

1. Sitzung 16.4.1991

J. S. Bach: Matthäuspassion:

Nº 67. RECITATIVO. CORO I.

Evangelist.

Und als sie an die Stät-te ka-men mit Na-men Gol-ga-tha, das ist ver-deutschet:
Schädelstätt; ga-ben sie ihm Es-sig zu trinken mit Gallen ver - mischet; und da er's schmeckete,
woll-te er's nicht trinken. Da sie ihn a - ber gekreu-zi-get hat-ten, theil-ten sie sei-ne

Was kann man an diesem Rezitativ analysieren?

Lernbereich I: Musik als Regelsystem

Musiktheoretische Daten: bestimmte Harmonien, z. B. der Sextakkord als normaler Anfangsakkord
V-I-Kadenz am Satzende, Dissonanzen (D^V) bei Negativbegriffen wie „gekreuzigt“, „er's nicht“;

Lernbereich II: Musik als ästhetisches Objekt

Gattungsmerkmale: basso continuo, secco-Rezitativ mit Stützzakorden

ästhetische, formale Prinzipien: kein geschlossenes Musikstück, offen

semantische Bedeutung: Wort-Ton-Beziehungen: Anabasis am Anfang, Dissonanzfiguren bei Negativbegriffen, Nachahmung des Sprechduktus

Lernbereich III: Musik als historisches Objekt

historische Entwicklung der Gattung (Psalmodie – Monodie ...)

Lernbereich IV: Musik als Funktionsträger

liturgischer Leseton, rituelle ‚Sprache‘, Bibelexegese, Musik als Predigt, dramatischer Gestus als Mittel der Suggestion, Erschütterung → Katharsis

Lernbereich V: Musik als Gegenstand der Rezeption

Künstlerische Interpretation, Aufführungsstil, Bewertung des Stückes und der Aufführung, Kritik am Stück („Theater in der Kirche“)

Ein fruchtbarer didaktischer Ansatz ist das Wort-Ton-Verhältnis, das Verhältnis von Sprache und Musik.

Vielfältig sind die Beziehungen zwischen Sprache und Musik. Bevor beide Kommunikationssysteme sich auseinanderentwickelten, bildeten sie eine Einheit. Noch die Griechen hatten kein eigenes Wort für das, was wir heute mit "Musik" meinen. Ihre Dramen wurden nicht gesprochen wie Theaterstücke, aber auch nicht gesungen wie Opern. Sprachliche und musikalische Elemente vermischten sich in einer für uns nicht mehr voll rekonstruierbaren Weise. Selbst heute, wo die Sprache in erster Linie als denotatives ('bezeichnendes') Zeichensystem fungiert, dessen Zeichen mit begrifflich eindeutigen Vorstellungen gekoppelt sind - und das sich deshalb besonders zum Austausch exakter Mitteilungen eignet - hat die gesprochene Sprache noch einen Klangleib (Prosodie = 'Bei-Gesang'), der - wie die Musik - von den 4 Grundparametern (Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke, Klangfarbe) sowie von syntaktischen Gliederungselementen ('Satz', 'Periode' u. ä.) gekennzeichnet ist und der speziell konnotative ('mitbezeichnete') Inhalte überträgt, z. B. die Erregung des Sprechers, seine Resignation, seine Entrüstung u. ä. Gerade diese 'musikalischen' Sprachelemente sind für die Wirkung einer Rede von großer, wenn nicht sogar entscheidender Bedeutung. Der gleiche Satz - z. B. das "Komm mal her!" des Lehrers - kann für den Schüler freundliche Einladung und finstere Drohung bedeuten. Die Unterscheidung erfolgt aufgrund der "Sprachmelodie" und anderer nonverbaler Äußerungen der Körpersprache.

Die 'musikalischen' Sprachelemente sind besonders im affektiven Bereich äußerst wirksam, dienen aber auch - durch Betonung der zentralen Begriffe, richtige Zäsursetzung, Herstellung von Fernbeziehungen u. ä. - der besseren Verständlichkeit. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Sprache und Musik lassen sich am besten an Schönbergs "Sprechmelodie- im "Pierrot lunaire" thematisieren:

Gesungen wäre dieser Anfang von "Der Mondfleck", wenn die 'Melodie' mit fixiertem Rhythmus und fixierten Tonhöhen realisiert würde, gesprochen, wenn Rhythmus und Tonhöhenverlauf so eingegeben würden, wie das in der Alltagssprache geschieht. Am geringsten ist der Unterschied im Rhythmischen. Man kann den Satz exakt im notierten Rhythmus sprechen, ohne daß er seinen Sprechcharakter ganz verliert. Er wirkt lediglich im Sinne der Bühnensprache zugespitzt. Vollzieht man gleichzeitig den Tonhöhenverlauf glissandierend - ohne genaue Tonhöhen - nach, verstärkt sich der Effekt. Eine solch 'singende' Sprechweise wirkt heute leicht komisch, auf alten Schallplatten aus der ersten Jahrhunderthälfte kann man sie aber bei Schauspielern noch hören. (Damals spielten auch die Geiger noch mehr Portamento, von den Sängern ganz zu schweigen.) Schönbergs Stück gehört in dieses Umfeld. Es ist es für eine Diseuse, eine Vortragskünstlerin, geschrieben, deren Domäne die damals beliebten Melodramen - zur Musik gesprochene Texte - waren. Schönberg möchte allerdings im Pierrot lunaire die Sprechstimme näher an die Musik heranführen, um eine bessere Integration mit dem Instrumentalpart zu erreichen. Im Vorwort schreibt er:

"Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) n i c h t zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine S p r e c h m e l o d i e umzuwandeln. Das geschieht, indem er

- I. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d. h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte;
- II. sich des Unterschiedes zwischen G e s a n g s t o n und S p r e c h t o n genau bewußt wird: der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muß sich aber sehr hüten, in eine >singende< Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern"

Ein unlösbares Problem. Das zeigt die Interpretationsgeschichte des Werkes. Es kann sehr aufschlußreich sein, mit den Schülern diesem Problem nachzugehen und verschiedene Einspielungen des »Mondflecks« miteinander zu vergleichen.

Zur weiteren Sensibilisierung für die Sprachmelodie kann man die Schüler mit Hilfe des Kassettenrecorders auffallende Beispiele (aus Theaterstücken, Filmen, Reden oder Interviews - hier stößt man bei manchen Moderatoren und Reportern auf grotesk gekünstelte Beispiele - sammeln lassen und diese dann im Unterricht analysieren. Auf keinen Fall sollten eigene Sprechübungen und Versuche, diese in Form von (groben) Glissandokurven aufzuzeichnen, fehlen.

Das ist ein guter Einstieg in die Behandlung des Rezitativs. Bachs Rezitativ ist ja auch wirkungsvolle Rede, musikalische »Predigt« mit deklamatorischen Mitteln, wie sie im dramatischen Opernstil entwickelt wurden. Er läßt den Evangelisten die Schrift nicht mehr im unpersönlich-rituell psalmodierenden Lektionston, sondern mit plastischer Satzmelodie vortragen. Er will den Hörer nicht in eine abgehobene meditative Stimmung versetzen, sondern ihn in seiner sinnlichen und assoziativen Erlebnisfähigkeit packen, ihn mit eindringlichen rhetorischen Mitteln in die dramatische Handlung hineinversetzen, ihn das Geschehen unmittelbar miterleben lassen, ihn erschüttern. Darin ist Bachs Musik vergleichbar der drastisch-suggestiven Bildersprache der Barockkirchen.

Daß Bach vor einem ähnlichen Problem stand wie später Schönberg, wird deutlich, wenn man die zeitgleich mit der *Matthäuspasion* entstandene Definition seines Veters *Johann Gottfried Walther* in dessen *Musikalischem Lexikon* von 1732 nachliest:

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

Der Unterschied zu Schönberg liegt in der unterschiedlichen Akzentuierung der die »Melodie« konstituierenden Elemente Rhythmus und Tonhöhenkurve. Bach verwendet fixierte Tonhöhen und einen freien Rhythmus. (Sein Text ist im Gegensatz zu Schönbergs Vorlage Prosa.) Gemeinsam ist beiden die großintervallige Füllung des großen Ambitus: bei Schönberg Zeichen expressionistischen Ausdrucksstrebens, bei Bach (ähnlich) Mittel, die »Affectus zu exprimiren«, d.h. die »Gemütszustände« herzustellen und auf den Zuhörer zu übertragen. Die für den Lektionston (»Leseton«) kennzeichnenden Tonrepetitionen (Singen auf einem Ton mit bestimmten Floskeln für Anfang, Mitte und Schluß eines Satzes) sind weitgehend einer scharf konturierten Bewegung gewichen. Bach versteht das Rezitativ weniger als feierlich »vorlesenden«, vielmehr als gestenreich »vortragenden« Stil. Daß seine Melodie tatsächlich in erster Linie eine tonhöhenmäßige Fixierung eines affektiv gesteigerten Sprechdukts ist, sieht man auch daran, daß alle genuin musikalischen Merkmale barocker Melodiebildung fehlen: klare Gestaltbildung, korrespondierende Figuren und Abschnitte, Wiederholungen, Sequenzierungen, Fortspinnung u.ä. Als reine Melodie auf dem Klavier gespielt, ist sie nahezu sinnlos. Obwohl Bach in der Charakteristik des Sprechdukts über die Zeitgenossen hinausging -das belegt z. B. ein Vergleich mit der entsprechenden Stelle aus *Telemanns Matthäuspasion* -, benutzt er dennoch die in der Tradition entwickelten »Redewendungen«. Dazu gehören z. B.: der Beginn mit dem Sextakkord, die Schlußfloskel am Satzende (V-I-Kadenz) und bestimmte melodische Wendungen bzw. Gesangsmanieren wie die folgende Schlußfloskel:



Methodisch beginnt man am besten mit dem Text. Man läßt die Schüler den Text auf verschiedene Art vortragen. Die Möglichkeiten der Betonung durch Hochton, Dehnung, dynamischen Akzent, der Hervorhebung syntaktischer und inhaltlicher Bezüge durch Abschattierung bestimmter Abschnitte, sinnvolle Pausen, zusammenhängenden Satzbogen u. ä. werden dabei besprochen. Man versucht, die eine oder andere gelungene Version nach dem Vorbild der beiden mitgeteilten Schülerlösungen (Zeilen A und B) aufzuzeichnen.

