

Im WS 2003/2004 biete ich folgende Veranstaltung an:

Thema: Auge und Ohr – Das Visuelle als Hilfe beim Musikhören und -verstehen

Inhaltliche und methodische Schwerpunkte des Seminars:

- Malen zur Musik (u.a. Auswertung von Schülerzeichnungen)
- Möglichkeiten der Visualisierung musikalischer Parameter und Gestaltmerkmale in Hörskizzen, Struktur- und Formdarstellungen sowie modifizierten Notationen
- Filmische Umsetzung musikalischer Gestik (Dvořák/Bozzetto: Slavischer Tanz; Bach/Yo-Yo-Ma: Bourée; Strawinsky/Diaghilev: "Bei Petruschka")
- Analyse von Filmmusik (Winnetou III)
- Analyse von Werbespots („Entdeckungsreise“, Spot der DB, 1992; Affenspots von Uniroyal)
- Analyse verschiedener Inszenierungen der Pedrilloarie „Frisch zum Kampfe“ aus Mozarts „Entführung“
- Analyse des Videoclips „Vater unser“ (E Nomine, 1999)

Modest Mussorgsky. Das große Tor von Kiew (Bilder einer Ausstellung, Nr. 10, 1874)

Allegro alla breve
Maestoso. Con grandezza

The image displays a page of a musical score for the piece 'Das große Tor von Kiew' by Modest Mussorgsky. The score is written for piano and violin. It consists of two systems of staves, each with a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is in the bass clef, and the violin part is in the treble clef. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *f*, *mf*, *fz*, *ff*, *dim.*, and *mf cresc.* are used throughout. Performance instructions like *f energico*, *sempre capr.*, and *espressione* are also present. The score is divided into measures, with measure numbers 8, 16, 24, 31, 39, 47, 52, 57, 62, 69, 77, 86, 91, 95, 99, and 103 clearly marked. The overall mood is grand and energetic, as indicated by the tempo and performance markings.

107 *poco a poco più cresc.*

112

115 *Meno mosso, sempre maestoso*

121

127

133 *mf*

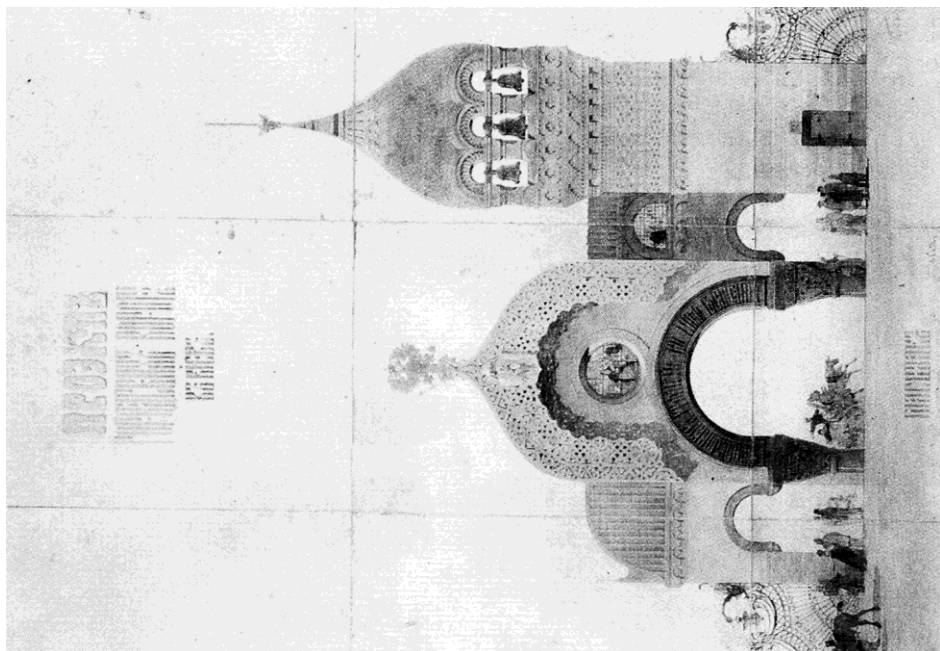
140 *cresc.*

147 *cresc.*

154 *poco a poco rall.*

160 *Grave, sempre allargando*

167



Viktor Hartmann: Das große Tor von Kiew

Modest Mussorgsky: Das große Tor von Kiew (Bilder einer Ausstellung), Orchestrierung von Ravel

| Takte: 1 | 9 | 13 | 22 | 30 | 4 | 47 | 5 | 55 | 6 | 64 | 7 | 8 | 81 | 85 | 93 | 97 | 8 | 9 | 10 | 115 | 163 | |
|-------------|---|----|----|----|---|----|---|----|---|----|---|---|----|----|----|----|---|---|----|-----|-----|--|
| Holzbläser | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Streicher | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Blechbläser | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

○ ○ ○ ○
= Promenade

I

II

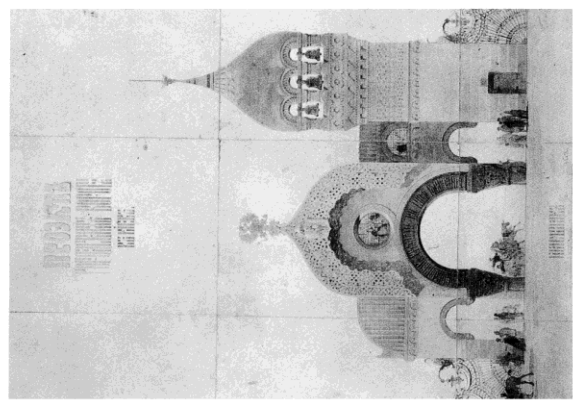
III

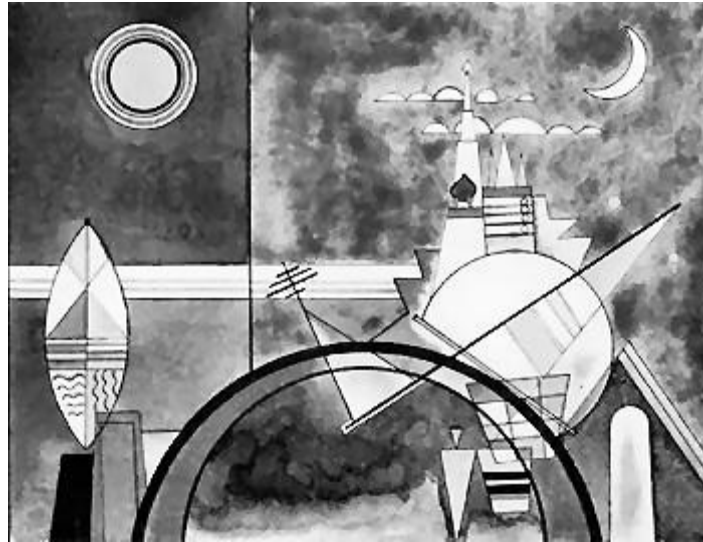
IV

Lied der Wolgabootschlepper aus Rußland

He - uch - la, he - uch - la, singt noch ein - mal: He - uch - la, he - uch - la, he - uch - la,
 laßt uns sin - gen der Son - ne Sang!
 2. Mut - ter Fuß, ach Wol - ga du,
 dei - ne Tie - fe schenkt uns Ruh.

Hei - da - da, hei - da, hei - dada, heida, singt noch ein - mal: He - uch - la, he - uch - la, he - uch - la,





Kandinsky: Das große Tor von Kiew

Zur Glockenszene vgl. das Klangbeispiel „Die Glocken von Püchti“ (CD 58b, 11).

Malen nach Musik

"Wir hören uns ein Stück Musik {Mussorgskys "Das große Tor von Kiew"} zunächst einmal an. Dabei überlegen wir, was für ein Bild wir dazu malen könnten (mit der Entscheidung warten wir allerdings, bis wir das Stück ganz gehört haben!). Während das Stück mehrfach abgespielt wird, malen die Schüler ihre Bilder.

Ergebnisse:

Kirche 2x

"Thronsaal" - "Kerker mit Folterkammer" - "Burg" (Bild) (3 Ebenen von unten)

Kriegsszenen 2x (vertikale Bilderfolge: Panzer, Flugzeuge u. Ä.)

Schlachtfeld von oben gesehen

Turnierpferd ("Turnier gewonnen")

"Hannibal im Triumphmarsch. Er hat den Krieg gewonnen". Rückseite: Bild: Elefant mit vielen Köpfen drumherum (Hannibals Zug über die Alpen, Geschichtsunterricht!)

"Der Krieg": 1. "Triumphmarsch" ("Hurra") 2. "Gedenkminute" (Gräber, Lebt wohl (Schluchz)).

"Der Sieg, aber Tote"

"Wir haben gewonnen. Leider sind viele Freunde von uns gestorben, auch viele Elefanten und Pferde konnten nicht ihr Leben weiter führen. Aber unser alter Elefant Suru (?) wird noch sehr lange leben. Nicht wahr, Suru?" (Sprechblase Mann/Junge). "Töh-rööööö!" (Sprechblase Elefant)

"Der Tod": schwarzer Berg mit Grabstein und Tod.

Friedhof | Gräber | Glockenturm | Geist | Beerdigung: Tag, Sonne // dto.: Nacht, Geisterstunde

"Der Winter geht, der Frühling kommt": 1. Berglandschaft, es schneit, Skifahrer, Schneemann; 2. Sonne, Taube, Mädchen mit Blumen u.a.

Blaues Meer, aufgehende rote Sonne, Schiff | Schiff im Sturm | Schiff fährt durch eine ruhige Meerenge auf eine blühende Insel zu
|... |... |... | (unfertig)

König, Geiger, tanzendes Paar, Kasper u. a.

Hochzeitspaar vor Priester + Fanfarenbläser

Zar

"Krönung von Zarin Katharina II" (Fernsehfilm einige Wochen vorher)

Gott auf Thron (wie römischer Kaiser): in der Hand Zettel: "Taten - gut - böse" (also jüngstes Gericht), auf unterster Stufe geflügelter Verstorbener (?) mit Aureole

König/Sohn: Bildergeschichte à la "Geschichte vom verlorenen Sohn" (Religionsunterricht? Version einer türkischen Schülerin:

König will Sohn zwingen, ein bestimmtes Mädchen zu heiraten)

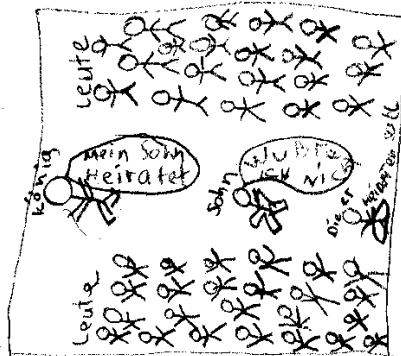
aufgehende Sonne

Konzert: Podium mit Cellist + Dirigent, Vordergrund: 1. Reihe des Publikums (von hinten gesehen)

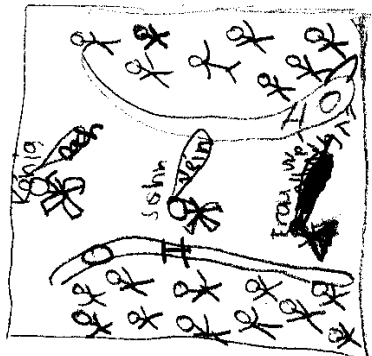
Methode: Malerisches Perzept. Vorteile:

- Der Lehrer erfährt eine Menge über die Musikrezeption seiner Schüler.
- Die Schüler lernen die Musik durch häufiges Hören relativ genau kennen.
- Die Besprechung der Bilder gibt Anlass, nach bestimmten Merkmalen zu forschen, die bestimmte Assoziationen hervorgerufen haben. (Semantik der Musik)

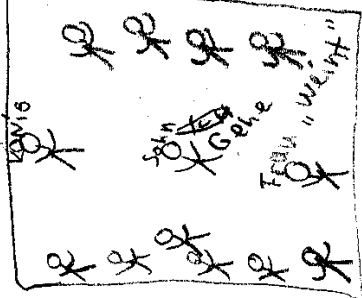




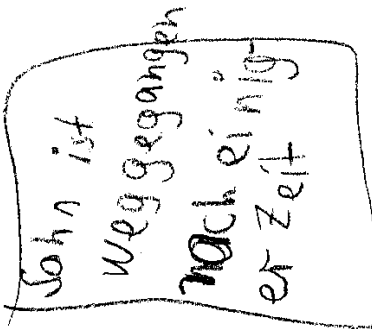
a
Leute
König: Mein Sohn heiratet
Sohn: Wußte ich nicht
Die er heiraten soll (Frau)



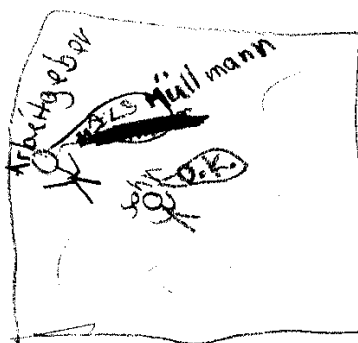
b
König: Doch
Sohn: Nein
Frau: "weint"



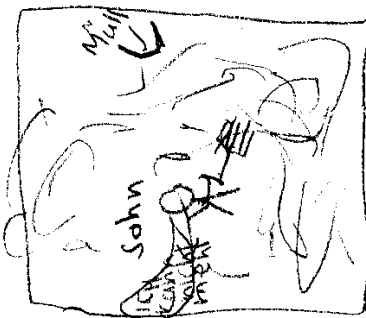
c
König: Ich gehe
Sohn: "weint"
Frau: "weint"



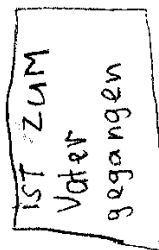
d
Sohn ist weggegangen
nach einiger Zeit



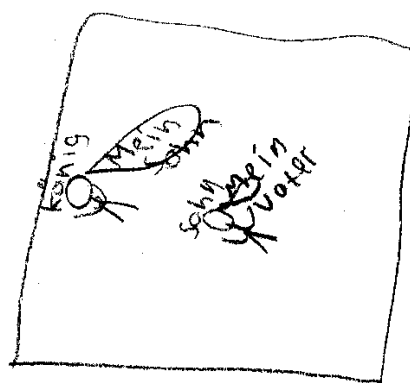
e
Arbeitgeber: Als Müllmann
Sohn: o. k.



