

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

Im SS 2004 biete ich folgende Veranstaltung an:

Thema: Prinzipien der Gestalt- und Formbildung – Musikanalyse in der Schule

Musiktheorie und Formenlehre als ausdifferenzierte Klassifikationssysteme sind nicht ungefiltert auf den Unterricht in Schulen übertragbar. Das würde nur die Unlust an „Analysen“ fördern. Gleichwohl ist jedes auf die Musik selbst sich einlassendes Verhalten implizit ein analytisches. Die Frage ist nur, auf welche Referenzen es sich bezieht. Ziel des Unterrichts ist nicht die Anhäufung ‚toten‘ Wissens, sondern die Einübung in angemessene Verhaltensweisen der Musik gegenüber. Dazu hilft es wenig, alle möglichen Intervalle, Tonleitern, Harmonien, Formschemata ‚durchzunehmen‘, wohl aber, grundsätzliche Fragen an die Musik zu stellen und so eine praktikable und für Schüler einsichtige Musiklehre zu entwickeln. Dies natürlich nicht theoretisierend, sondern in der lebendigen Auseinandersetzung mit ganz unterschiedlichen Formen von Musik.

Studiengang Schulmusik
Proseminar (zu C 3 der StO)
Ort: Raum 13
Zeit: Mittwoch, 15.00 - 16.30 Uhr
Beginn: Mittwoch, 21. April
Leistung für Scheinerwerb: Klausur

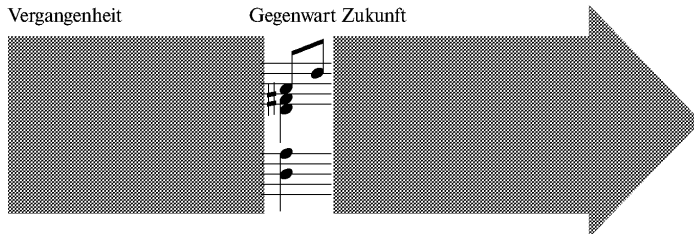
Musik als Zeitkunst

Situation A

Jemand soll ein Gebäude, ein Bild oder eine Person, die ihm bisher unbekannt waren und die er nur eine Sekunde lang sieht, beschreiben. (So etwas geschieht z. B. bei der Herstellung von Phantombildern.)

Situation B

Jemand soll ein Musikstück beschreiben, in das er nur eine Sekunde lang hineinhören kann.



Die visuelle Wahrnehmung kann zwar auch nicht auf die zeitliche Dimension verzichten - um etwas genauer zu erfassen, muß man immer wieder hin- und hergucken -, dennoch werden dem Beobachter mit "einem Blick" nicht nur eine ganze Reihe von Einzelheiten, sondern auch eine (zumindest grobe) Vorstellung der Gesamt"gestalt" vermittelt. Bei der Musik erfasst der Hörer nur den im Jetztpunkt – die Präsenzzeit beträgt 3 Sekunden - gegenwärtigen minimalen Ausschnitt, so als ob man ein großes Bild durch ein sehr enges Rohr mm^2 für mm^2 betrachten müßte. Das Ganze entsteht erst nach und nach, wenn die klanglichen Details über die ganze Dauer des Stückes hin aufmerksam erfaßt und mittels Erinnerung und Erwartung zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Situation C

hört-ge-mer-kre-don-gi-be-ha-und-nie-mo-har-phil-der-in-ich-war-stern-ge

Melodien??

- Wir schreiben über die Töne der 1. und 6. Melodie die Stufennummern (8,7,...). Welche der beiden Melodien lässt sich leichter einprägen (z. B. nachpfeifen)? Woran liegt das? Wir suchen Begründungen sowohl in der Tonhöhen- als auch in der Tondauernfolge.
- Wir ordnen die sechs Melodien nach dem Grad ihrer "Gestalthaftigkeit" (Höranalyse).
- Wir suchen im Notentext nach "gestaltbildenden" Faktoren (in Tonhöhen- und Zeitordnung), die dem Hörer die Orientierung, den Über"blick" erleichtern, so dass er Fernbeziehungen herstellen, d. h. über das bloß additive Wahrnehmen einzelner Klang"punkte" hinaus Gruppen erkennen und schließlich zu einer Vorstellung von der Gesamt"gestalt" kommen kann.

Gestaltbildung in der Musik

„Stichwort Zeit: In zahlreichen Versuchen haben Wissenschaftler nachgewiesen, daß jeder Mensch einen inneren Zeitrhythmus besitzt. Der Taktschlag, in dem wir Dinge als Einheit oder Gegenwart wahrnehmen, beträgt gut drei Sekunden. Für diese Theorie gibt es Belege. Spricht man beispielsweise die Silben KU und BA regelmäßig in Folge, so hört man entweder KUBA oder BAKU. Dabei hat sich in Experimenten bestätigt, daß nach etwa drei Sekunden ein Wechsel in der Wahrnehmung stattfindet, also sich beispielsweise KUBA in BAKU verwandelt. Die Drei-Sekunden-Sequenz ist für unsere Wahrnehmung, aber auch für Bewegungsabläufe, äußerst wichtig. Wenn wir etwa einem Bekannten die Hand geben, so sind wir bevorzugt auf etwa drei Sekunden programmiert. Dauert das Händeschütteln länger, reagieren wir irritiert oder fühlen uns unwohl. Auch die Dichtkunst hat sich unbewußt diesem Rhythmus angepaßt: Als harmonisch empfinden wir eine Verszeile, die man in drei Sekunden vortragen kann. Tatsächlich findet sich in allen Sprachen der gleiche Rhythmus wieder. Diese Drei-Sekunden-Einheit nennen die Forscher auch >Gegenwartsfenster<“. TV Hören und Sehen, Nr. 49 (10. - 16. 12. 1994, S. 6ff.:

Die Frage ist, wie aus der Folge der Einzelklänge, die gleich nach ihrem Erklängen für immer verschwunden sind, ein erfassbarer Zusammenhang, eine Gestalt wird. Das Problem spitzt sich zu, wenn man die Musik mit der Sprache vergleicht, dem anderen in der Zeit ablaufenden akustischen Kommunikationssystem. Wenn jemand den Satz hört: "Gestern war ich in der Philharmonie, da hat Gidon Kremer gespielt", achtet er nicht auf die akustische Lautfolge, sondern stellt sich die angesprochenen Personen, Dinge und Zusammenhänge plastisch vor; die Lautfolge hat in sich keinen Sinn, sie verweist vielmehr auf eine von ihr ablösbare Bedeutung. Deshalb kann man eine solche Aussage auch in eine fremde Sprache, also in eine ganz andere Lautfolge übersetzen. Beherrscht jemand allerdings diese fremde Sprache nicht, dann ergibt die Lautfolge für ihn keinen Sinn. Erleichternd beim Sprachverstehen kommt hinzu, daß die einzelnen Buchstaben/Silben zu (dem Hörer bekannten) Wörtern als Superzeichen zusammengefaßt sind. Das Besondere der Musik ist es aber nun gerade, dass sie in der Regel nicht auf etwas außerhalb von ihr Liegendes verweist. Deshalb kann sie auch nicht übersetzt werden. Der Sinn der Musik muss also in der Klangfolge selbst liegen. Das setzt voraus, dass die Folge der Töne und Tongruppen so organisiert ist, dass der nach Beziehungen und Zusammenhang suchende Hörer fündig werden kann.

Mit welchen Mitteln erreicht Musik eine solche "Verständlichkeit" und "Fasslichkeit"?

→ Hören: Ornette Coleman: free jazz (1961)

→Hören: Pink Floyd: Shine On You, Part VI

→Hören: Schubert: Deutscher Tanz op. 33, Nr. 2, aus dem das obige Fragment stammt.

Es wird deutlich: Die Musik muß, will sie die Aufnahmekapazität des Hörers nicht hoffnungslos überfordern, die Zahl der Elemente, aus denen sie besteht, stark begrenzen, und sie muss diese Elemente so gruppieren, daß übersichtliche größere Einheiten entstehen, die sich ihrerseits wieder zu einer erfassbar gegliederten Form zusammenschließen. Die überragende Bedeutung der Wiederholung (von Einzelelementen und Elementengruppen) wird hier unmittelbar einsichtig. Bei der Musik liegen die Dinge insofern kompliziert, als selbst bei einer einfachen, unbegleiteten Melodie schon mindestens zwei Schichten miteinander gekoppelt sind, die Tonhöhen- und die Tondauernfolge.

Im folgenden sind sechs Melodien zusammengestellt, die eine unterschiedliche Gestaltqualität haben. Die Skala reicht von musikalisch nahezu sinnloser bis zu hochartikulierter Melodik. An diesen Beispielen lässt sich die Frage untersuchen, in welcher Weise sich Melodien dem Hörer als gegliedertes, über"schau"bares Ganzes vermitteln.

Prinzipien der Gestaltbildung

Prägnanz: "Figuren" heben sich (in der Tondauernordnung, in der Tonhöhenordnung, in der Klangfarbe, in der Dynamik u. a.) vom "Grund" (z. B. dem amorphen Zeitverlauf, dem gleichbleibenden Klangfluß) plastisch ab.

Kohärenz/

Homogenität: Die Elemente ordnen sich zu Gruppen, diese zu übergeordneten Gruppen usw. (Musterbildung, Gruppenbildung, Superzeichenbildung). Die Zahl der Elemente ist begrenzt und der Kapazität des aufnehmenden Subjekts angepasst (Prinzip der Wiederholung und Variantenbildung, Prinzip der Redundanz).

Die Anordnung der Elemente folgt Prinzipien wie: Einfachheit, Geschlossenheit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, partielle Voraussehbarkeit.

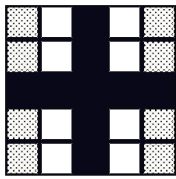
Übersummativität: Das Ganze ist mehr als die Summe der Teile.

Fritz Winckel: "Information als Neuheitswert und Redundanz ergänzen sich im statistischen Sinne gesetzmäßig - in mathematischer Formulierung zu einem Wert Eins. Je größer die Redundanz wird, z. B. durch Wiederholung von Zeichen oder Zeichengruppen, um so geringer wird der Informationsbetrag oder der Erwartungswert für den Perzipienten. Wird im Extremfalle eine Note ununterbrochen stereotyp auf dem Klavier wiederholt, so ist die Redundanz Eins und der Informationswert Null geworden (Banalität) ... Andererseits ist eine permanente Folge von stets neuen Zeichen (Originalität) sinnlos (Informationswert Null), weil sie sich nicht einprägen, was bedeutet, daß die Funktion des Gedächtnisses als Speicher außer acht gelassen worden ist. Außerdem kann sich aus solcher Struktur keine Form bilden... Die perzipierbare Länge einer Reihe hängt von dem Kurzzeit-Speichervermögen des Gedächtnisses ab. Die Praxis lehrt, daß man im Durchschnitt kaum mehr als sechs Ziffern in einer Folge spontan wiederholen kann (Telefonnummern). Wenn Ziffern dagegen je zweistellig rhythmisch gesprochen werden, so bedeutet der Rhythmus als eine Gliederung der Formbildung eine förderliche Redundanz... Die überlieferten Formen der Musikgeschichte können als ein Auswahlprozeß aus vielen möglichen Formen mit einer optimalen Adaption an das menschliche Perzeptionsvermögen angesehen werden. Die Zahl von Wiederholungen und Teilwiederholungen von Motiven, Themen, Satzteilen, die Variation bis zu einer gewissen Grenze der Abwandlung, die Passacaglia, die Ausbildung der Ornamente als einer Umspielung der Motiv-Information und anderes mehr schaffen die Gleichgewichtigkeit zwischen Information und Redundanz."

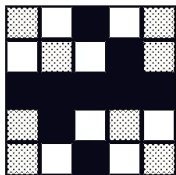
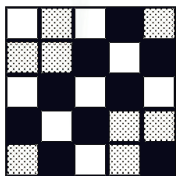
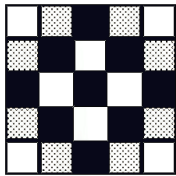
Aus: Fritz Winckel, Die informationstheoretische Analyse musikalischer Strukturen, in: Die Musikforschung, 17. Jahrgang, 1964. S. 7-8.

Bildfolge mit wachsendem Komplexitätsgrad

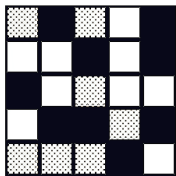
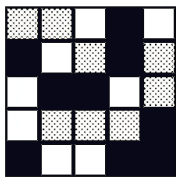
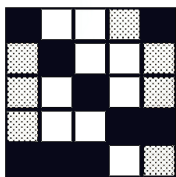
Kriterium: Wieviel Zeit braucht man, das Bild sich so einzuprägen, dass man es aus der Erinnerung zeichnen kann?



Banalität / Ordnung / Redundanz


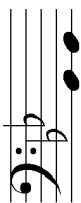

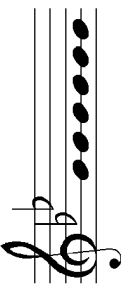
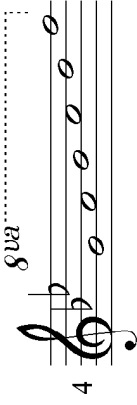


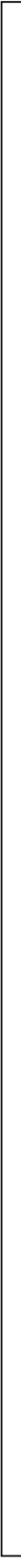

ästhetisch interessanter Mittelbereich

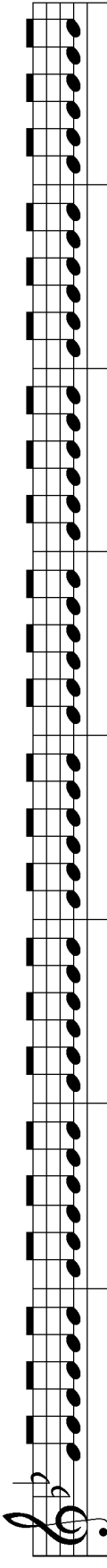
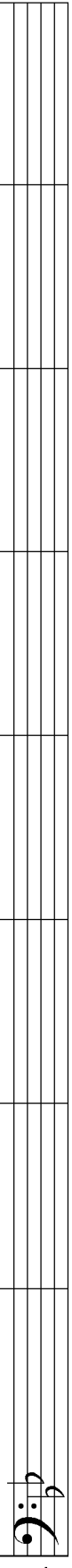


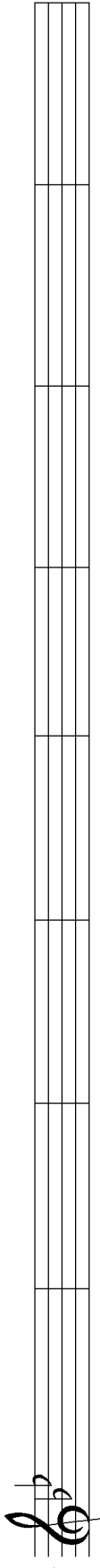
Originalität / Unordnung / Information

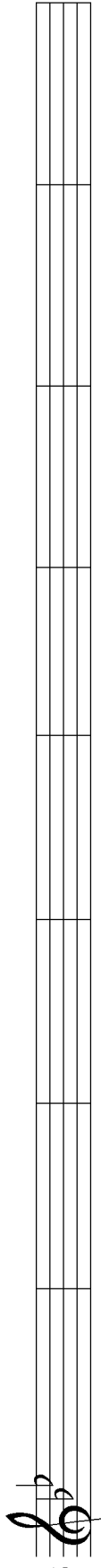
Pink Floyd: Shine On You Crazy Diamond (Part VI)

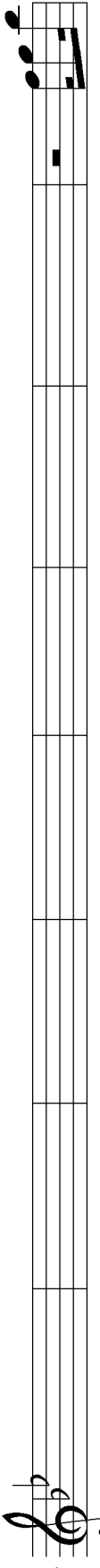
Elemente: 1  2a  2b  3  4 

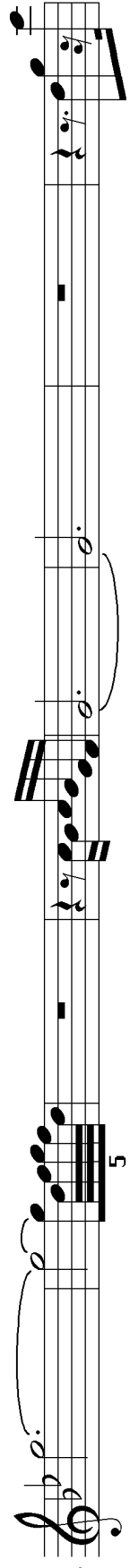
Abschnitte: 1  2 

3  4 

5 

6 

7 

8 

RHYTHMISCHE GERÄUSCHE

Audio-Camera 2, Teldec 1974, 6.22011AF

1. Leichenwagen

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4	4/4-Takt (abtaktig)	
3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2	4/4-Takt (auftaktig)	

Repetition eines rhythmischen Musters ("Vers"prinzip: Anapäst bzw. Daktylus)

2. Pferde im Galopp

	2/4-Takt	
	3/8-Takt	

Warum hört man den Akzent ("1") auf die lange Note? Auch als 4/4 - oder 6/8-Takt möglich.