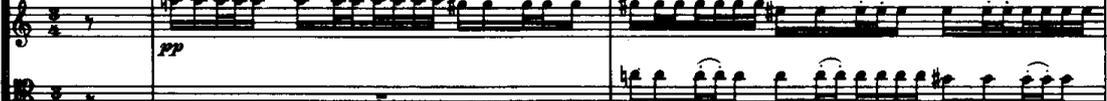
Schönberg: Der Mondfleck

Sehr rasche  (ca 144)

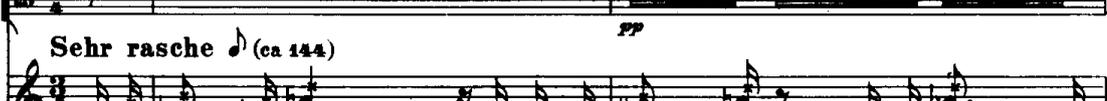
Piccolo.

Sehr rasche  (ca 144)

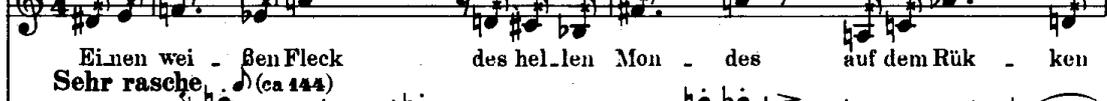
Klarinette in B.

Sehr rasche  (ca 144)

Geige.

Sehr rasche  (ca 144)

Violoncell.

Sehr rasche  (ca 144)

Rezitation.

Einen wei - ßen Fleck des hel - len Mon - des auf dem Rük - ken

Sehr rasche  (ca 144)

Klavier.

Akzente (Stützakkorde) genau ermittelt und in das Raster (s. Arbeitsvorlage 2) eingetragen. Da die Stellen, an denen Stützakkorde auftreten, hörend ermittelt werden, ist mehrmaliges Hören legitimiert, durch das das Stück den Schülern vertraut wird. Die musikalischen Mittel und ihr bewußter Einsatz werden deutlich: Ins Auge springt die Massierung der Akzentuierungsformen bei »Golgatha« und »schmeckete«. Beide Stellen haben die gleiche, aus dem Kontext herausfallende prägnante Gestalt (Punktierung, Tonrepetition). »Golgatha« ist überdies der höchste Ton des Stückes. Das ist wieder ein visuell abbildender Hinweis, vordergründig auf die erhöhte topografische Lage bzw. das aufragende Kreuz, metaphorisch auf den in seiner Erniedrigung »erhöhten« Gottessohn (vgl. zu diesem Aspekt den Eingangschor der *Johannespassion*). Die Deutung des »schmeckete« fällt schwerer, aber zufällig ist die Kongruenz mit »Golgatha« sicher nicht. Beide sind Zeichen für das Leiden. Das Trinken des mit Galle vermischten Essigs ist »Vorgeschmack« des qualvollen Kreuzestodes auf »Golgatha«. Man sieht, die Untersuchung des Sprechdukts führt, fragt man nur hartnäckig genug, zu Ergebnissen, die zum Kern des Gehalts der Musik vordringen.

„Fragwürdig“ im positiven Sinne wird bei einem solchen Vorgehen auch die sängerische Gestaltung. Die eigenen Sprechversuche der Schüler und die genaue Untersuchung des Melodiedukts machen hellhörig und kritisch. Bezieht man den Walther-Text mit ein, ergibt sich ein weiterer Gesichtspunkt für die Problematisierung einer Interpretation. Wünschenswert wäre es, auch die Schüler auf die »Jagd« nach verschiedenen Einspielungen zu schicken, denn nur durch den Vergleich wird die Spannweite der Lösungsmöglichkeiten erfahrbar.

2. Sitzung

Zusammenfassung:

SEMANTIK	Sprache	Musik
<p>denotative Bedeutung = begrifflich eindeutiger Bezug zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten</p>	<p>eindeutige Benennung durch Begriffe</p>	<p>nur in Ausnahmefällen (relativ) eindeutig: Leitmotiv, Zitat, Kuckucksterz</p>
<p>konnotative Bedeutung = mitbezeichnete Bedeutung</p>	<ul style="list-style-type: none"> - durch die Sprachmelodie und die Körpersprache Prosodie = Beigesang: Parameter: Höhe, Dauer, Stärke, Farbe Höhe: glissandierend Dauer: unregelmäßig (Prosa) regelmäßig (Versrhythmik in der Lyrik) - durch Analogkodierung 8lautmalerische Wörter wie „kratzen“ 	<p>dto. eindeutige Tonhöhen rhythmisch fixiert und regelmäßig</p>
<p>SYNTAKTIK</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Sinngliederung durch Satzteile, Haupt- und Nebensätze, Zäsuren, Komma, Punkt u. ä. 	<p>Das ist die eigentliche Domäne der Musik</p> <p>Ähnlich: VS – NS, Perioden, Pausen, Abschnitte</p>

Giulio Caccini (1602):

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

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

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

C. Monteverdi: Lasciate mi morire

La-scia-te mi mo-ri-re, la-scia-te mi mo-ri-re e che vo-
le-te voi, che mi con-for-te in co-si du-ra sor-te, in co-si gran mar-
ti-re. La-scia-te mi mo-ri-re, la-scia-te mi mo-ri-re.

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

Christóbal de Morales: "Lamentatur Jacob" (1543)

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

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

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

Presto Raphael

Anabasis + Unisono = hervorschießen
Streich-Orchester

Gleich **erhebt** sich der Er-de Schoß,
Strauß - pe-nig her-fer-tile womb.

und sie ge-ihrt auf Got-tes Wort Go-schöpfe je-der Art, in vol-lem Wuchs und oh-ne
the earth o-bey'd the word and leerd creatures number less, in per-fect forms and ful-ly

Zahl- grom. Vor Freu-de **hyräkled**
Cheer- ful roaring

mit **Kontastak**

steht der Lö-we da. **Tirata**
stands the tammy lion.

Hier **schleßt** der **ge-sleu-ig-ge** Ti-ger'em por. **Tirabrythmus + Jagdmusik-Intonation**
In sudden leaps the flexible ty-ger appears. **Presto**

gezackte Linie Anabasis staccato

Das **sack-ge** Haupt **er-bebt** der **schne-le** Hirsch.
The nimble stag bears up his branching head.

Mißau **springt** und **wiebt** voll **Mut- und Kraft** das od-le Roß.
and fiery look im-pa-tient neighs the sprightly steed.

Andante Hirtenflöte im **Scilianorhythmus** (Hirtenmusik)

grü- nen Mat-ten **wel-det** schon das **Rind**, in Her- den ab-ge- tellt.
cattle in herds al- rea-dy seeks his food on fields and meadows green.

Fl. u. Fag. Die **And**

Trif-ten deckt, als wie ge-sät, das wol-len- rei-che, **sanf-te** Schaf. Wie Staub ver-
der the ground, as plants are spread the fleecy, meek and blea-ting flock. Unnumberd as the

Streich-Orchester

Adagio

brel-tet sich in **Schwarm und Wir-bel** das Heer der In-sek-ten.
sands in whirr a-rose the host of insects.

In **lan-gen** Zü-ge **kriecht** am **Bo-den** das Ge-würm.
In long di- mensions creeps with st- nous trace the worm.

Figurentabelle

Anabasis/Ascensus
 "ansteigen", "aufsteigen"
 Auferstehung, Erhöhung



Katabasis/Descensus
 "absteigen", sterben,
 Erniedrigung, Grab, Hölle



Tirata

"Zug", "Strich", Schuß, Pfeilwurf, Schwertstreich, Blitz, stürzen, fallen



Kyklosis/Circulatio

"umkreisen", umschließen, herumgehen,
 Fessel, Schlange, Ring, Krone, Erde, Rad



Fuga (1.)

"Flucht",
 flüchtige Bewegung,
 Eile, Augenblick



De' Cavalieri (1600)

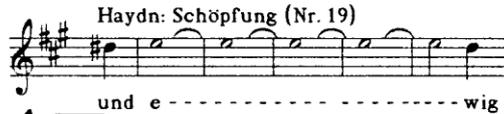
Fuga (2.)