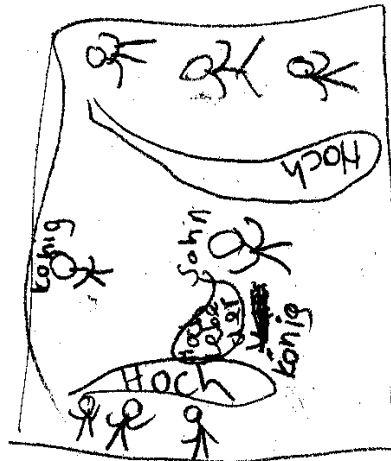
f
Müll
Sohn: Ich kann nicht mehr



g
Ist zum Vater gegangen



h
König: Mein Sohn
Sohn: Mein Vater



i
Leute: Hoch / König / Leute. Hoch
Sohn: Hoch lebe der König

Gülrah

Modest Mussorgsky: Samuel Goldenberg und Schmuyle (1874)

Andante. Grave - energico

3

5

Andantino > 3

9

11

13

15

dimin.

dimin.

dimin.

dimin.

17

19

21

23

25

27

Andante grave

mf

sf

mf

sf

mf

cresc.

f

sfz

p

poco ritard. con dolore

a tempo

cresc. sf

ff

Jüdischer Kantorengesang:

2st. Folklorelied (2 Frauen):

zu S. 7

Perzepte (Grundkurs 12/I, 1994)

| Goldenberg | Schmuyle |
|--|--|
| 1) gequält, verwirrt, unruhig, aus einem fremden, vielleicht asiatischen Land | 1) in Gedanken; verträumt; geht spazieren am See; im Herzen einsam, trauert (etwas gequält) |
| 2) ängstlich | 2) einsam/Trauer |
| 3) Orientale, um vierzig Jahre, angespannt, vielleicht Verbrecher | 3) Fräulein, big-society, mit Schoßhund, die sich beim Kaffeeklatsch über irgendetwas beklagt; aus St. Petersburg, weil reich und ziemlich europäisch, wenngleich mit russischem Flair |
| 4) chinesischer weiser Mann während einer Meditation | 4) feine Dame der Barockzeit mit schlechtem Charakter |
| 5) nachdenklich; mächtig erhaben - ruhig (fast wehmütig) | 5) ein einsamer Wanderer, der ein stilles Tal mit Bächlein und singenden Vögeln durchstreift |
| 6) wirkt bedrohlich auf andere, ist aber einsam/vereinsamt; murrig (wirkt auf andere Leute); gefühlvoll (aber sehr versteckt) | 6) heiter, schwebend, vielleicht tanzend, optimistisch, von etwas Schönerem träumend, beschwingt |
| 7) gefühllos (Fassade), aber nachdenklich; abgehoben, in seine Welt zurückgezogen (verträumt) | 7) einsam, melancholisch verträumt; nicht so impulsiv wie A (Goldenberg); genauso nachdenklich, zeigt jedoch Gefühlslage nach außen |
| 8) Triller; wirkt hektisch; melancholisch/traurig/Einsamkeit; melancholisch, gedankenversunken; tief; bedrückend; lang anhaltende Töne, schwer | 8) Triller, wirkt trist; heller (Höhen); Wehmut; auch melancholisch |
| 9) melancholisch, gedankenversunken | 9) ebenfalls traurig/melancholisch, vielleicht ist die Person alleine, trotzdem verspielt |

Perzepte LK 12/I (20. 10. 1997) (beide Themen 3x vorgespielt, Vorgaben keine, Teilnehmer 13)

| | |
|--|--|
| exotisch, orientalisches (6x), flamencohaft (2x), persisch, arabisch, hebräisch (abendländisch) bedrohlich (2x), bedrohlich (einschüchternd, gewaltsam, aggressiv, Wut, hart, sehr stark, Triumph, Wut, dramatisch stolz (König (Diener), pompös auch etwas depressiv (4x) temperamentvoll Sonnenaufgang (2x), drohende Hitze Verwirrung Stadt | Trauer (6x), Melancholie, (3x), Seufzen allein, (melancholische) Erinnerung), einsam kalt, Schnee Regentropfen (Xylophon), Regen Küken, Vogelsang Verträumt (langsameres Erwachen, wolkg Russland Mädchen - Dorf, Wechselspiel: Vorfreude/Hoffnung - Angst/Enttäuschung, unruhig |
|--|--|

Texte:

1

Pierre d'Alheim: (Über "Samuel Goldenberg und Schmuyle"):

"Als Vorwurf dienen zwei jüdische Melodien, von denen die eine erhaben, imposant und bedächtig, die andere lebhaft, schnell, hüpfend und demütig ist; sie geben ein untrügliches Bild der zwei Männer: der Reiche schreitet breitspurig und dick wie ein Zuchthund des Weges, der Arme drückt sich, mager, klein und Grimassen schneidend wie ein Köter um ihn herum. Listig sucht er den Blick des anderen. Man sieht sie in der Tat leibhaftig vor sich stehen, und das Gebell des Fettes, welcher sich in zwei Triolen von dem Listigen zu befreien sucht, beweist, daß Mussorgskij sowohl mit der Singstimme als im Orchester komische Wirkungen zu erzielen vermochte." ("Mercure de France" 1896). Zit. nach Lini Hübsch, S. 52

2

Brockhaus Enzyklopädie (1968):

„Dreyfus-Affäre, die tiefgreifenden innenpolitischen Verwicklungen in Frankreich, die aus dem militärgerichtlichen Verfahren gegen den französischen Hauptmann A. DREYFUS im letzten Jahrzehnt des 19. und zu Beginn des 20. Jahrh. entstanden. Dreyfus, jüdischer Abkunft, wurde im Dez. 1894 von einem Militärgericht in einem völlig regelwidrigen Verfahren des Landesverrats zugunsten des Deutschen Reiches für schuldig befunden und zu lebenslänglicher Deportation auf die Teufelsinsel (Cayenne, Französ.-Guayana) verurteilt. Das wichtigste Beweismittel der Anklage war ein angeblich von Dreyfus, tatsächlich von dem Major MARIE-CHARLES-FERDINAND WALSHIN-ESTERHAZY stammender Brief mit einer Liste (>bordereau<), der im Papierkorb des dt. Militärattachés in Paris, M. VON SCHWARTZKOPPEN, gefunden worden war und der die Übergabe geheimer Papiere ankündigte. Die Hintergründe des Prozesses sind in starken antisemitischen Strömungen zu sehen.“

3

Vorwort der Breitkopf&Härtel-Ausgabe der "Bilder einer Ausstellung", Wiesbaden 1983:

"Samuel Goldenberg und Schmuyle.

Dieses Stück heißt auf Mussorgskijs Autograph >Zwei polnische Juden, der eine reich, der andere arm< und geht auf eine der Sandomir-Zeichnungen Hartmanns zurück, die sich einst im Besitz Mussorgskijs befanden, aber nicht mehr existieren. Erhalten geblieben aber sind zwei Zeichnungen Hartmanns aus dem Sandomir-Milieu; die eine zeigt einen gutsituierten oder wohlhabenden Juden mit edlem Gesicht, die andere einen heruntergekommenen oder verkommenen Juden. Mussorgskijs Charakterisierung gleicht einer Karikatur: ein pompöses, aufgeblasenes Gehabe des einen, ein wimmerndes Betteln mit kriecherisch-schmeichlerischer Geschwätzigkeit (musikalisch: Triolen!) des anderen."

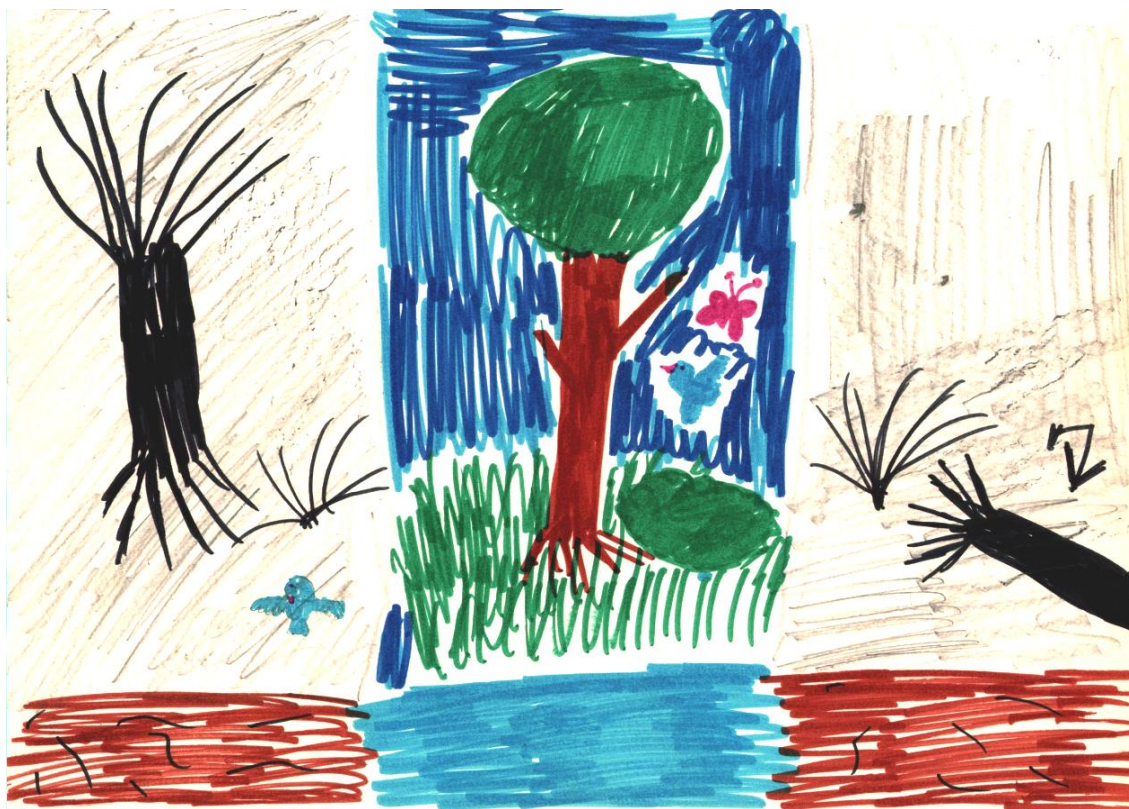
4

Mussorgsky (am 30. Juli 1868 an Ljudmila Schestakowa über seine Arbeit an der Oper >Die Heirat<):

"Ich strebe folgendes an: Daß meine handelnden Personen so auf der Szene sprechen wie lebende Menschen reden, dabei aber so, daß der Charakter und die Kraft der Intonation der handelnden Personen, gestützt durch das Orchester, das das musikalische Gewebe ihres Sprechens bildet, ihr Ziel direkt erreichen; das heißt, meine Musik soll die künstlerische Neuerzeugung der menschlichen Rede in all ihren feinsten Brechungen sein, das heißt, die Töne der menschlichen Rede, als äußerliche Bekundungen von Denken und Fühlen, sollen, ohne Outrierung und Verstärkung, eine wahrhaftige, genaue, aber künstlerische, hochkünstlerische Musik ergeben. Dieses Ideal erstrebe ich (>Schöne Sawischna<, >Die Waise<, >Das Wiegenlied Jerjomuschkas<, >Mit der Amme<)". Sigrd Neef, S. 155