3. Großer Hund bellt

keine metrisch und rhythmisch klare Gliederung. Warum?
 - keine durchzählbaren Grundschnitte (kein metrisches Gerüst im Hintergrund)
 - keine symmetrischen Wiederholungen ("Prosa")

4. Wasser tropft auf den Fußboden und unregelmäßige Tropfen

"Vers" versus "Prosa"

5. Herzschlag

	<u>medizinisch</u> : Frequenz:	Dauer der	Dauer der	Proportion:
	70	Systole:	Diastole:	1 : 2,07
	150	0,28	0,58	1 : 0,6
		0,25	0,15	
		1. Herzton	2. Herzton	

Keine der beiden Lösungen ist genau. Die richtige Lösung liegt dazwischen.

5. Dampfe Trommel

Takte: 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
Motive: a a a

6. Trommelwirbel

Takte: 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
Motive: a b a b
Phrasen: X → X →

Gruppenbildung, Superzeichenbildung

7. Totenglocke

.....

Franz von Suppé: Leichte Kavallerie

Franz Schubert: Deutscher Tanz op. 33, Nr. 2

Moderato

Takt	1	2	3	4	5	6	7	8
Zählzeiten	3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2

Metrum	
Grundrhythmus (Begleitung)	
rhythm. Motive (Melodie)	
Buchstabenschema	
Phrasen	
Halbsätze	
Periode	

Rhythmische Musterbildung

Älter als die taktmäßige Gliederung, die auf ein als Hintergrund gehörtes oder gedachtes Pulsschema bezogen ist, ist die Gliederung der Zeit durch feststehende, repetierte Rhythmen. Ein Rhythmus ist eine Figur, die im Gegensatz zum Metrum in der Regel aus ungleichen Tonlängen besteht, in jedem Falle aber sich als prägnante Zeitgestalt aus dem gleichmäßigen Fluß heraushebt (griech: *rhýthmos*: "Halt und feste Begrenzung der Bewegung"). Der Ursprung rhythmischer Figuren liegt vor allem im Tanz, in der Korrespondenz mit den wiederholten Tanzschritten. Ein solcher Klang"fuß" entspricht dem Vers"fuß" (Pes) in der Dichtung (z. B. **eq** = Jambus). Im Mittelalter hat man die musikalischen Grundrhythmen nach dem antiken System der Versfüße geordnet (Modalrhythmik). Der jambische Rhythmus hieß "2. Modus" und war sehr verbreitet. In sehr vielen alten (Tanz-)Liedern ist er - in auftaktiger Form, also mit Betonung auf der Länge - zu finden ("Ich fahr dahin", "Ich spring an diesem Ringe", "Es ist ein Schnitter" u. a.):

Erstblattdruck 1545.

So trei-ben wir den Winter aus
 U — U — U — U —
 durch unsre Stadt zum Tor hinaus
 U — U — U — U —
 mit sein'm Betrug und Listen,
 U — U — U — U —
 den rechten Antichristen.
 U — U — U — U —

Das rhythmische Motiv des Jambus stellt den Bewegungsimpuls des Liedes dar. Motiv heißt ja auch in der Grundbedeutung Bewegungsanstoß, Beweggrund. Aufgrund der dauernden Wiederholung läßt es sich auch mit dem Motiv (dem Muster) eines Ornaments, eines Teppichs oder einer Tapete vergleichen. Solche rhythmischen Patterns (Muster) sind bis heute ein Merkmal der Tanzmusik, aber auch vieler anderer Formen der Unterhaltungs- und Rockmusik, man denke nur an die verschiedenen Grundrhythmen wie Marsch, Foxtrott, Rumba, Tango usw., die bei Keyboards auf Knopfdruck stereotyp ablaufen.

Johann Strauß: An der schönen blauen Donau

8s Walzer

5

10

15

20

25

30

p

f

sf

Qu.

ff

*

Johannes Brahms: Walzer op. 39 Nr. 15

p dolce

poco cresc.

p dolce

p poco cresc.

dolce

1.

2.

Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 101 ("Die Uhr"), Particell

Andante

Pizz. p

1. 2.

12 p f p sf f p Arco f un poco cresc.

16 p p

22 Pizz. dim. pp

Tatarentanz aus Armenien

a

b

a¹

b¹

c

d

OO-YA! Mustapha Tetty Addy - master drummer from Ghana

1./2. St.

1. Tr.

2. Tr.

3. Tr.

Steve Reich: phase patterns for four electric Organs (1970)

(Jeder Takt soll approximativ wiederholt werden entsprechend der angegebenen Anzahl)

$\text{♩} = \text{ca. } 176$

1

2

3

(x4-8)

(x8-16)

fade in

4

5

6

(x8-32)

sehr geringfügiges accel.

(x4-8)

fade in

7

8

9

(x4-8)

(x4-8)

fade out

ff

fade in

ff

Modern Jazz Quartet: Django

I

9 Fm Bbm C7 Fm F7 Bbm Eb7 Ab

19 Db Gm7/5- G7 C Fm Bbm C7 Fm Fm Bbm

II

25 C7 Fm Fm Dbmaj7 G7 Cmaj7 Fm7 Bbm7 Eb7 Ab

29 Db G7 C7 Fm Dbmaj7 G7 C7

35 F7 Bbm Eb7/6 Ab7 Dbmaj7 C7/9- Fm F7 Bbm

44 F7 Bbm F7/9- Bbm F7 Bbm6 F7 Bbm G7 C7 F Bb Ebm

Abmaj7 Db7 Gb7 Gb7 Db7 Db7



diastematische
Struktur

11

Perioden?



Phrasen

4

rhythmische Struktur

a — b

Solo:

8

F F#m7 F F#m7 F

cer-t'n-ly Lord cer-t'n-ly Lord cer-t'n-ly Lord cer-t'n-ly Lord

1. Cer-t'n-ly got - re - li - gion, cer-t'n-ly got - re - li - gion, cer-t'n-ly got - re - li - gion,
2. Cer-t'n-ly been bap - tized, cer-t'n-ly got - re - li - gion, cer-t'n-ly got - re - li - gion,
3. Cer-t'n-ly love your broth - er, cer-t'n-ly got - re - li - gion, cer-t'n-ly got - re - li - gion,
4. Cer-t'n-ly love your sis - ter, cer-t'n-ly got - re - li - gion, cer-t'n-ly got - re - li - gion,

Gospel
Arr.: John Høybye

Bb F C

Cer-t'n-ly Lord Cer-t'n-ly Lord Cer-t'n-ly Lord

1. Have you got re - li - gion?
2. Have you been bap - tized?
3. Do you love your broth - er?
4. Do you love your sis - ter?

12

F A7 Dm F7 Bb F7/C G7 C7 F

oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh

Cer-t'n-ly Lord cer-t'n-ly Lord cer-t'n-ly Lord cer-t'n-ly Lord

1. Have you got re - li - gion?
2. Have you been bap - tized?
3. Do you love your broth - er?
4. Do you love your sis - ter?

4 G7 C Bb F G7 C7

Cer-t'n-ly Lord Cer-t'n-ly Lord Cer-t'n-ly Lord Cer-t'n-ly Lord

1. Have you got re - li - gion?
2. Have you been bap - tized?
3. Do you love your broth - er?
4. Do you love your sis - ter?

Motivanalyse (Vorübung zu Django)

Lösung:

- Wir interpretieren die Melodie von "Django" hinsichtlich ihrer Raumdisposition und Energetik. Raumdisposition meint die Bewegung der Melodie im zweidimensionalen "Zeit-Raum" (AufwärtsAbwärts, Gleichgewicht-Ungleichgewicht, Symmetrie-Asymmetrie). Energetik meint das Spiel der Kräfte (Energien), das die Bewegung der Melodie steuert bzw. im Höreindruck durch die Melodie suggeriert wird (Spannung-Entspannung, Steigerung-Rückentwicklung). Ausgangspunkt der Untersuchung ist das Hauptmotiv a--b, aus dem die ganze Melodie wächst. Es hat insgesamt einen fallenden, depressiven Gestus, enthält aber in sich widerstrebende Kräfte: Element a ist ein haltlos fallendes "Seufzer-Motiv" - die in der Synkope gewaltsam geballte Kraft verpufft auf der unbetonten 4. Taktzeit -, Element b wirkt dagegen durch die feste Markierung der betonten Taktzeiten, den punktierten Rhythmus und durch die partielle Aufwärtsbewegung stabiler und aktiver. Die melodische Bewegung ist das Ergebnis dieses Kräftespiels.
- Wir beziehen unsere Untersuchungsergebnisse auf die in dem Titel "Django" zum Ausdruck kommende Aussageabsicht des Stückes, die Trauer um den Tod des Jazz-Gitarristen Django Reinhardt († 1953). Wir vergleichen unsere Interpretation des Stückes mit der "Interpretation" *Oscar Petersons* und beachten dabei besonders die Dynamik und Agogik.

Naturtonreihe

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
65,406391	130,812781	196,219172	261,625563	327,031954	392,438345	457,844736	523,251127	588,657518	654,063909	719,470300	784,876691	850,283082	915,689473	981,095864	1046,502255
65,406391	130,812781	196,219172	261,625563	327,031954	392,438345	457,844736	523,251127	588,657518	654,063909	719,470300	784,876691	850,283082	915,689473	981,095864	1046,502255

reine Stimmung
temperierte Stimmung

Händel: Wassermusik IX,

Richard Strauss: Also sprach Zarathustra, op. 30 (1896), Einleitung

Sehr breit 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

„Von erhabener Feierlichkeit ist der Beginn. Die Sonne scheint sich zu erheben. Man hält die Stimmung der ersten Morgenfrühe. Ein schweres Tremolo der Bässe auf C. Orgel und Kontrafagott halten das C. Der Wirbel der großen Trommel gibt das Bewegende in dem Dämmern an. Die vier Trompeten bringen das Naturthema und die Urbewegung: Tonika, Quint, Oktave in der Urtonart c. Noch ruht das Unbestimmte über allem. Die Stimmung hat sich noch nicht zu Dur oder Moll entschieden. Plötzlich funkelt es im Orchester auf: Dur, fällt aber sofort zurück in Moll. Pauken beginnen zu reden, Triolen hämmern mächtig. Die Sonne naht. Wieder flammt das Naturthema auf, noch einmal funkelt das Orchester hoch, diesmal umgekehrt, vom Moll nach Dur fallend. Dann donnern die Pauken und aus dem Getöse entsteht in siegendem Glanze das Naturthema der Trompeten. Ein drittes Funkeln, Becken mischen sich ein, das große diatonische Schreiten der C-Dur-Skala beginnt. Endlich steht in mächtiger Größe der C-Dur-Akkord da, umbraust von der Orgel. Die Sonne glänzt im All.“

Aus: Reinhold Conrad Muschler, Richard Strauss, Hildesheim 1924, S. 328f.

KRITI IN MUKHARI-RAGA KU2

Vina (Langhalslaute); Privateinspielung; Transkription in: Josef Kuckertz: Musik in Asien I, Kassel 1981. Bärenreiter. S. 26f.

Krti: Komposition, 3 Teile:

- **Pallavi:** 10 Melodiezeilen, Wiederholungen: 1-2.3-4,5-6.7-8, Melodie ruht auf Grundton c'
- **Anupallavi:** 7 vollständige Melodieperioden. Die letzten 2 1/2 Perioden greifen auf den Schluß des Pallavi zurück.
- **Carana:** 4 volle Verszeilen. Er beginnt in der Mitte der Oktave und prägt seine Melodie aus Figuren der vorhergehenden Teile;
Reprise: (aus vorhergehenden Teilen) 23-26

Periodisch-rhythmische Struktur

Tala = Rhythmisches Muster. Rupaka-tala: Viertel-Viertel-Pause. Die Zählzeiten sind in Achtel unterteilt (nach der Theorie 6 Schläge, die in der Praxis zu 3 übergeordneten Schlägen zusammengefaßt werden.)

Die Noten auf 1 und 2 markieren ein Handklatschen, die Pause ein Umdrehen der rechten Hand.

Beim Spiel der Vina werden die Handschläge durch Anreißen der Bordunsaiten ersetzt. Keineswegs geben sie Akzente an. Folglich kann der Rhythmus der Melodie auch über die 'klingenden' Zählzeiten hinwegfließen. Grundlegende Einheit bleibt die Talaperiode. Weder die Verlängerung der Periode 10 um eine Tala-Periode noch die Verkürzung im Anupallavi bedeutet daher einen Verstoß gegen das Symmetriempfinden. Es gibt eindeutige Melodietöne und Gleitbewegungen (Triller, Tremoli). Dieses 'Rankenwerk' (gamakas = Verzerrungen) ist nach indischer Auffassung ein wesentlicher Bestandteil der Melodie, weil es die Individualität der Melodie zum Ausdruck bringt.

(S. 28) Stark vergrößert kann man den Begriff **Raga** mit 'Melodietyp' umschreiben, und jeder Raga wird in bestimmten Tongruppen oder Melodiefiguren faßbar. Ferner liegt jedem Raga eine feste Tonleiter zugrunde, und sie wird in der Praxis stets so vorgeführt, daß man an ihr bereits die Haupttöne des Raga sowie gewisse Charakteristika seiner Melodie erkennt.

Raga: "Färbung des Gemüts"; ganzheitliche Auffassung, vgl. Ragamala (Malereien); funktionale Bindung an bestimmte Situationen. Der vorliegende Raga hat folgenden Inhalt: (Pallavi) Wie kann ich es passend beschreiben, das seltene Glück der SABARI (Jägerin und Verehrerin des Gottes Shiva); (Anupallavi) Eine Vielzahl großer Frauen der Weltweisen erlangte es nicht. (Carana) Sie hatte die Ehre, den Herrn nach Herzenslust zu sehen, ihm wohlgeschmeckende Früchte zu opfern, mit Entzücken niederzufallen vor seinen heiligen Füßen und Freiheit von der Wiedergeburt zu erlangen in der Gegenwart des Herrn.