- Imitation -
 Nachfolge,
 Verfolgung
 Flucht,
 Nachahmung



Bach: Johannespassion

Extensio - Liegeton, Bordun -
 "Ausdehnung", ewig,
 unablässig, Ruhe

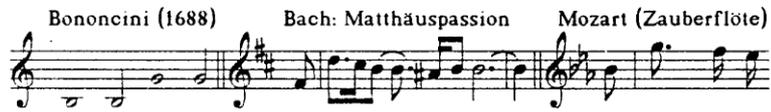


Climax/Gradatio - Sequenzierung -
 "Treppe", Leiter/"Steigerung".



Ekphonesis/Exclamatio

"Ausruf" (Moll-Sext: negativ,
 Dur-Sext: positiv)



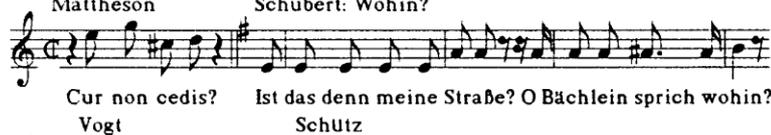
Bononcini (1688)

Bach: Matthäuspassion

Mozart (Zauberflöte)

Interrogatio

"Frage"
 Heben der Stimme (meist Sekunde)



Vogt Schütz

Tmesis/Suspiratio

"Seufzer"/"Trennung"
 Plage, Ermattung, Sehnsucht,
 Alter

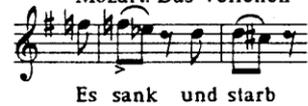


Schütz

Mozart: Das Veilchen



Seufzer-
 motiv



Dubitatio

"Zweifel"
 ungewöhnliche
 Modulation
 Imitation (Zwei-fel)
 Ligaturen (Unsicher-
 heit)



Forkel

Stillstand,
 Zögern
 ("stehender
 Akkord,
 Fermaten)

Forkel

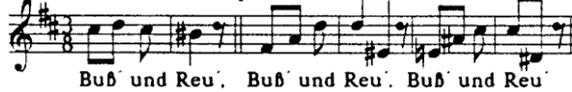


Passus duriusculus

"etwas harter Gang"
Lamentobuß: "Klage",
 Schmerz, Trauer



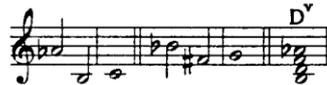
Bach: Matthäuspassion



Buß' und Reu', Buß' und Reu', Buß' und Reu'

Saltus duriusculus

"etwas harter Sprung"
 s. o. - Falschheit u.a.



Bernhard



und dein Herz falsch, falsch gewe - sen ist

Abweichungen von der "normalen" Diatonik und Harmonik bedeuten etwas Negatives: unmelodische Intervalle und dissonante Klänge, vor allem: Tritonus ("diabolus in musica") und verm. Septakkord.

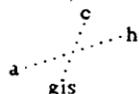
Tremolo

"Zittern",
 Beben
 Donnern
 Angst



Kreuzsymbol

griech. X (Chi, Anfangsbuchstabe
 von Christos), Chiasmus: a b b a:



Bach: Matthäuspassion (Nr. 54)



Laß ihn kreu - - - - - (zigen)

4. Sitzung

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

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

E pur così in un giorno
perdo fasti e grandezze?
Ahi, fato rio!
Cesare, il mio bel nume,
è forse estinto;
Cornelia e Sesto inermi son,
non sanno darmi soccorso.
Oh Dio,
non resta alcuna speme al
viver mio.

Und so, an einem einzigen Tage,
verliere ich Ansehen und Würde?
O hartes Los!
Cäsar, mein herrlicher Abgott,
ist vielleicht tot;
Cornelia und Sextus sind ohne
Waffen,
können mir nicht helfen.
O Gott,
mir bleibt keine Hoffnung mehr
in meinem Leben.

Piangerò la sorte mia,
si crudele e tanto ria,
finchè vita in petto avrò!

Ich beklage mein Los,
ein so grausames und hartes,
solange ich Leben in der Brust
habe!

Ma poi morta
d'ogn' intorno
il tiranno
e notte e giorno
fatta spettro agiterò.

Aber dann als Tote werde ich
überall
den Tyrannen
Tag und Nacht
als Gespenst jagen.

Händel: Julius Cäsar N° 21 Arie
Largo
Cleopatra
exclamatio
Bebende Geste
suspiratio

Wei-ne nur, .kia-ge nur, weil du ver-las-sen,
Pian-ge-rö, pian-ge-rö la sor-te mi-a,
Preis-ge-ge-ben al-ler Ver-ach-tung! Ach, er-bärm
si cru-de-le e tan-to ri-a, fin-chè vi-

Quasi-Chaconne = Unentrinnbarkeit

Seufzerfigur

mer die-ses Le-bens komm, ach komm doch sü-Ber
e tan-to ri-a, fin-chè vi-ta in pet-to a-

Tod! Hab Er-bar-men, hab Er-bar-men, sü-Ber
oro, fin-chè vi-to, fin-chè vi-to in pet-to a-

Tod!
oro.

Allegro.
(plötzlich in wilder Bewegung aufspringend) wilde Bewegung

Doch der Bru-der, ha Pto-le-mä-us! Aus dem To-ten-reich
Ma poi mor-ta d'ogn' in-tor-no si is-ten-no

Flatterfigur = Gespenst

o komm, er-ret-te mich, be-frei-e mich, er-lö-se mich vom Jam-
e tan-to ri-a, pian-ge-rö la sor-te mi-a, si cru-de-le

nah ich wie-der, will vom La-ger zur Nacht ihn ja-
e not-te e gior-no fat-ta spet-tro a-gi-te-rö

35 Koloratur = jagen gen, als ein fat-ta (Viol. col arco)

37 extensio = Angst machen Nacht - mahr, als ein Nachtmahr ihn fol - tern, spet - tro, fat-ta spet-tro a - gi - te-rò;

38 unisono (Flatterfigur) = schemhaft, körperlos sein Ge - wis - sen ihm zer - mar - tern, má poi mor - ta dagn'in - tor - no

39 will ihn wür - gen und ihn ver - fol - gen, mit blutger Gei - Bel il ti - ran - no e not-te e gior - no, fat-ta spet - tro, oroso.

40 will ich ihn schla - gen, will ihn ja - gen Tag und Nacht. a - gi - te - rò fat-ta spet-tro a - gi - te-rò. (Viol. col arco) (Die Wachen weisen sie gebieterisch an, ihnen zu folgen. Sie sinkt noch einmal, wie gebrochen in sich zusammen - lange Pause) (Adagio)

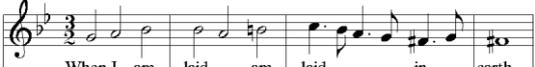
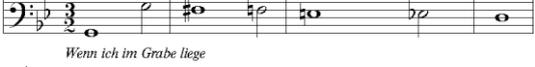
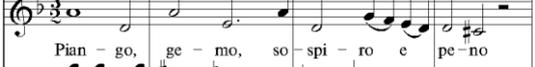
5. Sitzung

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

Lamentfigur

Die Lamentfigur geht zurück auf eine Baßformel mit fallendem Tetrachord, wie sie heute noch im Flamenco gebräuchlich ist und wie sie früher in vielen Passacaglia- bzw. Chaconnekompositionen auftrat (vgl. Arbeitsbuch 2, S.52).

Eine Analogie zum (späteren) Bedeutungsinhalt 'Klage' liegt schon in der Abwärtsbewegung: Wer klagt, läßt die Stimme sinken, läßt den Kopf hängen usw. In ihrer Bedeutung besonders gut wahrgenommen werden Figuren aber erst, wenn sie ungewöhnlich sind, aus dem Kontext herausstechen. Figuren sind 'licentiae' (Freiheiten), vom Normalen abweichende Formulierungen. Erst durch die Chromatisierung (den 'passus duriusculus') wird die Lamentfigur charakteristisch und bekommt eine relativ fest umrissene Bedeutung.

Lamentfigur	
	<p>Flamencoformel</p>
	<p>Anonymus (ca. 1620): Aria - Ostinotabaß - (Handschrift aus Neapel)</p>
	<p>Johann Pachelbel 1653-1706): Ciaconia f-Moll (für Orgel)</p>
 <p>et a lin - gua do - lo - sa <i>und von falscher Zunge</i></p>	<p>Hans Leo Haßler: Ad Dominum cum tribularer, T. 49. Aus: Sacri Concentus, 1601</p>
 <p>ge - stor - ben mir zu gu - te</p>	<p>Samuel Scheidt: Die mit Tränen säen, SWV 378 (1648), Baßeinsatz</p>
 <p>Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis <i>Gekreuzigt wurde er sogar für uns</i></p>	<p>Claudio Monteverdi: Crucifixus a 4 voce, Venedig 1640. Aus: Selva morale e spirituale</p>
	<p>Christoph Bernhard: Tractatus compositionis (ca. 1660), Cap. 29: "Passus Duriusculus"</p>
 <p>When I am laid, am laid in earth, <i>Wenn ich im Grabe liege</i></p>	<p>Henry Purcell: Dido and Aeneas, Nr. 36 (1691) - Passacagliaform</p>
 <p>Pian - go, ge - mo, so - spi - ro e pe - no <i>Ich weine, stöhne, seufze und habe Schmerz</i></p>	<p>Antonio Vivaldi: Kantate "Piango, gemo...", ca 1710, Passacagliaform</p>
 <p>Wei - nen Kla - gen Sor - gen Za -</p>	<p>Johann Sebastian Bach: Kantate 12, II (1714), Passacagliaform</p>

6. Aus „Dido and Aeneas“

Nr. 36, Recitativ

Henry Purcell, 1659-1695

Dido (Soprano)

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

Basso

Nr. 37, Song

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

Vi. 1/2

Viola

Basso

(1) (2+4) 5 2 7 6 6 7 6 6 5 4 5 (3+5) 5 6 6

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

(6) 6 7 6 7 3 6 7 6 6 6 4 5 7 6 6 6 7 5 6 6 7 5 6 6

(7)

Nr. 38, Chorus

ah! - - - for - get my - fate.

