese wilden Worte sprach: Es sprach mein Kummer, es sprach mein Schmerz; Es sprach die Zunge, ja, aber nicht das Herz.
Misera! ancor do loco A la tradita speme, e non si spegne, Fra tanto scherno ancor, d'amore il foco? Spegni tu, Morte, omai le fiamme indegne. O madre, o padre, o de l'antico regno Superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cuna, O servi, o fidi amici (ah! Fato indegno!), Mirate ove m'ha scorto empia fortuna! Mirate di che duol m'han fatto erede L'amor mio, la mia fede, e l'altrui inganno. Così va chi tropp'ama e troppo crede.	40	Ich Arme! Noch immer gebe ich Raum Der verratenen Hoffnung, und noch nicht erlischt, auch wenn ich so verhöhnt werde, der Liebe Feuer? Lösche du, Tod, nunmehr die unwürdigen Liebesflammen. O Mutter, o Vater, o du meines alten Reiches stolzer Palast, wo meine goldene Wiege stand, O Diener, o treue Freunde (ach, unverdientes Los!), Seht, wohin mich ein grausames Schicksal gebracht hat! Seht, zu welchen Schmerzes Erbe mich Meine Liebe, meine Treue, eines anderen Betrug gemacht haben. So geht es dem, der zu sehr liebt und zu sehr vertraut.
Misera! ancor do loco A la tradita speme, e non si spegne, Fra tanto scherno ancor, d'amore il foco? Spegni tu, Morte, omai le fiamme indegne. O madre, o padre, o de l'antico regno Superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cuna, O servi, o fidi amici (ah! Fato indegno!), Mirate ove m'ha scorto empia fortuna! Mirate di che duol m'han fatto erede L'amor mio, la mia fede, e l'altrui inganno. Così va chi tropp'ama e troppo crede.	45	Ich Arme! Noch immer gebe ich Raum Der verratenen Hoffnung, und noch nicht erlischt, auch wenn ich so verhöhnt werde, der Liebe Feuer? Lösche du, Tod, nunmehr die unwürdigen Liebesflammen. O Mutter, o Vater, o du meines alten Reiches stolzer Palast, wo meine goldene Wiege stand, O Diener, o treue Freunde (ach, unverdientes Los!), Seht, wohin mich ein grausames Schicksal gebracht hat! Seht, zu welchen Schmerzes Erbe mich Meine Liebe, meine Treue, eines anderen Betrug gemacht haben. So geht es dem, der zu sehr liebt und zu sehr vertraut.
Misera! ancor do loco A la tradita speme, e non si spegne, Fra tanto scherno ancor, d'amore il foco? Spegni tu, Morte, omai le fiamme indegne. O madre, o padre, o de l'antico regno Superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cuna, O servi, o fidi amici (ah! Fato indegno!), Mirate ove m'ha scorto empia fortuna! Mirate di che duol m'han fatto erede L'amor mio, la mia fede, e l'altrui inganno. Così va chi tropp'ama e troppo crede.	50	Ich Arme! Noch immer gebe ich Raum Der verratenen Hoffnung, und noch nicht erlischt, auch wenn ich so verhöhnt werde, der Liebe Feuer? Lösche du, Tod, nunmehr die unwürdigen Liebesflammen. O Mutter, o Vater, o du meines alten Reiches stolzer Palast, wo meine goldene Wiege stand, O Diener, o treue Freunde (ach, unverdientes Los!), Seht, wohin mich ein grausames Schicksal gebracht hat! Seht, zu welchen Schmerzes Erbe mich Meine Liebe, meine Treue, eines anderen Betrug gemacht haben. So geht es dem, der zu sehr liebt und zu sehr vertraut.
Misera! ancor do loco A la tradita speme, e non si spegne, Fra tanto scherno ancor, d'amore il foco? Spegni tu, Morte, omai le fiamme indegne. O madre, o padre, o de l'antico regno Superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cuna, O servi, o fidi amici (ah! Fato indegno!), Mirate ove m'ha scorto empia fortuna! Mirate di che duol m'han fatto erede L'amor mio, la mia fede, e l'altrui inganno. Così va chi tropp'ama e troppo crede.	55	Ich Arme! Noch immer gebe ich Raum Der verratenen Hoffnung, und noch nicht erlischt, auch wenn ich so verhöhnt werde, der Liebe Feuer? Lösche du, Tod, nunmehr die unwürdigen Liebesflammen. O Mutter, o Vater, o du meines alten Reiches stolzer Palast, wo meine goldene Wiege stand, O Diener, o treue Freunde (ach, unverdientes Los!), Seht, wohin mich ein grausames Schicksal gebracht hat! Seht, zu welchen Schmerzes Erbe mich Meine Liebe, meine Treue, eines anderen Betrug gemacht haben. So geht es dem, der zu sehr liebt und zu sehr vertraut.
Misera! ancor do loco A la tradita speme, e non si spegne, Fra tanto scherno ancor, d'amore il foco? Spegni tu, Morte, omai le fiamme indegne. O madre, o padre, o de l'antico regno Superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cuna, O servi, o fidi amici (ah! Fato indegno!), Mirate ove m'ha scorto empia fortuna! Mirate di che duol m'han fatto erede L'amor mio, la mia fede, e l'altrui inganno. Così va chi tropp'ama e troppo crede.	60	Ich Arme! Noch immer gebe ich Raum Der verratenen Hoffnung, und noch nicht erlischt, auch wenn ich so verhöhnt werde, der Liebe Feuer? Lösche du, Tod, nunmehr die unwürdigen Liebesflammen. O Mutter, o Vater, o du meines alten Reiches stolzer Palast, wo meine goldene Wiege stand, O Diener, o treue Freunde (ach, unverdientes Los!), Seht, wohin mich ein grausames Schicksal gebracht hat! Seht, zu welchen Schmerzes Erbe mich Meine Liebe, meine Treue, eines anderen Betrug gemacht haben. So geht es dem, der zu sehr liebt und zu sehr vertraut.
Misera! ancor do loco A la tradita speme, e non si spegne, Fra tanto scherno ancor, d'amore il foco? Spegni tu, Morte, omai le fiamme indegne. O madre, o padre, o de l'antico regno Superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cuna, O servi, o fidi amici (ah! Fato indegno!), Mirate ove m'ha scorto empia fortuna! Mirate di che duol m'han fatto erede L'amor mio, la mia fede, e l'altrui inganno. Così va chi tropp'ama e troppo crede.	65	Ich Arme! Noch immer gebe ich Raum Der verratenen Hoffnung, und noch nicht erlischt, auch wenn ich so verhöhnt werde, der Liebe Feuer? Lösche du, Tod, nunmehr die unwürdigen Liebesflammen. O Mutter, o Vater, o du meines alten Reiches stolzer Palast, wo meine goldene Wiege stand, O Diener, o treue Freunde (ach, unverdientes Los!), Seht, wohin mich ein grausames Schicksal gebracht hat! Seht, zu welchen Schmerzes Erbe mich Meine Liebe, meine Treue, eines anderen Betrug gemacht haben. So geht es dem, der zu sehr liebt und zu sehr vertraut.
Misera! ancor do loco A la tradita speme, e non si spegne, Fra tanto scherno ancor, d'amore il foco? Spegni tu, Morte, omai le fiamme indegne. O madre, o padre, o de l'antico regno Superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cuna, O servi, o fidi amici (ah! Fato indegno!), Mirate ove m'ha scorto empia fortuna! Mirate di che duol m'han fatto erede L'amor mio, la mia fede, e l'altrui inganno. Così va chi tropp'ama e troppo crede.	70	Ich Arme! Noch immer gebe ich Raum Der verratenen Hoffnung, und noch nicht erlischt, auch wenn ich so verhöhnt werde, der Liebe Feuer? Lösche du, Tod, nunmehr die unwürdigen Liebesflammen. O Mutter, o Vater, o du meines alten Reiches stolzer Palast, wo meine goldene Wiege stand, O Diener, o treue Freunde (ach, unverdientes Los!), Seht, wohin mich ein grausames Schicksal gebracht hat! Seht, zu welchen Schmerzes Erbe mich Meine Liebe, meine Treue, eines anderen Betrug gemacht haben. So geht es dem, der zu sehr liebt und zu sehr vertraut.
Misera! ancor do loco A la tradita speme, e non si spegne, Fra tanto scherno ancor, d'amore il foco? Spegni tu, Morte, omai le fiamme indegne. O madre, o padre, o de l'antico regno Superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cuna, O servi, o fidi amici (ah! Fato indegno!), Mirate ove m'ha scorto empia fortuna! Mirate di che duol m'han fatto erede L'amor mio, la mia fede, e l'altrui inganno. Così va chi tropp'ama e troppo crede.	75	Ich Arme! Noch immer gebe ich Raum Der verratenen Hoffnung, und noch nicht erlischt, auch wenn ich so verhöhnt werde, der Liebe Feuer? Lösche du, Tod, nunmehr die unwürdigen Liebesflammen. O Mutter, o Vater, o du meines alten Reiches stolzer Palast, wo meine goldene Wiege stand, O Diener, o treue Freunde (ach, unverdientes Los!), Seht, wohin mich ein grausames Schicksal gebracht hat! Seht, zu welchen Schmerzes Erbe mich Meine Liebe, meine Treue, eines anderen Betrug gemacht haben. So geht es dem, der zu sehr liebt und zu sehr vertraut.

Vincenzo Galilei (1581): "Bevor der antike Musiker ein beliebiges Gedicht sang, untersuchte er aufs sorgfältigste die Wesensart der Sprechenden Person, das Alter, das Geschlecht ... Und diese Auffassung ... brachte der Musiker dann mit jenem Tonfall und jenen Gesten zum Ausdruck, mit jener Menge und Art des Klangs und mit jenem Rhythmus, der in jener Handlung einer solchen Person gebührte." Dialogo della musica antica et della moderna, Florenz 1581, S. 90. Übs. von Silke Leopold. In: Funkkolleg Musikgeschichte SBB 4, 43f., Tübingen 1987, S. 41f.

Giovanni Maria Artusi (1600): "Wißt Ihr nicht, daß alle Wissenschaften und alle Künste von Gelehrten geregelt wurden, und daß uns zu jeder von ihnen die wichtigsten Elemente übergeben wurden - die Regeln und die Vorschriften, auf die sie sich gründen, auf daß der eine, wenn er nicht von den Normen und von den guten Regeln abweicht, verstehen kann, was der andere sagt oder tut? Und ebenso wie es, um die Konfusion in den Wissenschaften und den Künsten zu vermeiden, nicht jedem einfachen Schulmeister erlaubt ist, die Regeln Guarinos [eines Rhetorikers] abzuändern, und nicht jedem Dichter, in einem Vers eine lange Silbe an die Stelle einer kurzen zu setzen, und nicht jedem Arithmetiker, jene Verfahren und Demonstrationen zu verderben, die dieser Wissenschaft eigen sind, so ist es auch nicht jedem Dudelheini erlaubt zu verderben, zu verhunzen und mit neuen Normen, die vom Marktplatz stammen, eine neue Kompositionsweise einführen zu wollen."

L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica I, Venedig 1600, S. 43. Übs. von Silke Leopold, s.o., S. 44

"Die neuen Regeln sind dem Ohr wenig gefällig, und es kann nicht anders sein. Denn während sie die guten Vorschriften überschreiten, die sich teils auf die Erfahrung als Mutter aller Lehre gründen, teils der Natur abgelauscht und teils durch den Verstand bewiesen sind, müssen wir dafür halten, daß sie mißgestaltet und unnatürlich, dem Wesen der Harmonie zuwider sind und dem Zweck des Tonkünstlers fernstehen, der die Ergötzung ist. Auf die Art, wie Dissonanzen von den Alten durch Konsonanzen vorbereitet und abgeleitet und unmittelbar wieder in sie aufgelöst wurden, verschwand deren Herbigkeit. Ja, so konnten sie mit ihnen dem Ohr gerade wohl tun. Offen, ohne Vorbereitung auftretend, können sie dagegen keine gute Wirkung erzeugen. Wie die Dissonanzen zu gebrauchen seien, haben Adrian Willaert, Cyprian de Rore, Palestrina, Claudio Merulo, Gabrieli und Orlando Lasso gelehrt. Doch was kümmern sich darum jene Neuerer? Ihnen scheint es genug, wenn sie das Ohr befriedigen. Tag und Nacht mühen sie sich auf Instrumenten ab, um darauf den Effekt ihrer dissonanzgespickten Sätze zu erproben - die Toren! Sie merken nicht, daß die Instrumente sie betrügen..." Zit. nach: Hans Joachim Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 58

Claudio Monteverdi (1605): "Fleißige Leser! Wundert Euch nicht, daß ich diese Madrigale dem Druck übergebe, ohne vorher auf die Angriffe zu antworten, welche Artusi gegen einige kleine Sätzchen derselben erhoben hat. Im Dienste seiner Hoheit (des Herzogs von Mantua) stehend, ver füge ich nicht über die Zeit, die für eine ausführliche Widerlegung nötig ist. Gleichwohl habe ich begonnen, eine Antwort zu schreiben, um der Welt kundzutun, daß ich nicht planlos komponiere. Sobald ich sie überarbeitet habe, wird sie erscheinen; sie wird den Titel tragen >Seconda Pratica, ovvero, Perfettioni della Moderna Musica<. Einige, die da meinen, es gäbe keine anderen als die von Zarlino aufgestellten Kunstgesetze, werden sich wundern; sie mögen versichert sein, daß - was die Konsonanzen und Dissonanzen angeht - noch eine andere, von der üblichen Anschauung abweichende Ansicht berechtigt ist, welche unter vollständiger Befriedigung des Sinnes und des Verstandes die moderne Kompositionsweise rechtfertigt. Und dieses habe ich Euch nur sagen wollen, damit der Ausdruck >Seconda Pratica< von keinem andern in Anspruch genommen werde, denn inzwischen könnten die Verständigen bei der Betrachtung der Harmonie [im Sinne der seconda pratica] andere Dinge wahrnehmen und einsehen, daß der moderne Komponist auf den Grundlagen der Wahrheit arbeitet. Lebt wohl." Vorwort zum 5. Madrigalbuch. Zit. nach: Lenz Meierott/Hans-Bernd Schmitz: Materialien zur Musikgeschichte, Bd. 1 München 1980, S. 36

Giulio Cesare: "Vor einigen Monaten wurde ein Brief meines Bruders Claudio Monteverdi gedruckt und veröffentlicht... Eine gewisse Person, unter dem fiktiven Namen Antonio Braccini da Todi, hat sich angestrengt, der Welt ein Hirngespinn und Eitelkeit vorzugaukeln. Aus diesem Grunde, von der Liebe zu meinem Bruder und mehr noch von der Wahrheit, die in besagtem Briefe enthalten ist, angetrieben, ... habe ich nun beschlossen, den Vorwürfen, die gegen ihn erhoben werden, zu antworten; indem ich ausführlich nach und nach erkläre, was mein Bruder in besagtem Briefe in kurzen Worten gesagt hat, mit dem Ziele, daß dieser [Artusi] und wer immer ihm folgen mag die Wahrheit erkennt, die [in jenem Briefe] enthalten ist, und die sehr verschieden ist von dem, was dieser [Artusi] in seiner Schrift verkündet..."