TONLEITER im BUKHARI-RAGA: -c d e f g a s b c; Grundton und Quinte (c-g) werden als Borduntöne gesetzt., Gliederung in Tetrachorde (c-f, g-c). Es gibt Zentral- und Nebentöne, fest fixierte, ungefähr definierte und gleitende Tonhöhen (glissandi). Die Oktave wird nach der Theorie in 22 Shruti eingeteilt, die in der Praxis allerdings eher als off-pitch-Phänomene behandelt werden. (S. 32) Ihre volle Entfaltung erhalten die Ragamelodien im nichtmetrisierten Anfangsteil eines Raga (ALAPANA, ALAP)

Curt Sachs:

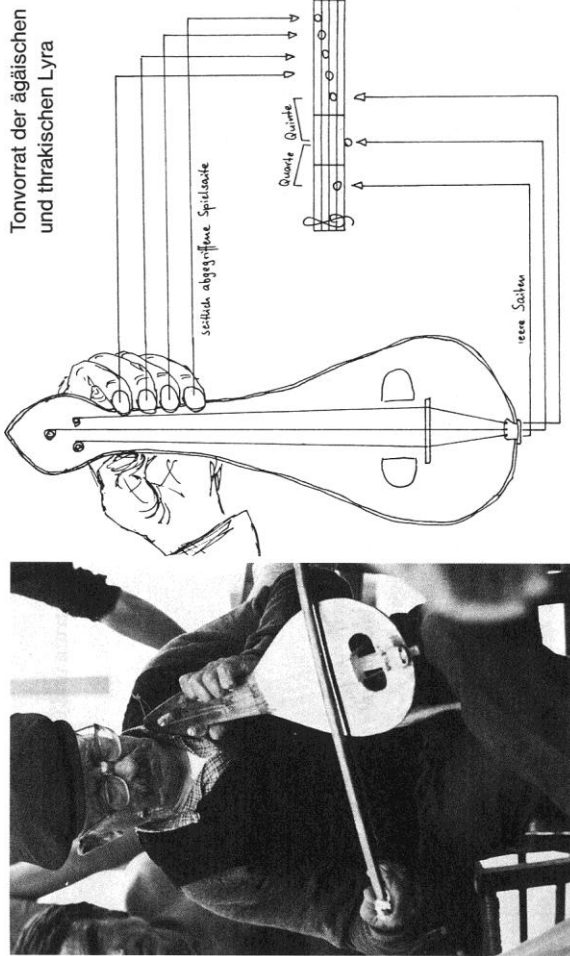
„Das Urgebilde einer musikalischen Eingebung ist eine prätheoretische Gestalt - wie **maqam** in den arabischen Ländern und **raga** in Indien - ausgezeichnet durch ihre Umrißkurve, Spannung und Entspannung, Schrittfolge (meist Ausschnitte einer Oktave), bestimmte, oft wiederkehrende Formeln, Rhythmus,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

In: Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen. Heidelberg 1957, Verlag Quelle & Meyer, S. 29

Indien (Telugu), Krti
Transkription: Josef Kuckertz

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27

Pallavi
Carana
Anupallavi
ohne Tala - Anubandha



Konstantinosweise

$\text{♩} = 70$

Musical score for 'Konstantinosweise' in 2/4 time. It features a vocal line and a baglam lyra accompaniment. The score is divided into 12 measures, with the first measure containing a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature.

Schlagzeug und Bordun laufen in ähnlicher Weise durch.

Konstantinos-Weise

Musical score for 'Konstantinos-Weise' in 2/4 time. It includes a vocal line with lyrics and a 'Lyra solo' section. The lyrics are: 'o Ko — stan — tin, o Ko — stan — ti — nos o mik — ros, o — ras, o'. The 'Lyra solo' section is marked with a 'Solo' symbol and a '4. 5. W.' time signature.

Aus: Jorgos Canacakis-Canas, Pyrovasie – Musikalische Ekstase und Feuertanz in Griechenland, in: Harm Wilms, Musik und Entspannung, Gustav Fischer Verlag, Stuttgart 1977, S. 51–53.

In dem mazedonischen Dorf Hagia Eleni dient die "Konstantinos-Weise" als orgiastische, rhythmisch monotone Vorbereitungs- und Begleitmusik zum Feuertanz, bei dem einmal im Jahr die Tänzer nach tagelanger intensiver Vorbereitung barfuß über einen 10-20 cm hohen Teppich aus glühenden Kohlen tanzen, ohne sich die Füße zu verbrennen. Das ist nur möglich im Zustand der Trance oder Ekstase. Ebenso alt wie dieser Brauch ist wohl auch die Musizierpraxis.

Transkription nach der Aufnahme von Wolf Dietrich am 20. 5. 1975 in Agia Eleni Serron (Nordgriechenland), Archiv Dietrich F. 319.1

Gregorianischer Introitus der Messe am Ostersonntag

Antiphona ad introitum IV

Ps. 138, 18, 5, 6 et 1-2

È-SURRE-XI, et adhuc te-
cum sum, al-le-lu-ia:
po-su-isti su-per me ma-num tu-am, al-le-
lu-ia: mi-ra-bi-lis fa-cta est sci-én-ti-a
tu-a, alle-lu-ia, al-le-lu-ia. Ps. Dó-mi-ne
probásti me, et cognoví-sti me: tu cognoví-sti sessi-ó-nem
me-am, et re-surrecti-ó-nem me-am. ADR Intellexisti ...

Der Notentext enthält neben der Quadratnotation, wie sie zwischen 1200 und 1400 üblich war, zwei ältere Neumenhandschriften. Die obere stammt aus Laon (nach 930), die untere aus Einsiedeln (Anfang 11. Jh.).

Übersetzung: Auferstanden bin ich und immer bin ich bei dir, alleluja. Du hast auf mich deine Hand gelegt, alleluja. Wie wunderbar ist es, dich zu erkennen, alleluja, alleluja. Herr, geprüft hast du mich und erkannt. Du weißt, wann ich sitze und wann ich aufstehe. (Gloria patri et filio et spiritui sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.) Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist, wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.

Psalm 138:

- 1: Herr, du erforschest mich und kennest mich.
- 2: Ich sitze oder stehe auf, *so weißt du es.*
- 5: [Von allen Seiten umgibst du mich und] hältst deine Hand über mir.
- 6: Solche Erkenntnis ist mir zu hoch und zu wunderbar.
- 18: Wenn ich aufwache, bin ich noch bei dir.

Prosa- und Korrespondenzmelodik

"Der Gegensatz von Poesie und Prosa ist im Bereich der Sprache so eindeutig, daß er eine grundlegende Scheidung darstellt...

Prosa ist ein altlateinisches Wort und bedeutet ungebundene Rede, die schlicht und gerade vor sich hingeht: oratio prosa oder prosa. Die Prosa des Alltags ist in jeder Hinsicht frei. Sie bringt stets Neues. Aber auch die Kunstprosa verhält sich so. Sie vermeidet im allgemeinen das Regelhafte und Geordnete, vermeidet Wortwiederholung, Assonanz und Reim, gehobenen Stils mit rhythmischem

vermeidet sogar beim Satzbau eine allzugroße Ähnlichkeit, weil dadurch der Eindruck eines Parallelismus entstehen könnte...

Die Wurzeln unserer Musik liegen einerseits in der bodenständigen Tradition, die wir mangels schriftlicher Zeugnisse nicht unmittelbar erfassen können. Zum anderen liegt sie im christlichen Kultgesang des ersten Jahrtausends...

Es ist eine folgenschwere Tatsache, daß der Kultgesang des Christentums nicht mit poetischen Texten verknüpft war. Er beruht auf der Prosa der Heiligen Schrift... Sie prägt nun den Charakter des neuen Singstils. Dieser Charakter wird verständlich, wenn man sich die Bedeutung der Texte vor Augen hält. Sie sind das 'Wort Gottes'. Um sie würdig darzustellen, verwendet man alle Mittel einer dem Wort dienenden Musik, von der feierlichen Lesung über die Psalmodie bis zum kunstreichen Chor- und Sologesang. Verpönt sind Instrumente, wie das Heidentum sie benutzt. Geringgeschätzt ist alles Lied- und Tanzmäßige, soweit es dem Alltag verhaftet bleibt. Man sucht einen musikalischen 'Hochstil', der jeden Gläubigen an die Transzendenz der Offenbarung erinnern soll.

Hier haben die Gestalter des Gregorianischen Chorals hervorragende Arbeit geleistet. Seit langem war den Prosatexten eine Prosamelodik für Chor- und Sologesang zugeordnet. In der Meßkomposition wurde das üblich, was Peter Wagner als 'Gruppenstil' und 'Melismenstil' bezeichnet: die Zuordnung von zwei, drei und mehr Tönen zu jeder Silbe. Die silbenmäßige Deklamation tritt in den Hintergrund. Statt ihrer beobachtet man sowohl bei den Chor- wie bei den Solopartien des Propriums ein kontinuierliches Auf und Ab der Stimme, die wie ein Strom dahinflutet.

Dieser Stimmstrom ... ist ein Wahrzeichen der Gregorianik...

Versucht man, den Gegenpol der Prosa begrifflich zu umschreiben, so gelangt man zum Regelhaft-Geordneten, im weitesten Sinne Gebundenen, also zum 'Poetischen' in der Musik. Hier ist eine Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen möglich. Hier gibt es 'Glieder', die man erfährt und wiedererkennt... Man beobachtet also das Grundverhältnis einer 'Korrespondenz' von kleinsten Teilen.

Die so umschriebene Beziehungsmelodik oder *Korrespondenzmelodik*, aus Gliedern aufgebaut, ist wohl der Gegenpol zur Prosamelodik. Besteht ein Glied aus einer Tongruppe, so kann es unmittelbar nacheinander mehrmals wiederholt werden, als ostinater Baß oder als Begleitfigur. Zu größerer Freiheit führen rhythmische Wiederkehr einer Gruppe, sodann Periodenbau mit korrespondierenden Gliedern, schließlich Themenbildung und thematische Arbeit...

Prüft man die Wendepunkte vom Mittelalter bis zur Gegenwart, so zeigt sich ein überraschendes Ergebnis. Es war die *Tanzmusik*, die mindestens dreimal entscheidend gewirkt hat. Aus ihr ging um 1200 der europäische Akzentstufentakt' hervor. Um 1600 erneuert und bereichert, bildet er seitdem die Grundlage unseres Musizierens. Der um 1760 hinzutretende Periodenbau stammt gleichfalls aus der Tanzmusik.

Damit wären drei Zeiten genannt, in denen die Korrespondenzmelodik eine für Europa typische Form erhielt. Weder die Antike noch der Vorderorient kennen als Grundlage der Musik rationale Zeitmessung mit Akzentstufentakt."

Aus: Heinrich Bessler, Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik, in: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Reclam, Leipzig 1978, S. 80ff.

Joseph Haydn: „Et resurrexit“ aus der Schöpfungsmesse (1801), Klavierauszug

Allegro $\text{♩} = 104$

Et re-sur-re - - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum scri - ptu - ras, se - cun - dum scri - ptu - ras.

Allegro $\text{♩} = 104$

Tutti

105

Et a - scen - dit in coe - lum, et a -

Et a - scen - dit in coe - lum,

105

Kl.

110

scen - dit in coe - lum: se - - det ad dex - te - ram Pa - - tris,

et a - scen - dit in coe - lum: se - - det ad

110

se - - det ad dex - te - ram, ad dex - te - ram

se - - det ad dex - te - ram Pa - - tris, ad dex - te - ram

dex - te - ram Pa - - tris, se - - det, se - - det

Ob. II

Pa - tris.

A. Böhm & Sohn, Augsburg 1938, S. 33f.

Übersetzung:
Er ist am dritten Tage auferstanden nach der Schrift und auf-
gefahren in den Himmel. Er sitzt zur Rechten des Vaters.

Tonleitern

Zentral- und Nebentöne

Das erste wesentliche Moment einer Tonleiter ist die hierarchische Ordnung der Töne, denn von dem "wichtigsten" Ton, dem Grundton, bekommt die Tonleiter ihren "Vornamen", von der Intervallkonstellation (Lage der Ganz- und Halbtonschritte z. B.) ihren "Nachnamen" (z. B. "C-Dur"). In den ältesten, durch eine über tausendjährige mündliche Tradierung uns zugänglichen Musizierformen, denen noch keine ausgebildete Tonleiter zugrunde liegt, ist dieses Moment des Zentraltones besonders deutlich erkennbar. In dem "Rg Veda" rezitiert und psalmodiert ein Mönch aus den Veden, der heiligen Schrift der Inder. Das ist vergleichbar dem Psalmengesang in unserem Kulturkreis (vgl. das gregorianische Beispiel). Der rezitierende Vortrag macht die Entstehung des Zentraltones aus dem feierlichen, von der Alltagssprache abgehobenen Sprechen auf einer fixierten Tonhöhe erfahrbar. Gegenüber diesem Zentralton sind die übrigen, eng um den Zentralton gruppierten, nicht immer genau fixierbaren Tonhöhen von untergeordneter Bedeutung. Der psalmodierende Vortrag des Rg Veda ist hinsichtlich der verwendeten Tonhöhen etwas reicher, folgt aber den gleichen Prinzipien.



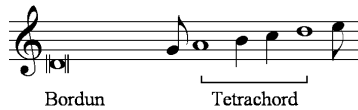
Musikimmanent betrachtet stellt der Zentralton einen festen Orientierungspunkt im "unendlichen" Tonraum dar, ein Gravitationszentrum der von ihm ausgehenden und zu ihm zurückkehrenden melodischen Bewegung. Unter funktionalem Aspekt dient er der Hinführung zu einer intensiven Konzentration.

Musik mit kleinen Tonrepertoires

Grundlegend für die Tonleiter ist ferner, daß sie ein aus den vielen möglichen Tonhöhen ausgewähltes Tonrepertoire darstellt. Dieses Prinzip der Elementenauswahl und -begrenzung läßt sich wieder besonders gut an alten Musizierformen aufzeigen, die noch keine voll entwickelte Tonleiter haben. Das Kinderlied "Backe, backe Kuchen" z. B. besteht über weite Strecken nur aus drei Tönen, dem Trichord e g a:



Der durch das Tonrepertoire vertikal abgesteckte "Klangraum" wird horizontal-zeitlich ausgefaltet. Trotz melodischer Bewegung läßt sich eine solche Musik als ein "Stehen im Klangraum" interpretieren. Als Modellvorstellung kann ein Glockengeläute dienen, bei dem dieser flächenhaft-statische Eindruck noch intensiver erlebt wird, weil hier im horizontalen Ablauf keine deutlichen melodischen Figuren, Korrespondenzen und Wiederholungen auftreten, die eine Zeitgestalt bzw. eine Entwicklung suggerieren könnten. Konzentration, meditative Versenkung, Trance, Selbstvergessenheit u. ä. sind mögliche Folgen eines Sicheinlassens auf solche Musik. Vgl. Konstantinosweise:



MODI / KIRCHENTONARTEN



Dorisch	d	e	f	g	a	h	c	d			
Hypodorisch	a	h	c	d	e	f	g	a			
Phrygisch		e	f	g	a	h	c	d	e		
Hypophrygisch	h	c	d	e	f	g	a	h			
Lydisch			f	g	a	h	c	d	e	f	
Hypolydisch	c	d	e	f	g	a	h	c			
Mixolydisch				g	a	h	c	d	e	f	g
Hypomixolydisch		d	e	f	g	a	h	c	d		
Äolisch (ergänzt von Glarean 1547)	a	h	c	d	e	f	g	a			
Hypoäolisch	e	f	g	a	h	c	d	e			

■ = Finalis/Grundton

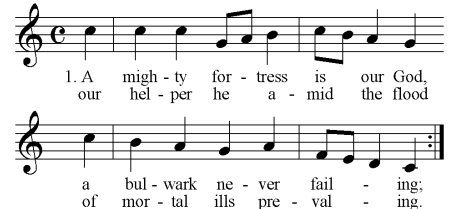
◻ = Rezitationston/„Dominante“

Luther: Ein feste Burg (1527)

1. Ein' feste Burg ist unser Gott,
ein gute Wehr und Waffen.
Er hilft uns frei aus aller Not,
die uns jetzt hat betroffen.
Der alt böse Feind,
mit Ernst er's jetzt meint;
groß Macht und viel List
sein' grausam' Rüstung ist,
auf Erd' ist nicht seinsgleichen.