Vi. 1.2

Vi. 1

Viola

Basso

(8) 4 3 7 4 3 6 7 6 9 7 7 5 5 6 7 6 6 5 6 7 5 6 6 4 7

(9)

Aus: Gesamtausgabe der Purcell Society, London, Bd. III, herausgegeben von W. H. Cummings (1889).

Bernhard Paumgartner:

Nun war ich vor Jahren so glücklich, in der Bibliothek des Reale Conservatorio di Musica Luigi Cherubini (ehemals „Istituto musicale“) zu Florenz in der Abteilung seiner Bibliothek „Cantate religiose e profane“ in einer zweibändigen handschriftlichen Sammlung von ca. 1710 unter „sign. D-772“ unter vielen Anonymen, zwischen Kantaten von Albinoni, Aldrovandini, Benati, Bononcini, Pistocchi, Sabatini u. a. auch drei Kantaten von Antonio (um 1675-1741) aufzufinden, die selbst dem genauen Verfasser des Vivaldischen Werkverzeichnisses, Mario Rinaldi, entgangen waren. Eine davon, für Contralto und Continuo, fiel mir sofort durch den Text der einleitenden Arie auf:

Piango, gemo, sospiro e peno,
 e la piaga rinchiusa è nel cor.
 Solo chiedo per pace del seno
 che m'uccida un più fiero dolor.

Das Liebeslied einer unglücklichen Seele also, typisch für unzählige Gesangsvorlagen ähnlichen Inhalts, im besonderen aber unverkennbar dem geistlichen Text der Bachschen Kantate „Weinen, Klagen“ verwandt. Einen faszinierenden Eindruck jedoch machte die Vertonung jenes Gedichtes durch Vivaldi. Er verwendete dasselbe, über die Quart chromatisch absteigende Ciacona-Thema (in d-moll) wie Bach in seiner Kantate (f-moll) und dem aus dieser abgeleiteten „Crucifixus“ der h-moll-Messe (dieses in e-moll). Das viertaktige Thema erscheint in dem formell nicht minder streng als bei Bach angelegten, 75 Takte langen Satz nicht weniger als achtzehnmal. Mit dieser Komposition Vivaldis tritt uns weiterhin — als Parallelerscheinung zu Bachs Vertrautheit mit dessen instrumentalen Arbeiten auf dem Gebiet der Vokalmusik — ein unleugbarer Beweis seiner Einfühlung in das vokale Opus des italienischen Meisters als wertvollstes Ergebnis des Florentiner Fundes entgegen. Interessant bleibt daneben die Ableitung einer geistlichen Arie von stark pietistischer Haltung aus 'dem Liebeslied einer weltlichen italienischen Kantate, wobei unsere Kantate „Weinen, Klagen“ einer genialen parodierenden Auswertung des einfachen Continuo-Satzes der Kantate Vivaldis durch das Orchester Bachs schon nahe kommt. Österreichische Musikzeitschrift. Gegründet von Dr. Peter Lafite, Sonderheft Oktober 1966, S. 4-7

Pian - - go. go - mo, so - spi - ro, e po - no,

Lente

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

45 27 29 7

VI.
Vla.
Fg.
S.
A.
T.
B.
Cont.

31 33 35

13 15 17

37 39 41

19 21 23

42 44 46

48 49 Un poco Allegro 51

VI.
Vla.
Fig.
S.
A.
T.
B.
Cont.

75 77 79

VI.
Vla.
Fig.
S.
A.
T.
B.
Cont.

53 55 57

S.
A.
T.
B.
Cont.

81 83 Andante 85

VI.
Vla.
Fig.
S.
A.
T.
B.
Cont.

58 60 62

S.
A.
T.
B.
Cont.

87 89 91

VI.
Vla.
Fig.
S.
A.
T.
B.
Cont.

Da Capo (Pag. 5)

3. Recitativo

64 66 68

S.
A.
T.
B.
Cont.

3

Violino I II
Viola
Alto
Continuo e Fagotto

69 71 73

S.
A.
T.
B.
Cont.

4 6

Violino I II
Viola
Alto
Continuo e Fagotto

6. Sitzung

Albert Schweitzer:

„Kein anderer als Philipp Spitta sorgte sich darum, daß niemand, durch irgendeine allzu charakteristische Figur verleitet, Anlaß nähme, die Zugehörigkeit Bachs zur reinen Tonkunst selbst nur für einen Augenblick zu bezweifeln, und an der »richtigen Auffassung seiner Musik« irre würde.

An besonders gefährdeten Stellen, die er auf seiner Wanderung durch die Kantaten antraf, brachte er zum Schutze der musikalischen Menschheit ein aus Reflexionen geschmiedetes Notgeländer an. »Wie gern Bach auch malerische Züge einstreute«, läßt er sich einmal an einem solchen Punkte vernehmen, »er tat es nicht infolge einer auf musikalische Plastik gerichteten Grundanschauung. Jene Züge sind flüchtigen Anregungen entsprungene Witze, deren Vorhandensein oder Fehlen Wert und Verständlichkeit des Tonstückes in seinem eigentlichen Wesen nicht ändert. Man ist bei Bach zu leicht bereit, irgendeine scharf hervortretende melodische Linie, eine frappante harmonische Wendung und irgendein bezeichnendes oder affektvolles Wort, das mit jenen musikalischen Gestaltungen zusammentrifft, in eine innigere und tiefere Beziehung zu bringen, als sie im Sinne des Komponisten gelegen haben kann.«

Diese Sätze sind typisch für die Tendenz der Spittaschen Darstellung. Seine sonst so wundervollen und tief eindringenden Analysen versagen da, wo es sich darum handelt, die innerste Beziehung zwischen dem poetischen Gedanken und dem musikalischen Ausdruck Bachs aufzusuchen. Er will es nicht unternehmen, auf Grund der mancherlei auffälligen Tonmalerei weiter zu forschen, ob nicht auch die andern charakteristischen Themen und Wendungen irgendwie durch Bilder und Gedanken des Textes inspiriert sind, und ob nicht die »Stimmung« bei Bach, statt im allgemeinen Gefühl zu bleiben, aus ganz konkreten musikalischen Ideen zusammengewoben ist. Daß der Text von dieser Musik wie von einem klar bewegten Wasser mit Lebhaftigkeit zurückgeworfen werde, darf nicht als möglich gelten. Sie soll nicht allzu charakteristisch sein. Darum will Spitta das Zusammentreffen auffällig ausdrucksvoller Themen oder Wendungen mit »bezeichnenden oder affektvollen Worten«

3 Spitta, II. Band, S. 406. Spittas befangene Beurteilung der Tonmalerei bei Bach bis zu einem gewissen Grade als zufällig angesehen wissen und warnt davor, Text und Musik »in eine tiefere Beziehung zu bringen, als sie im Sinne des Komponisten gelegen haben kann«.

Johann Sebastian Bach; Wiesbaden 1960, S. 378 f.

Wolfgang Hildesheimer:

"Ein ästhetisch-rezeptives Verständnis zur allsonntäglichen Kantate war einigen wenigen Kennern vorbehalten. Sie war zu Gebrauch und Verbrauch bestimmt, und niemand, auch Bach nicht, wäre auf die Idee gekommen, Dichtung zu vertonen. Wenn man sich vor Augen führt, daß hundert Jahre vor Bachs Wirken an der Thomasschule der Dichter Paul Fleming hier Schüler gewesen war, so wird die Distanz zwischen Dichtung und Kantatentext noch deutlicher. Nichts hätte Bach ferner gelegen, als die grobe Bildhaftigkeit seiner Worte als Herausforderung an seine kompositorische Integrität zu betrachten. So hat er auch mehrere seiner Kompositionen mehrfach verwendet, was ihm - fälschlicherweise - viele Instanzen der Nachwelt nur ungern nachsehen. Die Vertonungen der Kantaten verraten selten innere Beteiligung an ihren immer wiederkehren Stoffen, was freilich ihrer künstlerischen Qualität keinen Abbruch tut. Im Gegenteil: wir bewundern das Ingenium der Überwindung minderen Materials durch sublimen Größe.