Der Gegner will die moderne Musik angreifen und die alte verteidigen; diese sind in der Tat voneinander verschieden - und zwar in der besonderen Art, Konsonanzen und Dissonanzen zu gebrauchen, wie mein Bruder zeigen wird - dieser Unterschied ist aber dem nämlichen Gegner nicht bekannt. Jeder soll nun verstehen, was es mit der einen und mit der anderen [Art] auf sich hat, damit die Wahrheit klarer wird. Mein Bruder verehrt und lobt beide Arten von Musik; der alten hat er den Namen >prima pratica< gegeben, weil sie zuerst im praktischen Gebrauch war, und die moderne Musik hat er >seconda pratica< genannt, weil sie die zweite im praktischen Gebrauch war. Unter >prima pratica< versteht er diejenige, die sich der Vervollkommnung der Harmonie zuwendet, das heißt diejenige, die die Harmonie nicht als die beherrschte, sondern als die herrschende, nicht als die Dienerin, sondern als die Herrin des Wortes ansieht; und diese Praxis wurde von denjenigen Männern begründet, die einer einzigen Stimme mehr als eine weitere Stimme hinzufügten, sie wurde dann weiter verfolgt und erweitert von Occheghem, Josquin de pres, Pietro della Rue, Iouan Motton, Crequillon, Clemens non Papa, Gombert und anderen dieser Zeit, sie wurde schließlich vervollkommen durch Messer Adriano in der tatsächlichen praktischen Komposition und durch den hervorragenden Zarlino durch sein so verständiges Lehrwerk.

Die >seconda pratica<, deren erster Erneuerer der göttliche Cipriano Rore war, wie mein Bruder zeigen wird, gefolgt und erweitert nicht nur von den genannten Herren, sondern von Ingegneri, Marenzo, Giaches Wert, Luzzasco, genauso von Giacopo Peri, Giulio Caccini und schließlich von erlauchten Geistern, die die wahrhafte Kunst verstehen. Er [Monteverdi] versteht [unter dieser seconda pratica], daß sie sich der Vervollkommnung der Melodie zuwendet, das heißt, daß sie die Harmonie als die beherrschte, nicht als die herrschende betrachtet und die Worte so gestaltet, daß sie die Herrin der Harmonie werden; aus diesen Gründen hat er sie die >zweite< und nicht die >neue< genannt; und er hat sie >Praxis< und nicht >Theorie< genannt, weil er sie darin begründet sieht, wie Konsonanzen und Dissonanzen in der tatsächlichen kompositorischen Praxis verwendet werden. . ."

Erläuterung des Briefes von Claudio Monteverdi im 5. Madrigalbuch durch dessen Bruder. Ebda. S. 38

Pietro della Valle (1640): "Die Komponisten des vergangenen Zeitalters haben die Kunst des Komponierens bestens verstanden, aber nur wenige waren in der Lage, sie mit Verstand anzuwenden; ihre Kompositionen sind voller subtilster Feinheiten, aber ... sie kümmerten sich so wenig darum, daß ihre Noten den Text gut begleiteten, daß man von einigen, und sogar den besten unter ihnen, weiß, daß sie ihre Kompositionen oft zunächst nur mit einfachen Noten machten, denen sie dann, nachdem sie fertig waren, Worte unterlegten, die am besten paßten." Zit. nach: Funkkolleg Musikgeschichte, s. o. S. 40

Formen des Singens, geordnet nach Stufen der Sprachnähe bzw. Sprachferne

Psalmisieren / Rezitieren

Mehrere Silben werden auf einem Ton gesungen. Es handelt sich um ein stilisiertes Sprechen (in der Kirchenmusik z. B. um ein rituell abgehobenes Sprechen). In der frühen Oper nannte man diese Form des Singens *stile narrativo* ('erzählender Stil'). Er ist meist bei Botenberichten zu finden. Später spricht man auch von *Parlandostil* (ital.: *parlare*: 'sprechen'). Die Melodik folgt dem Rhythmus, den Akzenten und der syntaktischen Gliederung des Textes. In Analogie zur griechischen Kitharabegleitung wird der Solostimme eine sparsame Generalbaßbegleitung (aus Baß- und Akkordinstrumenten) unterlegt.

Rezitatives Singen

gehobene Form des Sprechgesangs: bei fast jeder Silbe wechselt die Tonhöhe. In der frühen Oper hieß das *stile recitativo* ('vortragender Stil'). Die Melodie folgt, oft sogar in übersteigerter Form, der Sprachmelodie.

Arios-deklamatorisches Singen

affektreiche, expressiv-gestische Zur-Schau-Stellung einer Gemütsverfassung (*stile rappresentativo* = 'darstellender Stil'). Dieser Stil ist den Hauptpersonen der Bühne und besonderen, dramatisch verdichteten Situationen vorbehalten. Er stellt eine Zwischenstufe zwischen Rezitativ und Arie dar. Die melodische Linie bleibt zwar dem Sprechduktus verhaftet, verbindet ihn aber mit rein musikalischen Stilisierungen (rhythmischen Dehnungen, angedeuteten Entsprechungen zwischen Formteilen, stärkere Nutzung von Konsonanz- bzw. Dissonanzfiguren in der Singstimme und der Begleitung, selbständigere Ausgestaltung der Begleitung, deutliches Herausarbeiten wechselnder Affekte u. ä.).

Liedhaftes Singen

Die Melodie folgt mehr rein musikalischen Formgesetzen: periodischen Bildungen, Wiederholungen und Entsprechungen (Korrespondenzmelodik), einheitlicher Durcharbeitung in Singstimme und Begleitung. Neben syllabischen Passagen, in denen jeder Silbe nur ein Ton zukommt, gibt es auch kleine melismatische Wendungen, bei denen mehrere Töne auf eine Silbe treffen.

Melismatisches Singen, arienhaftes Singen

Die rein musikalischen Elemente werden in Richtung auf virtuose und kunstmäßige Gestaltung gesteigert. In der Gregorianik gab es neben den Formen der Psalmodie die gehobene Form des melismatischen Singens, in der die Musik sich stärker von der Textstruktur und der konkreten Textaussage löst und zum Ausdruck einer hymnischen Gebetshaltung wird. Über den endlosen Vokalisieren (langen Melismen) z. B. eines Alleluja vergißt man die äußeren und situativen Bedingtheiten und wird abgezogen in einen Bereich übersinnlicher Erfahrung. Dem Unterschied zwischen syllabischem und melismatischem Stil in der Gregorianik entspricht in der späteren Oper die Trennung in Rezitativ und Arie. Das Rezitativ bleibt als 'sprechender' Stil stärker der Realität, dem äußeren Ablauf der Handlung verpflichtet. Es treibt die Handlung weiter und baut konkrete Situationen auf. In der Arie dagegen bleibt die Zeit sozusagen stehen, eine Gefühlslage oder Situation wird in differenzierter Weise ausgestaltet und nacherlebbar gemacht. Hier dominiert die Musik über den Text, was sich z. B. darin zeigt, daß eine lange Arie nur aus einem nur kurzen Text besteht, dessen Elemente endlos wiederholt werden.

Mehrstimmiges Singen

Allein schon durch die vertikale Schichtung mehrerer Klangebenen entfernt sich mehrstimmiges Singen stärker von der Sprache als solistisches Singen. Dabei gibt es wieder verschiedene Grade der Entfernung von der Sprache: vom einfachen syllabisch-homophonen Singen bis zu den komplexen, die einzelnen Stimmen selbständig durchgestaltenden Formen der Polyphonie, die man als eine gesteigerte Form der melismatischen Gregorianik auffassen kann.

- Wir untersuchen die Ausschnitte aus den Werken von Morales und Monteverdi auf dem Hintergrund der obigen Klassifizierung.
- Wir beziehen unsere Ergebnisse auf den Text von Caccini (S. 25), einem der frühen Opernkomponisten, der das in dem Kreis um den Grafen Bardi initiierte neue musikalische Denken beschreibt.

Joseph Haydn: Arie Nr. 21 aus der "Schöpfung" (1798)

Gleich öffnet
sich der Erde
Schoß, und sie
gebiert auf
Gottes Wort
Geschöpfe jeder
Art, in vollem
Wuchs und ohne
Zahl.

Vor Freude
brüllend steht der
Löwe da.

Hier schießt der
gelenkige Tiger
empor.

Das zackige
Haupt erhebt der
schnelle Hirsch.

Mit fliegender
Mähne springt
und wiehert voll
Mut und Kraft
das edle Roß.

Auf grünen
Matten
weidet schon
das Rind, in
Herden
abgeteilt.

Die Triften
deckt, als wie
gesät, das
wollenreiche,
sanfte Schaf.

Wie Staub verbreitet
sich in Schwarm und
Wirbel das Heer der
Insekten. In langen
Zügen kriecht am
Boden das Gewürm.

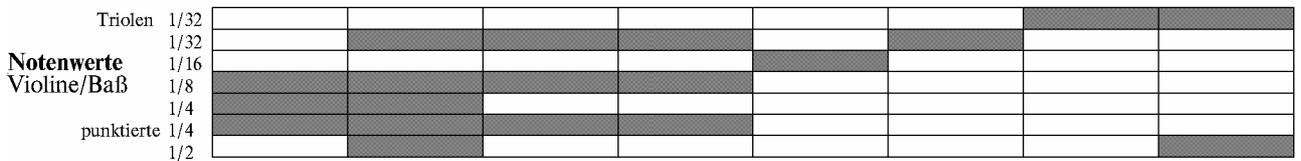
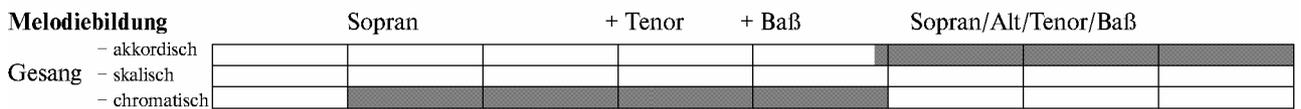
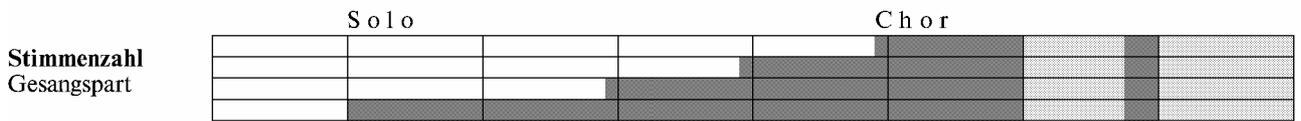
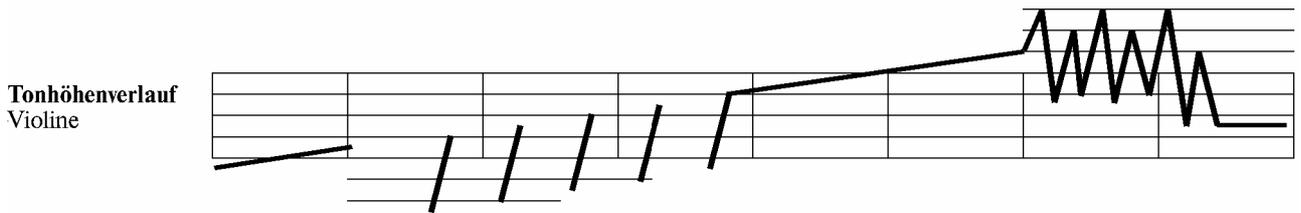
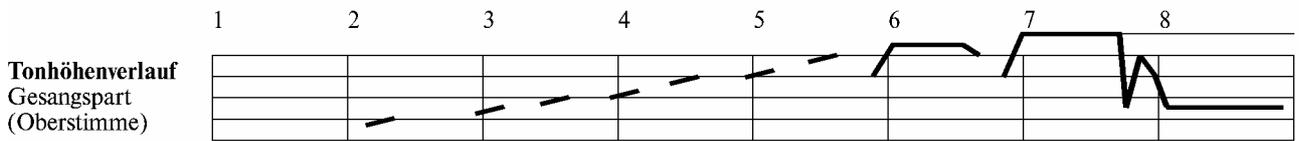
2.1.2 Joseph Haydn: Rezitativ (Nr. 11) aus "Die Jahreszeiten" - Modellanalyse

reduzierte Partitur

Gesang Sie steigt herauf, die Sonne, sie steigt, sie naht sie kommt, sie strahlt, sie scheint. Sie
Tromp.
Pauken
Violinen
Vlc., Baß

scheint in herrlicher Pracht in Flammen der Majestät!

f *ff* *cresc.*



Schlüsselwort Konnotationen musikalische Figuren

"steigt herauf"		Anabasis
	'langsam', 'kontinuierlich'	chromatisch (in kleinstmöglichen Schritten) durchgehende Achtelbewegung (Komplementärhythmik) legato
"sie strahlt"	'wird größer' 'erste Strahlen'	zunehmende vertikale Dichte, wachsender Ambitus ab T. 4 eingestreute Staccatotöne Tonwiederholung und Portatofigur (T. 2) als Vorstufe des Tremolo



32tel-Figur (ab T. 2)
= "verfliegendes Gewölk",
vgl. Rez. Nr. 10:

	'immer heller' 'immer breiter'	16tel-Tremolo ... 32tel-Tremolo ... 32tel-Triolen-Brechungen Die Lichtfiguren dehnen sich nach oben und unten aus: Alles ist von Licht durchflutet.
	'immer gewaltiger' 'immer klarer'	p - cresc.- ff Die 'trübe' Chromatik weicht zunehmend der Diatonik, die dissonanzgeschärfte Harmonik mündet nach dem 'Durchbruch' in T. 6 in einfache Kadenzharmonik (A-D-A). Choreinsatz, schnelleres Sprechtempo
"Pracht"	'Masse'	langgehaltener Spitzenton a"
"flammend"	'Zenit erreicht' 'stechend', 'gleißend'	unisono
"Majestät"	'gewaltig' 'riesig groß'	Klangmassierung, breiter Ambitus große Intervallsprünge (Oktave in T. 7)
	'königlich'	musikalisches Königsymbol (nach der alten Zunftordnung): 'mit Pauken und Trompeten' Fanfarenmelodik (Dreiklangsmelodik) punktierter, marschartiger Rhythmus "Geschmetter" (schnelle Tonrepetitionen mit daktylischem Rhythmus (lang, kurz, kurz). Es kündigt sich schon in den Tonrepetitionen des Choreinsatzes an.) D-Dur als 'Königstonart', vgl. Arbeitsbuch 2, S. 43)

Die Rolle der Musik:

Der Text selbst hat schon weniger die Funktion bloßer Mitteilung ("Die Sonne geht auf!"), sondern versucht den Naturvorgang durch dichterische Mittel - Klangmalerei (sie... sie... sie...), Wiederholungen gleicher oder verwandter Begriffe, Metaphernbildung (Pracht, Majestät) - im Gemüt des Hörers tief zu verankern, seine über das Äußere hinausgehende übertragene Bedeutung nachvollziehbar zu machen. Der Chorsatz, zu dem unser Rezitativ den Vorspann bildet, bringt es auf den Punkt: "Heil, o Sonne, Heil! des Lichts und Lebens Quelle, Heil! o du des Weltalls Seel und Aug, der Gottheit schönstes Bild! dich grüßen dankbar wir."