∨ - ∨ - ∨ - ∨ - ∨ - (∨ = kurz, bzw. unbetont; - = lang, bzw. betont)
∨ - ∨ - ∨ - ∨ -
∨ - ∨ - ∨ - ∨ -
∨ - ∨ - ∨ - ∨ -
∨ - ∨ - ∨ -
∨ - ∨ - ∨ -
∨ - ∨ - ∨ -
∨ - ∨ - ∨ -
∨ - ∨ - ∨ -

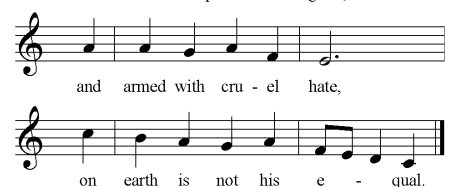
2. Mit unsrer Macht ist nichts getan,
wir sind gar bald verloren;
es streit' für uns der rechte Mann,
den Gott hat selbst erkoren.
Fragst du, wer der ist?
Er heißt Jesu Christ,
der Herr Zebaoth,
und ist kein anderer Gott,
das Feld muss er behalten.



3. Und wenn die Welt voll Teufel wär
und wollt uns gar verschlingen,
so fürchten wir uns nicht so sehr,
es soll uns doch gelingen.
Der Fürst dieser Welt,
wie sau'r er sich stellt,
tut er uns doch nicht;
das macht, er ist gericht':
ein Wörtlein kann ihn fällen.



4. Das Wort sie sollen lassen stahn
und kein' Dank dazu haben;
er ist bei uns wohl auf dem Plan
Mit seinem Geist und Gaben.
Nehmen sie den Leib,
Gut, Ehr', Kind und Weib:
lass fahren dahin,
sie haben's kein' Gewinn,
das Reich muss uns doch bleiben.



Luther-Fassung

Spätere Fassung

Ein feste Burg

Luther schrieb das Lied 1527 als Trostlied in einer Umbruch-Zeit, die in Angst vor dem Weltuntergang, der Türkengefahr und der ewigen Verdammnis lebte und in der der Teufel als reale Macht galt. Das Lied spiegelt auch Luthers persönliche Situation: In diesem Jahr war er todkrank, machte sich Sorgen um die bevorstehende Niederkunft seiner Frau, und beim Pestausbruch in Wittenberg wurde sein Haus zum Hospital. Er schrieb (1527): „Einen (Trost) haben wir, dass wir wenigstens Gottes Wort noch besitzen, ob der Satan auch die Leiber verschlingt“ (Zit. nach: Ein feste Burg, Dresden 1917, S. 25). Bald schon, nach der Ablösung von der katholischen Kirche, wird das Lied auch als protestantisches Kampf- und Siegeslied empfunden und eingesetzt, vor allem im 30-jährigen Krieg. Liturgisch gehörte es aber weiter zum Sonntag Oculi (Fastenzeit). Erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts wird es dem Reformationstag (31. 10.) zugeordnet und damit zum „Trutz-Lied“. 1817 auf dem Wartburgfest der Urburschenschaftler stand das Lied im Dienst der Freiheitsbewegung. Andererseits diente es im 19. Jahrhundert der „inneren Aufrüstung“ der Soldaten. Im 1. Weltkrieg wird es zum Kampflied gegen den bösen „Erbfeind“ Frankreich. Das „Reich Gottes“ der 4. Strophe wird damit quasi zum „Deutschen Reich“. Die zwiespältige Rezeption des Liedes dauert bis heute an: Seine Verwendung beim Gedenkgottesdienst nach dem Anschlag auf das World Trade Center (11.09.2001) in der Washington National Cathedral am 14.09.01 war Anlass für einen Streit innerhalb der methodistischen Kirche: Wurde der Choral hier in einer „Gott-mit-uns“-Mentalität als Kampflied missbraucht?

Heinrich Heine (1834):

Luther ... war nichts weniger als ein milder Schwan in manchen Gesängen, wo er den Mut der Seinigen anfeuert und sich selber zur wildesten Kampflust begeistert. Ein Schlachtlied war jener trotzige Gesang, womit er und seine Begleiter in Worms einzogen [Anm.: Der Reichstag zu Worms war 1521, 6 Jahre vor der Entstehung des Liedes!]. Der alte Dom zitterte bei diesen neuen Klängen, und die Raben erschrakten in ihren obskuren Turmnestern. Jenes Lied, die Marseiller Hymne der Reformation, hat bis auf unsere Tage seine begeisternde Kraft bewahrt, und vielleicht zu ähnlichen Kämpfen gebrauchen wir nächstens die alten, geharnischten Worte. (Aus: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland)

Andreas Baudler:

Einen Monat später [im Oktober 2001] sprach der Musikdirektor der United Methodists, Dean B. McIntyre, von „zwei Lagern“ von Trauernden: „Offensichtlich meinen viele, ‚Ein feste Burg‘ sei nicht geeignet, den Schmerz, die Ängste, die Verluste und das Leid ‚angemessen‘ zum Ausdruck zu bringen.“ Doch er verteidigte die Entscheidung, das mutmachende, in der Vergangenheit oft missdeutete Lutherlied vorgeschlagen zu haben. „A Mighty Fortress“ zu singen sei eine Möglichkeit, „ruhig, meditativ, langsam und ausdrucksvoll“ den hilflosen Gefühlen von „Schmerz und Trauer“ entgegenzutreten. (FAZ 7.5.03, S. N 3)

Metapher

Wenn man von einem Fußballspieler sagt, er sei ein Fels in der Abwehr, ist der Ausdruck „Fels“ nicht wörtlich, sondern in übertragener Bedeutung zu verstehen. Er ist ein Sprach-Bild, das durch den Vergleich etwas besonders plastisch kennzeichnen will (griechisch: metapherein = anderswohin tragen, übertragen)

Eph 6,10-10

10 Und schließlich: Werdet stark durch die Kraft und Macht des Herrn! **11** Zieht die Rüstung Gottes an, damit ihr den listigen Anschlägen des Teufels widerstehen könnt. **14** Seid also standhaft: Gürtet euch mit Wahrheit, zieht als Panzer die Gerechtigkeit an **15** und als Schuhe die Bereitschaft, für das Evangelium vom Frieden zu kämpfen. **16** Vor allem greift zum Schild des Glaubens! Mit ihm könnt ihr alle feurigen Geschosse des Bösen auslöschen. **17** Nehmt den Helm des Heils und das Schwert des Geistes, das ist das Wort Gottes.

M-T: Martin Luther 1527.

Neuerdings diskutiert man einen Zusammenhang des Liedes mit dem Abendmahlsstreit zwischen Luther und Zwingli. In diesem Fall verweist das „ein Wörtlein“, das sie „sollen lassen stahn“, auf das „est“ (= „ist“). Auch der zentrale Gedanke der „sola scriptura“ ist hier impliziert. Weitere biblische Bezüge: Joh 12,31 (vgl. auch 14,30; 16,11; Eph 2,2).

Die neuere Fassung zeigt das Lied in einem geraden, gleichmäßigen Takt. Nur so kann es überhaupt als „marschierendes“ Triumphlied aufgefasst werden. In dieser Art wurde das Lied - mit geringfügigen Varianten - schon im 17. Jahrhundert gesungen. Auch in Bachs berühmter Kantate 80 („Ein feste Burg“) erscheint es so ähnlich. Zur Lutherzeit waren die Melodien noch rhythmisch freier. Die ursprüngliche Gestalt des Liedes ist sehr unregelmäßig, nicht leicht zu singen und von daher für demagogische Zwecke ungeeignet. Beim rhythmischen Sprechen des Textes kommt man ins „Stolpern“ bei der „alt böse Feind“. Die Welt Gottes (Zeilen 1-4) ist in „Ordnung“, die des Teufels (Z. 5-8) in Unordnung (diabolus = Verwirrer). Dass die beiden Schlusszeilen sich dem gleichmäßigen jambischen Rhythmus der 4 Anfangszeilen anpassen, obwohl noch vom Teufel die Rede ist, könnte ein Zeichen für die überlegene Macht Gottes sein.

In der Melodie wird die Antagonie noch deutlicher. Es gibt eine Macht ‚von oben‘ und eine dagegen sich erhebende Macht ‚von unten‘. Die Melodie füllt vom Hochtton c’’ aus zunächst den oberen Raum. In der 2. Zeile durchläuft sie in einer geradlinigen Abwärtsbewegung den gesamten Tonraum bis zum Tieftton c’. Gottes Macht ist allumfassend. Beide Zeilen entsprechen sich in den Notenwerten. Die Wiederholung der Melodie (Zeilen 3-4) befestigt die klare Ordnung. Die Teufelszeilen (5-8) zeigen schon im Notenbild ein großes Durcheinander. Sie sind verschieden, ungleich lang und alle kürzer als die Gotteszeilen. Die Melodie beginnt beim Tieftton c’ und wendet sich dann wie eine Schlangenlinie um die Mittelachse g’ (Schlange = Teufel). Die folgende Zeile beginnt wieder beim Tieftton, reckt sich dann aber nach einem gewaltigen Sprung zum Hochtton c’’ auf. Sie setzt sich sozusagen wie Luzifer an die Stelle Gottes (Eph 14,13). Doch dann bröckelt seine Macht. Die melodische Linie fällt - wieder in einer Art Schlangenbewegung - mehr und mehr in sich zusammen. In der vorletzten Zeile erscheint zum ersten Mal wieder der jambische Rhythmus aus dem Gottesteil. Die Schlusszeile entspricht musikalisch wörtlich der 2. und 4. Das Gottesthema der machtvoll abfahrenden Tonleiter hat das letzte Wort.

Die Aufnahme präsentiert das Lied in der Osiander-Fassung (1586). Der mehrstimmige Satz ist ursprünglich als Gemeindegesang konzipiert (Orgeln gab es damals in den Kirchen noch nicht). Der lebendige Rhythmus und die klare Durchhörbarkeit lenken das Ohr auf die differenzierte Wahrnehmung des Wortes. Die Dehnung der kurzen Silbe (fe-)ste unterstreicht den Sinngehalt dieses Wortes. Das un(-ser) wird durch ein Melisma liebevoll herausgehoben. Die Aufnahme aus Washington mit der neueren Fassung präsentiert sich im heute üblichen Stil: das machtvolle „Orgelbrausen“, der kräftige Gemeindegesang und der lange Nachhall in der großen Kathedrale schaffen eine religiös-stimmungshafte Atmosphäre des Aufgehoben- und Erhobenseins. Keine der beiden Fassungen erhärtet von sich aus den Verdacht der politisch-militärischen Indienstnahme.

Nachtrag zu „Also sprach Zarathustra“:

Das Nietzsche-Wort „Die Sonne geht auf. Das Individuum tritt in die Welt oder die Welt ins Individuum“ stellte Strauss seiner Partitur voran.

Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra (1883-85). Zarathustra's Vorrede.

Als Zarathustra dreissig Jahr alt war, verliess er seine Heimat und den See seiner Heimat und ging in das Gebirge. Hier genoss er seines Geistes und seiner Einsamkeit und wurde dessen zehn Jahr nicht müde. Endlich aber verwandelte sich sein Herz, - und eines Morgens stand er mit der Morgenröthe auf, trat vor die Sonne hin und sprach zu ihr also:

„Du grosses Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht Die hättest, welchen du leuchtest!

Zehn Jahre kamst du hier herauf zu meiner Höhle: du würdest deines Lichtes und dieses Weges satt geworden sein, ohne mich, meinen Adler und meine Schlange.

Aber wir warteten deiner an jedem Morgen, nahmen dir deinen Überfluss ab und segneten dich dafür.

Siehe! Ich bin meiner Weisheit überdrüssig, wie die Biene, die des Honigs zu viel gesammelt hat, ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken.

Ich möchte verschenken und austheilen, bis die Weisen unter den Menschen wieder einmal ihrer Thorheit und die Armen einmal ihres Reichthums froh geworden sind.

Dazu muss ich in die Tiefe steigen: wie du des Abends thust, wenn du hinter das Meer gehst und noch der Unterwelt Licht bringst, du überreiches Gestirn!

Ich muss, gleich dir, *untergehen*, wie die Menschen es nennen, zu denen ich hinab will.

So segne mich denn, du ruhiges Auge, das ohne Neid auch ein allzugrosses Glück sehen kann!

Segne den Becher, welche überfließen will, dass das Wasser golden aus ihm fliesse und überallhin den Abglanz deiner Wonne trage!

Siehe! Dieser Becher will wieder leer werden, und Zarathustra will wieder Mensch werden.“

- Also begann Zarathustra's Untergang.

In seiner Sinfonischen Dichtung entwirft Strauss eine Art menschlichen Entwicklungsweg, bestehend aus einer Einleitung und acht "Stationen" des imaginären Lebenslaufes. Deren Titel sind Kapitelüberschriften aus Nietzsches Buch, die vom Komponisten aber erst nachträglich in die Partitur eingefügt wurden. Die berühmt gewordene Einleitung des Werkes (Trompetenfanfare) umspannt ein weites Feld möglicher Bedeutungen: von "Erhabenheit", "Natur" und "Universum" bis zu "Ursprünglichkeit", "Anfang" und "Leere". Das Nietzsche-Wort "Die Sonne geht auf. Das Individuum tritt in die Welt oder die Welt ins Individuum" stellte Strauss entsprechend seiner Partitur voran. Dieser hoffnungsfrohe Beginn mündet in die Geborgenheit bietende, aber im Niederen steckenbleibende Welt der Gläubigen ("Von den Hinterweltlern").

Ihre auf das Jenseits gerichtete Weltsicht klingt in einem innigen Choral an, der vom Orchester in einen warmen Streichquartettklang gehüllt ist. Die im Englischhorn wiederhallende Trompetenfanfare gibt das Signal zum Aufbruch in die folgenden stürmisch-bewegten Abschnitte ("Von der großen Sehnsucht", "Von den Freuden und Leidenschaften"). Bald weicht die euphorische Stimmung jedoch einem Gefühl der Resignation. Im "Grablied" betrauert Zarathustra die Zerstörung seiner jugendlichen Ideale.

Verfolgt man als Kompositions-idee der Sinfonischen Dichtung das Aufzeigen eines menschlichen Entwicklungsweges, so wie sie einst selbst von Strauss angeführt wurde, unterwirft sich der Held nun den Sicherheit versprechenden Regeln der strengen Wissenschaft. Allerdings stimmt dieses Unterfangen wenig zuversichtlich: Wie ein "blinder Wurm" kriechen das zwölftönige Fugenthema und seine kontrapunktische Beantwortung dahin. Solche trockene Gelehrsamkeit erweist sich als wenig lebensstauglich und wird rasch verworfen. Die abrupte Wende läutet der folgende Abschnitt ein, in dem sich "Der Genesende" der Fülle des Lebens zuwendet. Hier nun triumphiert die Natur im Aufblühen von Vogelstimmen und Naturlauten, anschließend zieht eine beschwingte Walzer-Variation ("Das Tanzlied") und das "Nachtwandlerlied" vorüber. Mit der Naturstimmung des Anfangs verklingt das Werk in zartestem Pianissimo. http://www1.ndr.de/ndr_pages_std/0,2570,OID356994_REF878,00.html 20.05.04

Willie Ruff und John Rodgers, Professoren an der Yale University in den USA, haben die Berechnungen der Musik der Planeten des Astronomen Johannes Kepler (1571-1630) mit Hilfe eines Synthesizers in Klang umgewandelt. Dabei umkreist die Venus das e'''' die Erde gleitet zwischen g'' und gis''. Das ergibt ein Changieren zwischen Dur- und Moll-Sext.