Gewiß, das fundamentale Verlangen nach Erlösung ist das Thema aller kirchlichen Kantaten Bachs. Wir haben aber festgestellt, daß die in ihnen zutage tretende hartnäckige Selbstverleugnung Bach nicht dazu verleitet hat, diese Inhalte musiksprachlich auszudeuten." Der ferne Bach, Frankfurt 1985, S. 27 u. 39

Hans Blumenberg:

Schließlich und letztens sieht man an der Geschichte, daß die Gottebenbildlichkeit des Menschen am größten ist in der Ausübung der Rhetorik. Sie stürzt durch die Gewalt ihrer Vergegenwärtigungen ihr Publikum ins Elend — und reißt es kraft ihrer imaginären Veränderungen aus ihm wieder heraus. Sie ist eine Heilsgeschichte in nuce. Und darin paßte auf sie, besser als jede klassische Theorie der Beredsamkeit, die Theorie des Aristoteles von der Wirkung der Tragödie, die in Mitleid und Furcht hineintrief und in homöopathischer Wirksamkeit gereinigt aus ihnen wieder hervorgehen ließ.

Matthäuspasion, Frankfurt 1988, S. 256

Kühn, Helmut:

"Aus dem Geist des Textes sei die Messe geschaffen, sagte ich. Daran zweifeln alle diejenigen, die von den aus anderen anderen Werken entlehnten Sätzen wissen. Aber das sehen sie falsch, eng, wenig welt- und kunstgewandt! Zugegeben, man kann schon irritiert sein, wenn man von der Tatsache erfährt, daß der Jubel der himmlischen Scharen, die Erde und der Himmel seien voll von Gottes Herrlichkeit - "Pleni sunt coeli et terra gloria eius" - aus einer Kantate entwendet sei, die das Glück der vielfach gesegneten Sachsen preist. Aber ein wenig Nachdenken hilft. Wie gingen die Maler vor, als sie die Madonnen und Magdalenen malten, die Jünger, den Heiland? Woher nahmen sie die Gesichter der Engel? Was zogen sie den Personen alter Geschichten an? Die Kleider, die sie kannten. Und die Gesichter, die Körper entnahmen sie bekannten Personen. Ihre Geliebte konnte zur Madonna werden, der Freund zum Heiland. Woher nahmen sie ihre Landschaften? Aus dem, was sie gesehen hatten, in Natur, auf Bildern! In eine sinnbildlichen Welt war das Profane fürs Heilige tauglich!

Noch einmal - aus dem Geist des Textes ist sie geschaffen."

Johann Sebastian Bach - Musik der Wende der Zeit, Berlin, 1984, S. 132

7. Sitzung

JOH. SEB. BACH: KANTATE 12: Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen

1. Sinfonia
Adagio assai

Oboe

Continuo e Fagotto

2. Coro
Lente

Violino I

Continuo

Weinen, Klagen,
Sorgen, Zagen

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

3. Recitativo

Violino I II

Viola

Alto

Continuo e Fagotto

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

4. Aria
Kreuz und Krone sind verbunden

Oboe

ob.

ob.

5. Aria
Es-Dur

Ich fol-ge Chri-sto nach, von

6. Aria
Sei getreu, alle Pein wird doch nur ein Kleines sein

Continuo

Choral

Was Gott tut, das ist wohl - ge - tan, da - bei will ich ver - blei - ben, so wird Gott mich ganz vä - ter - lich in
 Es mag mich auf die rau - he Bahn Not, Tod und E - lend tret - ben, sei - nen Ar - men hal - ten: drum laß ich ihn nur wal - ten.

Sensus und Scopus

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

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

Der **Scopus** der Arie (Nr. 5) ist „Ich folge Christo nach“. Dementsprechend ist der überwiegende Teil der Arie von ‚gehenden‘ Achteln und Imitationen (Nachahmungsfiguren) bestimmt. Das Dur und das zupackende Tempo entsprechen der Zuversicht und der Freude beim Ausführen des Vorsatzes.

Es wimmelt aber auch von **Sensusfiguren**:

Nicht lassen: Überbindungen mit anschließender Koloratur

im Wohl: extensio-Figur („sich wohlrig räkeln“)

Ungemach: verminderter Dreiklang, Dissonanz

Leben: hoch, bewegliche, melismatische Melodik

Erblassen: Oktav-Absturz in die Tiefe

Ich küsse: Seufzermotive

Schlußsentenz: Ich folge Christo nach, von ihm will ich nicht lassen: Unisono von Melodie und Baß (Puccini-Effekt) als Symbol der unio mystica, der mystischen Vereinigung der Seele mit Christus.

Die Anabasis und Katabasis am Anfang des Chorals („Was Gott tut, das ist wohlgetan“) werden in dieser Kantate für Bach zum Zeichen der unaufhebbaren Verquickung von *crux* und *gloria* ("Im Kreuz ist Heil"). Damit trifft er genau den Kern des Evangeliums bzw. des Kantatentextes. Die Anabasis steht für den Weg ("Aufstieg") zum Heil, zum Himmel, die Katabasis für Scheitern, Versagen, Niedergedrücktsein, Tod.

Diese Semantisierung wird besonders deutlich in Nr. 3: In der Gesangslinie wird plastisch das dauernde Sich-Aufmachen und Scheitern dargestellt. Selbst der lange Tonleiterlauf gegen Schluß, der das "ins Reich Gottes eingehen" bildlich-räumlich analog darstellt und dadurch den endgültigen Durchbruch zu signalisieren scheint, wird noch einmal umgedreht: Der Eingang ins Reich Gottes erfolgt eben nicht durch menschliches Verdienst, sondern - im Scheitern, im Tod - ausschließlich aufgrund eines Gnadenakts Gottes. (So will es Luthers Rechtfertigungslehre.) Die dauernde Gegenbewegung der Baßstimme zur Gesangsstimme versinnbildlicht denselben Gedanken. Die kontinuierliche Ambitusausweitung bis zum Schluß macht den Grundgedanken des Eingehens in etwas Größeres anschaulich. Die erstaunlichste Raumfigur bildet allerdings die erste Violine, die gleichsam als Lichtspur eine riesige Anabasis 'an den Himmel' zeichnet, und zwar in Dur! Das wirkt wie eine tröstliche Verheißung und gibt dem kurvigen Verlauf der den Weg des Menschen abbildenden Gesangsstimme Trost und Orientierung. Der da vorausgegangen ist, ist Christus. Das zeigt einmal die zahlensymbolische Verschlüsselung der Stelle: die Zahl der Töne ist 10 - damit sie zustande kommt, fügt Bach zu den 8 Tönen der Tonleiterfigur in der 1. Violine eigens noch 2 Töne hinzu! - das römische Zahlzeichen X, entspricht dem griechischen X (Chi) und das ist der Anfangsbuchstabe von "Christus". (Bach schreibt übrigens im Autograph dauernd "Xsten" statt "Christen" entsprechend der Textaussage "die das Zeichen Christi tragen".) Wichtig dabei ist der Gedanke der Nachfolge: Christus geht ("in Herrlichkeit" = Dur) voran, die Christen folgen, schaffen es aber nicht aus eigener Kraft. Immer wieder weichen sie vom geraden Wege ab.

Eine weitere Semantisierung der Anabasis erfolgt in Nr. 5, wo die ersten 6 Töne des Schlußchorals wörtlich zitiert werden (12): "ich folge Christo nach". Diese zweite Bedeutung, die das Motiv hier erhält, widerspricht der ersten nicht, sondern ergänzt sie sinnvoll: Der "Weg zum Himmel" führt nur über die "Nachfolge Christi", wie es ja auch das Rezitativ (Nr. 3) schon formuliert hat.

In der einleitenden Sinfonia erscheint diese Nachfolge Motiv stockend - von *Suspiratio*-Pausen durchsetzt) im Baß. Das ist die Vorbereitung des Chores (Nr. 2) „Weinen, Klagen...“

Dörte Hartwich-Wiechell: Pop-Musik, Köln 1974, S. 354/55

The Beatles: „A Day In The Life“

Score for guitar and piano. It includes chord progressions (G, h6, e, C, F, e7, C) and performance instructions such as 'kurzer Hall, getrenntkanalig', 'Halbverlängerung', and 'Halt und Dyn.'. The score is divided into sections A1, A2, A3, B1, and C.

Score for strings and drums. It includes performance instructions like 'Hall plötzlich weg, ganz nah', 'Streichorch.', 'Schlagz.', 'Wecker klingelt', and 'Hecheln drive Bassgit.'. It also features lyrics: 'love to turn you on', 'I'd love to turn you on', and 'you on'. The score includes measures 12-14 and 15-20.

(läuft weiter, wird ausgeblendet)

*) Bei der Wiederholung in A₂ erklingen ab Takt 4 Melodie und Begleitung über beide Kanäle.

Darstellung als Parameter-Zeitleiste:

FORM	A ¹	A ²	A ³	B ¹	C	D	A ⁴	B ²
INHALT	Realität aus Medien			Irrealität/Flucht Horrortrip	banaler Alltag	dream	s. v.	s.v.
INSTRUMENTATION	Git. Schlagz. Klavier (dünn, durchsichtig)			+ Streicher + elektr. Klänge	wie A + konkrete Klänge (Wecker, Hecheln)	+ Bläser		
HARMONIK	Akkordwechsel (G, e, C)			stehender E-Klang + Geräusche	wie A	wie A		E-Akk. 47 sec. verklingend
RHYTHMIK	durchlaufender beat + off beat			zunehmend verdeckt	wie A + 16tel (Eile)	wie A		
MELODIK	kleine Intervalle 8tel, 16tel regelmäßige, 2taktige Phrasen syllabisch laugh photograph	[16tel- Sprünge] ["Triller"] nobody... house of Lords	glissandi immer höhere Spirale verwischte Konturen		wie A	schwebend Vokalise hoch melismatisch		
AUFNAHMETECHNIK	Kanaltrennung (J. Lennon I, Instr. r.) ("klare Ortung") trockener Sound kurzer Hall nah am Mikrofon	[Vermischung]		Raumausweitung (Str. entfernen sich) starker Hall	wie A (Sänger: Paul)	Vermischung		Hall

Realität — *WahnmWelt*
(Can't happen!)