- Die Musik verstärkt und erweitert die im Text angelegten Bewegungs-, Raum- und Helligkeitsvorstellungen, durch abbildende Figuren (Anabasis, Tremolo u.ä.).
- Die Musik verstärkt und erweitert die gefühlsmäßige Wirkung durch Affektfiguren (chromatisch aufsteigender passus duriusculus, Konsonanz-/Dissonanzfiguren, crescendo).
- Sie verstärkt die assoziativen Konnotationen (Metaphern) des Textes durch entsprechende in der musikalischen Tradition gebildete 'Vokabeln'/Symbole (z. B. 'Königsmusik').

Gegenüber einer bloßen Rezitation des Textes erhöht sich durch die Vertonung

- aufgrund der Sinnenfälligkeit musikalischer Zeichen (Analogcodierung) die suggestive Wirkung,
- aufgrund der Möglichkeit zu häufiger Wiederholung bzw. Sequenzierung die Intensität der Einstimmung,
- aufgrund der Modifizierbarkeit musikalischer Zeichen (vgl. z. B. die verschiedenen Formen des Tremolos) der Nuancenreichtum,
- aufgrund der Kombinierbarkeit von Zeichen (vertikale Schichtung verschiedener Zeichen, Bildung zusammengesetzter Zeichen, z. B. die Verbindung von Anabasis - ansteigende Figur - und passus duriusculus - 'etwas harter', chromatischer Gang -) die Komplexität der Darstellung.

Joseph Haydn: Rezitativ (Nr. 12) aus "Die Schöpfung" (1798)

Andante

V. 1 Vlc. Baß Tr. Pk.

pp *cresc.* *ff*

12 *Uriel*

In vollem Glanze stei - get jetzt die Sonne strahlend auf; ein wonnevoller

f

20

Bräuti - gam, ein Rie - se stolz und froh, zu rennen seine Bahn. *Piu Adagio* Mit leisem

f *pp*

29

Gang und sanf - tem Schim - mer schleicht der Mond die stil - le Nacht hin - durch.

f

37

Den aus - ge - dehn - ten Him - mels - raum ziert oh - ne Zahl der hel - len Ster - ne Gold, und die Söhne

pp *f*

44

Got - tes ver - kün - di - gen den vier - ten Tag mit himmlischem Ge - sang, sei - ne Macht aus - ru - fend al - so:

Die barocke Nachahmungsästhetik

Der Gedanke, daß die Kunst die Natur nachahmt, beherrschte die ganze Barockzeit und wirkte bis ins 19. Jahrhundert nach. (Allerdings deutete man damals diesen Gedanken um: Der Künstler bildet nicht mehr äußere Dinge oder innere Vorgänge ab, sondern schafft nach dem innersten, organischen Prinzip der Natur.) Das Ganze geht auf die Antike zurück, nämlich auf die Poetik des Aristoteles, die sich mit dem Wesen der Tragödie, der damals höchsten Kunstform, auseinandersetzt.

Aristoteles unterscheidet drei fundamentale Elemente der Tragödie:

- Katharsis ('Reinigung'),
- Einfühlung und
- Mimesis ('Nachahmung').

In der Mimesis ahmt der Schauspieler einen bestimmten Charakter so überzeugend nach, daß er mit der Rolle, die er spielt, eins wird. Die Folge: Der Zuschauer erliegt der Suggestion, wird zur Einfühlung, zur Identifikation mit dem Schauspieler gezwungen. Im 'Mit-leiden' der dargestellten Schicksale 'reinigt' der Zuschauer 'seine Seele' (Katharsis). Da die Helden der Tragödie grundlegende Werte verkörpern, akzeptiert der Zuschauer unbewußt auch die hinter der Tragödie stehende, als absolut gedachte Weltordnung.

Seit im Gefolge der humanistischen Wiederaufnahme aiken Denkens die Oper entstand, galt das mimetische Prinzip zunehmend auch für die Musik. Im 17. Jahrhundert entwickelte sich die Musik zu einer rhetorischen Kunst ('Klangrede') und zu einer Affektsprache. Durch Nachahmung äußerer und innerer Vorgänge bildete sie 'Vokabeln' aus, die in musiktheoretischen Werken als feste "Figuren" katalogisiert und überliefert wurden. Eine solche Semantisierung (Bedeutungszuweisung an Zeichen) ist besonders suggestiv, weil sie - anders als die Wortsprache das normalerweise tut - ihre "Zeichen" nach dem Prinzip der Analogie (Entsprechung), also sinnfällig und dadurch unmittelbar gefühlswirksam gewinnt. Die Ausgangsanalogie ist meist eine bildlich-räumliche (aufwärts, abwärts, hoch, tief, schnell, langsam) bzw. akustische (laut, leise). Mit diesen sind aber immer assoziative und affektive Konnotationen verbunden. Die Anabasis bedeutet als abbildende Figur 'Aufstieg', metaphorisch (in übertragener Bedeutung) je nach Kontext z. B. 'Sehnsucht', affektiv evtl. 'Zuversicht'. Überwiegend affektiv sind die im Bereich Diatonik/Chromatik und Konsonanz/Dissonanz gebildeten Figuren. Diatonische und konsonante Figuren haben meist einen positiven, chromatische und dissonante - als Abweichung von der Norm - einen negativen Affekt.

Den Wirkungsmechanismus der Musik sah man - wie schon Pythagoras - in dem Gleichklang zwischen musikalischer und seelischer Bewegung begründet, einem Gleichklang, wie er auch zwischen Musik und Kosmos angenommen wurde. Als allen diesen Wirklichkeitsbereichen gemeinsam wurden nämlich die Zahlengesetze angesehen, denen sie alle gehorchen (harmonikales Denken). Im Barock wurde die Vorstellung einer Analogie zwischen Musik und Seele zusätzlich - im Sinne der aufkommenden Naturwissenschaften - physiologisch mit dem Phänomen der Resonanz erklärt (Descartes). Die Wirkung der Musik ist danach nicht subjektiv-zufällig, sondern zwangsläufig. Wenn der Komponist den richtigen "Ton" trifft, tritt die beabsichtigte Wirkung notwendigerweise ein. Um den richtigen "Ton" zu treffen, muß der Komponist allerdings diese Gesetze der Analogie zwischen musikalischen "Figuren" und den darzustellenden Vorgängen, Vorstellungen und Affekten genau studieren. Resonanz setzt partielle Gleichheit voraus. Die ganze barocke Figuren- und Affektsprache beruht auf diesem Prinzip der partiellen Übereinstimmung. Der Komponist muß Gefühle, die er erregen will, analog abbilden. Hier liegt der Grund für die seit Aristoteles geläufige Verknüpfung der Rhetorik mit der Mimesislehre. Der Barockkomponist folgt dem Darstellungsprinzip, nicht, wie der Komponist des 19. Jahrhunderts, dem Ausdrucksprinzip.

2.2.1 Text von Jean-Baptiste Dubos (1719):

"Von der Musik im engeren Sinne

... Ebenso wie der Maler die Züge und Farben der Natur nachahmt, ahmt der Musiker die Töne, die Akzente, die Seufzer, die Tonfälle, kurz alle jene Klänge nach, mit deren Hilfe die Natur selbst ihre Gefühle und ihre Leidenschaften ausdrückt. Alle diese Klänge haben eine wunderbare Kraft, unser Gemüt zu erregen, weil sie die von der Natur festgesetzten Zeichen der Leidenschaften sind, von der sie ihre Energie erhalten; wohingegen die artikulierten Worte nur willkürliche Zeichen der Leidenschaften sind. Die artikulierten Worte beziehen ihre Bedeutung und ihren Wert nur aus einer Festsetzung durch Menschen, die sie immer nur in einem bestimmten Lande in Umlauf haben bringen können.

Um die Nachahmung der natürlichen Klänge noch gefälliger und rührender zu machen, hat die Musik sie auf jenen zusammenhängenden Gesang reduziert, den man >Thema< [sujet] nennt. Diese Kunst hat noch zwei weitere Mittel gefunden, den Gesang gefällig zu machen und unser Gemüt zu bewegen. Das eine ist die Harmonie, das andere der Rhythmus.

Die Akkorde, aus welchen die Harmonie besteht, haben einen großen Zauber für das Ohr; und das Zusammenwirken der verschiedenen Stimmen einer musikalischen Komposition, die jene Akkorde bilden, trägt außerdem zum Ausdruck jenes Schalls bei, den der Musiker nachahmen will...

Nun verleiht aber erst der Takt und das Tempo einer musikalischen Komposition die Seele. Indem die Wissenschaft vom Rhythmus zeigt, wie man den Takt passend wechselt, nimmt sie der Musik jene Einförmigkeit des Tonfalls, die sie schnell langweilig machen könnte. Zweitens gibt der Rhythmus der Nachahmung, die eine Komposition bezweckt, größere Wahrscheinlichkeit, weil der Rhythmus sie auch noch das Fortschreiten und das Tempo der Geräusche und natürlichen Klänge nachahmen läßt, die sie schon durch Melodie und Harmonie nachahmte. Auf diese Weise gibt der Rhythmus der Nachahmung eine weitere Wahrscheinlichkeit...

Die natürlichen Zeichen der Leidenschaften, die die Musik versammelt und kunstvoll dazu verwendet, die Energie der Worte, die sie vertont, zu steigern, müssen sie also stärker befähigen, uns zu rühren, eben weil diese natürlichen Zeichen eine wunderbare Kraft besitzen, unser Gemüt zu bewegen. Sie beziehen sie von der Natur selbst. >Nihil est enim tam cognatum mentibus nostris, quàm numeri atque voces, quibus & incitatur, & incendimur, & lenimur & languescimus< (Nichts ist unserem Innern so verwandt wie Rhythmen und Laute, durch die wir aufgeregt und entflammt werden, aber auch besänftigt und schlaff; Cicero, De oratore III, 197), sagt einer der urteilsfähigsten Beobachter der Reaktionen der Menschen. Und so wird aus dem Vergnügen des Ohres das Vergnügen des Herzens. Daher stammen unsere Chansons; und die Beobachtung, daß deren Worte eine ganz andere Energie haben, wenn man sie gesungen als wenn man sie aufgesagt hört, gab wohl die Veranlassung, Stellen aus Theaterstücken in Musik zu setzen, und so kam man allmählich dahin, ganze Schauspiele zu singen. Das ist unsere Oper.

Es gibt also eine Wahrheit in den Rezitativen der Opern; und diese Wahrheit besteht in der Nachahmung der Töne, Akzente, Seufzer und der Laute, die den in den Worten enthaltenen Gefühlen von Natur aus eigen sind. Dieselbe Wahrheit kann sich in der Harmonie und im Rhythmus der ganzen Komposition finden.

Die Musik hat sich nicht damit begnügt, in ihren Gesängen die unartikulierte Sprache des Menschen und die natürlichen Laute nachzuahmen, deren er sich unwillkürlich bedient. Diese Kunst wollte auch alle Geräusche nachahmen, die am fähigsten sind, uns zu beeindrucken, wenn wir sie in der Natur hören. Die Musik bedient sich nur der Instrumente, um diese Geräusche, in denen es nichts Artikuliertes gibt, nachzuahmen; ...

Erstens, obwohl diese Musik rein instrumental ist, enthält sie nichts desto weniger eine wirkliche Nachahmung der Natur. Zweitens gibt es mehrere Geräusche in der Natur, die eine große Wirkung auf uns machen, wenn man sie uns an passender Stelle in den Szenen eines Theaterstücks hören läßt.

Die Wahrheit der Nachahmung einer Symphonie (hier: Instrumentalstück) besteht in der Ähnlichkeit dieser Symphonie mit dem Geräusch, das sie nachahmen will. Es gibt Wahrheit in einer Symphonie, die komponiert ist, um einen Sturm nachzuahmen, wenn die Melodie der Symphonie, ihre Harmonie und ihr Rhythmus ein Geräusch hören lassen, das dem Brausen der Winde und dem Brüllen der Fluten, die gegeneinanderstoßen und sich gegen Felsen brechen, ähnelt...

Die zivilisierten Völker haben in ihrem religiösen Kult stets von der Instrumentalmusik Gebrauch gemacht. Alle Völker haben Instrumente gehabt, die für den Krieg geeignet sind, und sie haben sich ihres unartikulierten Gesanges bedient, nicht allein, um denen, die zu gehorchen hatten, die Befehle der Kommandanten zu übermitteln, sondern auch, um den Mut der Kämpfer zu befeuern, manchmal sogar, ihn zu dämpfen. Man hat diese Instrumente auf verschiedene Weise gespielt, je nach der Wirkung, die sie ausüben sollten, und versucht, ihren Lärm dem Zweck anzupassen, für den man sie bestimmte...

Diese Musikstücke, die uns so fühlbar erschüttern, wenn sie Teil einer Schauspielhandlung sind, würden sogar nur dürftiges Gefallen finden, wollte man sie wie Sonaten oder abgetrennte Musikstücke einer Person zu Gehör bringen, die sie nie in der Oper gehört hätte und sich infolgedessen ein Urteil darüber bilden müßte, ohne ihr größtes Verdienst zu kennen, d. h. die Verbindung, die sie zur Handlung haben, in der sie gewissermaßen eine Rolle spielen...