Псалтырь Степана Васильевича Слободского
Zum Gedächtnis an Stephan Vasil'evič Smolenskij

4. Свете тихий

(Киевского роспева)

Abendlied

(Nach einer Kiever Weise)

Edition und Übersetzung:
Ursula Jürgens

Sergej Rachmaninow
1873-1943

Довольно медленно (движение половинчлти)
Ziemlich langsam (In Halben)

Sopran II *pp*

Све . те . те . те .
Sve . te . te . te .
A . bend . bend .

Алт II *pp*

Све . те . те . те .
Sve . te . te . te .
A . bend . bend .

Тенор I *p*

Све . те . ти . хий . вы . Без . смерт . на . го .
Sve . te . ti . chij . du heil' . ges Strah . len , — Bez . smert' . na . go .
A . bend . licht , — leuch . te zum Ruh .

Баß I *pp*

ти . хий! . Свя . та . го . Бла . жен . на . го .
ti . chij! . Svja . ta . go , Bla . žen . na . go .
licht! . Des se . li . gen Va . ters im .

Сопран I *pp*

ти . хий! . Свя . та . го . Бла . жен . на . го .
ti . chij! . Svja . ta . go , Bla . žen . na . go .
licht! . Des se . li . gen Va . ters im .

Тенор II *pp*

От . ца . Не . бес . на . го .
Ot . ca . Ne . bes . na . go .
me des E . wi . gen ,

Баß II *pp*

Све . те . те . те .
Sve . te . te . te .
A . bend . bend .

S

mf

И . и . су . се . Хри . сте! . При . шед . ше . на . за . пад .
I . i . su . se . Chri . ste! . Pri . šed . še . na . za . pad .
Him . mel , Je . su . Chri . ste! . Zum Un . ter . gang der

Алт I *mf*

И . и . су . се . Хри . сте! . При . шед . ше . на . за . пад .
I . i . su . se . Chri . ste! . Pri . šed . še . na . za . pad .
Him . mel , Je . su . Chri . ste! . Zum Un . ter . gang der

Тенор II *mp*

И . и . су . се . Хри . сте! . Све . те . те . те .
I . i . su . se . Chri . ste! . Sve . te . te . te .
Him . mel , Je . su . Chri . ste! . A . bend . bend .

II

p

солн . ца , ви . дев . ше . свет . ве . чер .
soln . ca , vi . dev . še . svet . ve . čer .
Son . ne . kom . met das A . bend . licht . zu

p

солн . ца , ви . дев . ше . свет . ве . чер .
soln . ca , vi . dev . še . svet . ve . čer .
Son . ne . kom . met das A . bend . licht . zu

mf

ти . хий! . Све . те . ти . хий! .
ti . chij! . Sve . te . ti . chij! .
licht! . A . bend . licht! .

mf

ти . хий! . Све . те . ти . хий! .
ti . chij! . Sve . te . ti . chij! .
licht! . A . bend . licht! .

Баß I *p*

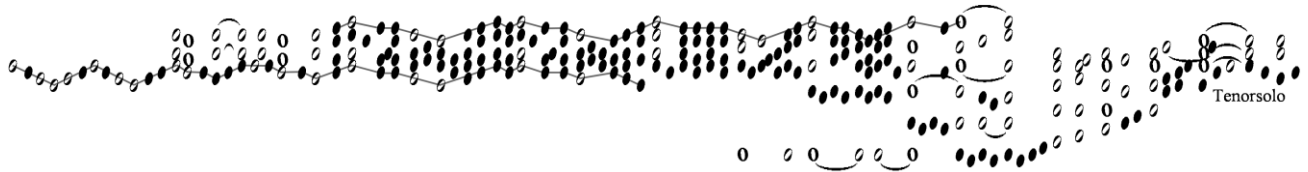
Све . те . те . те .
Sve . te . te . te .
A . bend . bend .

Баß II *p*

Све . те . те . те .
Sve . te . te . te .
A . bend . bend .

<p><i>Svete tichij svjatyja slavy, Bezsmertnago, Otca Nebesnago, Svatago, Blažennago, Iisuse Christe!</i></p> <p><i>Prišedše na zapad solnca, videvše svet večernij.</i></p> <p><i>Poem Otca, Syna i Svjatago Ducha, Boga. Svete tichij! Svete tichij! Svete tichij svjatyja slavy.</i></p> <p><i>Dostoin esi pet byti glasy prepodobnymi, Syne Božij, život dajaj, temže mir Tja slavit.</i></p>	<p>Licht, freundlich leuchtend, aus heiliger Herrlichkeit des unsterblichen Vaters, des himmlischen, heiligen, seligen: Du Jesus Christus!</p> <p>Gekommen zur Stunde, da die Sonne untergeht, vor Augen das Licht, am Abend entzündet, singen wir Lob dem Vater und dem Sohn und Gottes heiligem Geist. Licht, freundlich leuchtend! (3x)</p> <p>Würdig bist du, zu allen Zeiten gepriesen zu werden mit frommen Stimmen, Gottes Sohn, du gibst das Leben, deshalb verherrlicht dich das All.</p>
---	--

- Kölner Domglocken (Track 46)
- Sommerkanon (sumer is icumen)
- Ockeghem: Deo gratias (Anfang), CD „Utopia triumphans, 1995
- Pygmäengesang, CD „Echoes Of The Forest“, Track 10, ellipsis 1995



Sve - te ti - chij svja -
ty - ja sla - vy, —
Bez - smert - na-go, —
Ot-ca Ne-bes - na-go, Svja -

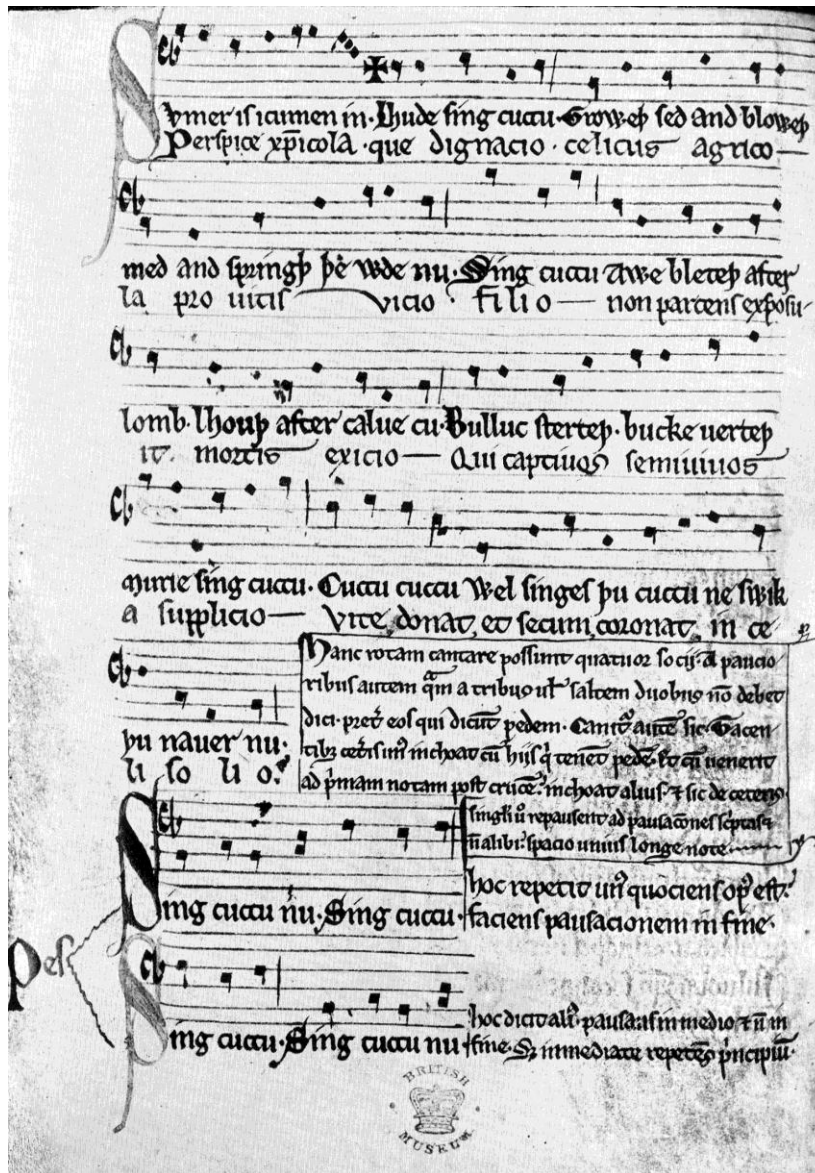
Landsknechtslied

L'hom-me, l'hom-me, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé doibt on daub - ter,
doibt on daub - ter. On a fait par - tout cri - er. Que chas - cun se viegne ar - mer d'un hau - bre -
gon de fer. L'hom-me, l'hom-me, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé doibt on daub - ter.

Palestrina: Missa Papae Marcelli, 1555

S
A Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son,
T1 Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky -
T2 Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - ri -
B1 Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - ri -
B2 Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - ri -
Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son,
15 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son!
rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, e - lei - son, Ky - rie e - lei - son!
son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, e - lei - son, Ky - rie e - lei - son!
e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son!
rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son!
e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son!

Anonymer englischer Musiker um 1260



a Su - mer is i - cu - men in,
 b Lhu - de sing cuc - cu,
 c Gro-weth sed and blo - weth med, And
 d springth the wo - de nu.
 e Sing cuc - cu!
 f A - we ble - teth af - ter lomb, Lhouth
 g af - ter ca - lve cu.
 h Bul - loc ster - teth, bu - cke ver - teth,
 i Mu - rie sing cuc - cu.
 k Cuc - cu, cuc - cu!
 l Wel sin - ges thu cuc - cu, Ne
 m swik thu na - ver nu.
 x Sing cuc - cu, nu
 Pes
 y sing cuc - cu,

Die Handschrift zeigt spätere Radierungen und 'Verbesserungen', z. B. war der 2. Ton ursprünglich ein f, kein e. Der unter den englischen mit roter Tinte später hinzugefügte lateinische Text (Perspice christicola...) zeigt die Verwischung der Grenzen zwischen weltlicher und geistlicher Musik. Oder ist er das Alibi, um ein solches Stück in den Kodex aufnehmen zu können? Oder sollte so die weltliche Rota der Kirchenmusik zugeführt werden?

Perspice christicola que dignacio celicus agricola pro vitis vicio filio non parcens exposuit mortis exitio Qui captivos semivivos a supplicio vite donat et secum coronat in celi solio.	Erkenne, Verehrer Christi, welche Anerkennung der himmlische Pfleger der Erde (gewährt). Für die Fehler des Weinstocks hat er den eigenen Sohn nicht geschont. Er hat ihn dem Tod überlassen und so bewahrt er die halbtoten Gefangenen vor der Strafe, schenkt sie dem Leben zurück und krönt sie mit sich zusammen auf dem Himmelsthron.
---	--

Der Sommer ist gekommen,
sing laut, Kuckuck!
Es wächst die Saat und blüht die Wiese,
es springt (wird grün) der Wald nun.
Sing, Kuckuck!
Nach dem Lamm ruft das Schaf,
nach dem Kalb die Kuh.
Vögel singen, Böcke springen,
fröhlich sing, Kuckuck
Kuckuck Kuckuck.
Sing schön, Kuckuck
und schweige nun nie.

Pes:
Sing, Kuckuck
nun sing, Kuckuck.

2 Stimmen laufen - nach dem Stimmtauschprinzip kanonisch verschränkt - als Pes ('Fuß', 'Grund') durch, die anderen 4 Stimmen singen die Melodie kanonisch im Abstand von 2 Takt. In der mittelalterlichen Handschrift wird das Stück als "rota" (lat. = Rad) bezeichnet. Es handelt sich um einen Kreis- oder Zirkelkanon. Die Musik kommt nicht vom Fleck, sondern umkreist den zwischen zwei Harmonien pendelnden Grundklang. Es entsteht eine Art Klangfläche, bei der - wie bei einem Glockengeläut - die Simultankontraste in einer übergeordneten Einheit verschmelzen. Der Pes ist ein Element volkstümlich-spielmännischer Kunst (Improvisieren über einem kurzen Tanzbaß). Die einzelnen Stimmen bewegen sich improvisatorisch frei zwischen den durch die beiden Grundklänge festgelegten Kerntönen.

Walter Salmen:

"Aus der Mitwirkung von Glocken und ventillosen Blechblasinstrumenten in mittelalterlichen Ensembles darf man auf Ostinatoförmigkeiten schließen, wie sie als fundamentierender Pes etwa im berühmten Sommerkanon, in kurzen Baßformeln im Cancionero del Palacio (um 1500), bei Ortiz 1553 oder gegen Ende des 16. Jahrhunderts in dem Klavierstück The Bells von W. Byrd begegnen."
 Zit. nach: AfMw 2/1968, S. 89.

Das Bild des Kreises findet sich in alten Formbegriffen wie "Rundgesang", "rondellus", "round" und "rota" (it.- Rad). Das Imitieren der einen durch die andere Stimme hieß auch "fuga" (lat. und it.: Flucht) oder "Kanon" (griech. und lat.: Richtschnur, Regel; in der Musik: die Anweisung, wie aus einer Stimme eine andere abzuleiten ist).

STRUCTURES

Pierre BOULEZ

I a

Très Modéré (♩ = 120)

PIANO I

fff
legato sempre

PIANO II

quasi p sempre

5

T

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

TU

1 7 3 10 12 9 2 11 6 4 8 5

D

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Dy

pppp pp p quasi-p mp mf quasi-f f ff fff ffff

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A

sfz *normal* *sfz*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Permutation	ORIGINAL-QUADRAT	Permutation
1	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	25
2	2 8 4 5 6 11 9 12 3 7 10	26
3	3 4 1 2 8 9 10 5 6 7 12 11	27
4	4 5 2 8 9 12 3 6 11 10 7	28
5	5 6 8 9 12 10 4 11 7 2 3 1	29
6	6 11 9 12 10 3 5 7 1 8 4 2	30
7	7 1 10 3 4 5 11 2 8 12 6 9	31
8	8 9 5 6 11 7 2 12 10 4 1 3	32
9	9 12 6 11 7 1 8 10 3 5 2 4	33
10	10 3 7 1 2 8 12 4 5 11 9 6	34
11	11 7 12 10 3 4 6 1 2 9 5 8	35
12	12 10 11 7 1 2 9 3 4 6 8 5	36

Permutation	UMKEHRUNGS-QUADRAT	Permutation
13	1 7 3 10 12 9 2 11 6 4 8 5	37
14	7 11 10 12 9 8 1 6 5 3 2 4	38
15	3 10 1 7 11 6 4 12 9 2 5 8	39
16	10 12 7 11 6 5 3 9 8 1 4 2	40
17	12 9 11 6 5 4 10 8 2 7 3 1	41
18	9 8 6 5 4 3 12 2 1 11 10 7	42
19	2 1 4 3 10 12 8 7 11 5 9 6	43
20	11 6 12 9 8 2 7 5 4 10 1 3	44
21	6 5 9 8 2 1 11 4 3 12 7 10	45
22	4 3 2 1 7 11 5 10 12 8 6 9	46
23	8 2 5 4 3 10 9 1 7 6 12 11	47
24	5 4 8 2 1 7 6 3 10 9 11 12	48

Ungerischer Tanz aus dem Lautten Buch (1556) von Wolfgang Heckel

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Measure numbers are indicated above the staff lines. The score includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. A section labeled '40 Proportio' begins at measure 40. The piece concludes with a cadence in measure 66.