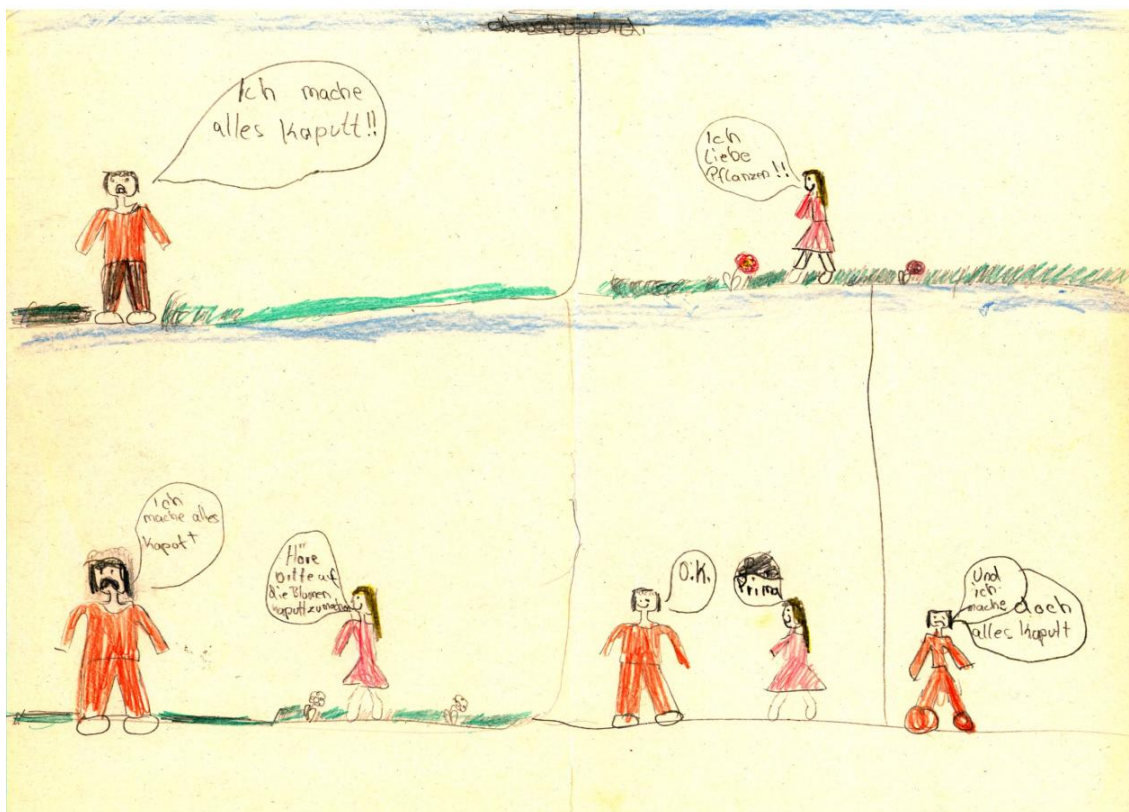
Malerische Perzepte zu "Goldenberg und Schmuyle" aus Klasse 5

Vorgabe: Ihr könnt malen, was euch zu der Musik einfällt, Personen, eine Geschichte, ein Bild mit Linien und Farben usw. Bevor ihr mit dem Malen beginnt, hört euch zuerst einmal die Musik ganz an. Während der halbstündigen Malphase wurde die Musik immer wieder abgespielt.



Ich mache alles kaputt!!

Ich liebe Pflanzen!!



Ich mache alles kaputt

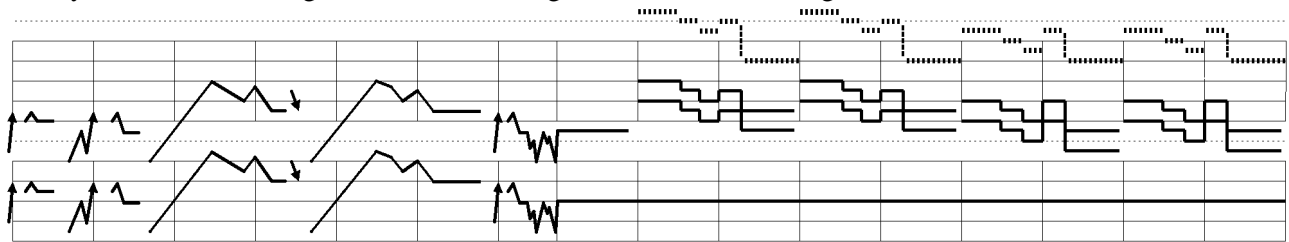
Hör bitte auf alles kaputt zu machen

O.K

Prima

Und ich mache doch alles kaputt

Analytische Vorbereitung des Lehrers - mö g l i c h e Unterrichtsergebnisse



1. - 8: Goldenberg

unisono

Zigeunertonleiter : b-c-des-(es)e-f-ges-(as)a-b mit Leittonspaltung/2 Doppelstufen (orientalisierend)

Ambitus a - b1

rhythmisch, melodisch (steigend, fallend) und in der Artikulation abwechslungsreich und motivisch konsequent aus 3 Elementen (abrunder Quintsprung aufw., schnelle Wellenbewegung, steigende Skalenausschnitte) sich entwickelnder großer Bogen, der seinen Höhepunkt in der Mitte hat, wo die längste Phrase zweimal fast wörtlich wiederholt wird: eindrucksvoll pointierte, pathetische Rhetorik (vgl. auch die effektiv gesetzten Pausen)!

Steigerung - Rückentwicklung

zwischen Prosa und Periodik schwankend

f = selbstbewusst auftrumpfend, sf = mit Nachdruck, energisch (vgl. auch kurze Auftakte, Punktierungen u. a.), cresc. -decresc. = nuanciert, gefühlvoll

tiefe Lage = Ruhe, Sicherheit, Überlegenheit

9 - 16: Schmuyle

mehrstimmig (Bordun + Terzenparallelen: folkloristisch)

phrygisch: des-eses-fes-ges-as-heses-ceses-(des), modal

Hexachordrahmen (Terzenparallelen): folkloristisch

in allen Parametern gleichförmig: Wiederholung bzw. Sequenzierung einer Zweitaktphrase

Reihung, leierndes Kettenprinzip (folkloristisch)

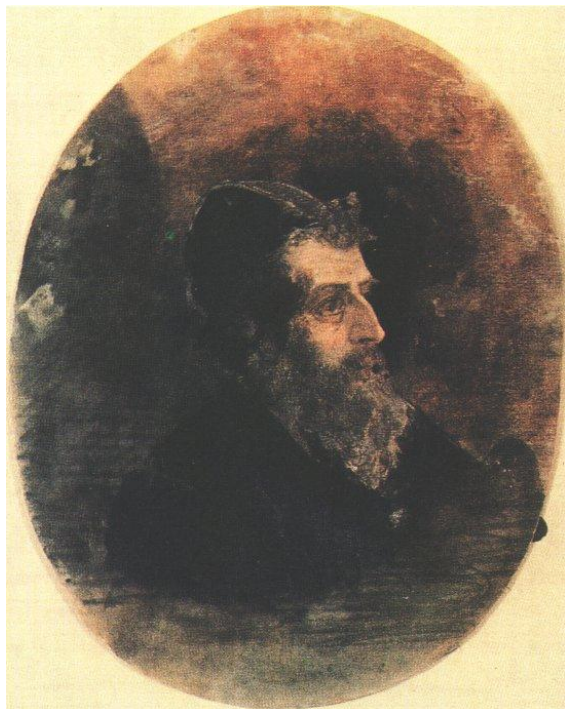
immer gleiche Artikulation: Akzent auf 1. Note der Zählzeiten (nach dem kurzen Vorschlag)

kurzatmig fallende Melodiewellen (folkl. Deszendenzmelodik) mit Quartkadenzierung am Phrasenende (russisches Merkmal)

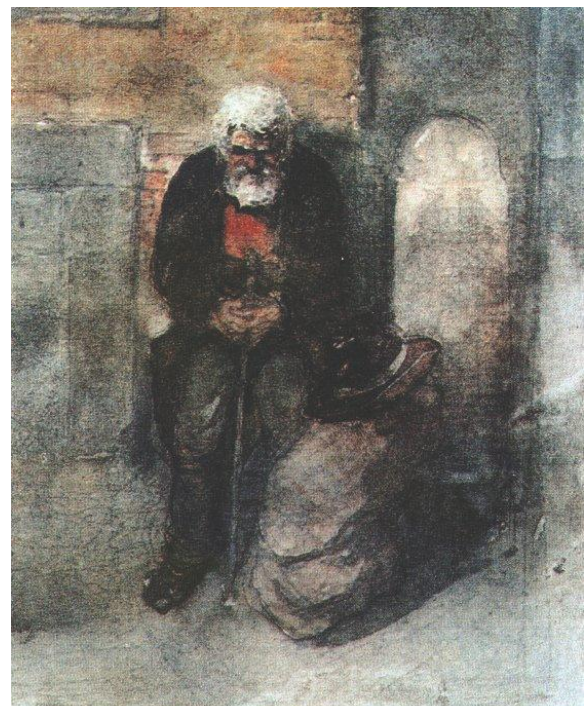
Periodik

mf - dim., mf - dim, p - dim., p - dim.: kraftlos, immer wieder ansetzend, aber immer wieder nachgebend (auch im Gesamtduktus, vgl. den fallenden Melodieduktus)

hohe Lage, die Terzen bewegen sich allerdings im Bereich Goldenbergs. Die eine Oktav höher gesetzte Triolenfigur bedeutet vielleicht eine charakterisierende Darstellung der 'zittrigen' Stimme oder die Nachahmung einer Balalaikabegleitung. Das Ganze 'hängt' aber an dem Bordunton "des", dem Schlußton Goldenbergs. Dessen Überlegenheit wird also deutlich sichtbar und hörbar.



Viktor Hartmann: Samuel Goldenberg und Schmuyle



C. Saint-Saens: Der Löwe (aus: Karneval der Tiere, 1886)

1
2
3
4
5

Fanfarenegschmetter: Der König kommt!

Stolzieren des Löwen

Brüllen des Löwen

Hörskizze

| | | | | |
|------------|-------|-------|-------|-------|
| 2 Klaviere | | | | |
| Streicher | | | | |

Methodischer Weg:

Vorspiel des Stückes:

Hörauftrag: Welches Tier könnte dargestellt sein? An welchen Merkmalen der Musik erkennt ihr das Tier?

Ergebnis (Tafel):

- Bär, schwer
- Elefant, Stampfen, Brüllen
- anschleichen (Tiger, Katze, Löwe)
- chinesisches Tier
- japanisch

Warum hat keiner auf Ameise getippt? Was haben die genannten Tiere gemeinsam? Sie sind groß

Lösung (Lehrer): Die Überschrift des Stückes lautet „Der Löwe“.

Dazu passen:

„schwer“, „Stampfen“, „Brüllen“ - „chinesisch“ und „japanisch“ passen insofern, als es sich um ein orientalisches (und afrikanisches) Tier handelt.

Wir prüfen zuerst das "Brüllen":

Vorspielen - aufzeigen, wenn das Brüllen zu hören ist - mehrmals hören - beschreiben – grafisch darstellen (auf – ab). [„Nachmachen“ ging in dieser Klasse in dieser 6. Stunde nicht!]

Variante: Hören des ganzen Stückes. Jeder zählt mal an den Fingern mit, wie oft unser Löwe brüllt: Nennungen: 8 (9x), 7 (1x), 6 (12x), 5 (3x)

Könnte es sein, dass 8 und 6 beide richtig sind, dass man bei zweien streiten könnte?

Hören: Eine Schülerin zeigt beim Auftreten des Motivs die grafische Darstellung mit.

Beim dritt- und vorletzten Mal Unsicherheit. Klären:

nur aufwärts: (Gähnen), Knurren, vorher Brüllen

Semantik des Anfangs: Vorspiel durch den Lehrer: Hörauftrag: Stellt euch vor, das wäre die Begleitmusik zu einer Filmszene. Was könnte in dieser Szene zu sehen sein?

(Burg, Ritter, Fanfaren....)

Deutung: Löwe als König der Tiere

Dann differenziertere Erarbeitung - nächste Stunde(n) - durch die Anfertigung der grafischen Darstellung.

Schließlich: Vergleich der eigenen Ergebnisse mit filmischen Darstellungen des Stückes (s. S. 2). Problematisierung: Warum ist die filmische Darstellung nicht immer deckungsgleich mit der Musik?

C. Saint-Saëns: Poules et Coqs, aus: Karneval der Tiere (1886)

Allegro moderato
Klavier

1. Viol. *f*

2. Viol. *f*

Viola *f*

6

12

tr

p

en trainant

19

Klarinette

Animato

ff

24

30

ff

Saint-Saëns: Poules et coques

Aufnahmen vom Bauernhof: Hühner und Hähne

- Hühner: Durcheinander, aber wiederholte Motive (wie später in der Musik)

grafische Darstellung und Darstellung in Noten (näherungsweise):

- (Hilfsfrage: Wie verhält es sich mit Längen und Kürzen, wie mit hohen und tiefen Tönen?)



- Hähne: antworten sich gegenseitig (laut - leise = nah - fern)

Einführung in die Partitur

Instrumente: Klav., 1. V., 2. V., Va., Klarinette

Wer braucht eine Partitur? (Die einzelnen Spieler haben nur ihre Stimme - ihren "Part" - in Noten vor sich liegen.)

Aufsuchen des Gackermotivs (T. 1-6):

genaue Beschreibung: 6 Achtel/Viertel (mit kurzem Vorschlag), 4 Achtel/Viertel, 2 Achtel/Viertel usw.

farbige Markierung im Notentext

Realisierung durch Klopfen und mit Instrumenten

Die genaue Beschreibung und die praktischen Übungen - evtl. in Zeitlupe - dienen der Hinführung zum Mitlesen der Partitur.