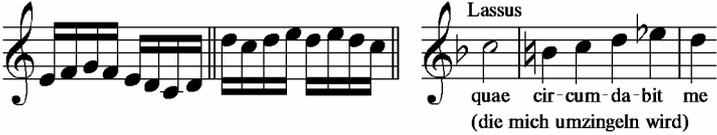
Ebenso wie die Dichtung und die Malerei ist die Musik eine Nachahmung. Die Musik kann nicht gut sein, wenn sie nicht den Regeln jener beiden Künste in bezug auf die Wahl der Themen, der Wahrscheinlichkeit und mehreren anderen Punkten folgt...

Wie manche Menschen mehr von den Farben der Gemälde berührt werden als von dem Ausdruck der Leidenschaften, so sind auch in der Musik manche nur für die Gefälligkeit des Gesanges oder den Reichtum der Harmonie empfindlich und geben nicht genügend acht, ob dieser Gesang das Geräusch richtig imitiert, das er nachahmen soll, oder ob er zu dem Sinn der Worte paßt, auf die er gesetzt ist. Sie fordern vom Musiker nicht, daß er seine Melodie den Gefühlen anpaßt, die in denjenigen Worten enthalten sind, die er in Musik setzt. Sie sind damit zufrieden, daß seine Gesänge abwechslungsreich, anmutig oder sogar bizarr sind, und es reicht ihnen, wenn sie beiläufig einige Worte des Dialogs ausdrücken. Die Zahl der Musiker, die sich nach diesem Geschmack richten, als ob die Musik außerstande wäre, etwas Besseres zu tun, ist nur allzu groß...

Solche Musik, bei der es dem Komponisten nicht gelungen ist, seine Kunstfertigkeit zu dem Zwecke auszunutzen, uns zu rühren, möchte ich am liebsten mit solchen Gemälden auf eine Stufe stellen, die nur gut koloriert, und solchen Gedichten, die nur gut versifiziert sind. Wie die Schönheiten der Ausführung in der Dichtung ebenso wie in der Malerei dazu dienen sollen, die Schönheiten der Erfindung und die Genieblitze, die die nachgeahmte Natur malen, zur Wirkung zu bringen, ebenso sollen Reichtum und Abwechslung der Akkorde, Verzierungen und Originalität der Melodie bei der Musik nur dazu dienen, die Nachahmung der Sprache der Natur und der Leidenschaften zu bewirken und zu verschönern. Was man Wissenschaft der Komposition nennt, ist eine Zofe, die beim Genie des Musikers angestellt sein soll, ebenso wie das Reimtalent beim Dichter. Alles ist verloren, wenn die Sklavin sich zur Herrin des Hauses macht und wenn sie es einrichten darf, wie es ihr paßt, als ob es ein bloß für sie errichtetes Gebäude wäre. Ja, ich glaube, alle Dichter und alle Musiker würden sich meiner Meinung anschließen, wenn es nicht leichter wäre, streng zu reimen, als einen poetischen Stil durchzuhalten oder, ohne von Wahren abzuweichen, Melodien zu finden, die gleichzeitig natürlich und anmutig sind."

Réflexions critiques sur la Poësie et sur la Peinture, Paris 1719. Zit. nach: Carl Dahlhaus/Michael Zimmermann: Musik zur Sprache gebracht, Kassel 1984, S. 22-27

Figurentabelle

Figurennamen	Beispiele von barocken Theoretikern und aus Kompositionen	Grundbedeutung übertragene Bedeutung
Anabasis/Ascensus		"ansteigen", "aufsteigen", Auferstehung, Erhöhung ...
Katabasis/Descensus		"absteigen", sterben, Erniedrigung, Grab, Hölle ...
Tirata		"Zug", "Strich", Schuß, Pfeilwurf, Schwertstreich, Blitz, stürzen, fallen...
Kyklosis/Circulatio		"umkreisen", umschließen, herumgehen, Fessel, Ring, Rad, Krone, Schlange, Erde ...
Fuga (1.)		"Flucht", flüchtige Bewegung, Eile, Augenblick ...
Fuga (2.)	<p>Bach: Johannespassion</p> 	"Flucht" (vom Verfolger aus gesehen), Verfolgung, Nachfolge, Nachahmung ('Imitation') ...
Extensio	<p>Haydn: Die Schöpfung (Nr. 19)</p> 	"Ausdehnung", Ewigkeit, unablässig, Ruhe ...
Climax/Gradatio		"Treppe", "Leiter", 'Steigerung' (durch sequenzierende Wiederholung)
Ekphonesis/ Exclamatio	<p>Bononcini (1688)</p>  <p>Bach: Matthäuspassion</p> 	"Ausruf" - (Moll- Sexte: negativ), - (Dur- Sexte: positiv)
Interrogatio	<p>Mattheson</p>  <p>Schubert: Wohin?</p>  <p>Bach: Matthäuspassion</p> 	"Frage", Heben der Stimme, (meist große Sekunde und häufig phrygische Kadenz)

<p>Tmesis/Suspiratio</p>	<p>Vogt</p> <p>sus - pi - ro ad te (ich 'seuf - ze' nach dir)</p> <p>Schütz</p> <p>so ist es Müh und Ar - beit ge - we - - - - sen</p> <p>Schütz</p> <p>Es ist voll - bracht, es ist voll - bracht</p>	<p>"Seufzer", "Trennung" Plage, Ermattung, Sehnsucht, Alter ...</p>
<p>- (Seufzermotiv)</p>	<p>Mozart: Das Veilchen</p> <p>Es sank und starb</p>	
<p>Dubitatio</p>		<p>"Zwei - fêl", Unsicherheit, Gespaltenheit (Ligaturen, ungewöhnliche Modulation, Imitation) ...</p>
<p>Passus duriusculus/ Saltus duriusculus</p>	<p>Lamentobaß ('Klage')</p> <p>Tritonus (diabolus in musica)</p> <p>Bach: Matthäuspassion</p> <p>Buß' und Reu', Buß' und Reu', Buß' und Reu'</p> <p>Bernhard</p> <p>und dein Herz falsch, falsch ge - we - sen ist</p>	<p>Stillstand, Zögern, ('stehender' Akkord, Fermaten) ...</p> <p>"etwas harter Gang" "etwas harter Sprung"</p>
<p>Tremolo</p>		<p>"Zittern", Beben, Donnern, Angst ...</p>
<p>Kreuzsymbol</p>	<p>Bach: Matthäuspassion</p> <p>Laß ihn kreu - - - - (zigen)</p>	<p>griech. X (Chi): Anfangsbuchstabe von Christus, vgl. auch Chiasmus: a b b a</p>

Musikalische Formen als Rahmen für die Textvertonung

Die Sprache ist die eine Wurzel der Musik. Die andere ist der Tanz. Vom Tanz her werden die spezifischen 'rein' musikalischen Ordnungsfaktoren bestimmt:

- der Zwang zu Wiederholung bzw. Variantenbildung (im Makro- und Mikrobereich),
- die periodische Zeitgliederung,
- die Materialreduktion (motivisch-thematische Durchbildung im zeitlichen Ablauf und in der vertikalen Dimension des musikalischen Satzes),
- die artifizielle Entfaltung der musikalischen Möglichkeiten (Variation, Imitation, Koloratur usw.).

In den großen vokalen Gattungen, z. B. in der Oper, koexistieren die sprach- und musikbestimmten Formen. In den rezitativischen, also sprachbestimmten Formen steht die Musik in engem Kontakt zum Text und zur Handlung. In den Arien spricht sie sich selbständiger aus. Das kommt äußerlich schon dadurch zur Geltung, daß der Text der Arie sehr kurz ist und oft endlos wiederholt wird. Die Funktion der Musik in der Arie kann sich also nicht nur darauf beschränken, an der erfolgreichen Präsentation des Textes bzw. der Handlung mitzuwirken. Der Arientext gibt lediglich das 'Thema' vor (z. B. eine spezielle Situation oder einen Gedanken), das dann mit den Mitteln der Musik relativ selbständig entfaltet wird. Viel stärker als in den rezitativischen Formen bildet sich in der Arie die musikalische Form nach genuin musikalischen Prinzipien, wie sie auch in der Instrumentalmusik gelten.

So ist die Arie meist dreiteilig gegliedert (A - B - A), und ihre Struktur ist von nur wenigen musikalischen Elementen bestimmt, die nach den Regeln der Kompositionstechnik ausgearbeitet werden. In der barocken Oper wechseln sich Rezitative und Arien ab, wobei in den Rezitativen der Handlungsfaden weitergesponnen, in den Arien besondere Situationen und Charaktere in verdichteter Form und in teilweise virtuoser Manier ausmusiziert werden.

Georg Friedrich Händel: Rezitativ und Arie der Cleopatra aus der Oper "Julius Cäsar" (1724)

Cleopatra, die Schwester des ägyptischen Königs Ptolemäus, rivalisiert mit ihrem Bruder um die Macht. Mit Hilfe des römischen Feldherrn Cäsar sucht sie die Königswürde zu erlangen. Dabei verliebt sie sich in Cäsar. Während eines Treffens mit Cleopatra wird Cäsar überfallen, muß fliehen und springt von einer Felsenhöhe ins Meer, wo er nach Cleopatras Meinung ertrunken ist. (In Wirklichkeit konnte er sich schwimmend an Land retten.) In der anschließenden kriegerischen Auseinandersetzung mit Cleopatra bleibt Ptolemäus Sieger. Cleopatra wird verhaftet. In dieser Situation, wo sie alles verloren zu haben glaubt, singt sie das folgende Rezitativ mit anschließender Arie (5. Szene des 3. Akts):

<p>E pur così in un giorno perdo fasti e grandezze? Ahi, fatto rio! Cesare, il mio bel nume, è forse estinto; Cornelia e Sesto inermi son, non sanno darmi soccorso. Oh Dio, non resta alcuna speme al viver mio.</p> <p>Piangerò la sorte mia, si crudele e tanto ria, finchè vita in petto avrò! Ma poi morta d'ogn' intorno il tiranno e notte e giorno fatta spettro agiterò.</p>	<p><i>Und so, an einem einzigen Tage, verliere ich Ansehen und Würde? O hartes Los! Cäsar, mein herrlicher Abgott, ist vielleicht tot; Cornelia und Sextus sind ohne Waffen, können mir nicht helfen. O Gott, mir bleibt keine Hoffnung mehr in meinem Leben.</i></p> <p><i>Ich beklage mein Los, ein so grausames und hartes, solange ich Leben in der Brust habe! Aber dann als Tote werde ich überall den Tyrannen Tag und Nacht als Gespenst jagen.</i></p>
---	---

Wolfgang Amadeus Mozart: Arie Nr. 13 aus: "Die Entführung aus dem Serail" (1782)

(genaue Analyse des Verf. in: "Musik in der Schule", Heft 5, 1996)

Pedrillo, der Diener Belmontes, der zusammen mit Konstanze, der Geliebten seines Herrn, und deren Zofe Blonde im Palast des Bassa Selim als Sklave festgehalten wird, soll im Auftrag Belmontes, dessen Schiff im Hafen bereitsteht, alles für den Fluchtversuch um Mitternacht vorbereiten. Gerade hat er Blonde in den Plan eingeweiht. Nun wird es ernst. Besondere Angst hat er vor seiner ersten Aufgabe: er soll den mißtrauischen Haremswächter Osmin auszuschalten. Er plant, ihn mit Hilfe eines Rausches unschädlich zu machen. Das Problem ist nur, daß Osmin als Moslem gar keinen Wein trinken darf und außerdem ungewöhnlich schlecht auf Pedrillo zu sprechen ist, weil der hinter Blonde her ist, die Osmin als Sklavin zugesprochen worden war. Das ist die Situation kurz vor dem Eintreffen des seine Runde machenden Osmin.

<p><i>Siebenter Auftritt Pedrillo (allein) - gesprochen - Ah, daß es schon vorbei wäre! daß wir schon auf offener See wären, unsre Mädels im Arm und das verwünschte Land im Rücken hätten! Doch sei's gewagt, entweder jetzt oder niemals! Wer zagt, verliert!</i></p> <p><i>Nr. 13 - Arie - Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite! Nur ein feiger Tropf verzagt. Sollt ich zittern, sollt ich zagen, nicht mein Leben mutig wagen? Nein, ach nein, es sei gewagt! Nur ein feiger Tropf verzagt.</i></p>

Georg Friedrich Händel: Rezitativ und Arie der Cleopatra aus der Oper "Julius Cäsar" (1724)

Rezitativ

E pur co-si in un gior-no per-do fa-sti e gran-dez-ze? Ahi, fa-to ri-ol! Ce-sa-re,
 5 il mio bel nu-me, e for-se es-tin-to, Cor-ne-lia e Se-sto in-er-mi
 8 son-ne san-no dar-mi soc-cor-so. Oh Di-o, non re-sta al-cu-na spe-me al vi-ver mi-o.

Arie

Largo
 5 10 Pian-ge-rò, pian-ge-rò la sor-te mi-a, sì cru-de-le e tan-to ri-a
 15 20 fin-ché vi-ta in pet-to a-vrò! pian-ge-ro pian-ge-rò la sorte mi-a
Allegro
 50 Ma poi mor-ta d'ogn' in-tor-no il ti-ran-no e not-te e gior-no
 55 fat-ta spet-tro a-gi-te-rò,

fat-ta spet - tro, fat-ta spet - tro a - gi - te-rò,

Es folgt die - in der Ausführung meist improvisatorisch verzierte - Reprise des 1. Teils.

Joh. Phil. Krieger: Passacaglia (1704)
Aus der Partita "Lustige Feld-Music", Nr. III

Ein Unisono kann in der Musik verschiedene Bedeutungen haben, je nach den sonstigen Merkmalen der Figur. Ausgangspunkt jeder Bedeutungszuweisung ist das Grundmerkmal des Unisono, das 'Zusammennehmen der Stimmen' bzw. das 'Fehlen der Harmonik'. Am Anfang von Händels Tierarie (vgl. S. 37) unterstreicht das Unisono die 'gesammelte Kraft', das 'Straffe' dieser Figur. Bei 'spettrò' (Gespenst, T. 57) in Händels Arie bedeutet sie - vor allem im Zusammenhang mit den 'flatternd' huschenden Sechzehnteln - so viel wie 'ohne Fleisch, schattenhaft'.

Die Passacaglia mit ihrem periodischen Umspielen einer Baßformel steht für etwas Statisches, (im negativen Sinne:) Ausweglos-Kreisendes, Schicksalhaftes.

Wolfgang Amadeus Mozart: Arie des Pedrillo (Nr. 13), Notenauszüge

7

Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite!

p *f* *p* *f*

12

Nur ein fei - ger Tropf ver - zagt, nur ein fei - ger Tropf ver -

p

17

zagt. Sollt ich zit - tern, sollt ich za - gen,

p

25

p

28

Nein, ach nein es sei ge - wagt, ach nein, nein, nein, es sei ge - wagt, nein,

sf *p* *sf* *p* *sf* *p*

33

es sei ge - wagt, es sei ge - wagt, es sei ge - wagt, es sei ge - wagt!

crese.