Das Stück zeigt die alte modal-harmonische Form des Wechselborduns. Die Kadenz (Schlußfloskel) besteht aus der Verbindung VII-I. Diese modale Setzweise wurde im 16. Jahrhundert zunehmend durch die Dur-Moll-Kadenz abgelöst. Der treibende Faktor in diesem Prozeß war die Einführung der Leitöne (erhöhte 7. Stufe). Durch sie entstand die zum Grundton (1. Stufe) drängende Leittonspannung. Den Beginn dieses Prozesses kann man gut an obigem Stück ablesen (vgl. die T. 21-22, 56-57, 60-62, 64-66).

Beatles: Ob-la-di, Ob-la-da (1968)

F G A B c d e f g a h c' d' e' f'

Desmond has a barrow in the market place.
 Molly is the singer in a band.
 Desmond says to Molly >girl I like your face<
 And Molly says this as she takes him by the hand:
 >Obladi oblada life goes on bra
 Lala how the life goes on
 Obladi oblada life goes on bra
 Lala how the life goes on.<

Desmond takes a trolley to the jewellers stores,
 Buys a twenty carat golden ring.
 Takes it back to Molly waiting at the door
 And as he gives it to her she begins to sing.

In a couple of years they have built
 A home sweet home
 With a couple of kids running in the yard
 Of Desmond and Molly Jones.

Happy ever after in the market place
 Desmond lets the children lend a hand.
 Molly stays at home and does her pretty face
 And in the evening she still sings it with the band.

Happy ever after in the market place
 Molly lets the children lend a hand.
 Desmond stays at home and does his pretty face
 And in the evening she's a singer with the band.
 And if you want some fun - take Obladi Oblada

J. S. Bach Inventio I

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

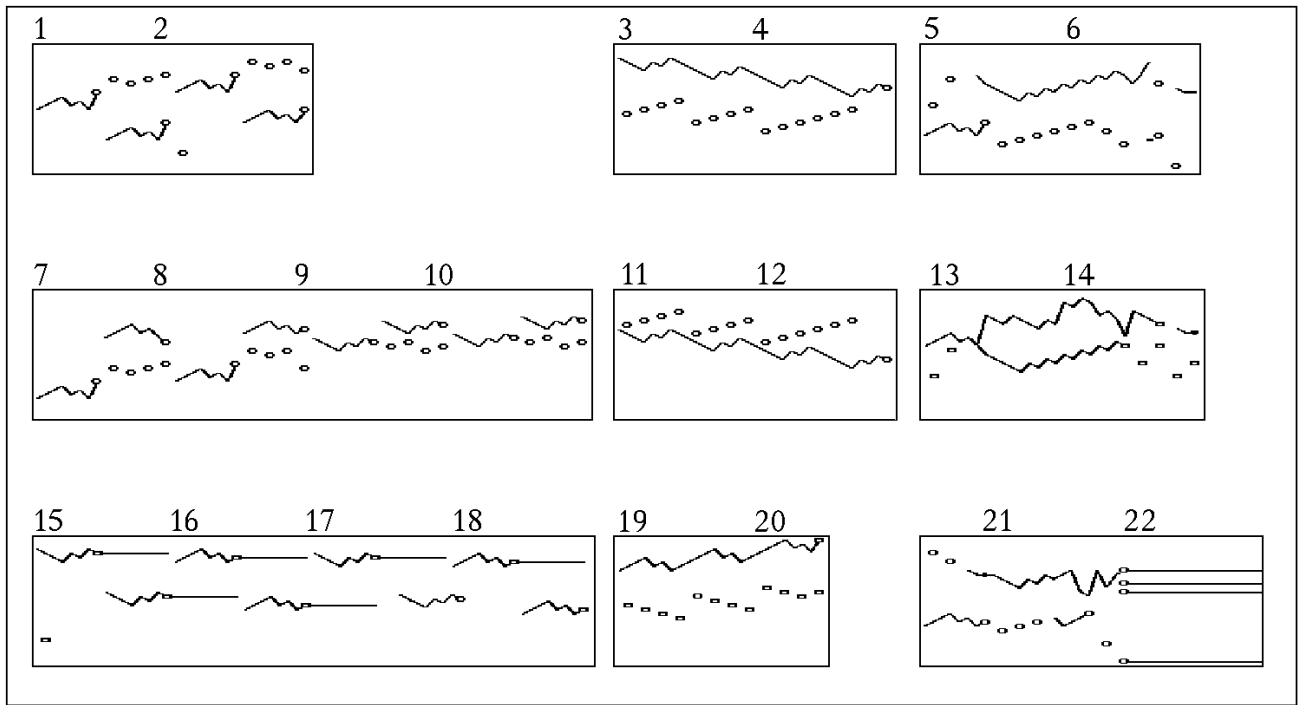
Verfertigt

von
Joh. Seb. Bach
Hochfürstlich Anhalt-Cöthe-
nischen Cappelmeister.»

Anno Christi 1723. etc.

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

Synoptische Formdarstellung

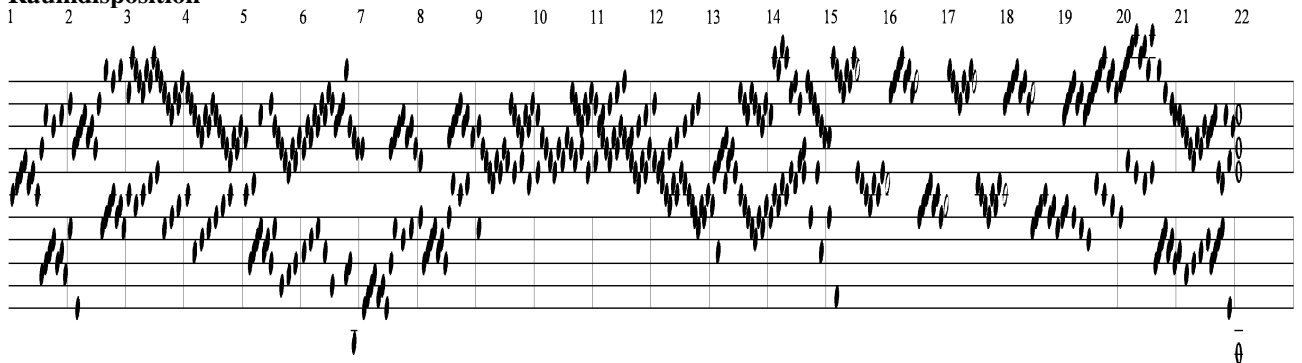


Imitation + Sequenzierung

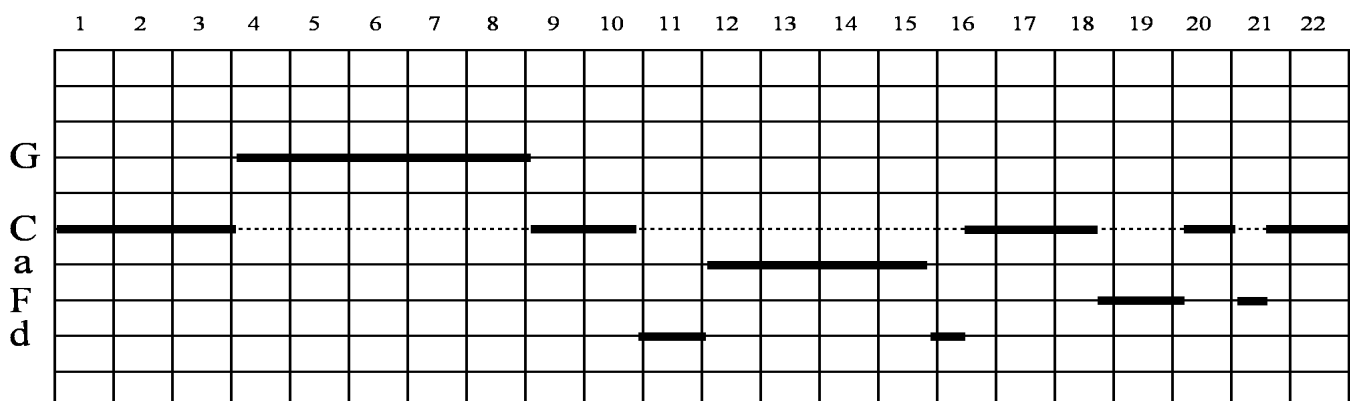
Sequenzierung

Imitation + sequenzierte Fortspinnung + Schlußfloskel

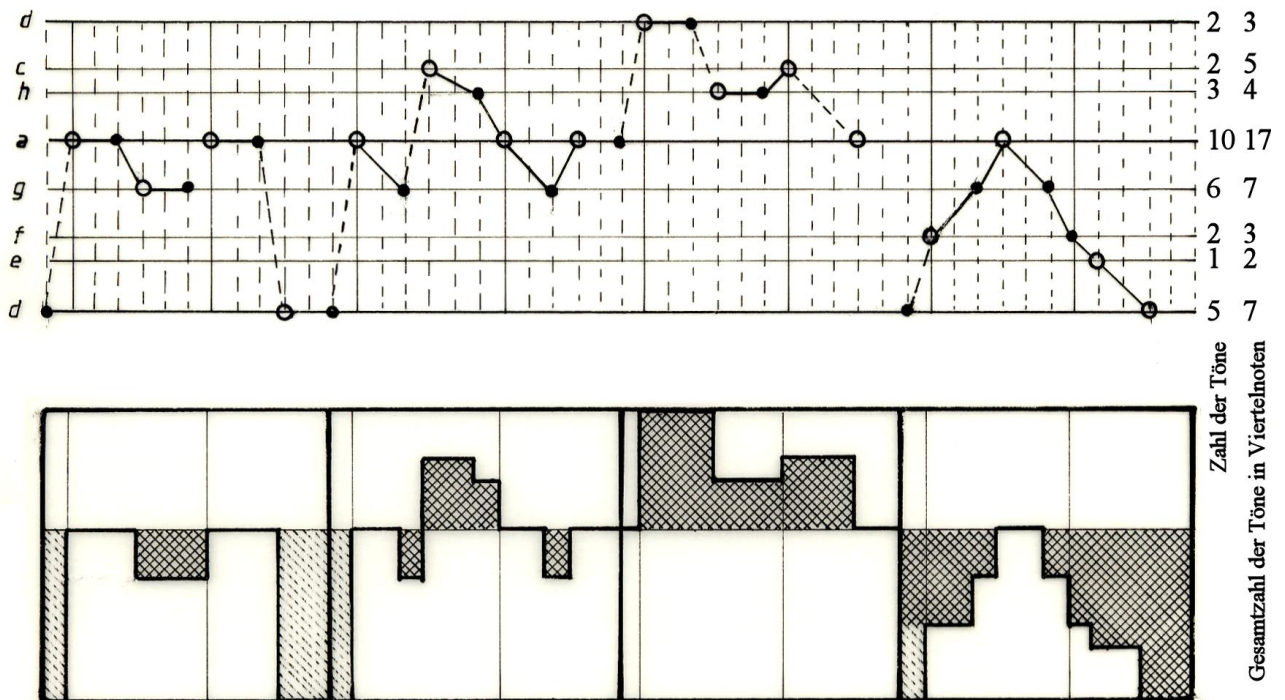
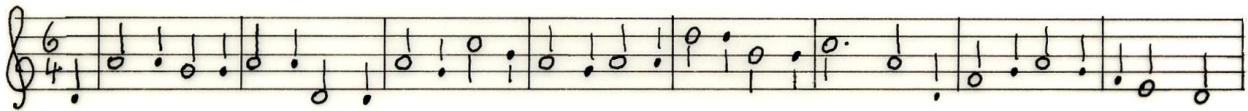
Raumdisposition



Modulationsplan



So treiben wir den Winter aus: Raumdisposition



Die zentralen Töne sind zweifellos d (d', d'') und a. Sie treten am häufigsten auf (a: 10 x, d: 7 x) und haben die größte Gesamtdauer (a: 17 Viertel, d: 10 Viertel). Der Ton a bildet die Achse, um die sich die Melodie dreht, er ist die "Dominante" (der "vorherrschende" Ton), der Rezitationston. Der Ton d ist der Grundton, die Basis, von der die Melodie abspringt, und das Ziel, in das die melodische Bewegung mündet (Finalis, von finis = Ziel, Ende, Grenze), er ist die untere und obere Raumgrenze (tiefster und höchster Ton). Die markantesten Punkte innerhalb der räumlichen Disposition werden also von diesen beiden Tönen besetzt. Auch innerhalb der Mikrostruktur der vier 2taktigen Phrasen markieren sie, bis auf eine einzige Ausnahme, alle besonders exponierten Raumpunkte: Anfangs- und Schlußton, höchsten und tiefsten Ton. In der Hälfte aller Fälle sind sie an den ins Ohr fallenden betonten Taktzeiten (1 und 4) zu finden. Die räumliche Disposition wird vom dorischen Modus vorgegeben und gesteuert: Deutlich ist die ordnende und melodische Spannung erzeugende Funktion der beiden Tetrachorde erkennbar. Phrase 1 und 4 verharren im unteren Tonraum, Phrase 3 begnügt sich mit dem oberen Tetrachord. Phrase 2 vermittelt als Übergangsphrase zwischen den beiden Tonräumen. Das allgemeine Modell kann aber das Besondere, Individuelle nicht ganz erklären, vor allem nicht bei dieser "späten" Melodie - sie wurde 1545 aufgezeichnet -, die mit ihrer Aszendenzmelodik - die griechischen Modi wurden von oben nach unten geschrieben und paßten damit zur vorherrschenden Dezenzenzmelodik - und mit ihrem planmäßigen Aufbau Vorbote eines späteren Musikdenkens ist. Die Bewegung im Raum und der energetische (kräfte- bzw. spannungsmäßige) Verlauf zeigen Konsequenz und Ausgewogenheit im Ganzen bei abwechslungsreicher Gestaltung der einzelnen Glieder. Harmonie zeigt sich in der symmetrischen Anlage. Der Höhepunkt liegt in der Mitte. Anstieg und Steigerung des ersten Teils korrespondieren mit dem Abschwung und der Entspannung des zweiten. Dabei wird aber die Banalität einer ungebrochenen, von Gegenkräften freien Harmonie vermieden: Der Scheitelpunkt der Melodie ist um ein Viertel von der exakten Mitte verschoben, die Korrespondenz von An- und Abstieg wird phantasievoll durch andere Gestaltungsprinzipien aufgebrochen. Einerseits entsprechen sich Anfang und Schluß: der Aufwärtssprung d'-a' und seine Umkehrung in der fallenden Linie a'-d' dokumentieren das Ausbalancieren von Kräften und Bewegungen, andererseits wird in dem Gegensatz von Sprung und Linie ein anderes Prinzip sichtbar, das für die Detailausformung des Melodieverlaufs konstituierend ist. Der melodische Ablauf läßt sich als gradueller Vermittlungsprozeß zwischen dem Gegensatzpaar verstehen, denn zunehmend werden die durch die Sprünge aufgerissenen Räume diatonisch ausgefüllt. Für sich allein genommen, ist natürlich auch dieses Prinzip des nachträglichen Ausfüllens von Sprüngen ein allgemeines melodisches Grundmodell, wie es z.B. in der Musik Palestrinas (1525-1594) überall anzutreffen ist, aber in der Verbindung mit dem übergeordneten Prinzip des Anstiegs und Abstiegs entsteht die Eigendynamik und individuelle Gestalt dieser Melodie: Am Anfang stehen die beiden Zentraltöne d' und a', der Aufwärtssprung, der erste vorsichtige Versuch, von der Achse a' aus den darunter liegenden Tonraum diatonisch zu füllen, und die Umkehrung des Anfangs in dem Abwärtssprung (energetisch gesprochen: das Zurückfallen in den Grundton, der quasi eine Gravitationskraft ausübt). Die Grundkonstellation der Gesamtmelodie ist damit ebenso vorgeprägt wie die der einzelnen Phrasen. Die Gestaltungselemente - sprunghafter Anstieg, Rückfall und zunehmende Raumschließung - bestimmen das Ganze und die Teilglieder. Die zweite Phrase wiederholt den Anspruch der ersten Phrase, vergewissert sich kurz der schon erreichten Tonstufen (d', a', g') und erobert dann mit einem zweiten Sprung (g'-c'') den oberen Tonraum. Die Ruhelage wird - nach der Sekundäusfüllung des abgesteckten Raumes - nun auf dem höheren Plateau (a) erreicht. Von hier gelingt dann in der dritten Phrase der Sprung (a'-d'') zum Gipfelpunkt der Melodie. Der obere Tetrachord wird nun vollständig ausgefüllt. Entsprechend wird in der 4. Phrase der untere Tonraum vollständig erschlossen, aber nicht nur das: Die Bewegungskonturen der 1. Phrase werden noch einmal, nun in diatonischer Linie, nachgezeichnet. Sogar das Sprungelement bleibt zunächst noch erhalten, allerdings in äußerster Reduktion: Von der Quint des Anfangs bleibt - nach den Quartan der 2. und 3. Phrase - nun nur noch die Terz übrig.