A Day in The Life¹⁰⁷

A 1 I read the news today oh boy
 about a lucky man who made the grade
 an though the news was rather sad well I just had to laugh
 I saw the photograph

A 2 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*

A 3 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

(folgt B 1 rein instrumental)

C Woke up, got out of bed (Wecker klingelt, Hall weg, Nahe)
 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
 and somebody spoke and *I went into a dream*

(folgen 10 Takte nonverbaler Kommentars zu dem „dream“)

A 4 I heard 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

(folgt B 2 rein instrumental bis zum Ausblenden).

*banaler
 Alltag*

Queen: **Bohemian Rhapsody** 1975

Words and Music by **FREDDIE MERCURY**

Slowly

Is this the real life? Is this just fan-ta-sy? Caught in a land-slide, No es-cape from re-al-i-ty. O-pen your eyes, Look up to the skies and

see, I'm just a poor boy, I need no sym-pa-thy, Be-cause I'm

cas-y come, eas-y go. Lit-tle high, lit-tle low, An-y way the wind blows

does-n't real-ly mat-ter to me, to me.

1. Ma-ma just killed a man, Put a gun a-against his head, pulled my
2. Too late, my time has come, Sends shiv-ers down my spine, bod-y's

trig-ger, now he's dead, Ma-ma, life had just be-gun, But
ach-ing all the time, Good-bye, ev-'ry-bod-y, I've got to go, Got-ta

now I've gone and thrown it all a-way, Ma-ma, ooh,
leave you all be-hind and face the truth, Ma-ma, ooh,

Did-n't mean to make you cry, If I'm not back a-gain this time to-
I don't want to die, I some-times wish I'd nev-er been born at

mor-row, car-ry on, car-ry on as if noth-ing real-ly mat-ters.

all.

L'istesso tempo (♩ = ♩)

I see a lit-tle sil-hou-et-to of a man, Scar-a-

Chorus:
mouche, Scar-a-mouche, will you do the Fan-dan-go, Thun-der-bolt and light-ning, ver-y, ver-y fright-ning

Ein Rhapsodie im klassischen Sinne ist ein mehrteiliges, in der Form freies, potpourriartiges Stück (griech.: rhapsin = nähen, flicken; ode = Gesang; franz.: Potpourri = ursprünglich ein Ragout aus verschiedenen, in einem Topf verrührten Fleischresten). In der Antike trug der Rhapsode Bruchstücke aus den Epen vor, die er improvisatorisch verband. Er begleitete sich dabei auf der Kithara. Im 19. Jahrhundert übertrug man die Form auf die Instrumentalmusik. Sehr bekannt sind z. B. Liszts "Ungarische Rhapsodien", in denen er die Idee eines "Zigeunerepos" verwirklichte.

8. Sitzung

Goethes Liedästhetik:

(In: Goethes Gedanken über Musik, Frankfurt a/M 1985, it 800, S. 144f.)

Johann Wolfgang von Goethe:

"Brauchbar und angenehm in manchen Rollen war Ehlers als Schauspieler und Sänger, besonders in dieser letzten Eigenschaft geselliger Unterhaltung höchst willkommen, indem er Balladen und andere Lieder der Art zur Gitarre mit genauester Präzision der Textworte ganz unvergleichlich vortrug. Er war unermüdet im Studieren des eigentlichsten Ausdrucks, der darin besteht, daß der Sänger nach einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiß. Hiervon durchdrungen, ließ er sich's gern gefallen, wenn ich ihm zumutete, mehrere Abendstunden, ja bis tief in die Nacht hinein, dasselbe Lied mit allen Schattierungen aufs pünktlichste zu wiederholen: denn bei der gelungenen Praxis überzeugte er sich, wie verwerflich alles sogenannte Durchkomponieren der Lieder sei, wodurch der allgemein lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird."

Annalen 1801

Für das Gehör, im höhern Sinne, hat indessen auch unser wackrer Zelter gesorgt, der durch Kompositionen einiger Lieder von Schiller und und mir unsre Winterstunden sehr erheitert hat. Er trifft de Charakter eines solchen in gleichen Strophen wiederkehrenden Ganzen trefflich, so daß es in jedem einzelnen Teile wieder gefühlet wird, da wo andere, durch ein sogenanntes Durchkomponieren, den Eindruck des Ganzen durch vordringende Einzelheiten zerstören.

An Wilhelm von Humboldt, 14. März 1803;

Ich kann nicht begreifen, wie Beethoven und Spohr das Lied gänzlich mißverstehen konnten, als sie es durchkomponierten; die in jeder Strophe auf derselben Stelle vorkommenden Unterscheidungszeichen wären, sollte ich glauben, für den Tondichter hinreichend, ihm anzuzeigen, daß ich von ihm bloß ein Lied erwarte. Mignon kann wohl ihr Wesen nach ein Lied, aber keine Arie singen.

Zu Tomaschek über Mignons Lied „Kennst Du das Land“, 6. August 1822

Bericht des Sängers Eduard Genast, Januar 1815:

". . . wahrscheinlich wollte er (Goethe) sich überzeugen, ob ich Fortschritte im Vortrag, der bei ihm die Hauptsache war, gemacht habe. Ich sang ihm zuerst <Jägers Abendlied>, von Reichardt komponiert. Er saß dabei im Lehnstuhl und bedeckte sich mit der Hand die Augen. Gegen Ende des Liedes sprang er auf und rief: <Das Lied singst du schlecht!> Dann ging er vor sich hinsummend eine Weile im Zimmer auf und ab und fuhr dann fort, indem er vor mich hintrat und mich mit seinen wunderschönen Augen anblitzte: <Der erste Vers sowie der dritte müssen markig, mit einer Art Wildheit vorgetragen werden, der zweite und vierte weicher; denn da tritt eine andere Empfindung ein. Siehst du so! (indem er scharf markierte): Da ramm! da ramm! da ramm! da ramm!> Dabei bezeichnete er, zugleich mit beiden Armen auf und ab fahrend, das Tempo und sang dies <Da ramm!> in einem tiefen Tone. Ich wußte nun, was er wollte, und auf sein Verlangen wiederholte ich das Lied. Er war zufrieden und sagte: <So ist es besser! Nach und nach wird es dir schon klar werden, wie man solche Strophenlieder vorzutragen hat.>"

Goethes Gedicht

I Im Felde schleich' ich still und wild
Gespannt mein Feuerrohr,
Da schwebt so licht dein liebes Bild,
Dein süßes Bild mir vor.

II Du wandelst jetzt wohl still und mild
Durch Feld und liebes Thal,
Und, ach, mein schnell verrauschend Bild,
Stellt sich dir's nicht einmal?

III Des Menschen, der die Welt durchstreift
Voll Unmut und Verdruß,
Nach Osten und nach Westen schweift,
Weil er dich lassen muß.

IV Mir ist es, denk' ich nur an dich,
Als in den Mond zu sehn;
Ein stiller Friede kommt auf mich,
Weiß nicht, wie mir geschehn.

Langsam und leise

Im Fel-de schleich ich still und wild, lausch

mit dem Feu - er - rohr; — da

schwebt so licht dein lie - bes Bild, dein

sü - ßes Bild mir vor — .

18.

Franz Schubert: **Jägers Abendlied.**

Goethe.

Op. 3. N^o 4.

Sehr langsam, leise. (♩ = 63.)

76. *pp*

1. Im Fel - - - de schleich ich still und
wan - - - delst jetzt wohl still und
ist es, denk ich nur an -

wild, ge - spannt mein Feu - - - er - röhr, da
mild, durch Feld und lie - - - bes Tal, und,
dich, als - in den Mond zu sehn, *cresc.* ein

schwebt so licht dein lie - - bes Bild, dein sü - ßes
ach, mein schnell ver - - rau - schend Bild stellt sich - dir's
stil - - ler Frie - de - kommt auf mich, weiß nicht, wie
decresc.

Bild mir vor, dein sü - ßes Bild - mir vor. 1. 2. Du
nicht ein - mal, stellt sich dir's nicht - ein - mal? 3. Mir
mir ge - schehn, weiß nicht, wie mir - ge - - schehn.