Aufsuchen der Kikeriki-Motivs

mehrfaches Hören und Mitlesen des Stückes

Welche anderen Motive finden wir in dem Stück?

chromatisches Motiv (T. 14ff.):

Es erscheint nacheinander in drei Stimmen (evtl. Begriff Imitation). Es ist eine parodistische Anspielung auf das Tristanmotiv und beschreibt wahrscheinlich, wie der Hahn ein Huhn umkreist, bevor er „aufsteigt“.

Kindgemäße Deutungsmöglichkeit: "anschleichen", "drohende Gefahr", "der Fuchs (oder der Bauer) kommt".

Belege?: legato, en trainant: gezogen, p. cresc. Das Gegacker gerät völlig aus den Fugen. Der Hahn kräht jetzt besonders klagend (Klarinette).

Besonders auffallend: Bis zum Schluss hört man nur ein einziges Huhn aufgeregt - in höchster Lage und ohne Pause! - gackern.

(Hat es sich von den anderen auf der Flucht isoliert?)

Der siebenstimmige ff-Schlussakkord, der aus der Tonart herausfällt und auch sonst eine im Stück isolierte Figur darstellt, wird von den Kindern fast immer als das Zuschlagen des Verfolgers gedeutet. Wenn das auch objektiv wahrscheinlich falsch ist, verdeutlicht es doch die Gestik der Musik zutreffend. (In den filmischen Darstellungen werden andere Deutungsmöglichkeiten angeboten.)

Vergleich der eigenen Interpretation mit filmischen Darstellungen des Stückes

Bestätigungen und Abweichungen? Warum?

Johannes Brahms: Feidensamkeit, op. 86, Nr. 2
 Text: Hermann Allmers (1821-1902)

Langsam

17 Ich ru - he still im ho - hen grü - nen Gras und
 Die schön - en wei - ßen Wol - ken ziehn da - hin durchs

21 wie schön - ne still - le Träu - me, wie
 tie - fe Blau, wie schön - ne still - le Träu - me, wie

24 schön - ne still - le Träu - me; mir ist, als ob ich
 dich

27 länget ge - stor - ben bin und ze - he se - lig mit durch ew' - ge Räu - me, und
 ze - he se - lig mit durch ew' - ge Räu - me.

31

sen - de lan - ge mei - nen Blick nach o - ben, nach o - ben.
 von Grä - len rings umschwirrt ohn' Un - ter - laß, von Him - melbläu - e
 wun - der - sam um - wo - ben, von Him - mels - bläu - e wun - der - sam um - wo -

Red.

Johannes Brahms: Feldeinsamkeit, op. 86, Nr. 2

Text: Hermann Allmers (1821-1902)

Langsam

Ich ru - he still im ho - hen grü - nen Gras und
 sen - de lan - ge mei - nen Blick nach o - ben, nach o - ben.
 von Gril - len rings umschwirrt ohn' Un - ter - laß, von Him - melsbläu - e
 wun - der - sam um - wo - ben, von Him - mels - bläu - e wun - der - sam um - wo

Einlinige, (horizontal) gestauchte und (vertikal) gestreckte Form (Das geht ganz einfach mit Hilfe eines Zeichenprogramms.)

Verschiedene Farben können die Begegnung von Himmel und Erde noch anschaulicher machen. Farben eignen sich vor allem auch zur Darstellung von harmonischen Besonderheiten, z. B.: blau = Entrückung (Mediante Des-Dur)

J. S. Bach: Invention 14

The image displays the musical score for J.S. Bach's Invention 14, consisting of 20 measures. The score is written in two staves: the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The piece is divided into measures numbered 1 through 20. Measures 1-3, 6-8, 11, 14, 17, and 19 show a more active melody in the treble staff with a simpler bass line. Measures 4-5, 9-10, 12-13, 15-16, 18, and 20 show a more active bass line with a simpler treble line. Measure 11 features a key signature change to two flats (B-flat major or D minor).

Einlinige, gestauchte und gestreckte Form:

This image shows the first line of the musical score with structural labels above the measures. The labels are: A (measures 1-3), B (measures 4-5), A' (measures 6-7), A'' (measures 8-10), C (measures 11-13), (B1) (measures 14-15), and A''' (measures 16-20). The notation is dense, with many beamed notes and slurs, illustrating the 'gestauchte' (compressed) and 'gestreckte' (stretched) forms mentioned in the text.

The image shows a musical score for J.S. Bach's Invention No. 8, divided into measures 1 through 20. The score is organized into sections labeled A, B, A', A'', C, B1, and A'''. Each section contains musical notation for two voices (treble and bass clefs). Section A (measures 1-3) features a diatonic 32nd-note motif. Section B (measures 4-5) is a 16th-note accompaniment. Section A' (measures 6-8) is a 32nd-note motif with a different intervallic structure. Section A'' (measures 9-12) is a 32nd-note motif with further modifications. Section C (measures 12-13) is a 32nd-note motif. Section B1 (measures 14-16) is a 32nd-note motif. Section A''' (measures 17-20) is a highly condensed 32nd-note motif. The score also includes empty staves for the other voice in each section.

inventio:

- a: 32tel, diatonisch mit anschl. Sprung aufw.
- b: 16te1, akkordisch
- c: 8te1, akkordisch
- alle 3 Motive hängen zusammen (Dreiklangsbrechung):
- a: Dreiklang mit Durchgangsnoten
- Gegensatz von a u. b also nur partiell
- a, b: Hauptmotive
- c: Begleitmotiv (Füllmaterial)

elaboratio:

- Sequenzierungen (a,b,c)
- Umkehrungen (a,b,c)
- Motivvarianten:
 - tonale Anpassung der Intervalle (a,b,c)
 - Verlängerung (a)
- Homophonie: A, A1, 2. Teil von C
- Stimmtausch: A-A'
- Imitation:
 - B (Alternieren der Stimmen), A'', C
 - A''' (kanonartige Engführung mit leichten Retuschen)
- alle Details sind aus dem Grundmaterial abgeleitet

dispositio:

- A (1-3) – B (4-5) - A' (6-8) - A'' (9-12) – C (12-16) - A''' (16-20)
- spezifische Gruppierung von a u. b (je 6 x abwechselnd) zum Thema (A)
- Diese Konstellation tritt in den A-Teilen mehrmals modifiziert auf:
- A: Thema (r.) + Begleitung (l.)
- A': dto. mit Stimmtausch
- A'': weitergehende Modifizierung: taktweiser Stimmtausch, Verdichtung (durchgehende 8te1)
- A''': hochverdichtete Variante, kanonartige Engführung

Funktion der Teile:

- A-Teile: modifizierte Refrains, B und C: Couplets; oder: Exposition – Zwischenspiel - Reexposition - Durchführung (stark modulierend) – Zwischenspiel – veränderte Reprise
- B: - Brücke zwischen A u. A'; erste, noch lockere Andeutung der späteren Imitationen und des später durchgehenden dichterem Auftretens von a
- C: Vorbereitung der höchsten Verdichtung in A''' durch
 - Imitationen
 - (B1) das dichtere Auftreten des 32te1-Motivs a (4x je Takt)
 - das Zurückdrängen des Begleitmotivs c, das in A''' fast völlig fehlt

Die homophone Phase (Parallelführung) im 2. Teil von C (=B1) ist sozusagen eine satztechnische Erholungsphase vor der Engführung.

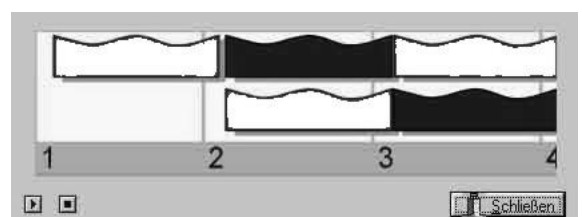
Die Form ist also gekennzeichnet durch zunehmende Verdichtung hinsichtlich der Impulsdichte und der satztechnischen Dichte. Der Anfang ist noch locker gefügt (homophon, Füllmaterial der Begleitung). Dann folgt eine kontinuierliche (mit gelegentlichen "Rückfällen" durchsetzte) Komplizierung, die zur Eliminierung des Füllmaterials führt.

Die barocke Theorie der **Inventio**, der Lehre von der Erfindung, der Komposition, umfasst aber nicht nur strukturelle und formale Gesichtspunkte, sondern auch Kategorien des Vortrags, denn Musik wurde als rhetorische Kunst aufgefasst. Es sind dies:

- die **decoratio**, die Lehre vom Schmuck (Auflockerung und persönliche Nuancierung durch improvisierte Verzierungen) und
- die **Elocutio (Pronuntiatio)**, die Lehre vom Vortrag (dem Redner vergleichbare Nuancierungen in Agogik, Dynamik, Artikulation und Phrasierung).

Der Vergleich verschiedener Interpretationen gibt Anlass, über unterschiedliche Auffassungen des Stücks zu diskutieren.

Das ist wichtig, denn Bachs Invention ist mit Sicherheit mehr, als eine übliche 08/15-Analyse: (Beispiel: Computer-Musikprogramm Whc capella 2000, Invention 8) vermuten lässt.



Béla Bartók: Für Kinder XL (Heft 2), 1908/09

Molto vivace

5 *marcato*

p cresc. *f*

non legato

non legato

10 *p* *cresc.* *poco a poco* 15

20 *mp* *cresc.* *poco a poco*

25 30 *f*

35 *mf* *cresc.* *poco a poco* 40

45 *sempre*

50 *marcatissimo* 55

60 *ff* *dim. poco* *a poco*

65 70 *mp*

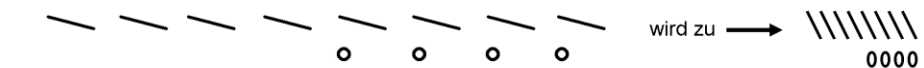
75 *sempre dim.* 80

85 *pp* *cresc.* *molto-* *marcato* 90 *ff rit.* *fff*

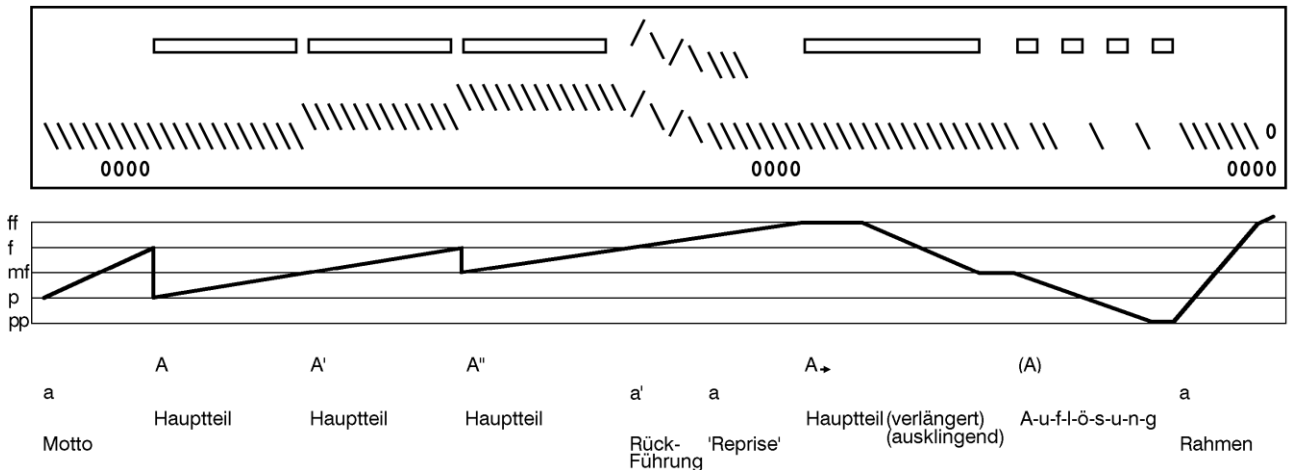
Formübersichten

Schematische Formdarstellungen sind ganz weit weg von der Musik, wenn die abstrakten Symbole nicht mit musikalischen konkreten Vorstellungen verknüpft sind. Deshalb muss eine Form-Erarbeitung immer mit der detaillierten Erarbeitung formbestimmender Details verbunden sein.. Wenn die Elemente, aus denen eine Form sich konstituiert, erarbeitet sind, lassen sie sich auf einer abstrakteren Ebene mit einem Symbol zusammenfassen, das die wichtigen Gesten nicht mehr einzeln wiedergibt, aber aufgrund der vorherigen Erfahrung repräsentiert. Wenn bei Bartóks "Molto vivace" (For children XL) durch Singen - evtl. mit selbst gemachten Texten (z. B.: Kommt mal alle her, ich werd' euch jetzt was Tolles zaubern: Lirum, larum / abrakadarum / lirum, larum, warum / abrakadarum) und Spielen - mit einer zündenden Schlagwerkbegleitung - die Melodie praktisch erarbeitet ist und wenn Melodie und Begleitung hinsichtlich ihrer motivischen Elemente erschlossen und grafisch dargestellt worden sind, dann lässt sich dieser Abschnitt mit wenigen Symbolen zusammenfassen.