Wilhelm Müller/Franz Schubert: Die schöne Müllerin

1. Das Wandern

1. Das Wandern ist des Müllers Lust,
 Das Wandern!
 Das muß ein schlechter Müller sein,
 Dem niemals fiel das Wandern ein,
 Das Wandern.

3. Das sehn wir auch den Rädern ab,
 Den Rädern!
 Die gar nicht gerne stille stehn,
 Die sich mein Tag nicht müde drehn (gehn),
 Die Räder.

4. Die Steine selbst, so schwer sie sind,
 Die Steine!
 Sie tanzen mit den muntern Reihn
 Und wollen gar noch schneller sein,
 Die Steine.....

Mäßig geschwind

Musical score for 'Das Wandern' in 3/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note bass line and a more active treble line. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf).

2. "Wohin?"

1. Ich hört' ein Bächlein rauschen
 Wohl aus dem Felsenquell,
 Hinab zum Tale rauschen
 So frisch und wunderhell.

A

Mäßig

Musical score for 'Wohin?' section A in 2/4 time, key of D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note bass line and a treble line with sixteenth-note patterns. Dynamics include piano (pp).

2. Ich weiß nicht, wie mir wurde,
 Nicht, wer den Rat mir gab,
 Ich mußte auch hinunter
 Mit meinem Wanderstab.

B

Musical score for 'Wohin?' section B in 2/4 time, key of D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note bass line and a treble line with sixteenth-note patterns.

3. Hinunter und immer weiter,
 Und immer dem Bache nach,

C

Musical score for 'Wohin?' section C in 2/4 time, key of D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note bass line and a treble line with sixteenth-note patterns.

Und immer heller (frischer) rauschte
 Und immer heller der Bach.

D

Musical score for 'Wohin?' section D in 2/4 time, key of D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note bass line and a treble line with sixteenth-note patterns.

4. Ist das denn meine Straße?
 O Bächlein, sprich, wohin?
 Du hast mit deinem Rauschen
 Mir ganz berauscht den Sinn.

E

Musical score for 'Wohin?' section E in 2/4 time, key of D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note bass line and a treble line with sixteenth-note patterns.

5. Was sag ich denn von (vom) Rauschen?
 Das kann kein Rauschen sein:
 Es singen wohl die Nixen
 Tief unten ihren Reihn.

6. Laß singen, Gesell, laß rauschen,
 Und wandre fröhlich nach!
 Es gehn ja Mühlenräder
 In jedem klaren Bach.

Tempo di Menuetto.

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

deciso. Sonate op. 47, 4

60

65

70

75

80

85

90

95

100

105

110

115

120

	Form				Strukturskizze			Modulationsgang					Dynamik		Melodietyp	
	linke Hand	r.H.	Melodie		a	G	e	D	A	E	H	Fis	pp	p	melism. - syllab.	
1. Ich hört' ein Bächlein rauschen wohl aus dem Felsenquell, hinab zum Tale rauschen, so frisch und wunderhell.	A															
2. Ich weiß nicht, wie mir wurde, nicht, wer den Rat mir gab, ich mußte auch hinunter mit meinem Wanderstab, <i>ich mußte auch hinunter mit meinem Wanderstab.</i>		B														
3. Hinunter und immer weiter und immer dem Bache nach, und immer heller (frischer) rauschte und immer heller der Bach, <i>und immer frischer rauschte und immer heller der Bach.</i>	C															
4. Ist das denn meine Straße? O Bächlein, sprich, wohin? <i>wohin, sprich wohin?</i> Du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn, <i>du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn.</i>			E													
5. Was sag ich denn vom Rauschen? das kann kein Rauschen sein. Es singen wohl die Nixen tief unten ihren Reihn, <i>es singen wohl die Nixen tief unten ihren Reihn.</i>				E												
6. Laß singen, Gesell, laß rauschen, und wandre fröhlich nach, es gehn ja Mühlenräder in jedem klaren Bach, <i>es gehn ja Mühlenräder in jedem klaren Bach.</i> <i>Laß singen, Gesell, laß rauschen, und wandre fröhlich nach, fröhlich nach, fröhlich nach.</i>			C													
Die kursiv gedruckten Stellen kennzeichnen Textwiederholungen.																

Franz Schubert: **Eifersucht und Stolz.**
 ("Die schöne Müllerin")

Geschwind.

Wo - hin so schnell, so
 kraus und wild, mein lie - ber Bach? eilst du voll Zorn dem fre - chen Bru - der

6

Jä - - ger nach? Kehr um, kehr um, und schilt erst dei - ne

11

Mül - le - rin für ih - ren leich - ten, lo - sen, klei - nen Flat - ter -
 sinn, - kehr um, kehr um, kehr um! Sahst du sie gestern

22

Wilhelm Müller:
Eifersucht und Stolz

Wohin so schnell, so kraus, so wild [*so kraus und wild*],
 mein lieber Bach?
 Eilst du voll Zorn dem frechen Bruder Jäger nach?
 Kehr um, kehr um, und schilt erst deine Müllerin,
 Für ihren leichten, losen, kleinen Flattersinn.
 Sahst du sie gestern abend nicht am Tore stehn,
 Mit langem Halse nach der großen Straße sehn?
 Wenn von dem Fang der Jäger lustig zieht nach Haus,
 Da steckt kein sittsam Kind den Kopf zum Fenster 'naus.
 Geh, Bächlein, hin und sag ihr das, doch sag ihr nicht,
 Hörst du, kein Wort, von meinem traurigen Gesicht;
 Sag ihr: Er schnitzt bei mir sich eine Pfeif aus Rohr,
 Und bläst den Kindern schöne Tänz und Lieder vor.
 [*Sag ihr's, sag ihr's!*]

A - bend nicht am To - re stehn, mit lan - - gem Hal - se nach der groß - en
 Stra - ße sehn? Wenn von dem Fang der Jä - ger lu - stig zieht nach Haus,
 34

da steckt kein sitt - sam Kind den Kopf zum Fenster 'naus, wenn von dem Fang der Jä - ger
 40

lustig zieht nach Haus, da steckt kein sittsam Kind den Kopf zum Fenster 'naus. Geh, Bächlein,
 46

hin und sag ihr das, geh, Bächlein, hin und sag ihr das; doch sag ihr
 52

nicht, hörst du, kein Wort, von mei - nem trau -
 57

ri - gen Ge - sicht; sag ihr: Er
 62

schneit bei mir sich ei - ne 'Pfeif aus Rohr und bläst den Kin - - dern
 67

schöne Tänz und Lie - - der vor; sag ihr, sag ihr: Er schnitzt bei
 72

mir sich ei - ne Pfeif aus Rohr, sag ihr, sag ihr: Er
 78

bläst den Kin - dern schö - ne Tänz und Lie - - der vor, sag
 83

ihr's, sag ihr's, sag ihr's!
 88

Schuberts Eifersucht und Stolz:**Phasen der psychischen Entwicklung:**

- 1) Verdunkelte Welt, Störung des „Einklangs“, Unruhe (T. 1–4) // **Grundmodell A**
 - Das Einklang-Modell aus „Wohin?“ (Bachmotiv in Dreiklangsbrechungen, Quintbordun, G-Dur mit eingestreuten Dominantklängen = Utopie des Glücks) hat sich verfinstert: g-Moll, gehetzt-regelmäßiger Tonika-Dominant-Wechsel, Bordun mit drängend-zerhacktem rhythmischem Gestus (Achtel/Viertel/Achtelpause; später von der Singstimme übernommen: „Kehr um!“), rasantes Tempo.
- 2) Aufgeregte Fragen an den Bach (= an sich selbst) (T. 4-12) // **Entwicklung des Grundmodells**
 - Das Bachmotiv wird skalisch (tirata- und circulatioähnlich) und spiegelt das wilde Kreisen der Gedanken.
 - Bei der Wiederholung erfolgt eine Höhersequenzierung (Steigerung), also ein Verlassen der Tonart („außer Rand und Band geraten“ oder „gegen den Jäger anrennen“).
 - Die Melodik der Singstimme ist – im Gegensatz zur volksliedmäßigen Dreiklangsmelodik mit ihren leichten Melismen (in „Wohin?“) - stark deklamatorisch/syllabisch, nur auf dem Höhepunkt (Jäger) findet sich ein melismatische Wendung, die aber hier wegen der Synkope weniger lyrisch-liedhaft als höhnisch-karikierend wirkt. Der drängende Begleitrhythmus (s.o.) wird von der Singstimme diminuiert (16tel/punktierte 8tel), der passus duriusculus b-fis (verminderte Quart) signalisiert „Qual“ („Die Welt ist in Unordnung geraten“).
- 3) Zurückrufen des Bachs (T. 12-25) // **Rückentwicklung zum Grundmodell**
 - Das Bachmotiv verbindet die Dreiklang- mit der Skalenform (Dreiklangform mit Sekundreibungen). Am Schluß erscheint das Grundmodell wieder in der Anfangsform des Quintborduns.
 - Die fallende Melodierichtung entspricht dem „Kehr um“. Die rhythmische Figur erscheint nun wieder verlangsamt (Originalform). Auch die Wiederholung auf der gleichen Tonstufe (statt der Sequenzierung) und die Dehnung der Phrasen auf 5 Takte deutet auf eine leichte „Zähmung“ hin. (Vielleicht beruht sie auf dem Denken an die Müllerin, von der im Text die Rede ist.) Um so unvermittelter bricht es dafür am Schluß aus ihm heraus (3x „Kehr um“, höchster Ton des ganzen Stückes).
- 4) Vergegenwärtigung der seine Eifersucht auslösenden Situation (T. 25-36) // **Auflösung des Grundmodells**
 - Das Bachmotiv moduliert über einen chromatischen Baßgang von g nach F.
 - Über dem F-Bordunton wechseln die Harmonien: der unterste Ton der Dreiklangfiguren gleitet chromatisch auf- und ab (passus duriusculus): Das ist ein Indiz für den sehr labilen und unsicheren Zustand..
 - Die Melodik wird rezitativisch, das heißt unlyrisch und realitätsnah. Illusionslos vergegenwärtigt das lyrische Ich sich das Geschehen von gestern abend. Die gleichmäßigen Tonrepetitionen - der lyrisch-liedmäßige Duktus wird verlassen - verraten ebenso wie das überrealistische Nachzeichnen des „langen Halses“ seine Wut.
- 5) Höhnischer Ausbruch, Verlust der Selbstbeherrschung (T. 36-51) // **Gegenmodell („Jäger“) B**
 - Das Bachmotiv ist verschwunden: das lyrische Ich ist „außer sich“. Die martialischen Akkordschläge kennzeichnen seine Wut und zugleich den 4stimmigen Hörnerklang der Jagd- und Kriegsmusik (vgl. die Einwürfe im punktierten Rhythmus).
 - Das „fröhliche“ B-Dur der Jäger-Musik wird zweimal „zurückgeholt“ zum g-Moll bzw. (bei der Wiederholung) G-Dur.
 - Dem entspricht die Bewegung der Melodie: erst „rast“ sie in Akkordbrechungen aufwärts, dann steigt sie in Wellen skalisch ab. Das bedeutet: das höhnische Verspotten des Nebenbuhlers nutzt ihm nichts, seine Eifersucht holt ihn immer wieder ein. Übrigens entspricht der Gesamtduktus der Melodie hier insgesamt dem Anfang des Liedes (aufwärts – abwärts). Es gibt sogar wörtliche Entsprechungen (T. 15 = T. 41).
- 6) Resümee (T. 51-55) // **aufgehelltes Grundmodell (G-Dur)**
 - Die Verbindung des Grundmodells der Begleitung mit der deklamatorischen Führung der Singstimme (wie am Anfang) faßt zusammen. Die Aufhellung nach G-Dur ist aber eine wichtige neue Komponente: Das lyrische Ich versucht sich selber (bzw. der Geliebten) etwas vorzumachen, den Überlegenen zu spielen, dessen Stolz es nicht ertragen kann zu verlieren.
- 7) Beginnende Verstellung (T. 55-67) // **Zwiespältige Entwicklung des Modells**
 - Das Bachmotiv erscheint gelockert (vgl. die Baßtöne auf der leichten 2. Taktzeit).
 - Die Harmonik verrät aber in den Dur-Moll-Wechseln (59, 61) seinen eigentlichen Zustand („trauriges Gesicht“).
 - Die Melodik klingt kurzphrasig, uneinheitlich. Sie schwankt zwischen entschiedener Deklamatorik und lyrisch gedehnten, gefühlvollen Einzeltönen.
- 8) Vorspiegeln falscher Tatsachen (67-87) // **Modell des „Einklangs“ mit deutlichen „Kratzern“**
 - Das Grundmodell A (Bachmotiv) erscheint in ausgeweiteter Form. Aber alle Parameter signalisieren Gespaltenheit: Der Quintbordun verbindet ruhige Halbe mit dem drängenden Anfangsrhythmus. Die Dreiklangsbrechungen sind mit Reibungssekunden durchmischt.
 - Die Harmonik verdeutlicht das Unehnte, bloß Gespielte der im Text geschilderten idyllischen Szenerie durch die Dur-Mollwechsel. Das Verlassen des Borduns am Schluß zugunsten der „normalen“ Kadenz (G C D G) suggeriert Sicherheit und Normalität und verstärkt diesen Eindruck noch durch die langen oktavierten Baßtöne.
 - Die Melodik beginnt mit dem „Einklangmodell“ des dreiklangsgeliebten Volkslieds mit seinen leichten lyrischen Melismen, wird dann aber konterkariert durch deklamatorische „Einbrüche („sag ihr“ = „kehr um“) des 1. Teils. Der Schluß hält wieder dagegen mit ausgeweiteten Sprüngen und dem fast schon übertriebenen Schlußmelisma („Lieder“), das im Verein mit der harmonischen Kadenz so etwas wie „Durchbruch“ / „Lösung“ vorspiegelt.
- 9) Zurückgeworfen werden (T. 88-93) // **aufgehelltes Grundmodell (G-Dur)**
 - Die Durversion des Anfangs (G-Dur) scheint zunächst den Durchbruch vom Schluß der vorherigen Phase zu bestätigen. Dafür könnte auch sprechen, daß das Anfangsmodell hier in der Durversion erscheint. Nachdenklich stimmt aber die Tatsache, daß die Singstimme dazu den extrem „Aufschrei“ von T. 22-25 wiederholt, daß im Baß der drängende Rhythmus weiterpocht und daß die Bachfigur in einem wilden Sturzflug in die Tiefe rast. (Innerer Zusammenbruch des lyrischen Ichs?). Vor diesem Hintergrund hört man die Akkordschläge am Schluß nicht als triumphale Bestätigung, sondern eher als Reminiszenz an die wütenden Akkordschläge der „Jägerstelle“ (T. 46ff.).