Reichardt	Schubert
<p>a) Die Musik übernimmt jambischen Rhythmus und Versschema. Der kürzere 2. u. 4. Vers werden durch Dehnung der Schlußnote verlängert, so daß eine symmetrische 8takt.Periode entsteht.</p> <p>syllabische Textdeklamation</p> <p>b) 1. Teil überwiegend aufsteigend (aktiv, anschleichend), 2. Teil fallend (passiv, Einschweben des Bildes von oben) Höhepunkt: d ("dein"), Ansprechen der Geliebten</p> <p>c) Begleitung ist akkordische Stütze der Melodie, im 2. Teil nicht so kompakt wie im 1. ("schwebt", "licht")</p> <p>d) Die Harmonik beschränkt sich auf den Wechsel von T und D.</p> <p>e) Fanfaren-/Hornmelodik und kompakter "Hörnersatz" = "Jäger"</p> <p>3. Reichardt will mit seiner Vertonung den <u>einen</u> Gemütsston treffen. Er dient dem Wort und drängt die Musik nicht durch Detailausmalung in den Vordergrund. Die antithetische Textstruktur wird so zurückhaltend Musik gefaßt, daß der einheitliche Eindruck vorherrscht.</p>	<p> Schubert übernimmt den jamb. Rhythmus in gedehnter Form (1. Teil), dadurch entsteht Raum für die Einblendung der Klavierfigur. Er fügt keinen zusätzlichen Takt ein (1. Teil 7 T.), um das Plötzliche der Vision (T.8) zum Ausdruck zu bringen. Der 2. Teil ist rhythm. komprimiert u. kürzer (6 T.) trotz der Wiederholung des 4. Verses</p> <p>viele kleine Melismen, die die Melodie inniger u. zärtlicher machen oder bestimmte Worte "malen" ("gespannt")</p> <p>1. Teil hin u. her pendelnd (abwartend, gespannt), 2. Teil hoch ansetzend, dann fallend (vgl. Reichardt) Höhepunkt ges ("schwebt"), Betonung des Visionären</p> <p>Begleitung hat eigene profilierte Figuren. Wie in der Singstimme verhalten sich auch in der Begleitung die beiden Teile antithetisch.</p> <p>Die Harmonik pendelt zunächst auch zwischen T und D, moduliert aber am Ende des 1. Teils zur D ("gespannt"). Der 2. Teil berührt versch. Tonarten und ist chromatisch (Betonung der affektiven Dimension). Der harte harm. Schnitt zwischen den Teilen (T. 8) betont das Antithetische und das Plötzliche des Auftauchens der Vision.</p> <p>angedeutete, aber durch Melismen "aufgeweichte" Hornmelodik am Anfang 16tel-Begleitfigur des 1. Teils (ansteigend, überw. chromatisch) = anschleichend (übertragen: "Sehnsucht")</p> <p>Akkordrepetition im 2. Teil = "schwebt", "licht"</p> <p>Schubert macht die Musik, vor allem auch die Begleitung zum gleichberechtigten Partner. Er begnügt sich nicht mit der Wiedergabe der allgemeinen Stimmung, sondern komponiert einen deutlichen, nuancierten Gefühlsablauf. Die antithetische Grundstruktur des Textes wird durch die kontrastierende Gestaltung der beiden Teile plastisch in der Musik zum Ausdruck gebracht. Da seine Musik diese Grundstruktur so deutlich artikuliert, muß er die 3. Strophe auslassen, weil die Musik zu dieser nicht mehr passen würde. Schubert dient zwar auch dem Text, überträgt aber dessen Sinn in eine eigenständigere, profiliertere musikalische Gestalt.</p>

Václav Jan Tomášek: Jägers Abendlied, op. 57 (1815) Transskription nach der Schallplatte

Men-schen, der die Welt durchstreift voll Un-mut und Ver-druß, nach O-sten und nach

1.Im Fel-de schleich' ich still und wild, lausch

We-sten schweift, weil er dich las-sen muß. 4.Mir ist es, denk' ich nur an dich, als

mit dem Feu-er-rohr, da schwebt so licht dein lie-bes Bild, dein sü-ßes Bild mir

in den Mond zu sehn, ein stil-ler Frie-de kommt auf mich, weiß nicht,

vor 2.Du wan-delst jetzt wohl still und mild durch Feld und lie-bes Thal, und,

wie mir ge-scheln.

ach, mein schnell ver-rau-schend Bild, stellt sich dir's nicht ein-mal? 3.Des

9. Sitzung:

Wohin?

Mäßig.

Ich hört' ein Bäch-lein

rau-schen wohl aus dem Fel-sen-quell, hin-ab zum Ta-le

rau-schen so frisch und wun-der-hell. Ich weiß nicht, wie mir

wur-de, nicht, wer den Rat mir gab, ich muß-te auch hin-

un-ter mit mei-nem Wan-der-stab, ich muß-te auch hin-

hin? sprich, wo hin? du hast mit dei-nem Rau-schen mir

ganz be-rauscht den Sinn, du hast mit dei-nem Rau-schen mir

ganz be-rauscht den Sinn. Was sag ich denn vom

Rau-schen? das kann kein Rau-schen sein: Es sin-gen wohl die

Ni-xen tief un-ten in-ren Reihn, es sin-gen wohl die

Ni-xen tief un-ten in-ren Reihn. Laß

un-ter mit mei-nem Wan-der-stab. Hin-un-ter und im-mer'

wei-ter, und im-mer dem Ba-che nach, und im-mer fri-scher

rausch-te und im-mer hel-ler der Bach, und im-mer fri-scher

rausch-te und im-mer hel-ler der Bach. Ist

das denn mei-ne Stra-ße? O Bäch-lein, sprich, wo-hin? wo-

sin-gen, Ge-sell, laß rau-schen, und wan-dre fröh-lich

nach! Es gehn ja Müh-len-rä-der in je-dem kla-ren

Bach, es gehn ja Müh-len-rä-der in-

je-dem kla-ren Bach. Laß sin-gen, Ge-sell, laß

rau-schen, und wan-dre fröh-lich nach, fröh-lich

nach, fröh-lich nach!

10. Sitzung

Georg Knepler:

"Bei ihrer wechselseitigen Funktionsteilung und Spezialisierung hat Sprache die Funktion übernommen, alltägliches Verständigungsmittel, Musik, alltägliches Einstimmungsmittel zu sein ... Wenn das nun so ist, ... so drängt sich die Frage auf, wie es denn kommt, daß Musik von der Sprache ... nicht aus der Funktion der Denotation ganz verdrängt wurde. Offenbar deshalb, weil der Sprache eine Reihe von Möglichkeiten verlorengegangen, der Musik zugewachsen ist. Zunächst wird man an die Sinnfälligkeit von mZ [= musikalischen Zeichen] denken, an deren gleichsam naiven, mit der Analogcodierung zusammenhängenden Charakter ... Ferner haben mZ den Charakter der Plastizität (im Sinne von Bearbeitbarkeit), was gleichfalls mit ihrem geringen Grad an Konstantisierung zusammenhängt ... Nehmen wir das früher erwähnte mZ für 'empor'- respektive 'absteigen': auf- respektive absteigende Tonfolgen. Wie diese Tonfolgen beschaffen sind, aus wieviel Tönen sie bestehen, wie sie rhythmisiert, harmonisiert, instrumentiert sind, solange sie nur eben auf- oder absteigen, ist dem Komponisten und dem Zusammenhang seiner Komposition überlassen. Kurzum, die Variationsbreite von mZ ist weit höher als die von spZ [= sprachlichen Zeichen]. Diese Plastizität musikalischer Zeichen nun muß in Zusammenhang mit einer anderen ... Qualität von Musik gesehen werden: Die klanglichen Eigenschaften musikalischer Zeichen sind so beschaffen, daß sie einen hohen Grad von Kombinierbarkeit haben; sie sind nach mehreren Dimensionen hin so vielfach abstufbar, daß Gruppen von mZ verschiedener Qualität gleichzeitig erklingen und doch deutlich voneinander unterschieden werden können ... Die Plastizität (oder Variationsbreite) von mZ im Verein mit ihrer Kombinierbarkeit nun gestattet dem Musizierenden die Anwendung von Verfahrensweisen, die dem Sprechenden nicht zu Gebote stehen, vor allem die unablässige variierte Wiederholung semantischer mZ. Zwar kann auch ein poetischer Text wichtige Worte oder Wortgruppen wiederholen ... Aber währenddessen muß die Sprache, da sie eben Arbeitsteilung mehrerer Sprechender in der Regel nicht zur Verfügung hat, die Aussagefunktion vorübergehend aussetzen. Der Musizierende braucht das nicht zu tun. Nehmen wir an, ein Komponist habe aus einem von ihm vertonten Text einem sinntragenden Worte ... ein mZ zugeordnet. Er kann dann dieses sinntragende mZ in Dutzenden von Varianten, auch in kurzen Musikstücken bis zu Hunderten Malen, wiederholen. Dieses Verfahren, das wir 'Perpetuierung' nennen wollen, vermeidet die Monotonie, die bei unveränderten Wiederholungen zur Gefahr werden kann, veränderte Wiederholungen hingegen können durch Nuancierung der Bedeutung und durch die artistische Leistung, die in der Variation stecken kann, zusätzliche Aufmerksamkeit auf die jeweils verschlüsselten Bedeutungen lenken, ohne auf den Vorzug der Wiederholung, der im erhöhten Einstimmungsgrad liegt, verzichten zu müssen."

Knepler, Georg: Geschichte als Weg zum Musikverständnis, Leipzig 1977, S. 132 ff.