100

f

TV-Spot von Uniroyal (1992)

SCHNITTE:

1
Es regnet. Affe A schaukelt in einem aufgehängten Uniroyal-Autoreifen.

6
A winkt ab, als B ihm die Banane anbietet (damit er ihn auf seinen Reifen läßt?).

Gesprochene Produktinformation:
"Bei diesem Wetter erste Wahl: Winterreifen von Uniroyal"

2
Affe B klettert von seinem Reifen (nicht UNIROYAL! nicht rutschfest?) herab.

7
B schiebt einen Schubkarren voller Bananen heran.

3
Affe A wie 1

8
A winkt wieder ab.

4
B betrachtet nachdenklich eine Banane in seiner Hand.

9
A - in gelbem Schutzhelm - winkt dem Kranführer, der ein ganzes Netz voller Bananen abläßt.

5
Regen, Reifen

10
A hält sich die Hand vors Gesicht, um nicht in Versuchung zu kommen.

Titelmusik der Westernserie "Westlich von Santa Fe"

AKUSTISCHE EBENE

Schüsse

▼ ▼
Durchladen

crescendo
ritardando

○ Becken

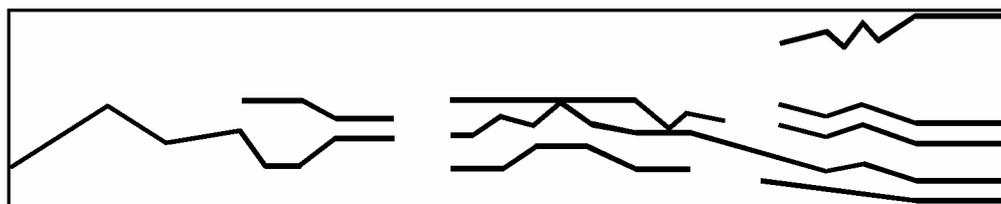
EBENE GÄNGIGER ASSOZIATIONEN (KLISCHEES)

'Kampf', 'Gewalt', 'Spannung' (Paukenwirbel = Tremolofigur) 'Kampfbereitschaft'
 'Gefahr' 'Wald' ('Waldhorn'), 'Treibjagd', 'Wilder Westen'

'Kultur', 'Sieg des Guten'
 (Streichinstrumente stehen für Gefühl, Menschlichkeit u. ä.)
 ritardando = 'Es geht dem Ende zu'.
 crescendo = 'Steigerung' 'Triumph'

MUSIKALISCHES KONZEPT

Räumliche Disposition:
 (ohne Pauken)



Diastematik der Melodie:	unterer (a-d') + mittlerer Raum (d'-a')		mittlerer Raum (e'-a')	oberer Raum (a'-d'')
	Ansprung vom tiefsten Ton zum d', großräumiges Umfahren des Grundtons	Stok- kung	Kreisen auf engem Raum	Durchbruch zum Spitzenton
	Signalquart, Fanfarenmelodik		zunehmend skalisch	in den Spitzentönen skalisch
Rhythmik:	punktierte Marschrhythmik		Übergang zu fließenden Achteln	fließende Achtel
	harte Synkope (scotch snap, ein Merkmal amerikanischer Musik)		scotch snap zum letzten Mal	keine Synkope mehr
Satz:	unisono 2stimmig		3stimmig	5stimmig
Ambitus (ohne Pauken):	a - a'		a - a'	d - d'''
Harmonik:	D A	D	A D A D	(G) A D

BILDEBENE

1. Einstellung: Held frontal, vom Gürtel an abwärts, das Gewehr an die Hüfte gepreßt, sein Magazin leerschießend.	2. Einstellung Held vom Gürtel an aufwärts, den Oberkörper abgedreht, in der Bewegung innehaltend, nachdenklich.
--	---

HANDLUNGSMUSTER DER SERIE

Ein schreiendes Unrecht geschieht - vergeblicher Versuch des Helden, den Konflikt mit legalen Mitteln zu lösen - Anwendung von Gewalt -	Der Rechtszustand ist wiederhergestellt.
---	--

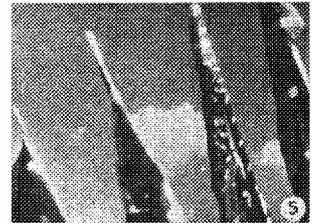
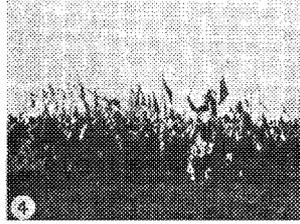
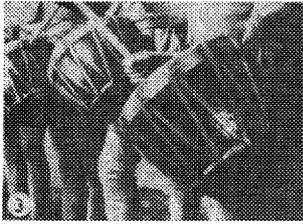
Filmmusik von William Walton aus dem Film "Henry V" (1944): Die Schlacht von Agincourt



Französische Trommler

heranrückende französische Bogenschützen

Musical score for measures 5 to 10. The score includes parts for Horn, Trommeln (Drums), and Vcl. und Cb. pizz. (Violin and Cello, pizzicato). The key signature has one flat, and the time signature is 8/8.

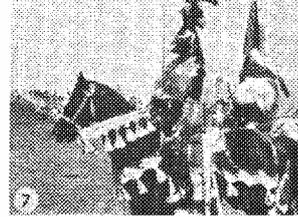
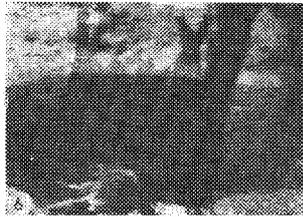


französische Trommler

französische Ritter gehen in Stellung

franz. Fahnen senken sich zum Salut

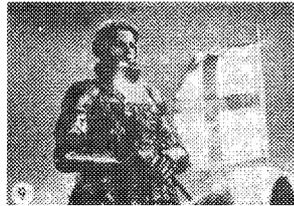
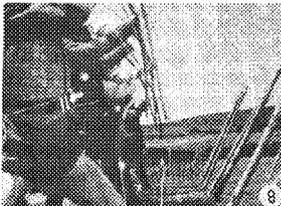
Musical score for measures 15 to 25. The score includes parts for Streicher (Strings) and Harfenglied (Harp). The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. There are triplets indicated in the string part.



ein dunkler Weiher, Pferdehufe, Schatten von Pferden;

Beginn der Schlacht durch die französischen Krieger

Musical score for measures 30 to 35. The score includes parts for Hörner (Horns) and Streicher (Strings). The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The horn part is marked 'p' (piano).



englische Bogenschützen

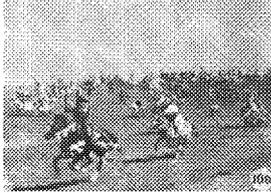
King Henry auf seinem Pferd

Angriff der Franzosen

Musical score for measures 40 to 45. The score includes parts for Hörner (Horns), Pos. (Trumpet), and Tromp. (Trumpet). The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'poco a poco più mosso'.

45 Hörner 50 Holzbl. Streicher

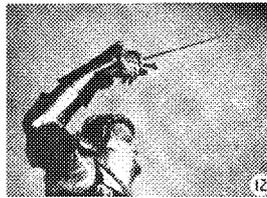
55 Becken 60 Hörner



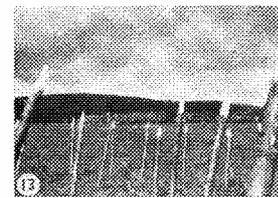
65 *piú accel.* Hörner 70



11 englische Bogenschützen



12 King Henry

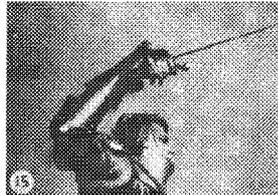


13 englische Linien (Pflöcke)

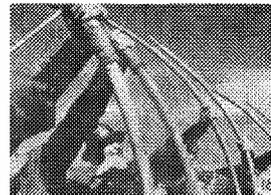
75 Hörner Holzbl. Tromp. Streicher



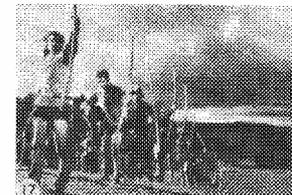
14 englische Bogenschützen



15 K. Henry gibt das Signal

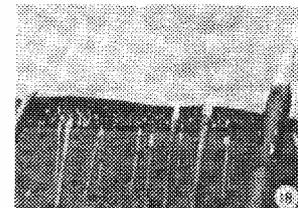


16 zum Abfeuern



17 Die Bogenschützen schauen den Pfeilen nach

80 Streicher Pfeile Tutti



Nach: Roger Manvell/John Huntley (rev. von Richard Arnell/Peter Day: The Technique of Filmmusik, New York 1980, S. 96-107

Werbespot der deutschen Bundesbahn (1992): "Entdeckungsreise 45"

Schnitte: 1. Opa und Kind auf dem Bahnsteig 2. O + K im Gang des Zuges 3. O + K im Abteil 4. Kind drückt Einschaltknopf. 5. K guckt Zeichentrickfilm. 6. O macht ein Nickerchen. 7. K schleicht sich davon.

8. K geht über den Gang. 9. Kind sieht Sekretärin im Büro. 10. O wacht auf, sucht K.

11. K im Speisewagen, isßt Schokolade. 12. O kommt, sieht K. 13. K sieht O, fühlt sich ertappt. 14. K läuft weg.

15. Bedienung hält O auf. Er muß für K zahlen. 16. K läuft durch den Gang. 17. Jemand telefoniert in einem Abteil. 18. K versteckt sich in einem Abteil hinter dem Vorhang. 19. In dem Abteil (in der Nähe der Tür) küßt sich ein Paar. 20. O schaut kurz herein und geht weiter nach links. 21. K kommt heraus, geht nach rechts.

22. K läuft. 23 O geht. 24 O schaut erstaunt, als er K auf seinem Platz sieht. 25. K stellt sich schafend. 26. O's erleichtertes Gesicht 27. Zug fährt über Brücke. 28. Bahnsteig, wartende Mutter 29. Nahaufnahme der Mutter 30. O + K auf dem Bahnsteig 31. O lächelt verlegen. Begrüßung

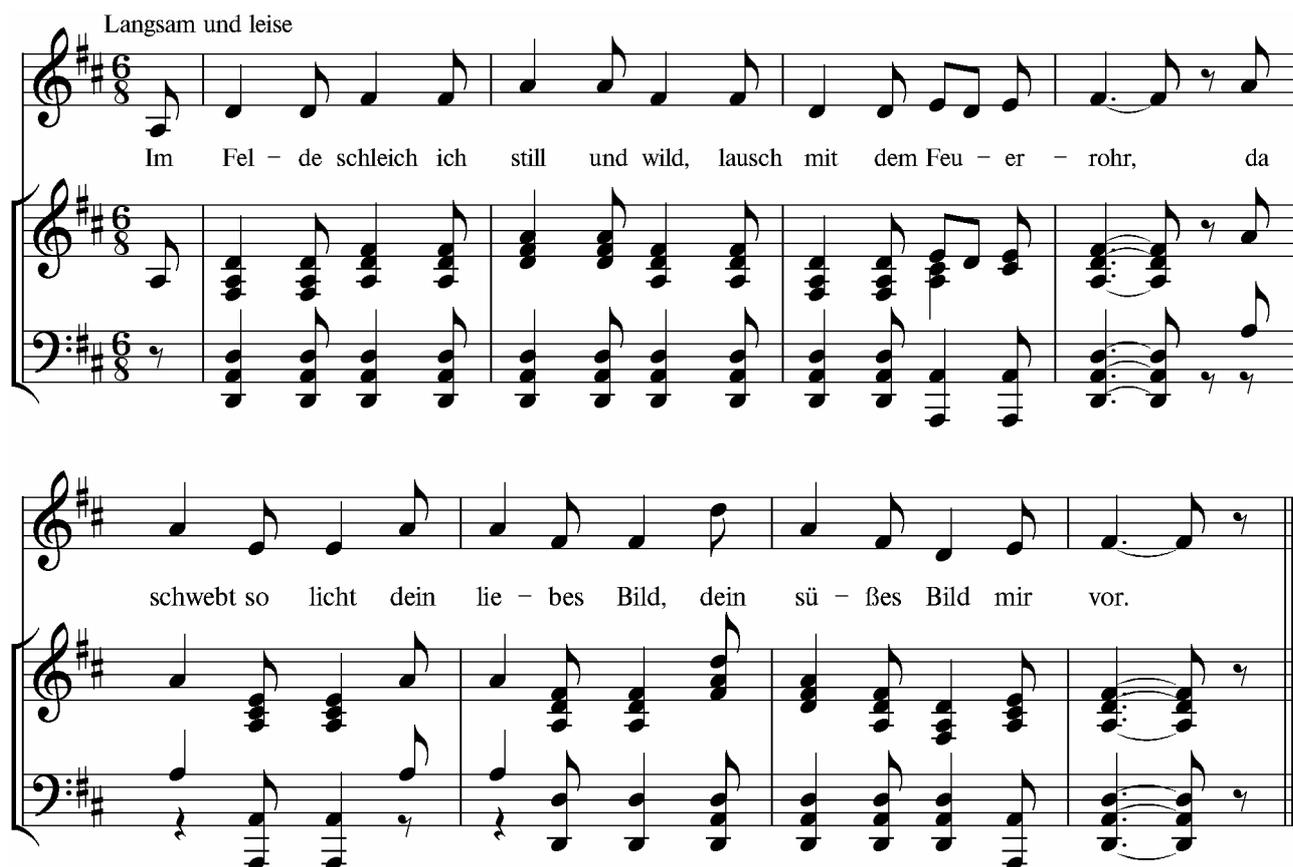
Gut, daß die Fahrt von Frankfurt nach Hamburg nur noch 3 1/2 Stunden dauert im Intercity Express! Unternehmen Zukunft. Die Deutschen Bahnen. (Sprecher)

Transkription des Verf.
Der Spot wurde hergestellt von der Werbeagentur Ogilvy & Mather, Frankfurt

(eingblendete Schrift.)
↑
Unternehmen Zukunft DR DB
Die Deutschen Bahnen

2.5.1 Friedrich Reichardt: Jägers Abendlied

Langsam und leise



Im Fel - de schleich ich still und wild, lausch mit dem Feu - er - rohr, da
 schwebt so licht dein lie - bes Bild, dein sü - ßes Bild mir vor.