Bela Bartók:
For children 2/XL




Mit diesen abstrakteren Symbolen kann dann der Gesamtverlauf in einer Höranalyse 'mitgeschrieben' werden:



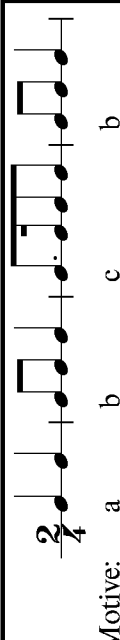
Text zum Singen:

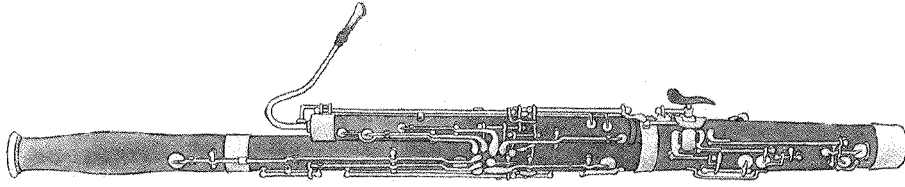
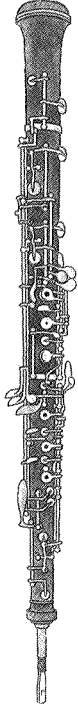
Béla Bartók: Aus dem Tagebuch einer Fliege, Mikrokosmos VI 142

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------------|----|-----------|--------|---------|----|--------|-----------|--------|-----------|----------|---------|----------|---|--------|-------------|---------|----|-------------|
| A | pp | B (T. 14) | cresc. | A' (26) | mf | C (35) | 'Ausflug' | D (41) | cresc. sf | C'' (59) | f, dim. | A'' (68) | p | E (76) | cresc. dim. | B' (88) | pp | 'Tod?' (98) |
| Bewegung auf engem Raum | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

- A: Zweittonwechsel – g/as –, immer schneller, von schnellerem Zweittonwechsel in Achteln 'umschwirrt'. Durch die Halbtonreihungen zwischen den langen und den Achtelnoten entsteht ein 'sumrender' Klangeindruck
- B: Dreitonmelodie in Ganztonschritten, sonst wie A
- A': tiefer als A, aufgelockertes Klangbild, Verschwinden der langen Töne (Punkte), räumliche Verbreiterung
- C: chromatische Leiter aufwärts (hochfliegen? wegfliegen?)
- D: Höhepunkt: höchste, lauteste, dichteste Stelle (Akkorde mit 6 Tönen) – Lampenschirm? Fliegenschwarm? –
- C': verlängerte Umkehrung von C, (abwärtsfliegen? zurückkehren?)
- A'':
- E: aufgelockerte, stehende Klangfläche
- B': am Schluß: "letzte Zuckungen"

Antonin Dvorák: Slavischer Tanz op. 46, Nr. 7

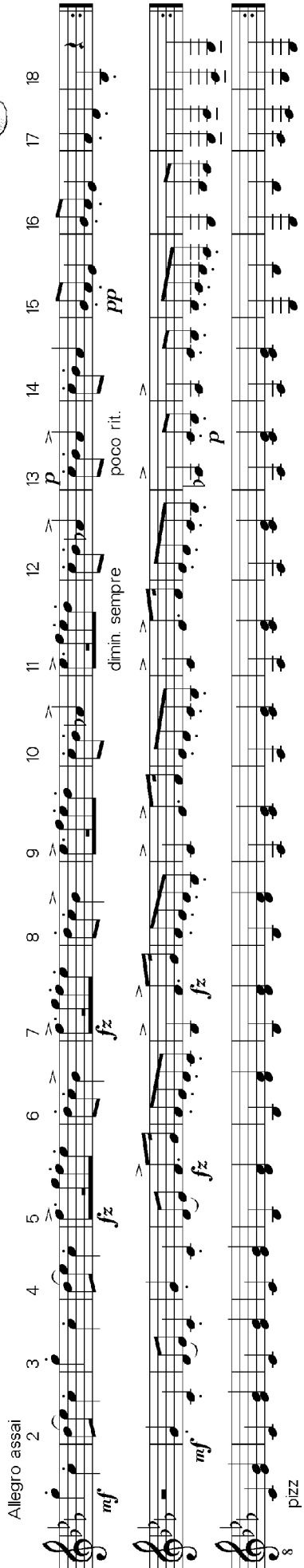
Motive: 



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

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| a | b | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Allegro assai



mf fz mf fz mf fz p p pp

dimin. sempre poco rit.

pizz

Antonín Dvořák: Slawischer Tanz op. 46, Nr. 7 (1878)

Allegro assai 2

mf 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 28 29 30 31 32 33 34 35 36

mf in tempo

37 38 39 40 41 42 43 44

fp in tempo *dimin.* *fz* *fp* *dimin.* *fz*

45 46 47 48 49 50 51 52

mf *ff* *cresc.* *fz* *ff* *fz*

53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66

ff *fz* *fz* *ff* *fz* *rit.* *ff*

67 68 69 70 71 72 73 74

pp in tempo *fz* *pp* *fz* *pp* *fz* *pp*

75 76 77 78 79 80 81 82

pp *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *pp* *fz*

83 84 85 86 87 88 89 90

ff *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101

p *ff* *pp* *ff* *p* *pp* *ff* *p* *pp* *ff* *p*

102 103 104 105 106 107 108 109

p in tempo *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

110 111 112 113 114 115 116 117

p *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Bruno Bozzetto's
 "Allegro non troppo"
 Atlas Video 1988 (VHS)
 Best.-Nr. 7025 (19:40 ff.)

Antonin Dvorák: Slawischer Tanz op. 46, Nr. 7 (1878)

REPRISE

Allegro assai 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

mf
E (inzelner) kommt aus Höhlensiedlung und wandert ins Freie.
mf in tempo
E baut eine Hütte.

19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

fz
E bleibt stehen, schaut sich um.
p poco rit.
pp
A dito.
p poco rit.
pp
Er bleibt stehen, verschwindet in der Hütte.

37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52

fp in tempo *dimin.*
fz
fp *dimin.*
mf
fz
cresc.
fp *ff*
fz
A (lle) kommen wie ein Bienenschwarm aus ihren Höhlen.

53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82

ff
A wandern – wie vorher E – ins Freie, bauen Hütten
pp in tempo
E kommt aus seiner Hütte, sieht die Bescherung, trifft wütend seine Hütte zusammen
fz
pp
und baut sich ein richtiges Haus.
fz
pp
fz
pp
A bauen sich Häuser.
fz
pp
E baut sein Haus höher.
fz
pp
A bauen ihre Häuser höher.
pp
rit. e *dim.*
Es wird dunkel.

83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101

ff
A bauen sich Häuser.
fz
pp
E baut sein Haus höher.
fz
pp
A bauen ihre Häuser höher.
pp
rit. e *dim.*
Es wird dunkel.

102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120

p in tempo
E schaut aus dem Fenster und überlegt verzweifelt: Soll er sich aufhängen oder die anderen umbringen?
pp
p
Da hat er eine Idee, wie er A die dumme Nachmacherei austreiben kann.

E geht aus dem Haus, hüpf und springt ins Freie.

A dito.

E macht Quatsch (frisst Hammer).

A dito.

Das Nachmach-Spiel wird fortgeführt . . .

Anfangsthema:
E marschiert zum Felsen, vorsprung, springt ab, hält sich aber an einem Ast fest und hofft, daß die anderen ihm nachmarschieren und sich hinunterstürzen. A folgt nicht! Musik klingt aus:
E klettert nach oben, um nach A zu schauen. Er steht in A in Reih und Glied stehen und ihm das entblöhte Hinterteil entgegenstrecken. Tutti-Schluß!

Bruno Bozzetto's
"Allegro non troppo"
Atlas Video 1988 (VHS)
Best.-Nr. 7025 (19:40 ff.)

Yo-Yo-Ma: Gavotte aus der Cellosuite Nr. 3 von Bach (VHS: Inspired By Bach: Falling Down Stairs 0:48 - 0:51:30)

J. S. Bach: Suite III für Vlc (ca. 1720)

BOURRÉE I

BOURRÉE II

*Bourrée I da Capo***Arne Stollberg:**

Unter Berufung auf den antiken Begriff der „Musikē“, in dem sprachliche, musikalische und gestische Elemente zu einer unteilbaren Sinneinheit zusammengefaßt waren, konstatiert Engel (1785/86) nicht nur eine prinzipielle Analogie zwischen Gebärde und Musik, sondern er faßt die Gebärde explizit als Musik auf, „insofern sie ihre Wirkung in der Zeit hervorbringt“ (während sie eine „Ähnlichkeit mit der Malerei“ hat, sobald sie „einen einzelnen Anblick im Raume darstellt“). An anderer Stelle heißt es dementsprechend, die Mimik - im weitesten Sinne als Körperausdruck verstanden - sei „gleichsam Musik für das Auge, wie diese gleichsam Tanz für das Ohr“. Engel gründet seine Überlegung letztlich auf den aristotelischen Gegensatz zwischen „ergon“ und „energeia“, wenn er schreibt, daß „in dem alten Begriffe der Musik die zwei wesentlichen Merkmale verbunden waren: das Energische oder in der Zeit Wirkende, und das Sinnliche“. Damit bringt er ein Erklärungsmodell ins Spiel, das etwa zu gleicher Zeit - erstmals 1769 in den *Kritischen Wäldern* und zuletzt noch in der 1800 entstandenen Kalligone - von Johann Gottfried Herder zur Grundlage einer „Ästhetik der Unmittelbarkeit“ erhoben wird, in der Musik und Gebärde auf ganz ähnliche Weise miteinander verschränkt sind. Denn beide „energischen“ Künste berühren sich nach Herders Auffassung darin, daß sie durch dynamische Bewegungen oder Schwingungen in ihrem jeweiligen Medium den Verlauf seelischer Prozesse nicht etwa zeichenhaft abbilden, sondern ihm unmittelbar entsprechen, weshalb sie zugleich eine Authentizität im sympathetischen Miterleben garantieren, die von der arbiträren Wortsprache niemals zu erreichen ist.

„Eine schwätzende Empfindung wird unerträglich, indem dies Geschwätz sie eben ersetzen will und damit als unwahr zeigt. Töne dürfen sich verfolgen und überjagen, einander widersprechen und wiederholen; das Fliehen und Wiederkommen dieser zauberischen Luftgeister ist eben das Wesen der Kunst, die durch Schwingung wirkt. [...] Im Kommen und Fliehen, im Werden und Gewesenseyn liegt die Siegeskraft des Tons und der Empfindung. Wie jener und diese sich mit mehreren verschmelzen, sich heben, sinken, untergehn und am gespannten Seil der Harmonie nach ewigen, unauflösbaren Gesetzen wieder emporkommen und neu wirken, so mein Gemüth, mein Muth, meine Liebe und Hoffnung.“

Daß Musik und Gebärde - als „Energie des Innigbewegten“ - sich nicht zum „Werk“ („ergon“) verhärten können, sondern nur transitorisch in der Zeit wirken, ist also keineswegs ein Mangel, sondern ermöglicht erst ihre unmittelbare Gefühlsverständlichkeit. „Daher der Tanz: denn da die Töne der Musik zeitmäßige Schwingungen sind, so regen sie, wie die Empfindung sie maaß, hob, senkte, den Körper; der Rhythmus ihres Ausdrucks drückt sich aus durch seinen Rhythmus. Daher auch die mit der Musik verbundene Gebärde.“

Was Lessing und Engel als Voraussetzung eines „naturwahren“ Körperausdrucks durch den Schauspieler postulieren, nämlich die Aufhebung der Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem, die völlige Verschmelzung von Gebärde und Affekt durch den gemeinsamen Nenner der Bewegung, sieht Herder in der Musik realisiert.