Die **Gesamtform** spiegelt die Sinnfigur des Gedichts, die Komplexität und Widersprüchlichkeit des inneren Geschehens. Das Bezugnehmen des Grundmodells auf das „Einklangmodell“ von „Wohin?“ verdeutlicht die allgemein veränderte Lage. Die Varianten und Entwicklungen dieses Modells innerhalb des Stückes leuchten die wechselnden psychischen Vorgänge aus. Dadurch daß diese Entwicklungen immer erkennbar auf das Grundmodell verweisen und immer wieder zum Grundmodell selbst zurückkehren, wird dieses zur formalen Klammer. Der die lyrische Einheit des Liedes sprengende Einbruch der „Jäger-Musik“ spiegelt die Zerrissenheit des lyrischen Ichs, den Verlust seiner Lebensmitte. Kompositorisch hat aber Schubert auch an dieser Stelle die Einheit zu wahren versucht, indem er im Gesamtduktus der Stelle deutliche Bezüge zum übrigen Lied schafft (s. o.).

Beatles: A Day in the Life (1967)

"Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"

I read the news today oh boy
 About a lucky man who made the grade
 And though the news was rather sad
 Well I just had to laugh
 I saw the photograph.



He blew his mind out in a car
 He didn't notice that the lights had changed
 A crowd of people stood and stared
 They'd seen his face before
 Nobody was really sure
 If he was from the House of Lords.



I saw a film today oh boy
 The English Army had just won the war
 A crowd of people turned away
 But I just had to look
 Having read the book.
 I'd love to turn you on.



Woke up, fell out of bed,
 Dragged a comb across my head
 Found my way downstairs and drank a cup,
 And looking up I noticed I was late.
 Found my coat and grabbed my hat
 Made the bus in seconds flat
 Found my way upstairs and had a smoke,
 Somebody spoke and I went into a dream ...



I read the news today oh boy
 Four thousand holes in Blackburn, Lancashire
 And though the holes were rather small
 They had to count them all
 Now they know how many holes it takes to
 fill the Albert Hall.
 I'd love to turn you on.



<p>Beatles: A Day in the Life (1967) "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"</p> <p>I read the news today oh boy About a lucky man who made the grade And though the news was rather sad Well I just had to laugh I saw the photograph.</p> <p>He blew his mind out in a car He didn't notice that the lights had changed A crowd of people stood and stared They'd seen his face before Nobody was really sure If he was from the House of Lords.</p> <p>I saw a film today oh boy The English Army had just won the war A crowd of people turned away But I just had to look Having read the book. I'd love to turn you on.</p> <p>Woke up, fell out of bed, Dragged a comb across my head Found my way downstairs and drank a cup, And looking up I noticed I was late. Found my coat and grabbed my hat Made the bus in seconds flat Found my way upstairs and had a smoke, Somebody spoke and I went into a dream ...</p> <p>I read the news today oh boy Four thousand holes in Blackburn, Lancashire And though the holes were rather small They had to count them all Now they know how many holes it takes to fill the Albert Hall. I'd love to turn you on.</p>	<p>Ein Tag im Leben</p> <p>Ich lese heute in der Zeitung, Junge, von einem Glückspilz, der es weit gebracht hat. Obwohl die Nachricht ziemlich traurig war, musste ich lachen als ich die Photographie (im Pass) sah.</p> <p>Er hauchte sein Leben in einem Auto aus. Er merkte nicht, dass die Ampel (auf Rot) gewechselt hatte. Eine Menge Leute stand da und starrte auf ihn. Sie kannten sein Gesicht, doch niemand war ganz sicher, ob er nicht vom Oberhaus war.</p> <p>Ich sah heut einen Film, Junge. Die englische Armee hatte gerade den Krieg gewonnen. Eine Menge Leute kehrte sich ab, aber ich musste es sehen. Ich hatte das Buch gelesen. Ich würde dich gerne 'anmachen'..</p> <p>Ich wachte auf, fiel aus dem Bett, fuhr mit dem Kamm durch mein Haar, fand den Weg runter, trank einen Schluck, sah zur Uhr und merkte, es wurde Zeit. Ich nahm meinen Mantel, griff zum Hut, war in wenigen Sekunden beim Bus, fand den Weg hinauf und rauchte eins. Jemand sprach, und ich fiel in einen Traum.</p> <p>Ich lese heute in der Zeitung, Junge, viertausend Löcher gibt's in Blackburn, Lancashire. Obwohl die Löcher ziemlich klein sind, mussten sie sie alle zählen. Nun wissen sie, wie viele Löcher man braucht, um die Albert Hall zu füllen. Ich würde dich gerne 'anmachen'..</p>
--	--

Georg Geppert:

Ein Tag im Leben, wie jeder andere auch, mit den Fragen, die sich jeden Tag stellen. Die Geschichte erinnert an die Hebelsche vom Kannitverstan, in der >der Mensch wohl täglich Gelegenheit hat ... Betrachtungen über den Unbestand aller irdischen Dinge anzustellen, wenn er will, und zufrieden zu werden mit seinem Schicksal<.

Die 3. Strophe ist rhythmisch, melodisch und inhaltlich von den anderen unterschieden. Sie allein beschreibt das persönlich erlebte Leben. Es wirkt gehetzt, in Eile, getrieben. Im Autobus kommt der Mensch zur Ruhe. Er raucht und fällt in tiefen Traum. Eine wortlose, rauschhafte, alles verfließen lassende Musik setzt ein. In England sah man in dieser Stelle (und im ganzen Lied) eine Anspielung auf Rauschgift. Die Beatles verwahrten sich gegen diese Deutung. Wie immer es sei: Rausch, Traum und das Vergessen der Alltagswirklichkeit erscheinen als das Erstrebenswerte und als Weise der Lebenserfüllung.

Die anderen Strophen zeigen mancherlei Sinnlosigkeiten des Lebens, so wie sie täglich erlebt werden können:

- der plötzliche Tod eines Mannes auf der Höhe des Erfolgs, den alle Tüchtigkeit nicht vor einer Unaufmerksamkeit bewahren konnte.
- vergangene Kriegsgeschichten, die Torheit, Hass, Grausamkeit, Sinnlosigkeit wieder aufleben lassen. (Der Text spielt auf R. Lesters Film an >How I won the War<, der die Absurdität jedes Krieges zeigen will. John Lennon hat in diesem Film eine Nebenrolle übernommen.)
- der Unsinn der vielen, zu nichts dienenden, sinnlosen Vergleiche und statistischen Berechnungen.

Die Strophen enden mit dem vieldeutigen I'd love to turn you on, wie gern würde ich dich einführen. Man muss es in Zusammenhang sehen mit dem Slogan der Hippies an der Westküste der USA. Tune in, turn on, drop out. Tune in war bereits in Strawberry Fields Forever angeklungen. Turn on kann fast pseudoreligiös gemeint sein und beinhaltet mancherlei, vor allem eine Einführung in den Gebrauch von Narkotika, dies aber nicht als Letztzweck, sondern als Hinführung zu einer Lebenslehre oder Lebenshaltung.

Es scheint fast, als wollten sich die Beatles auf jeden Fall an die Spitze dieser neuen Hippie-Bewegung setzen, von der nachher noch zu sprechen sein wird. A Day in the Life macht zusammenfassend hörbar, was den Beatles wichtig erscheint: Spiel, Musik, Zuwendung zum Irrationalen erfüllen den Menschen. Hier liegt die notwendige Ergänzung zu seinem sonstigen Tun. Über den Weg, den man einschlagen muss, gibt es offenbar keine Eindeutigkeit. Weniger jedoch als andere Gruppen, zum Beispiel die Rolling Stones, treten die Beatles für den Gebrauch von Narkotika ein. Die Platte endet, nachdem durch die Musik alle Gefühle in eine äußerste Spannung gebracht sind, in einer nicht endenwollenden Harmonie voller Wohlklang.

Songs der Beatles. Texte und Interpretationen, München 1968, S. 79ff.

Peter Schuster:

Jetzt wird auch der Kontrast zwischen den Liedern McCartneys und denen Lennons immer deutlicher. Zugleich arbeiten die beiden auf dieser LP zusammen wie schon lange nicht mehr (und wie nie mehr in der Zukunft). "A Day In The Life" besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil ("I read the news ...") besingt Lennon Zeitungsmeldungen. Das Verkehrsoffer, von dem er spricht, ist übrigens der 21jährige Guinness-Erbe Tara Brown, der mit den McCartneys befreundet war. Der zweite Teil ("Woke up...") stammt von Paul {und wird auch von ihm gesungen}. Zusammengesetzt und durch ein Orchester unterstützt ist das Lied ein Höhepunkt der LP.

Four Ever. Die Geschichte der Beatles, Stuttgart 1991, S. 48

Die 3. Generation: Glaub nicht alles (2001)*Songtext***Intro**

Glaub nicht alles, glaub nicht alles, was du siehst.

1. Strophe

a: Erster Sänger:

Ich sehe so vieles, was mir gefällt.
 Ich lenke meine Sehnsucht hinein in diese weite Welt.
 Ich steh' auf den Tag und ich lebe die Nacht.
 Vieles was mich tief berührt, mein Herz glücklich macht.

b: Zweiter Sänger:

Es gibt nicht nur Sterne, wenn man in den Himmel schaut.
 Man sollte wissen, wem man vertraut.
 Es gibt viele Menschen, die mich inspirieren,
 doch ihr Wort nicht halten, sich andauernd verlieren

c: Dritter Sänger:

in den Flüssen der Lügen, der Ströme der Intrigen,
 die nur darauf aus sind, jeden Feind zu besiegen,
 die gut aussehen, dich in ihr Weltbild fügen
 und hinter deinem Rücken dich einfach nur betrügen.

Refrain

Alle drei:

Glaub, was du willst, wenn du meinst, was du fühlst, ist richtig.
 Doch glaub nicht alles, glaub nicht alles, was du siehst.
 Tu was du willst, wenn du fühlst, was du machst, ist richtig.
 Doch glaub nicht alles, glaub nicht alles, was du siehst.
 Doch glaub nicht alles, glaub nicht alles, was du siehst.

2. Strophe

a: Erster Sänger:

Ich gehe meine Wege, öffne meine Seele.
 Ich sehe nur das Gute auf dem Weg, den ich wähle.
 Ich lerne zu vertrauen, warum sollt ich es auch nicht.
 Ich weiß doch ganz genau: Nicht jeder ist so wie ich.

b: Zweiter Sänger:

Ich geh trotzdem auf die Reise, um, zumindest ansatzweise,
 die Blender zu erkennen, die meiner Lebensweise
 mit Abscheu begegnen, meine Wege nicht segnen,
 für die soll es ihr ganzes Leben Mitleid regnen.

c: Dritter Sänger:

Im ersten Augenblick kriegst du die großen Versprechen,
 viele Gedanken, die deinen Wünschen entsprechen.
 Ja niemand will deine Erwartung brechen,
 und dann siehst du zu, wie die Versprechen zerbrechen.

Refrain**3. Strophe**

Zweiter Sänger:

Mach deinen Kopf frei von gut gemeinten Meinungen.
 Beschütze dich gut vor allen Folgeerscheinungen
 der Menschen, die dich in die falsche Richtung locken wollen,
 die selber nur das tun, was sie nicht wollen, sondern sollen.

Dritter Sänger:

Lasse dir nichts erzählen, was dir selber nicht schmeckt,
 sondern finde heraus, was hinter der Fassade steckt.
 Sieh zu, dass du nicht vor deiner Wahrheit fliehst
 und vor allem: glaub nicht alles, was du siehst!

Refrain

8 Ich sehe so vie-les, was mir ge-fällt. Ich len-ke mei-ne Sehn-sucht hi-nein in die-se wei-te Welt. Ich



8 steh' auf den Tag und ich le-be die Nacht. Vie-les was mich tief be-rührt, mein Herz glück-lich macht.

Klausur

HfM Köln

14.07.2004

1. Analysieren sie das Chanson „Jerusalem“ hinsichtlich seiner musikalischen Gestalt und deren Beziehung zum Text.
2. Skizzieren Sie ein Unterrichtskonzept für den Unterricht in der Oberstufe.

Edith Piaf: Jerusalem (1960)

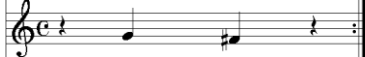
Gesang



Flöte



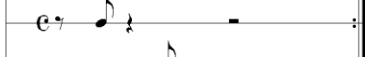
Geige u.a.



Holzblock



Cymbeln



Tambourin



Pauken



REFRAIN



Seul, dans le désert et brûlé par le soleil
De Jérusalem, de Jérusalem,
Seul, un homme en blanc de loin assiste au réveil
De Jérusalem, de Jérusalem.

Dans ses yeux il y a la bonté du monde,
Dans son cœur il y a tout l'amour du monde
Dans ses mains il y a la magie du monde
Tout l'univers est là grâce à lui dans ce désert.

Et l'homme seul, transfiguré va guidé par l'oiseau blanc
Vers Jérusalem, vers Jérusalem.
Là il marchaient parmi les soldats et les gens,
De Jérusalem, de Jérusalem.

Dans leurs yeux il y a la misère du monde,
Dans leurs cœurs il y a la douleur du monde
Dans leurs mains il y a la colère du monde
Mais l'homme en blanc sourit, son regard posé sur eux.

Le tambourin bât pour annoncer que s'accomplit le destin
De Jérusalem, de Jérusalem.
Car un homme est tombé sur les pierres du chemin
De Jérusalem, de Jérusalem.

Dans ses yeux il y a le pardon du monde,
De son cœur se répand tout l'amour du monde,
De ses mains a surgit la lumière du monde
C'est un soleil nouveau qui renaît dans le soleil
De Jérusalem, de Jérusalem.

Einsam in der Wüste und verbrannt von der Sonne
Jerusalems,
einsam erlebt ein Mann in Weiß von fern das Erwachen
Jerusalems.

In seinen Augen ist die Güte der Welt,
in seinem Herzen ist die ganze Liebe der Welt,
in seinen Händen ist der ganze Zauber der Welt,
das ganze Universum ist durch ihn in dieser Wüste gegenwärtig.

Und der einsame, verklärte Mann kommt, geleitet von einem weißen
Vogel, nach Jerusalem.
Dort wandelt er unter den Soldaten und den Leuten
von Jerusalem.

In ihren Augen ist das Elend der Welt,
in ihren Herzen ist der Schmerz der Welt,
in ihren Händen ist der Zorn der Welt,
aber der Mann in Weiß lächelt und schaut sie an.

Der Trommler schlägt, um zu verkünden, dass das Schicksal
Jerusalems sich erfüllt,
denn ein Mann ist über die Steine der Straße
von Jerusalem gefallen.

In seinen Augen ist die Vergebung der Welt,
sein Herz spiegelt die ganze Liebe der Welt,
aus seinen Händen ist das Licht der Welt hervorgegangen,
es ist eine neue Sonne, die wiedergeboren wird in der Sonne
Jerusalems.



Erwartungen werden geweckt .. bestätigt enttäuscht



.. erneut geweckt Erwartung der vorigen
Enttäuschung wird nicht erfüllt



Robert Jourdain: Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht, Heidelberg 1998