<p>Johann Wolfgang von Goethe:</p> <p>Jägers Abendlied</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Im Felde schleich' ich still und wild, Lausch mit dem Feuerrohr, Da schwebt so licht dein liebes Bild. Dein süßes Bild mir vor. 2. Du wandelst jetzt wohl still und mild Durch Feld und liebes Thal, Und, ach, mein schnell verrauschend Bild, Stellt sich dir's nicht einmal? 3. Des Menschen, der die Welt durchstreift Voll Unmut und Verdruß, Nach Osten und nach Westen schweift, Weil er dich lassen muß. 4. Mir ist es, denk' ich nur an dich, Als in den Mond zu sehn; Ein stiller Friede kommt auf mich, Weiß nicht, wie mir geschehn. 	<p>du still ○ - ■ ich wild</p> 	<p>Johann Wolfgang von Goethe: "Brauchbar und angenehm in manchen Rollen war Ehlers als Schauspieler und Sänger, besonders in dieser letzten Eigenschaft geselliger Unterhaltung höchst willkommen, indem er Balladen und andere Lieder der Art zur Gitarre mit genauester Präzision der Textworte ganz unvergleichlich vortrug. Er war unermüdet im Studieren des eigentlichsten Ausdrucks, der darin besteht, daß der Sänger nach einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiß. Hiervon durchdrungen, ließ er sich's gern gefallen, wenn ich ihm zumutete, mehrere Abendstunden, ja bis tief in die Nacht hinein, dasselbe Lied mit allen Schattierungen aufs pünktlichste zu wiederholen: denn bei der gelungenen Praxis überzeugte er sich, wie verwerflich alles sogenannte Durchkomponieren der Lieder sei, wodurch der allgemein lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird." Annalen 1801</p> <p>Bericht des Sängers Eduard Genast, Januar 1815: ". . . wahrscheinlich wollte er (Goethe) sich überzeugen, ob ich Fortschritte im Vortrag, der bei ihm die Hauptsache war, gemacht habe. Ich sang ihm zuerst <Jägers Abendlied>, von Reichardt komponiert. Er saß dabei im Lehnstuhl und bedeckte sich mit der Hand die Augen. Gegen Ende des Liedes sprang er auf und rief: <Das Lied singst du schlecht!> Dann ging er vor sich hinsummend eine Weile im Zimmer auf und ab und fuhr dann fort, indem er vor mich hintrat und mich mit seinen wunderschönen Augen anblitzte: <Der erste Vers sowie der dritte müssen markig, mit einer Art Wildheit vorgetragen werden, der zweite und vierte weicher; denn da tritt eine andere Empfindung ein. Siehst du so! (indem er scharf markierte): Da ramm! da ramm! da ramm! da ramm!> Dabei bezeichnete er, zugleich mit beiden Armen auf und ab fahrend, das Tempo und sang dies <Da ramm!> in einem tiefen Tone. Ich wußte nun, was er wollte, und auf sein Verlangen wiederholte ich das Lied. Er war zufrieden und sagte: <So ist es besser! Nach und nach wird es dir schon klar werden, wie man solche Strophenlieder vorzutragen hat.>" In: Goethes Gedanken über Musik, Frankfurt a/M 1985, it 800, S. 144f.</p>
--	--	---

2.5.2 Franz Schubert: Jägers Abendlied, op. 3, Nr. 4 (Goethe)

Sehr langsam, leise. (♩ = 63)

1. Im Fel - de schleich ich still und wild, ge - spannt mein
 wan - delst jetzt wohl still und mild, durch Feld und
 ist es, denk ich nur an dich, als in den

pp

Feu - er - rohr, da schwebt so licht dein lie - bes Bild,
 lie - bes Tal, und, ach, mein schnell ver - rau - schend Bild
 Mond zu sehn, ein stil - ler Frie - de kommt auf mich,

cresc. *decresc.*

10
 dein sü - ßes Bild mir vor, dein sü - ßes Bild mir vor. 2. Du
 stellt sich dir's nicht ein - mal, stellt sich dir's nicht ein - mal? 3. Mir
 weiß nicht, wie mir ge - schehn, weiß nicht, wie mir ge - schehn.

pp

Sensus und Scopus

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Musik und Sprache besteht darin, daß die Musik mit nur wenigen Vokabeln spricht, die allerdings, da sie in allen Parametern veränderbar sowie vertikal und horizontal (sukzessiv) untereinander vielfältig kombinierbar sind, sehr nuancenreich eingesetzt werden können. Sprache spricht in langen Wortketten, deren einzelne Worte unveränderbar sind und in der Regel nicht wiederholt werden. Musik gewinnt ihre Aussagekraft durch "dasselbe-immer-anders-Sagen", Sprache dadurch, daß immer neue Begriffe (reale oder fiktive Inhalte) gereicht werden, allerdings - und hier treffen sich beide Kommunikationssysteme wieder - so, daß eine einheitliche, zusammenhängende 'Nachricht' entsteht. Wenn jemand nur additiv reihend daherredet, assoziativ von Gedanke zu Gedanke springt, denken wir: Was meint er eigentlich? Wovon redet er? In der barocken Poetik prägte man zur Unterscheidung die Begriffe scopus und sensus. Sensus ist der Einzelsinn (eines Wortes, eines Satzes, eines Abschnittes), scopus der Gesamtsinn, also das, was hinter allen Details als Kerngedanke gemeint ist.

Aus dieser Sachlage entspringt das Kernproblem bei der Verbindung von Musik und Sprache. Wenn Musik allzu vordergründig alle für sie analog abbildbaren 'Bilder' und Gefühlsinhalte eines Textes aufgreift, verstößt sie gegen ihr eigenes Prinzip. In den rezitativen, episch-erzählenden Formen geht das bis zu einem gewissen Grade schon eher, wie das Rezitativ aus Haydns Schöpfung zeigt, in einer Arie oder in einem Lied, Formen in denen die Musik als Musik sich konstituiert, ist das ganz unmöglich. Das heißt andererseits aber nicht, daß die Musik nur einen allgemeinen Stimmungshintergrund als Folie für den Text bieten soll. Dann würde sie ja den Kerngedanken, die Sinnfigur des Textes, verfehlen. Das Grundmaterial der Musik und seine spezifische Formung müssen also einen konkreten Bezug zum Text aufweisen, wenn die Musik die Aussage des Textes ins Musikalische transformieren will. In Händels Cleopatra-Arie spiegelt die Formanlage das Schwanken zwischen Klage und ausbrechender Wut. Die zentralen musikalischen Figuren sind dabei aus konkreten Schlüsselbegriffen des Textes abgeleitet: "klagen", "jagen", "Gespenst".

Film- und Werbemusik

In der Film- und Werbemusik stellt sich das Problem von scopus und sensus noch entschiedener. Der Film besteht aus einer Folge statischer Bilder, die nur durch die Schnelligkeit ihrer Abfolge die Suggestion kontinuierlicher Bewegung hervorrufen. Auf der Makroebene kann der Film sein Manko aber nicht vertuschen. Da er Wirklichkeit nur ausschnittsweise wiedergeben kann - ein Film mit unveränderter Totaleinstellung ist (von Andy Warhol einmal abgesehen) nahezu undenkbar -, bedarf er zur Herstellung zusammenhängender, komplexer 'Geschichten' der Schittechnik mit wechselnden Einstellungen. Die Einheit der Schnittsequenzen muß der Zuschauer in einem Akt der Imagination selbst herstellen. Dabei bleibt das ganze aber relativ 'kalt'. Das Auge hält mehr auf Distanz als das Ohr. Zu Stummfilmzeiten versuchte man beide Probleme durch die Unterlegung von Musik zu beheben. Die Musik legt zumindest den Schein des Zusammenhangs über die Schnittfolgen und suggeriert psychische Nähe. Auch beim Tonfilm blieb die Musik aus ähnlichen Gründen ein fast unverzichtbares Mittel der Imaginations- und Gefühlssteuerung. Beide Künste vereinigen dabei ihre extreme Ästhetik (Einheitsablauf - Montageprinzip) zu einem befriedigenden Ganzen. Die Fähigkeit der Musik zur gebündelten Übermittlung psychischer Botschaften wird auch in Serien und in der Werbung sehr intensiv genutzt. Musik fungiert hier sozusagen als akustisches Marken-, Wiedererkennungs- und Identifikationsymbol. Wie bei Arien und Klavierliedern hängt auch hier die Wirkung der Musik von ihrer spezifischen Charakteristik ab. Bei einer Titelmusik muß die Musik sich - analog zum Strophenlied - auf den scopus, die charakteristische Grundaussage beschränken, bei Filmsequenzen sind deutlichere sensus-Bezüge möglich, wobei allerdings in der Regel Beschränkung nötig ist (s. o.). Die Musik nimmt zusammenhangstiftende (syntaktische) Funktion wahr, indem sie, wie im Strophenlied, den richtigen 'Ton' trifft (Mood-Technik). Dabei ist immer wieder erstaunlich, wie präzise die Komponisten gelegentlich ihr Konzept reflektieren, wie genau sie die Musik strategisch auf eine klare Intention hin ausrichten und dabei auch musikalisch überzeugende Lösungen finden. Darin stehen sie in günstigen Fällen Komponisten von Klavierliedern kaum nach. An bestimmten wichtigen Stellen kommt es dann aber zu Synchronpunkten, an denen eine spezifische Text- oder Bildaussage zeitgleich mit ihrer musikalischen 'Abbildung' zusammentrifft und dadurch besondere Aufmerksamkeit erregt. Fast immer geschieht so etwas bei dem in der Werbung häufig verwendeten Deus-ex-machina-Topos. Das ist das alte 'Gott-aus-der-Maschine-Klischee' des Theaters: wenn die Verwicklungen unentwirrbar geworden sind, tritt der Götterbote mit der erlösenden Nachricht auf. In der Werbung läuft das meist so ab: Wenn die bedrängende Realität (vor dem Kauf des Produkts) beschworen wird, ist die Musik z. B. dissonant, mit unangenehmen Geräuschen durchsetzt usw.; sobald das Produkt in Erscheinung tritt, schlägt die Musik einen freundlichen, wellenartig fließenden, harmonischen oder triumphalen Ton an. Eine extrem sensorientierte Form der Filmmusik ist das sogenannte underscoring ('unterstreichen'), d. h. die genau parallele Illustrierung oder Unterstreichung filmischer Aktionen in der Musik. Die bekannteste Variante dieses Verfahrens ist das mickeymousing, bei dem vor allem Bewegungsabläufe sekundengenau 'verdoppelt' und akustische Pendants ergänzt werden.

Strophenlied

Wie unmöglich ein bloßes Am-Text-entlang-Komponieren ist, wird deutlich, wenn man sich das konkret an einem Beispiel vorstellt. Bei Goethes Gedicht "Jägers Abendlied" (S. 66) müßten gleich in der 1. Zeile Figuren und Affekte dauernd hin- und herspringen: "schleichen" - "still" - "wild" - "schwebt" - "licht" - "süß", denn für alle diese Begriffe sind adäquate musikalische Formulierungen leicht vorstellbar. In der durch die Liedform vorgezeichneten engen Raum läßt sich aber eine solche Fülle nicht unterbringen. Außerdem darf man auch den Text nicht so lesen! Die einzelnen Bilder des Textes werden vom Hörer/Leser nicht als realistische Schilderung einer äußeren Szenerie begriffen, sondern als Facetten eines Gesamtbildes, einer lyrischen Gesamtaussage. Die sprachliche Gestalt selbst hebt durch Wiederholung und Plazierung bestimmte Vorstellungen schon als zentral heraus: still, Bild (der Geliebten), dauernder Perspektivenwechsel vom Ich zum Du. Eine verschränkte Kontrastfigur (ich - du, still -wild) bestimmt den ganzen Ablauf (vgl. die Visualisierung auf S. 66). Diese Struktur spiegelt die Kernaussage (scopus) des Gedichtes: Überwindung der (real unaufhebbaren) Trennung von der Geliebten in der Illusion (Verzauberung). Die Spannung (ich - du, rauhe Realität - traumhafte Vision) wird gleich in der ersten Zeile in der auffälligen Formulierung "still und wild" angesprochen, und dieser Grundgedanke durchzieht dann in immer größeren Kreisen das Gedicht. Die Musik müßte also diese Sinnfigur ins Musikalische übersetzen, will sie mehr sein als eine - relativ beliebige - klangliche 'Kolorierung' des Gedichts. Es ergibt sich noch ein weiteres Problem, wenn man an ein Strophenlied denkt - und das ganze 19. Jahrhundert über galt das Strophenlied als Inbegriff des Klavierliedes! -: Wird der genannte Kontrast in der Musik sehr plastisch herausgearbeitet, dann paßt die Vertonung genau zur 1. Strophe, wo der Gegensatz in den Zeilen 1/2 und 3/4 exponiert ist, zur zweiten Strophe schon schlechter, weil hier die kontrastierenden Ebenen in umgekehrter Reihenfolge erscheinen, und zu den beiden letzten Strophen gar nicht, weil diese als Strophen im ganzen zwar kontrastieren, aber in sich keinen Kontrast enthalten. Das Problem ist letztlich nicht zu lösen. Man muß hier mit Kompromissen leben, oder, wie Schubert es in seiner Vertonung des Gedichts tut (S. 67), den Text der Musik anpassen: durch Zeilenwiederholungen und Weglassen einer ganzen Strophe, die zum kompositorischen Konzept nicht paßt.

Zum TV-Spot von Uniroyal (S. 30):

Lösung (Zuordnung der Bildschnitte zur Musik): 1: T 1,1; 2: T. 1,2, unteres System; 3: T 2,1, 4: T 2,2, unten; 5: T 3,1; 6: T 3,3; 7: T 4,3; 8: T 6,1, 9: T 6,2; 10: 7,3+; Produktinformation: T 6,2.

Franz Schubert: "Gefrorne Tränen" (Nr. 3 der "Winterreise")

Düsterer als die Müllerin-Lieder sind die Lieder der Winterreise. Sie enthalten fast keine äußere Handlung mehr. Alle Lieder stellen den unaufhaltsamen Weg des Wanderers durch eisige Winterlandschaft zum Tode dar. In den beiden ersten Liedern "Gute Nacht" ("Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus") und "Die Wetterfahne" erfährt man andeutungsweise eine Begründung: Seine Hoffnung auf Liebe, Ehe, Geborgenheit in der Gemeinschaft wird zunichte, weil ein Reicherer ihm vorgezogen wird. Die Winter-Bilder sind Metaphern für die Kälte der Welt. 'Winter' steht auch für gesellschaftliche Zustände bzw. für die Art, wie das Subjekt seine Umwelt und sich selbst erlebt. Der Titel des Gedichts "Gefrorne Tränen" kennzeichnet in einem einprägsamen Bild die Stellung des lyrischen Ichs zur Außenwelt: Die Welt ist so kalt, daß die Tränen, der Ausdruck seines Leidens, zu Eis werden.