Hans Heinrich Eggebrecht:

"Der primäre Einfall (die inventio', das 'Thema') und so auch dessen dauernde Präsenz, seine Durchführung und Wiederkehr, sind im Lied Schuberts in der Regel höchst konkret auf den Text, die Aussage des Gedichts bezogen. Und diesen durch den Sprachgehalt des Gedichts veranlaßten Erfindungskern sowie jenes Ein und dasselbe, das aus ihm als Erfindungsquelle kompositorisch hervorgeht und im ganzen Liede währt, nenne ich den Ton' des Liedes. Für diesen Gebrauch des Wortes 'Ton' finde ich (nachträglich) einen Hinweis bei Hegel: 'Das Nähere des Inhalts (bei der 'begleitenden Musik') ist nun eben das, was der *Text* angibt ... Ein Lied z. B., obschon es als Gedicht und Text in sich selbst ein Ganzes von mannigfach nuancierten Stimmungen, Anschauungen und Vorstellungen enthalten kann, hat dennoch meist den Grundklang ein und denselben, sich durch alles fortziehenden Empfindung und schlägt dadurch vornehmlich *einen* Gemütston an. Diesen zu fassen und in Tönen wiederzugeben, macht die Hauptwirksamkeit solcher Liedermelodie aus ... Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verse passen und für andere nicht, muß ... im Liede herrschen, weil hier der bestimmte Sinn der Worte nicht das Überwiegende sein darf, sondern die Melodie einfach für sich über der Verschiedenartigkeit schwebt.' Hegel denkt hier allerdings an die am Gedicht orientierte 'Stimmung' eines Liedes. (Es geht damit wie in einer Landschaft, wo auch die verschiedenartigsten Gegenstände uns vor Augen gestellt sind und doch nur ein und dieselbe Grundstimmung und Situation der Natur das Ganze belebt', ebenda.) Daß Schubert jedoch, indem er die Sprachschicht der Lyrik in musikalische Struktur verwandelt, sich im Unterschied zur 'romantischen' Liedvertonung nicht im musikalischen Erfassen der 'Stimmung' erschöpft, nicht also nur gleichsam den 'Schatten' vertont, den Lyrik als Stimmung aufs Gefühl wirft..., sondern die Sprache selbst, den 'Sprachkörper', das 'Körperhaft-Wirkliche der Sprache' zur Realität des musikalischen Gefüges erhebt, ist eine der zentralen Feststellungen im Schubert-Buch von Georgiades (vgl. z. B. S. 35 f., 38, 48, 67) ... Im Rahmen dieser Studie ist es nicht möglich, Schuberts variatives Verfahren beim Durchführen des Lied-Tones auch nur annähernd erschöpfend zu beschreiben. Es ist das Vermögen, beständig ein und dasselbe zwar beizubehalten und doch zugleich durchzuführen und dabei beständig auf die Details des Gedichts einzugehen."

Eggebrecht, Hans Heinrich: Prinzipien des Schubert-Liedes. In: Sinn und Gehalt, Wilhelmshaven 1979, S. 166 ff

	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>	A		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>	A			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>	A			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>	A			E															
6. Laß singen, Gesell, laß rauschen, und wandre fröhlich nach, es gehn ja Mühlräder in jedem klaren Bach, <i>es gehn ja Mühlräder in jedem klaren Bach.</i> <i>Laß singen, Gesell, laß rauschen, und wandre fröhlich nach, fröhlich nach, fröhlich nach.</i>	A			C															
				Die kursiv gedruckten Stellen kennzeichnen Textwiederholungen.															

TITELMUSIK der Westernserie "Westlich von Santa Fé"

AKUSTISCHE EBENE

T	D	T	D	T	D	T	S	D	T
a	b	↓	c	c'	e	Kadenz ("Erfüllung")			
Raum a-d'-a'			e'-a'		a' - - - - d''				
Signalquart, Fanfarenmelodik			zunehmend skalisch (vor allem im Baß)						
Aufbruch			Stockung		zweimaliger Anlauf		Durchbruch		
1st.			2st.		4st.				
punktirt, synkopisch hart (Marsch)					fließende Achtel				

ASSOZIATIONEN

↓	↓	↓	↓	↓
Kampf	↓ Spannung		Kampfbereitschaft	↓ Kultur
	Gewalt			↓ TRIUMPH
	↓ Gefahr, Wald (wilder Westen)			Sieg des Guten
	Treibjagd			Recht

BILDEBENE

1. Einstellung:

Held vom Gürtel an abwärts, Gewehr an die Hüfte gepreßt, sein Magazin leerschießend



2. Einstellung:

Held vom Gürtel an aufwärts, den Oberkörper abgedreht, in der Bewegung innehaltend, nachdenklich

HANDLUNGSMUSTER

Unrecht - vergeblicher Versuch des Helden, den Konflikt mit legalen Mitteln zu lösen - Anwendung von Gewalt -



Wiederherstellung des Rechtszustandes

biff - Werbung



--- RAGTIME ("ENTERTAINER") ---

Sie können aggressiv vorgehen gegen Kalkflecken und andere Verschmutzungen etwa.

Sie können scheuern, scheuern, scheuern

oder aufgeben

oder einfach biffnen. Starker Schaum mit der natürlichen Kraft der Zitronensäure reinigt kraftvoll, löst Kalkflecken. / / biff - der neue Bad-Universalreiniger!

INSTRUMENTE/GERÄUSCHE	Bläser Becken	Akkordeon Wischgeräusche	Holzbläser	Western-Klavier /Platz-Geräusch/
MERKMALE DER MUSIK	Zitat einer KRIMI-Musik ansteigend, cresc.; tief, zackige Punktierung: verm. Dreiklang	Tonwiederholungen	fallend 'Umkehrung' des 1. Motivs (Lamentofigur)	Zitat einer RAGTIME-Musik ("Entertainer")
KERNWÖRTER	"aggressiv"	"scheuern"	"aufgeben"	"natürlich", "Kraft", "neu" " l ö s t "
ASSOZIATIONEN	<i>bedrohlich, Gefahr unangenehm</i>	<i>mühevoll, eintönig</i>	<i>Frust, Resignation</i>	<i>schön, Retter in der Not, heile Welt, Glück</i>
BILDEBENE				

Bruchstücke: wird nichts!
Wecken von Gefühlen, Erwartungen

Zusammenhang, schöne Musik
Lösung der Probleme/"deus ex machina"
Produktinformation

realistische Momente: Wisch- und Platz-Geräusch

von der ungewissen Situation zur eindeutigen Botschaft

Spannung, Problem, unerfreuliche Alternativen, Lösung ("biffnen"), Resümee: Slogan: biff-der Universalreiniger

Rhetorische Mittel: - Wiederholung (scheuern)

- Behauptung (ohne Begründung)

- Anrede + alternative Vorschläge mit einer Climax (mit understatement auf dem Höhepunkt: einfach biffnen)

Musik: zitiert/intoniert, illustriert, bildet affektive Figuren, weckt Assoziationen

11. Sitzung

Klausur

Musikhochschule Köln

2. 7. 91

Zu Haydns Rezitativ Nr. 12 aus der Schöpfung:

1. Welche denotativen und konnotativen Bedeutungen enthält die Textvorlage?
2. Welche Bedeutungen werden in der Musik verstärkt oder hinzugefügt?
3. Durch welche Figuren und Intonationen geschieht das?
4. Erläutern sie das Verfahren der Analogcodierung, indem sie die Umsetzung der einzelnen Begriffe bzw. Vorstellungen des Textes in Musik genau nachzeichnen.
5. Folgt die Singstimme mehr der Sprachmelodie oder hat sie andere Intentionen?
6. Vertont Haydn mehr den sensus oder mehr den scopus des Textes?
7. Welche Parameter der Musik der Takte 1-15 eignen sich besonders zur unterrichtlichen Behandlung?
8. Wie lassen sie sich - einzeln und in ihrem Zusammenwirken - anschaulich darstellen?

Zu Schuberts "Wohin?"

9. Erläutern Sie am Beispiel von Schuberts "Wohin?" den Unterschied zwischen einem ganzheitlich-analytischen und einem elementenhaft-synthetischen Analyseverfahren.

12. Recitativ

Andante

pp *cresc.* *legato*

ff

Uriel

In vol - lem Glan - ze
In splendor bright is

stei - get jetzt die Son - ne strah - lend auf;
ri - sing now the sun and darts his rays:

ein won - ne - vol - ler Bräu - ti - gam. ein Rio - se, stolz und
an am'rous, joyful, happy spouse. a giant, proud and

Più Adagio

froh, zu ren - nen sei - ne Bahn.
glad, to run his measur'd course.

pp

Mündliche Nachprüfung für Studenten, die an der Klausur nicht teilnehmen konnten:

Erläutern Sie das Verfahren der Analogcodierung an folgendem Ausschnitt aus Haydns Schöpfung:

The image shows two pages of a musical score for Haydn's 'Die Schöpfung'. Page 144 (left) features a vocal line for Gabriel and a piano accompaniment. The lyrics for Gabriel are: 'Auf star - - kem Pit - - tige schwinget sich der Ad-ler stolz, der'. Page 145 (right) features a vocal line for Ad-ler and a piano accompaniment. The lyrics for Ad-ler are: 'Ad - ler stolz, und tet - - let die Luft im schnel - lo - sten'. The instrumental parts include strings, woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon), and brass (Cornet, Violin). The score is written in G major and 2/4 time.