Leitmotiv - Gebärde - Charakter. In Musiktheorie 2, 2002, S. 139

Figurentabelle

| Figurennamen | Beispiele von barocken Theoretikern und aus Kompositionen | Grundbedeutung übertragene Bedeutung | Tmesis (Suspiratio) | "Trennung", "Seufzer", Plage, Ermattung, Schmucht, Alter |
|------------------------|---|--|---------------------|--|
| Anabasis (Ascensus) | | "ansteigen", aufsteigen" Aufsteigerung, Erhöhung ... | | |
| Katabasis (Descensus) | | "absteigen" sich erniedrigung, Grab, Hölle ... | | |
| Tirata | | "Zug", "Strich" Schluss, Pfeilwurf, Schwert- streich, Blitz, stürzen, fallen ... | | |
| Kyklosis (Circulatio) | | "umkreisen", umschließen, herumgehen, Fessel, Ring, Rad, Krone, Schlange, Erde ... | | |
| Fuga (1.) | | "Flucht", flüchtige Bewegung, Eile, Augenblick ... | | |
| Fuga (2.) | | "Flucht" (vom Verfolger aus gesehen), Verfolgung, Nachfolge, Nachahmung ('imitation') | Dubitatio | "Zwei - fel" Unsicherheit, Gespaltenheit (Ligaturen, ungewöhnliche Modulation, Imitation) ... |
| Extensio | | "Ausdehnung" Ewigkeit, unablässig, Ruhe ... | | Stillstand, Zögern, (stehender Akkord, Fermaten) ... |
| Climax (Gradatio) | | "Treppe", "Leiter" "Steigerung" (durch sequen- zierende Wiederholung) | | "etwas harter Gang" "etwas harter Sprung" |
| Ekphrasis (Exclamatio) | | "Ausruf" - (Moll-Sexte: negativ, - (Dur-Sexte: positiv) | | |
| Interrogatio | | "Frage", Heben der Stimme (meist große Sekunde und häufig pyrgische Kadenz) | | "Zittern", Beben, Donnern, Angst ... |
| | | | | griech. X (Chi): Anfangsbuchstabe von Christus, vgl. auch Chiasmus: a b a |

Strawinsky: Petruschka (1911)

Zur vorausgehenden Szene:

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

1 Impetuoso ♩ = 100
Picc. Tr. Fl. Vl. Klav.
ff pp p sf p

9 Doppio valore ♩ = 50
Tr. Fag. p espressivo

16 f p 3 3 Klar., Klav. 3 3

20 3 3 Più mosso ♩ = 76 6 6 f

24 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 crescendo

27 f

29 8 10 10 10 10

31 7 7 7

33 12 12 Tr. ff Str. u. a. 3 3 3 3

37 3 3 3 3

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

Particell nach der Taschenpartitur (rev. Fassung 1947), Boosey & Hawkes, New York 1948
Die choreographischen Angaben beziehen sich auf die Aufführung durch "The Paris Opera Ballet", (VHS "Paris Dances Diaghilev", Teldec 9031-71485, 1991).

TV-Spot von Uniroyal (1992)

Winnetou III: Vorspannmusik

Viol. 8^{va} 1 2 3 4 5 6 7 8

Horn

Bass pizz.

Es c Es f B

9 10 11 12 13 14 15 16

Es As Es B Es

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

Es B Es As g f6 B Es

Winnetou III: 1. Szene, KampftHEMA

TV-Spot von Uniroyal (1992)

Viol. pizz.

Fagott (= Affe B)

Fagott (= Affe B)

"a - a - a - a" Vlc. pizz.

gestopfte Tromp.

SCHNITTE:

| | | | | | | |
|---|--|--------|---|---------------|---|-----------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
| Affe A schaukelt in einem aufgehängten Uniroyal-Autoreifen. | Affe B rutscht von seinem Reifen (nicht UNIROYAL!) ab. | A s. 1 | B betrachtet nachdenklich eine Banane in seiner Hand. | Regen, Reifen | A winkt ab, als B ihm, um ihn von seinem Reifen zu locken, die Banane anbietet. | B schiebt |

"a - a"

"Bei jesem Wetter erste Wahl: Winterreifen von Uniroyal" (gesprochen)

| | | | |
|---|--------------------|---|---|
| einen Schubkarren voller Bananen heran. | 8 | 9 | 10 |
| | A winkt wieder ab. | A - in gelbem Schutzhelm - winkt dem Kranführer, der ein ganzes Netz voller Bananen abläßt. | A hält sich die Hand vors Gesicht. ("Was sind die blöd!") |

konkrete Klänge (Bildton): klatschender Regen, Quietschen der Schubkarre

mimeogene Klänge:

Analogien:

Regentropfen (Violinen, pizzicato)

"a-a-a-a"-Laut des Affen A (gestopfte Trompete) = ablehnendes Kopfschütteln
schaukeln (Oktav-Pendel)

herunterrutschen (Tirata, Tonleiter abwärts)

heranschieben (Anabasis: die 'Stufen' der Tonleiter werden der Reihe nach 'abgeschritten', die Aufwärtsbewegung suggeriert das Näherkommen)

'lebhaftes' Achtel, 'helles' Dur, 'sattes', 'volle' Mehrstimmigkeit am Schluß = Glück, Zufriedenheit

Abweichungen von der 'normalen' Tonleiter, Harmonik Rhythmik, Instrumentation, Satzart u. a. wirken komisch und skurril:

- Quintole und Fagott der Kletterfigur

- der übermäßige Dreiklang und der wah-wah-Effekt der a-a-a-a-Figur

- Einstimmigkeit

Normale' Strukturen signalisieren, daß die Dinge im Lot sind:

- die Tonleiterschnitte, die Kadenz und die Mehrstimmigkeit am Schluß verdeutlichen das 'Heil', das von Uniroyal kommt. Nach der situationsschildernden, 'mageren' Musik erscheint hier 'richtige' Musik.

Dominantton h = 'schweben' (hängen)

Leitmotivik (Symbolik): Fagott + schnelle Bewegung = Affe B

letzte Regentropfen-Figur wird in der Instrumentation der a-a-a-a-Figur zum Kennzeichen des Affen A.

Prinzipien:

Mickeymousing: simultane Abbildung der Ereignisse in der Musik (1 - 8)

Moodtechnik: zusammenfassende, syntaktische Funktion der Musik (9 -10): heitere Grundstimmung

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

Musical score for measures 1-5. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes.

Musical score for measures 6-15. The right hand continues the melodic development with more complex rhythmic patterns. The left hand accompaniment remains consistent. Measure 10 is marked with a fermata. Measure 15 includes a triangle symbol (Δ) above the staff.

Musical score for measures 16-25. The right hand has a melodic line with a fermata at measure 20. The left hand accompaniment features a section marked *rit.* (ritardando) from measure 18 to 20, followed by *a tempo* from measure 21 onwards. Measure 25 is marked with a fermata.

Musical score for measures 26-35. The right hand continues with a melodic line, and the left hand accompaniment concludes the piece with sustained chords. Measure 25 is marked with a fermata.

Frédéric Chopin: Mazurka op. 24, Nr. 1, T. 33ff.



Frédéric Chopin: Mazurka op. 30, Nr. 2, T. 17ff.



Sprache dient in der Regel dem Informationsaustausch. Sie spricht in Wortketten, deren einzelne Glieder bestimmte begrifflich-prägnante Bedeutungen haben, die in der syntaktischen Verbindung einen Gesamtsinn ergeben. Die 'musikalischen' Elemente der Sprache (Prosodie: Sprachmelodie, Rhythmus Klangfarbe, Dynamik) sind zwar auch sehr wichtig hinsichtlich der Nuancierung der 'Nachricht', treten aber insgesamt hinter der rational-begrifflichen Bedeutung zurück. Ganzheitlicher in der Wirkung ist dichterische Sprache. Sie enthält viele 'musikalische' Elemente wie Assonanz, Reim, Versrhythmik u. ä. Solche Lyrikelemente sind gerade in der Werbung sehr beliebt, weil durch sie die Information um wichtige (suggestive) Erfahrungsmöglichkeiten erweitert wird.

Ein Werbespruch der Bundesbahn aus den 50er Jahren lautet:

Als wir noch in der Wiege lagen,
gab's noch keine Liegewagen.
Nun können wir im Wagen liegen
und uns in allen Lagen wiegen.

Die Klangmagie der (variieren) Wiederholung und Periodenbildung (Versprinzip) bewirkt eine gefühlsmäßig-affektive und körperlich-rhythmische Einstimmung, weckt Assoziationen ('Wiegenlied'), macht als ästhetisches Spiel Freude und gewinnt so Aufmerksamkeit und Sympathie für das Produkt.

Stärker und nuancenreicher noch als die Lyrik kann die Musik mit solchen Einstimmungselementen Wirkung erzielen. Während sprachliche Begriffe (Vokabeln) - von Flexionsformen abgesehen - unveränderbar sind, nur bedingt wiederholt werden können und bei vertikaler Kombination ('Mehrstimmigkeit') ihre Verständlichkeit verlieren, sind musikalische Gestalten (etwa Motive) in allen Parametern veränderbar, verlangen geradezu nach Wiederholung bzw. Variation und können sowohl vertikal als auch horizontal (sukzessiv) untereinander vielfältig kombiniert werden. Durch diese Form des "dasselbe-immer-anders-Sagens" gewinnt die Musik eine fast 'beschwörende' Suggestionskraft.

Das Faszinosum der Verbindung von Wort und Ton, von Begriffssprache und Analogsprache, liegt darin, dass sich ihre unterschiedlichen Stärken sehr gut ergänzen.. Die Musik kann nicht "Sonne" sagen, aber sie kann durch tonmalerisches Nachzeichnen und affektive Gesten einen Satz wie "Die Sonne steigt" zu einem überwältigenden Erlebnis machen (vgl. das Terzett - Nr. 11 - aus Haydns Jahreszeiten). Die Musik erweitert die sprachliche Information gefühlsmäßig und assoziativ und gewinnt selber im Kontext der Sprache eine größere semantische Eindeutigkeit.

Das Kernproblem bei der Verbindung von Musik und Sprache - etwa im Klavierlied - ist genau das bei der Analyse des Werbespots "Entdeckungsreise" erörterte: Wenn Musik allzu vordergründig alle für sie analog abbildbaren 'Bilder', Vorstellungs- und Gefühlsinhalte eines Textes aufgreift, verstößt sie gegen ihr eigenes Prinzip des durch Wiederholung und Variation gewährleisteten Zusammenhangs (Einheitsablauf). In den rezitativen, episch-erzählenden Formen wird das bis zu einem gewissen Grade toleriert, 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 (vgl. Moodtechnik) 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. Genau das ist auch in dem Werbespot geschehen.


In der barocken Poetik prägte man zur Unterscheidung die Begriffe *sensus* und *scopus*. *Sensus* ist der Einzelsinn (eines Wortes, eines Satzes, eines Abschnittes), *scopus* der Gesamtsinn, also das, was als Kerngedanke oder Intention hinter allen Details steht.

In der Film- und Werbemusik stellt sich das Problem von *scopus* und *sensus* noch entschiedener. Der Film besteht aus einer Folge statischer Bilder, die nur durch die Schnelligkeit ihrer Abfolge die Suggestion kontinuierlicher Bewegung hervorrufen. Auf der Makroebene kann der Film sein Manko aber nicht vertuschen. Da er Wirklichkeit nur ausschnittsweise wiedergeben kann - ein Film mit unveränderter Totalenstellung ist (von Andy Warhol einmal abgesehen) nahezu undenkbar -, bedarf er zur Herstellung zusammenhängender, komplexer 'Geschichten' der Schnitttechnik mit wechselnden Einstellungen. Die Einheit der Schnittsequenzen muss der Zuschauer in einem Akt der Imagination selbst herstellen. Dabei bleibt das Ganze aber relativ 'kalt'. Das Auge hält mehr auf Distanz als das Ohr. Zu Stummfilmzeiten versuchte man das Problem durch die Unterlegung von Musik zu beheben. Die Musik legt zumindest den Schein des Zusammenhangs über die Schnittfolgen und suggeriert psychische Nähe. Auch beim Tonfilm blieb die Musik aus ähnlichen Gründen ein fast unverzichtbares Mittel der Imaginations- und Gefühlssteuerung. Beide Künste verbinden auch hier wieder ihre extrem unterschiedlichen ästhetischen Prinzipien (Montageprinzip vs. Einheitsablauf) zu einem befriedigenden Ganzen. Bei einer Titelmusik muss die Musik sich - analog zum Strophenlied - auf den *scopus*, die charakteristische Grundaussage, und ihre syntaktische Funktion beschränken, bei längeren Filmsequenzen sind deutlichere *sensus*-Bezüge (Synchronpunkte) möglich, aber Beschränkung ist angesagt, das hat die Analyse gezeigt.