→ Wir stellen in einer Tabelle die Gegenbegriffe des Gedichts zusammen, die diesen Gegensatz zwischen dem 'warmen' Inneren des Ichs und der 'kalten' Welt ausdrücken.

Die Sinnfigur des Gedichts ist aber nicht nur durch diese Gegenbegriffe bestimmt, sondern zusätzlich durch zwei entgegengesetzte Vorgänge: der "Winter" versucht, z. T. schon erfolgreich, das Ich (repräsentiert durch die "Tränen") zum Erstarren zu bringen, und das Ich will, wohl vergeblich (vgl. den Konjunktiv "als wollte"), die Erstarrung lösen, das Eis zum Schmelzen zu bringen.

- Wie könnte man eine solche Sinnfigur vertonen? Wie kann man musikalisch "Erstarrung" bzw. "Leben, Bewegung..." darstellen (Parameter: Melodik, Rhythmik, Harmonik, Dynamik, Artikulation u. a.). Wir formulieren mögliche musikalische Merkmale für die beiden Seiten der obigen Tabelle.
- Wir vergleichen unsere Erwartungen mit dem Vorspiel des Liedes. Wie hat Schubert die Sinnfigur des Gedichtes ins Musikalische transformiert?
- Wir hören das ganze Lied und analysieren, wie die Figuren des Vorspiels im Lied weiterentwickelt werden.
- Der Ton 'c' ist der "Eis"-Ton, der Ton 'des' ist der opponierende "Gefühlston". Welche Rolle spielt diese Konstellation im Vorspiels und im ganzen Lied? (c-des: Aufweichversuch, des-c: Rückfall in Starre, Seufzer)
- Wir hören verschiedene Interpretationen (Hüsch, Shirai) und charakterisieren sie nach dem Grad der realistischen bzw. formästhetischen Auffassung von Interpretation. Inwieweit versuchen die Interpreten Details, Widersprüche (z. B. zwischen Melodie und Begleitung), Gegensätze deutlich darzustellen? Inwieweit konzentrieren sie sich darauf, den 'großen Bogen', die 'schöne' Einheit des Ganzen in den Vordergrund zu stellen?
- Wir diskutieren die unterschiedlichen Auffassungen, indem wir am Lied selbst prüfen, inwieweit Schubert bei den charakterisierenden Figuren realistische Momente berücksichtigt bzw. inwieweit er mehr allgemein-stimmungshaft komponiert.
- Wir erörtern das ästhetische Problem anhand der Textauszüge aus Hegels Ästhetik (S. 94 und 96).

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (ca. 1820-1824):

"Mit einem Worte, die Kunst hat die Bestimmung, das Dasein in seiner Erscheinung als wahr aufzufassen und darzustellen, d. i. in seiner Angemessenheit zu dem sich selbst gemäßen, dem an und für sich seienden Inhalt. Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muß mit einem Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann. Indem die Kunst nun das in dem sonstigen Dasein von der Zufälligkeit und Äußerlichkeit Befleckte zu dieser Harmonie mit seinem wahren Begriffe zurückführt, wirft sie alles, was in der Erscheinung demselben nicht entspricht, beiseite und bringt erst durch diese Reinigung das Ideal hervor. Man kann dies für eine Schmeichelei der Kunst ausgeben, wie man z. B. Porträtmalern nachsagt, daß sie schmeicheln. Aber selbst der Porträtmaler, der es noch am wenigsten mit dem Ideal der Kunst zu tun hat, muß in diesem Sinne schmeicheln, d. h. alle die Äußerlichkeiten in Gestalt und Ausdruck, in Form, Farbe und Zügen, das nur Natürliche des bedürftigen Daseins, die Härchen, Poren, Närbchen, Flecke der Haut muß er fortlassen und das Subjekt in seinem allgemeinen Charakter und seiner bleibenden Eigentümlichkeit auffassen und wiedergeben. Es ist etwas durchaus anderes, ob er die Physiognomie nur überhaupt ganz so nachahmt, wie sie ruhig in ihrer Oberfläche und Außengestalt vor ihm dasitzt, oder ob er die wahren Züge, welche der Ausdruck der eigensten Seele des Subjekts sind, darzustellen versteht. Denn zum Ideale gehört durchweg, daß die äußere Form für sich der Seele entspreche..

In: Ders.: Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt 1986, S. 205f.

Franz Schubert: "Gefrorne Tränen"

Nicht zu langsam 5

Ge - fror - ne Trop - fen fal - len von

10
 mei - nen Wan - gen ab, ob es mir denn ent - gan - gen, daß ich ge - wei - net hab? daß ich ge - wei - net hab?

20
 25
 decresc. Ei Trä - nen, mei - ne Trä - nen, und seid ihr gar so lau, daß ihr er - starrt zu

30
 Ei - se, wie kü - ler Mor - gen - tau? Und dringt doch aus der Quel - le der Brust so glü - hend

35
 heiß, als woll - tet ihr zer - schmel - zen des gan - zen Win - ters Eis, des gan - zen Win - ters Eis, - ihr

40
 45
 dringt doch aus der Quel - le der Brust so glü - hend heiß, als woll - tet ihr zer - schmel - zen des

(stark) 50
 55
 gan - zen Win - ters Eis, des gan - zen Win - ters Eis!

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (ca. 1820-1824)

"Die begleitende Musik

Aus dem, was ich bereits oben über die Stellung von Text und Musik zueinander gesagt habe, geht unmittelbar die Forderung hervor, daß in diesem ersten Gebiete sich der musikalische Ausdruck weit strenger einem bestimmten Inhalte anzuschließen habe als da, wo die Musik sich selbständig ihren eigenen Bewegungen und Eingebungen überlassen darf. Denn der Text gibt von Hause aus bestimmte Vorstellungen und entreißt dadurch das Bewußtsein jenem mehr träumerischen Elemente vorstellungsloser Empfindung, in welchem wir uns, ohne gestört zu sein, hier- und dorthin führen lassen und die Freiheit, aus einer Musik dies und das herauszuempfinden, uns von ihr so oder so bewegt zu fühlen, nicht aufzugeben brauchen. In dieser Verwebung nun aber muß sich die Musik nicht zu solcher Dienstbarkeit herunterbringen, daß sie, um in recht vollständiger Charakteristik die Worte des Textes wiederzugeben, das freie Hinströmen ihrer Bewegungen verliert und dadurch, statt ein auf sich selbst beruhendes Kunstwerk zu erschaffen, nur die verständige Künstlichkeit ausübt, die musikalischen Ausdrucksmittel zur möglichst getreuen Bezeichnung eines außerhalb ihrer und ohne sie bereits fertigen Inhaltes zu verwenden. Jeder merkbare Zwang, jede Hemmung der freien Produktion tut in dieser Rücksicht dem Eindrücke Abbruch. Auf der anderen Seite muß sich jedoch die Musik auch nicht, wie es jetzt bei den meisten neueren italienischen Komponisten Mode geworden ist, fast gänzlich von dem Inhalt des Textes, dessen Bestimmtheit dann als eine Fessel erscheint, emanzipieren und sich dem Charakter der selbständigen Musik durchaus nähern wollen. Die Kunst besteht im Gegenteil darin, sich mit dem Sinn der ausgesprochenen Worte, der Situation, Handlung usf. zu erfüllen und aus dieser inneren Beseelung heraus sodann einen seelenvollen Ausdruck zu finden und musikalisch auszubilden. So haben es alle großen Komponisten gemacht. Sie geben nichts den Worten Fremdes, aber sie lassen ebensowenig den freien Erguß der Töne, den ungestörten Gang und Verlauf der Komposition, die dadurch ihrer selbst und nicht bloß der Worte wegen da ist, vermissen.

Innerhalb dieser echten Freiheit lassen sich näher drei verschiedene Arten des Ausdrucks unterscheiden.

Den Beginn will ich mit dem machen, was man als das eigentlich Melodische im Ausdruck bezeichnen kann. Hier ist es die Empfindung, die tönende Seele, die für sich selbst werden und in ihrer Äußerung sich genießen soll.

Die menschliche Brust, die Stimmung des Gemüts macht überhaupt die Sphäre aus, in welcher sich der Komponist zu bewegen hat, und die Melodie, dies reine Ertönen des Inneren, ist die eigenste Seele der Musik. Denn wahrhaft seelenvollen Ausdruck erhält der Ton erst dadurch, daß eine Empfindung in ihn hineingelegt wird und aus ihm herausklingt. In dieser Rücksicht ist schon der Naturschrei des Gefühls, der Schrei des Entsetzens z. B., das Schluchzen des Schmerzes, das Aufjauchzen und Trillern übermütiger Lust und Fröhlichkeit usf. höchst ausdrucksvoll, und ich habe deshalb auch oben schon diese Äußerungsweise als den Ausgangspunkt für die Musik bezeichnet, zugleich aber hinzugefügt, daß sie bei der Natürlichkeit als solcher nicht darf stehenbleiben. Hierin besonders unterscheiden sich wieder Musik und Malerei. Die Malerei kann oft die schönste und kunstgemäße Wirkung hervorbringen, wenn sie sich ganz in die wirkliche Gestalt, die Färbung und den Seelenausdruck eines vorhandenen Menschen in einer bestimmten Situation und Umgebung hineinlebt und, was sie so ganz durchdrungen und in sich aufgenommen hat, nun auch ganz in diese Lebendigkeit wiedergibt. Hier ist die Naturtreue, wenn sie mit der Kunstwahrheit zusammentrifft, vollständig an ihrer Stelle. Die Musik dagegen muß den Ausdruck der Empfindungen nicht als Naturausbruch der Leidenschaft wiederholen, sondern das zu bestimmten Tonverhältnissen ausgebildete Klingen empfindungsreich beseelen und insofern den Ausdruck in ein erst durch die Kunst und für sie allein gemachtes Element hineinheben, in welchem der einfache Schrei sich zu einer Folge von Tönen, zu einer Bewegung auseinanderlegt, deren Wechsel und Lauf durch Harmonie gehalten und melodisch abgerundet wird.

Dies Melodische nun erhält eine nähere Bedeutung und Bestimmung in bezug auf das Ganze des menschlichen Geistes. Die schöne Kunst der Skulptur und Malerei bringt das geistige Innere hinaus zur äußeren Objektivität und befreit den Geist wieder aus dieser Äußerlichkeit des Anschauens dadurch, daß er einerseits sich selbst, Inneres, geistige Produktion darin wiederfindet, während andererseits der subjektiven Besonderheit, dem willkürlichen Vorstellen, Meinen und Reflektieren nichts gelassen wird, indem der Inhalt in seiner ganz bestimmten Individualität hinausgestellt ist. Die Musik hingegen hat, wie wir mehrfach sahen, für solch Objektivität nur das Element des Subjektiven selber, durch welches das Innere deshalb nur mit sich zusammengeht und in seiner Äußerung, in der die Empfindung sich aussingt, zu sich zurückkehrt. Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt und sich in ihrem Sichvernehmen befriedigt fühlt. Als schöne Kunst nun aber erhält sie von seiten des Geistes her sogleich die Aufforderung, wie die Affekte selbst so auch deren Ausdruck zu zügeln, um nicht zum bacchantischen Toben und wirbelnden Tumult der Leidenschaften fortgerissen zu werden oder im Zwiespalt der Verzweigung stehenzubleiben, sondern im Jubel der Lust wie im höchsten Schmerz noch frei und in ihrem Ergüsse selig zu sein. Von dieser Art ist die wahrhaft idealische Musik, der melodische Ausdruck in Palestrina, Durante, Lotti, Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart. Die Ruhe der Seele bleibt in den Kompositionen dieser Meister unverloren; der Schmerz drückt sich zwar gleichfalls aus, doch er wird immer gelöst, das klare Ebenmaß verläuft sich zu keinem Extrem, alles bleibt in gebändigter Form fest zusammen, so daß der Jubel nie in wüstes Toben ausartet und selbst die Klage die seligste Beruhigung gibt. Ich habe schon bei der italienischen Malerei davon gesprochen, daß auch in dem tiefsten Schmerze und der äußersten Zerrissenheit des Gemüts die Versöhnung mit sich nicht fehlen dürfe, die in Tränen und Leiden selbst noch den Zug der Ruhe und glücklichen Gewißheit bewahrt. Der Schmerz bleibt schön in einer tiefen Seele, wie auch im Harlekin noch Zierlichkeit und Grazie herrscht...

Wenn daher die Besonderheit der Empfindung dem Melodischen nicht fehlen darf, so soll die Musik dennoch, indem sie Leidenschaft und Phantasie in Tönen hinströmen läßt, die Seele, die in diese Empfindung sich versenkt, zugleich darüber erheben, sie über ihrem Inhalte schweben machen und so eine Region ihr bilden, wo die Zurücknahme aus ihrem Versenktsein, das reine Empfinden ihrer selbst ungehindert statthaben kann. Dies eigentlich macht das recht Sangbare, den Gesang einer Musik aus. Es ist dann nicht nur der Gang der bestimmten Empfindung als solcher, der Liebe, Sehnsucht, Fröhlichkeit usf., was zur Hauptsache wird, sondern das Innere, das darüber steht, in seinem Leiden wie in seiner Freude sich ausbreitet und seiner selbst genießt. Wie der Vogel in den Zweigen, die Lerche in der Luft heiter, rührend singt, um zu singen, als reine Naturproduktion, ohne weiteren Zweck und bestimmten Inhalt, so ist es mit dem menschlichen Gesang und dem Melodischen des Ausdrucks. Daher geht auch die italienische Musik, in welcher dies Prinzip insbesondere vorwaltet, wie die Poesie häufig in das melodische Klingen als solches über und kann leicht die Empfindung und deren bestimmten Ausdruck zu verlassen scheinen oder wirklich verlassen, weil sie eben auf den Genuß der Kunst als Kunst, auf den Wohlklang der Seele in ihrer Selbstbefriedigung geht. Mehr oder weniger ist dies aber der Charakter des recht eigentlich Melodischen überhaupt. Die bloße Bestimmtheit des Ausdrucks, obschon sie auch da ist, hebt sich zugleich auf, indem das Herz nicht in anderes, Bestimmtes, sondern in das Vernehmen seiner selbst versunken ist und so allein, wie das Sichselbstanschauen des reinen Lichtes, die höchste Vorstellung von seliger Innigkeit und Versöhnung gibt.