Schnitte:

1. Opa und Kind auf dem Bahnsteig
2. O + K im Gang des Zuges
3. O + K im Abteil
4. Kind drückt Einschaltknopf des Fernsehgerätes und setzt Kopfhörer auf.
5. K guckt Zeichentrickfilm.
6. O macht ein Nickerchen.
7. K wirft raschen Blick auf Opa und schleicht sich davon.
8. K geht über den Gang.
9. Kind sieht Sekretärin im Büro.
10. O wacht auf, sucht K.
11. K im Speisewagen, isst Schokolade.
12. O kommt, sieht K.
13. K sieht O, fühlt sich ertappt.
14. K läuft weg.
15. Bedienung hält O auf: Er muss für K zahlen.
16. K läuft durch den Gang.
17. Jemand telefoniert in einem Abteil.
18. K versteckt sich in einem Abteil hinter dem Vorhang.
19. In dem Abteil (in der Nähe der Tür) küsst sich ein Paar.
20. O schaut kurz hinein und geht weiter nach links.
21. K kommt heraus, geht nach rechts.
22. K läuft.
23. O geht.
24. O schaut erstaunt, als er das Kind auf seinem Platz sieht.
25. K stellt sich schlafend.
26. O's erleichtertes Gesicht
27. Zug fährt über Brücke.
28. Bahnsteig, wartende Mutter
29. Nahaufnahme der Mutter
30. O (aufatmend) + K auf dem Bahnsteig
31. O lächelt verlegen. Begrüßung der Mutter

Die Verkündigungsszene in Händels *Messias* (1741)

| | | |
|--|--|--|
| <p>13 Pifa</p> <p>14 Recitativo There where shepherds abiding in the field, keeping watch over their flock by night.</p> <p>Accompagnato And lo, the angel of the Lord came upon them and the glory of the Lord shone round about them, and they were sore afraid.</p> <p>Recitativo And the angel said unto them: Fear not; for behold, I bring you good tidings of great joy, which shall be to all people. For unto you is born this day, in the city of David, a Saviour, which is Christ the Lord.</p> <p>Accompagnato And suddenly there was with the angel a multitude of the heav'nly host, praising God, and saying:</p> <p>15 Chorus Glory to God in the highest, and peace on earth, goodwill towards men.</p> | <p><i>Wortgetreue Übersetzung aus dem Altenglischen</i></p> <p>Da waren Hirten beisammen auf dem Felde und hielten Wache bei ihrer Herde des Nachts.</p> <p>Und siehe, der Engel des Herrn trat zu ihnen und der Glanz des Herrn umstrahlte sie, und sie fürchteten sich sehr.</p> <p>Und der Engel sagte zu ihnen: Fürchtet euch nicht; seht, ich bringe euch gute Nachricht von der großen Freude, die dem ganzen Volk zuteil werden soll: Denn heute ist euch in der Stadt Davids der Retter geboren, welcher ist Christus, der Herr.</p> <p>Und plötzlich war bei dem Engel eine Menge himmlischer Heerscharen, die Gott lobten und sprachen:</p> <p>Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden, (Gottes) Wohlwollen den Menschen gegenüber.</p> <p>Aus dem Evangelium nach Lukas 2, 8-14</p> |  <p>Auf dem Bild „Pifferari“ von Jean-Léon Gérôme (1857) sieht man links einen Hirten mit dem Piffero, einem Schalmeiinstrument. Der Hirte rechts spielt eine tiefe Zampogna, einen Dudelsack. Er besteht aus einer Melodiepfeife und sogenannten Bordunpfeifen, die während des Spiels mitbrummen. Zur Weihnachtszeit kamen die Hirten aus den Bergen nach Rom, um vor Madonnenbildern zu spielen.</p> |
|--|--|--|


Händel: *Messias*, Nr. 13

Pifa
Larghetto e mezzo piano



Nr. 14 (reduzierte Notation)

Recitativo

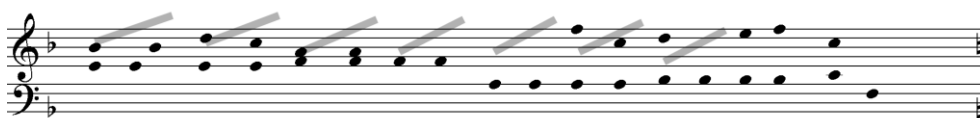


There were shep-herds a - bi - ding in the field, keep - ing watch o - ver their flock by night.

Accompagnato (Andante)



And lo, the an-gel of the Lord came up-on them and the glo-ry of the



Lord shone round a - bout them, and they were sore a - fraid.

Recitativo

And the an-gel said un-to them: Fear not; for be-hold, I bring you good ti-dings of great joy, which shall

be to all people. For unto you is born this day, in the ci-ty of Da-vid, a Sa-viour, which is Christ the Lord.

Accompagnato (Allegro)

And sud-den-ly there was with the an-gel a mul-titude of the heav'n-ly host, praising God, and say-ing:

Nr. 15 (reduzierte Notation)

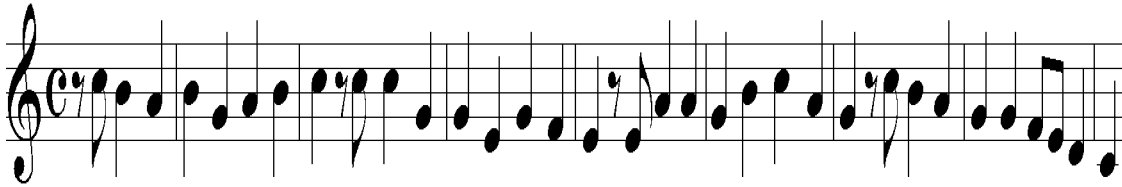
Chorus

Glo-ry to God, glo-ry to God in the high - - - est, and

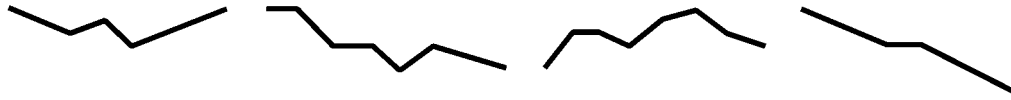
peace on earth, glo-ry to God, glo-ry to God,

glo-ry to God, in the high - est, and peace on earth,

good will to - wards men, good will to - wards men, good will to - wards men,



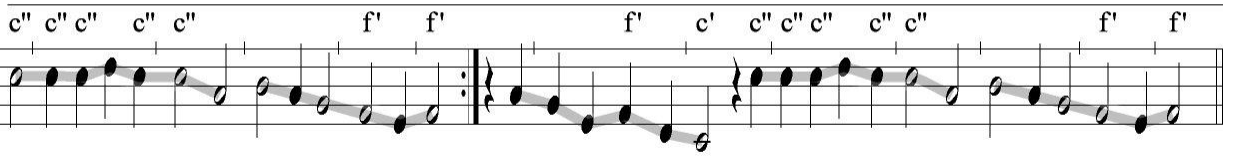
Vom Himmel hoch da komm ich her, ich bring euch gute neue Mär; der guten Mär bring ich soviel, davon ich singn und sagen will.



Zeile

1 2

3 4 5 6 7



Es ist ein Rosent-sprun-gen aus ei-ner Wur-zel zart, und hat ein Blüm-lein bracht mit-ten im kal-ten Win-ter wohl zu der hal-ben Nacht.
wie uns die Al-ten sun-gen: von Jes-se kam die Art



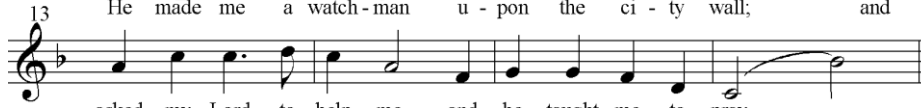
Go tell it on the moun - tain, o - ver the hills and e - ve - ry - where.



Go tell it on the moun - tain, that Je - sus Christ is a born.



When I was a see - ker, I sought both night and day. I
When I was a sin - ner, I prayed both night and day; I
'Twas in a low - ly man - ger that Je - sus Christ was born; the
He made me a watch - man u - pon the ci - ty wall; and



asked my Lord to help me, and he taught me to pray.
asked the Lord to help me, and he showed me the way.
Lord sent down an an - gel that bright an glo - rious morn.
if I am a Chri - stian, I am the least of all.

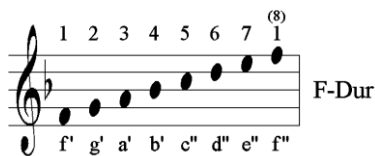
Geh, ruf es von den Bergen,
über die Hügel und überall.
Geh, ruf es von den Bergen,
dass Jesus Christus geboren ist.

1. Als ich ein Suchender war,
suchte ich Tag und Nacht.
Ich bat den Herrn, mir zu helfen,
und er lehrte mich zu beten.

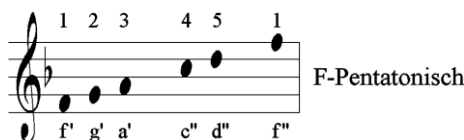
2. Als ich ein Sünder war,
betete ich Tag und Nacht.
Ich bat den Herrn, mir zu helfen,
und er zeigte mir den Weg.

3. Es war in einer kleinen Krippe,
wo Jesus Christus geboren wurde.
Gott sandte einen Engel hernieder
an diesem hellen und herrlichen
Morgen.

4. Er machte mich zum Wachmann,
zur Mauer stellt er mich.
Und wenn ich nun ein Christ bin,
bin ich der letzte von allen.



F-Dur



F-Pentatonisch

Winnetou III: Vorspannmusik

Winnetou III: 1. Szene, Kampfthema

Winnetou III: Die Falle

| | "Das Drahtseil spannen!" | Warten auf Winnetou (W. eingeblendet) | W. überspringt das Seil | "Werft die Waffen weg!" | W.s Flucht |
|---------------|--------------------------|---|-------------------------|-------------------------|-------------|
| Grillen | | | | | |
| Bläser + Str. | | | | | TITEL-MUSIK |
| Streicher | | | | | schneller |
| Holzblock | | | | | |
| Pauken | | | | | + Bassriff |
| | pp | allmählich crescendo | ff dissonant | STILLE | |
| | ↓ | ↓ | ↓ | ↓ | ↓ |
| | Spannung | (steigt) | Schrecken Überraschung | "action" | Triumph |

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

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

8. K geht über den Gang. 9. Kind sieht Sekretärin im Büro. 10. O wacht auf, sucht K. 11. K im Speisewagen, isßt Schokolade. 12. O kommt, sieht K. 13. K sieht O, fühlt sich ertappt. 14. K läuft weg.

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

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

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

(eingblendete Schrift.) ↑

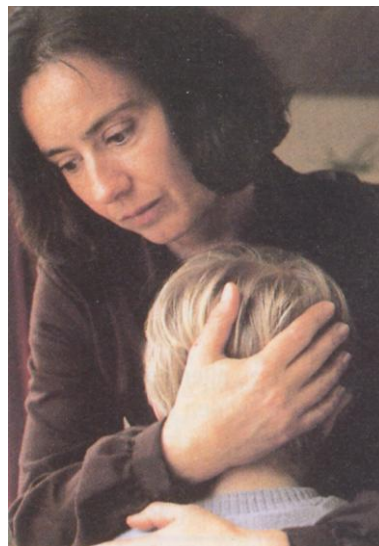
Unternehmen Zukunft
Die Deutschen Bahnen DR DB

Beatles: Let it be (4. 1. 1970)

| | |
|---|---|
| <p>1. When I find myself in times of trouble Mother Mary comes to me, Speaking words of wisdom , let it be. And in my hour of darkness She is standing right in front of me Speaking words of wisdom, let it be. Let it be, let it be, let it be, let it be. Whisper words of wisdom, let it be.</p> <p>2. And when the broken hearted people living in the world agree, There will be an answer, let it be. For though they may be parted there is still a chance that they will see There will be an answer, let it be. Let it be, let it be, let it be, let it be. There will be an answer let it be.</p> <p>(3rd time instrumental)</p> <p>4. And when the night is cloudy there is still a light that shines on me, Shine until tomorrow, let it be. I wake up to the sound of music - Mother Mary comes to me, Speaking words of wisdom, let it be. Let it be, let it be, let it be, let it be. There will be an answer, let it be. Let it be, let it be, let it be, let it be. Whisper words of wisdom, let it be.</p> | <p>1. Wenn ich mich in einer schwierigen Lage befinde, kommt Mutter Maria zu mir und spricht Worte der Weisheit: Lass es sein Und in meiner dunklen Stunde steht sie direkt vor mir und spricht Worte der Weisheit: Lass es sein Lass es sein, lass es sein, lass es sein, lass es sein. Sie flüstert Worte der Weisheit, lass es sein</p> <p>2. Und wenn die Leute , die mit gebrochenem Herzen in der Welt leben, zustimmen (übereinstimmen), wird es eine Antwortgeben: Lass es sein. Obwohl sie vielleicht getrennt voneinander sind, ist da immer noch eine Chance, dass sie sehend werden. Es wird eine Antwort geben, lass es sein</p> <p>lass es sein, flüstert Worte der Weisheit, lass es sein</p> <p>4. Und wenn auch die Nacht bewölkt ist, ist da immer noch ein Licht, das auf mich herabstrahlt. Es strahlt bis zum Morgen: Lass es sein Ich wache auf zum Klang der Musik - Mutter Maria kommt zu mir und spricht Worte der Weisheit: Lass es sein. Lass es sein. Sie flüstert Worte der Weisheit: Lass es sein</p> |
|---|---|



Bilder: ZdF 116 Rembrandt



ZdF 199

Mark Hertsgaard::

Nach zwei Studiostücken unterbrach Spector, um das zugrundeliegende Muster des Albums mit zwei weiteren Live-Versuchen anzureichern: mit einer stark gekürzten Version von Lennons »Dig it«, dem Johns ironische, fletschierende Ankündigung für »Let It Be« folgte: »Hark, The Angels Come« (Höret, die Englein kommen!). Johns Spruch war komisch gemeint, doch rührte er unabsichtlich an den schöpferischen Ursprung von »Let It Be«.

(Paul) McCartney hatte den Song geschrieben, nachdem ihm im Traum seine Mutter Mary erschienen war, die seit über zwölf Jahren tot war. »Sie starb, als ich vierzehn war. Ich hatte also schon länger nichts mehr von ihr gehört, und es war sehr schön«, wie sich Paul erinnert. Er fügte hinzu, dass er einiges durchzumachen hatte in dieser Zeit, und dass das plötzliche Erscheinen seiner Mutter »mir Kraft und Stärke verlieh«.