Wie nun in der Skulptur die idealische Schönheit, das Beruhen-auf-sich vorherrschen muß, die Malerei aber bereits weiter zur besonderen Charakteristik herausgeht und in der Energie des bestimmten Ausdrucks eine Hauptaufgabe erfüllt, so kann sich auch die Musik nicht mit dem Melodischen in der oben geschilderten Weise begnügen. Das bloße Sichselbstempfinden der Seele und das tönende Spiel des Sichvernehmens ist zuletzt als bloße Stimmung zu allgemein und abstrakt und läuft Gefahr, sich nicht nur von der näheren Bezeichnung des im Text ausgesprochenen Inhalts zu entfernen, sondern auch überhaupt leer und trivial zu werden. Sollen nun Schmerz, Freude, Sehnsucht usf. in der Melodie widerklingen, so hat die wirkliche, konkrete Seele in der ersten Wirklichkeit dergleichen Stimmungen nur innerhalb eines wirklichen Inhalts, unter bestimmten Umständen, in besonderen Situationen, Begebnissen, Handlungen usf. ... Dadurch erhält die Musik die fernere Aufgabe, in betreff auf den bestimmten Inhalt und die besonderen Verhältnisse und Situationen, in welche das Gemüt sich eingelebt hat und in denen es nun sein inneres Leben zu Tönen erklingen macht, dem Ausdruck selber die gleiche Besonderung zu geben. Denn die Musik hat es nicht mit dem Inneren als solchem, sondern mit dem erfüllten Inneren zu tun, dessen bestimmter Inhalt mit der Bestimmtheit der Empfindung aufs engste verbunden ist, so daß nun nach Maßgabe des verschiedenen Gehalts auch wesentlich eine Unterschiedenheit des Ausdrucks wird hervortreten müssen. Ebenso geht das Gemüt, je mehr es sich mit seiner ganzen Macht auf irgendeine Besonderheit wirft, um so mehr zur steigenden Bewegung der Affekte und, jenem seligen Genuß der Seele in sich selbst gegenüber, zu Kämpfen und Zerrissenheit, zu Konflikten der Leidenschaften gegeneinander und überhaupt zu einer Tiefe der Besonderung heraus, für welche der bisher betrachtete Ausdruck nicht mehr entsprechend ist. Das Nähere des Inhalts ist nun eben das, was der Text angibt. Bei dem eigentlich Melodischen, das sich auf dies Bestimmte weniger einläßt, bleiben die spezielleren Bezüge des Textes mehr nur nebensächlich. Ein Lied z. B., obschon es als Gedicht und Text in sich selbst ein Ganzes von mannigfach nuancierten Stimmungen, Anschauungen und Vorstellungen enthalten kann, hat dennoch meist den Grundklang ein und derselben, sich durch alles fortziehenden Empfindung und schlägt dadurch vornehmlich einen Gemütston an. Diesen zu fassen und in Tönen wiederzugeben macht die Hauptwirksamkeit solcher Liedermelodie aus. Sie kann deshalb auch das ganze Gedicht hindurch für alle Verse, wenn diese auch in ihrem Inhalt vielfach modifiziert sind, dieselbe bleiben und durch diese Wiederkehr gerade, statt dem Eindruck Schaden zu tun, die Eindringlichkeit erhöhen. Es geht damit wie in einer Landschaft, wo auch die verschiedenartigsten Gegenstände uns vor Augen gestellt sind und doch nur ein und dieselbe Grundstimmung und Situation der Natur das Ganze belebt. Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verse passen und für andere nicht, muß auch im Liede herrschen, weil hier der bestimmte Sinn der Worte nicht das Überwiegende sein darf, sondern die Melodie einfach für sich über der Verschiedenartigkeit schwebt. Bei vielen Kompositionen dagegen, welche bei jedem neuen Verse mit einer neuen Melodie anheben, die oft in Takt, Rhythmus und selbst in Tonart von der vorhergehenden verschieden ist, sieht man gar nicht ein, warum, wären solche wesentliche Abänderungen wirklich notwendig, nicht auch das Gedicht selbst in Metrum, Rhythmus, Reimverschlingung usf. bei jedem Verse wechseln müßte."...

Solch einem Inhalt nun hat sich die ebenso in ihrem Ausdruck charakteristische als melodische Musik gemäß zu machen. Damit dies möglich werde, muß nicht nur der Text den Ernst des Herzens, die Komik und tragische Größe der Leidenschaften, die Tiefen der religiösen Vorstellung und Empfindung, die Mächte und Schicksale der menschlichen Brust enthalten, sondern auch der Komponist muß seinerseits mit ganzem Gemüte dabei sein und diesen Gehalt mit vollem Herzen durchempfunden und durchgelebt haben.

Ebenso wichtig ist ferner das Verhältnis, in welches hier das Charakteristische auf der einen und das Melodische auf der anderen Seite treten müssen. Die Hauptforderung scheint mir in dieser Beziehung die zu sein, daß dem Melodischen, als der zusammenfassenden Einheit, immer der Sieg zugeteilt werde und nicht der Zerspaltung in einzeln auseinandergestrene charakteristische Züge. So sucht z. B. die heutige dramatische Musik oft ihren Effekt in gewaltsamen Kontrasten, indem sie entgegengesetzte Leidenschaften kunstvollerweise kämpfend in ein und denselben Gang der Musik zusammenzwingt. Sie drückt so z. B. Fröhlichkeit, Hochzeit, Festgepränge aus und preßt dahinein ebenso Haß, Rache, Feindschaft, so daß zwischen Lust, Freude, Tanzmusik zugleich heftiger Zank und die widrigste Entzweiung tobt. Solche Kontraste der Zerrissenheit, die uns einheitslos von einer Seite zur anderen herüberstoßen, sind um so mehr gegen die Harmonie der Schönheit, in je schärferer Charakteristik sie unmittelbar Entgegengesetztes verbinden, wo dann von Genuß und Rückkehr des Innern zu sich in der Melodie nicht mehr die Rede sein kann. Überhaupt führt die Einigung des Melodischen und Charakteristischen die Gefahr mit sich, nach der Seite der bestimmteren Schilderung leicht über die zart gezogenen Grenzen des musikalisch Schönen herauszuschreiten, besonders wenn es darauf ankommt, Gewalt, Selbstsucht, Bosheit, Heftigkeit und sonstige Extreme einseitiger Leidenschaften auszudrücken. Sobald sich hier die Musik auf die Abstraktion charakteristischer Bestimmtheit einläßt, wird sie unvermeidlich fast zu dem Abwege geführt, ins Scharfe, Harte, durchaus Unmelodische und Unmusikalische zu geraten und selbst das Disharmonische zu mißbrauchen.

Das Ähnliche findet in Ansehung der besonderen charakterisierenden Züge statt. Werden diese nämlich für sich festgehalten und stark prononciert, so lösen sie sich leicht ab voneinander und werden nun gleichsam ruhend und selbständig, während in dem musikalischen Entfalten, das wesentlich Fortbewegung und in diesem Fortgang ein steter Bezug sein muß, die Isolierung sogleich in schädlicher Weise den Fluß und die Einheit stört.

Die wahrhaft musikalische Schönheit liegt nach diesen Seiten darin, daß zwar vom bloß Melodischen zum Charaktervollen fortgegangen wird, innerhalb dieser Besonderung aber das Melodische als die tragende, einende Seele bewahrt bleibt, wie z. B. im Charakteristischen der Raffaelischen Malerei sich der Ton der Schönheit immer noch erhält. Dann ist das Melodische bedeutungsvoll, aber in aller Bestimmtheit die hindurchdringende, zusammenhaltende Beseelung, und das charakteristische Besondere erscheint nur als ein Heraussein bestimmter Seiten, die von innen her immer auf diese Einheit und Beseelung zurückgeführt werden. Hierin jedoch das rechte Maß zu treffen ist besonders in der Musik von größerer Schwierigkeit als in anderen Künsten, weil die Musik sich leichter zu diesen entgegengesetzten Ausdrucksweisen auseinanderwirft."

In: Ders.: Vorlesungen über die Ästhetik III, Frankfurt am Main 1986, S. 195-210

Johann Sebastian Bach: Rezitativ (Nr. 3) aus der Kantate "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" (Weimar 1714)

Violino I II

Viola I II

Alto

Continuo e Fagotto

Wir müssen durch viel Trüb - sal, durch viel Trüb - sal, wir müssen durch viel Trüb - sal, durch viel Trüb - sal in das Reich Got - tes ein - ge - hen.

Viol. I

Singstimme

V II Va I II
horizontale Dichte

Baß

Der Text ("Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen") artikuliert den crux (Kreuz)-gloria (Herrlichkeit)-Gedanken, der den Kern der Lutherschen Theologie bildet. Bach übersetzt diesen Gedanken nach barocker Tradition ins Musikalische durch die Kombination von Anabasis (Aufwärtsgang als Symbol des Heilsweges 'nach oben') und Katabasis (Abwärtsgang als Symbol des Scheiterns, des Todes). In der Gesangslinie wird plastisch das dauernde Sich-Aufmachen und Scheitern dargestellt. Selbst der lange Tonleiterlauf gegen Schluß, der das "ins Reich Gottes eingehen" bildlich-räumlich analog darstellt und dadurch den endgültigen Durchbruch zu signalisieren scheint, wird noch einmal umgedreht: Der Eingang ins Reich Gottes erfolgt eben nicht durch menschliches Verdienst, sondern - im Scheitern, im Tod - ausschließlich aufgrund eines Gnadenakts Gottes. (So will es Luthers Rechtfertigungslehre.) Die dauernde Gegenbewegung der Baßstimme zur Gesangsstimme versinnbildlicht denselben Gedanken. Die kontinuierliche Ambitusausweitung bis zum Schluß macht den Grundgedanken des Eingehens in etwas Größeres anschaulich. Die erstaunlichste Raumfigur bildet allerdings die erste Violine, die gleichsam als Lichtspur eine riesige Anabasis 'an den Himmel' zeichnet, und zwar in Dur! Das wirkt wie eine tröstliche Verheißung und gibt dem kurvigen Verlauf der den Weg des Menschen abbildenden Gesangsstimme Trost und Orientierung. Der da vorausgegangen ist, ist Christus. Das zeigt einmal die zahlensymbolische Verschlüsselung der Stelle: die Zahl der Töne ist 10, das römische Zahlzeichen X entspricht dem griechischen Buchstaben X (Chi) und das ist der Anfangsbuchstabe von "Christus". (Bach schreibt übrigens im Autograph dauernd "Xsten" statt "Christen" entsprechend der Textaussage "die das Zeichen Christi tragen".) Zum anderen erhärtet ein Blick auf die Grundmotive der ganzen Kantate diese Deutung.

Schlußchoral: Was Gott tut, das ist wohlgetan

Chor, Nr. 2: T. 49ff.
die das Zei - - - chen Je - - - su tra(gen)

Chor, Nr. 2: T. 85ff., Text: "Zeichen Jesu"

Arie, Nr. 5
Ich fol - ge Chri - sto nach, von ihm will ich nicht las(sen)

Nr. 3: Wir müssen durch viel Trüb - sal, durch viel Trüb - sal

Aus dem Schlußchoral entnimmt Bach das aufwärtsgehende Anfangsmotiv und semantisiert es - ganz deutlich in der Arie Nr. 5 durch die Textunterlegung ("ich folge Christo nach") - als Motiv der Nachfolge Christi. Da die Nachfolge Christi unter dem Kreuzesvorbehalt steht ("Wer mir nachfolgen will, der nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach", und darauf nimmt das "Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen" deutlich Bezug), kombiniert er das Nachfolge-Motiv häufig mit dem ebenfalls aus dem Choral abgeleiteten Motiv der fallenden Quinten, das bei chiastischer (Überkreuz'-)Verbindung der 4 Tonorte (1-4, 2-3) ein Kreuzzeichen ergibt. Dieses Kreuzzeichen ist, weil in ihm die Zeit, die Sukzession der Töne, negiert wird, so etwas wie eine Raumfigur, die wie ein Emblem dem Klangablauf aufgedrückt wird oder - und das geschieht öfter - als Grundriß verschiedenen musikalischen Gestalten zugrundeliegt.

Neben den räumlichen sind es vor allem die affektiven Figuren (dissonante bzw. konsonante Harmonik, Tritonusbildungen), die den Kontrast zwischen "Trübsal/Kreuz" und "Reich Gottes" dem Hörer erlebnismäßig nahebringen. Aber mit diesen korrespondieren wieder räumliche Figuren, und diese verstärken die Suggestion. Horizontal heben sich zwei unterschiedlich gefüllte Klangflächen, eine zähflüssige und eine lebendig bewegte, voneinander ab. Der Schnittpunkt zwischen beiden liegt genau an der Stelle, wo auch im Text der Umschlag erfolgt, und korrespondiert genau mit den Schnittpunkten der anderen Parameter (Dissonanzen v. Konsonanzen, gezackte-sprunghafte Kurven v. klar gerichtete skalische Bewegung).

Johann Sebastian Bach: Chor (Nr. 2) aus der Kantate 12

Viol. 1 u. 2
Va. 1 u. 2
Fag.
Sopran
Alt
Tenor
Baß
Continuo

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

15 20

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

25 30

Za - gen, Angst u. Not, Angst u. Not sind der Chri - sten Trä - nen - brot,
Sor - gen, Za - gen, Angst u. Not, Angst u. Not, Angst u. Not sind der Chri - sten Trä - nen - brot,
gen, Sor - gen, Za - gen, Angst u. Not, Angst u. Not, Angst u. Not sind der Chri - sten Trä - nen - brot,
Kla - gen, Sor - gen, Za - gen, Angst u. Not, Angst u. Not, Angst u. Not sind der Chri - sten Trä - nen - brot,

50 55 60

die das Zei - chen Je - su tra - gen, die das Zei - chen Je - su tra - gen, die das Zei - chen Je - su tra - gen,
die das Zei - chen Je - su tra - gen, die das Zei - chen Je - su tra - gen, die das Zei - chen Je - su tra - gen,

Johann Sebastian Bach: Arie Nr. 5 aus der Kantate 12

Viol. 1
Viol. 2
Baß
Continuo

Ich folge Christo nach von ihm will ich nicht las

10

sen, ich fol-ge Je-su nach, von ihm will ich nicht lassen

15

im Wohl im Wohl und Un - ge - mach, im Le - ben und Erblassen, im Wohl und Un - ge -

20 25

mach, in Le - ben und Erblassen. Ich küs - se, ich

30

küs - se, Chri - sti Schmach, ich will sein Kreuz um - fassen, ich küs - se, ich küs - se Chri - sti Schmach, ich will sein Kreuz umfa

35 40

sen. Ich fol-ge Christo nach, von ihm will ich nicht las - sen.