Für McCartney war es höchst ungewöhnlich, sich in einem Song mit derart intimen Dingen zu beschäftigen, aber daraus entstand einer der besten Songs, den die Beatles je aufgenommen haben. ... Seine Stimme klingt perfekt und gibt dem Song eine große Emotionalität, ohne in eine kitschige Selbstfeier abzugleiten. Auch die instrumentale Begleitung der Beatles war überragend. Der Song beginnt ganz leise, Paul allein am Klavier, dann fallen langsam die engelhaften Stimmen ein, dann Ringos gleichmäßiges, fast düsteres Schlagzeug und Pauls vorsichtige Baßbegleitung, ehe sich der Song im Mittelteil mit Georges zupackender Leadgitarre und George Martins Orchester in einen treibenden, jedoch kontrollierten Rocksong verwandelt. Obwohl die zugrundeliegende Tonspur von »Let It Be« bereits am Tag nach dem Konzert auf dem Apple-Dach aufgenommen worden war, kamen die meisten Zuspelungen, die dem Song seine symbolische Fülle verliehen, erst etwa ein Jahr später hinzu, am 4. Januar 1970, während der letzten Aufnahmesession der Gruppe.

The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik, München 1995, S. 305/306

1 E

When I

5 A

find my - self in times of trou - ble Moth - er Ma - ry comes to me, S -
in my hour of dark - ness She is stan - ding right in front of me S -

7

pea - king words of wis - dom, let it be. And Let it be,
pea - king words of wis - dom, let it be.

9 B

let it be, let it be, let it be.

11

Whis - per words of wis - dom, let it be.

14 Z

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

Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite!

p *f* *p* *f*

12 *p*

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

17 *p*

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

25 *p*

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

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

33 *crese.*

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

100 *f*

LK Musik 12/II

Klausur Nr. 1

6. 2. 1998

Thema: Analyse und Interpretation: Die Pedrilloarie aus Mozarts „Die Entführung aus dem Serail“

Aufgabe: Untersuche das Stück hinsichtlich der Rolle, die die Musik bei der Darstellung des inneren Konflikts spielt.

1. Untersuche zunächst die Takte 1 – 38 auf abbildende und affektive Figuren sowie auf die Verwendung von Topoi. Welche Schlüsselbegriffe des Textes haben Mozart zu den musikalischen Figuren veranlaßt?
2. Wie spiegelt sich in der Musik der psychische Konflikt Pedrillos? Welche musikalische Figuren könnten sich auf die szenische Darstellung (Mimik/Gebärdensprache des Sängers) beziehen?
3. Fertige unter Verwendung der im Notentext eingetragenen Buchstaben eine Formschema des Stückes an. Was sagt der formale Aufbau über die innere Entwicklung Pedrillos aus?
4. Wie deutest Du den Schluss (T. 97ff.), vor allem das Nachspiel? Interessant könnte es sein, die Tonleiterfigur, die hier eine große Rolle spielt, im Stück zu verfolgen. Wo tritt sie – in anderer Form - im Stück auf und was bedeutet sie?
5. Charakterisiere zusammenfassend die Rolle der Musik? Was fügt sie dem gesprochenen Text bzw. der schauspielerischen Darstellung hinzu, was diese von sich aus so nicht leisten?

Arbeitsmaterial: - Notentext
 - Toncassette (Harnoncourtaufnahme von 1985, Wilfried Gamlich Tenor)
 - Figurentabelle

Arbeitszeit: 4 Unterrichtsstunden

Zur Situation:

Pedrillo, der Diener Belmontes, ist zusammen mit Konstanze, der Geliebten seines Herrn, und deren Zofe Blonde in der Gewalt des Bassa Selim. Belmonte hat nach langem Suchen ihren Aufenthaltsort entdeckt und sich unter falschem Namen Zugang zum Palast verschafft. Mit Pedrillo hat er alles für den Fluchtversuch um Mitternacht abgesprochen. Nun wird es ernst. Besondere Angst hat Pedrillo vor seiner ersten Aufgabe: er soll den misstrauischen Haremswächter Osmin auszuschalten - Darauf bezieht sich das „Frisch zum Kampfe!“ - , und zwar mit Hilfe eines Rausches. Das Problem ist nur, dass Osmin als Moslem gar keinen Wein trinken darf und außerdem ungewöhnlich schlecht auf Pedrillo zu sprechen ist, weil der hinter Blonde her ist, die Osmin als Sklavin zugesprochen worden war. Das ist die Situation kurz vor dem Eintreffen des seine Runde machenden Osmin.

Pedrillo (allein) - gesprochen –

Ah, dass es schon vorbei wäre! dass wir schon auf offener See wären, unsre Mädels im Arm und das verwünschte Land im Rücken hätten! Doch sei's gewagt, entweder jetzt oder niemals! Wer zagt, verliert!

Nr. 13 - Arie –

**Frisch zum Kampfe,
 frisch zum Streite!
 Nur ein feiger Tropf verzagt.
 Sollt ich zittern,
 sollt ich zagen,
 nicht mein Leben mutig wagen?
 Nein, ach nein, es sei gewagt!
 Nur ein feiger Tropf verzagt.**

Figurentabelle

| Figurennamen | Beispiele von barocken Theoretikern und aus Kompositionen | Grundbedeutung |
|---|---|--|
| Anabasis | | "ansteigen", "aufsteigen" |
| Katabasis | | "absteigen" |
| Tirata | | "Zug", "Strich" |
| Fuga (1.) | | "Flucht", flüchtige Bewegung |
| Extensio | | "Ausdehnung" |
| Interrogatio | | 'fragender' Sprechduktus Heben der Stimme |
| Suspiratio | | "Seufzer" |
| Tremolo | | "Zittern", "Beben" |
| saltus duriusculus + verm. 7-Akk. | | 'Abweichung' von der 'normalen' Ordnung |

Lösungsskizze/Bewertungsbogen LK Musik 12/II, 1. Klausur, 6. 3. 1998

| | |
|-----------|--|
| V: | forte + Fanfarenreiklang: heldische Geste („Kampf“) unsisono: kraftvoll Anabasis über 2 Oktaven (Allegro con spirito): sich aufraffen, vorwärtsstürmen Tiratafiguren: sozusagen mit ‚fuchtelndem Degen‘, mit entschlossenen Gestikulationen Fanfarentopos T. 5/6 (punkt. Rhythmus, Geschmetter/Akkordrepetition, Tr. + Paukenwirbel): ‚Macht‘, ‚Kraft‘, ‚frisch‘, ‚Kampf‘ |
| A | ~ V (2 x T. 3-4), durch Wiederholung wirkt Vorwärtsstürmen gebremst, in der Sgst.: Anabasis bei ‚Kampfe‘ bzw. ‚Streite‘ umgebogen; Pause in der Sgst.: ‚Stocken‘, ‚Verstummen‘; p – f: Hemmung – Hervorbrechen Generalpause (GP) in T. 11: Innehalten, plötzliche Bedenken, Angst, ‚Das Wort bleibt im Munde stecken‘ absteigende Tonleiter im Bass (schon in T. 4): ‚Umkehrung‘ der vorwärtsstürmenden Anabasis: insgeheim möchte er ‚davonlaufen‘ |
| B | p, tiefere Lage (am Anfang) = ‚Verzagtheit‘ (Kontrast zu V+A), ‚Feigheit‘ viele Tonwiederholungen + Staccatoakkorde: ‚verzagt‘, ‚feige‘ |

| | |
|------------------------|---|
| C | Tremolo (Achteltriolenrepetition): „zittern“, „zagen“ Katabasis im Bass: dto. (sozusagen ‚den Kopf hängen lassen‘, ‚sich verkriechen‘) kurze, wiederholte Phrasen der SgSt. mit Pausen dazwischen, Sprechduktus (interrogatio): angstvoll, unruhig, hektisch SgSt. am e‘‘ ‚festhängend‘: Unentschlossenheit, Ausweglosigkeit GP s.o. |
| D | Triolentremolo (s.o.) + Tirata + Pause: ‚ängstliches Sich-umgucken‘, ‚Zusammenzucken‘ GP s.o. |
| E | Tremolo-Bordun im Bass: ‚krampfhaftes Sichzusammenreißen‘ Streichertremolo: ‚Zittern‘ (verkrampfte Anstrengung? geheime Angst?) anfangs Fanfarendreiklang (‚sich auffaffen‘, s.o.), aber verkrampft (Dissonanz in T. 30), nur unter Überwindung von gegenstrebigen Kräften (chromatischer Abwärtsgang a (28) – gis (30) – g (32) – fis (34), unsicher (Wechsel extremer Auf- und Abbewegungen); dann aber ‚Durchbruch‘: Anabasis (Tonleiter) T. 35 als Umkehrung der Fluchtfigur (Tonleiter abwärts) von T. 3 u.a. extensio (‚Festhalten‘) auf dem bisher höchsten Ton (a‘‘ in T. 36-38) + Fanfaren aus T. 5-6 Durchbruch aber nur scheinbar: A-Dur = dominantischer Halbschluss, GP |
| Rolle der Musik | Die Kontraste in der Musik (V, A versus BCD) spiegeln das Hin- und Hergerissensein zwischen Mut und Feigheit. Die Generalpausen signalisieren Inkonsequenz und Ratlosigkeit (dauerndes Abbrechen, Stocken). Die Verquickung beider Pole - in V und A noch versteckt – vor allem in E verdeutlicht seine innere Zerrissenheit. |
| Form | <p>(gespielter) MUT G.P. VERZAGTHEIT Einleitung (Elemente von A u. a.) A "Frisch zum Kampfe" B (T. 12-17) "feiger Tropf" C (17-24) "Sollt ich zittern?" D (25-27) "Zusammenzucken" E (T. 28-8) "Es sei gewagt!" B C D E' B A/E "Frisch zum Kampfe" B (instrumental) B (A1) "Frisch zum Kampfe" Coda</p> <p>Das Formschema zeigt, dass das unsichere Hin- und Herschwanken sich in immer neuen Wiederholungsschleifen und immer wiederkehrenden Generalpausen fortsetzt.</p> <p>In der 3. Schleife scheint zunächst der endgültige Durchbruch zu gelingen: Auf B (T. 66ff.) folgt sofort – die ‚Zitterteile‘ BCD entfallen - eine Verbindung von A und E (T. 73ff.), die – nach extremem Hochtton h‘ und ‚fürchterlich quälender‘ Dissonanzfigur (verm. Septakkord in T. 79) zum ‚echten Schluss findet: - straffes, heldisches Unisono - ‚riesenhafte‘ Abwärts-Dreiklangsfanfaren auf dem Tonikaakkord D - kadenzierende Fanfarenklänge - Aber wieder folgt nach der GP eine weitere Wiederholungsschleife mit noch extremerem Kontrast: B erscheint zunächst rein instrumental: - ‚es verschlägt ihm die Sprache‘, seine Angst scheint noch gesteigert -, dann folgt die gesungene Wiederholung. Gegenüber der ausgedehnten ‚Feigheits‘-Teil B ist der Schluss sehr kurz angebunden.</p> <p>Der Umschlag in die ‚Kampf‘-Figur (T. 97) erfolgt abrupt – die GP entfällt. Die schnell wiederholten, kurz abgerissenen Dreiklangsfiguren wirken wie Karikaturen der ‚Sollt-ich-zittern‘-Melodie (T. 18-19). Es hat den Anschein, dass er mit dieser abrupten Hektik vor weiteren Bedenken (Wiederholungsschleifen) davonlaufen will. Das verdeutlicht das Nachspiel in den Tiratafiguren (Sechzehnteltonleitern abwärts), die Varianten der früherer Katabasisfiguren - Fluchtfigur in T. 3 u.a., Bassgang in C – sind.</p> |
| Rolle der Musik | <p>Aufgrund der Analogcodierung und der häufigen Wiederholbarkeit von Figuren und Formteilen macht die Musik die Stimmungsschwankungen, -modifikationen und –umbrüche intensiver erlebbar.</p> <p>Die Musik macht die inneren Vorgänge sehr deutlich, indem sie Abstraktes (Mut, Feigheit) durch abbildende Figuren (Anabasis, Katabasis, Tirata) sozusagen nach außen kehrt, ‚sichtbar‘ macht. Diese bildlichen Figuren sind teilweise metaphorisch zu verstehen, teilweise aber auch Unterstreichung der Bühnengestik des Sängers (Zusammenzucken, wild fuchtelnd, vor Angst in sich zusammensinken u.ä.)</p> <p>Durch die Modifizierbarkeit musikalischer Zeichen können Entwicklungen/Zusammenhänge besser und nuancenreicher verdeutlicht werden (vgl. unterschiedliche Katabasis- oder Anabasisfiguren)</p> <p>Durch die Möglichkeit der Kombinierbarkeit von Zeichen kann die Musik die Gefühlsverstrickungen viel differenzierter darstellen, als der Text, der mit genau definierten Begriffen immer nur Eines sagen kann. Das geschieht z. B. in der Kombination von Anabasis (Oberstimme) und Katabasis (Unterstimme).</p> <p>Die Musik fügt auch Eigenes hinzu: Das wird besonders deutlich am Schluss (s.o.), wo erst die Musik die Vertracktheit der inneren Vorgänge bloßlegt. Dem Text selbst kann man nicht entnehmen, dass die schlussendliche Entscheidung in Wirklichkeit ein Davonlaufen vor der eigenen Courage (eine Flucht nach vorne) ist.</p> |

Inszenierungen der Pedrilloarie

| | | | | |
|--|---|--|--|--|
| Mut G.P. Feigheit V(orspiel) (Elemente von A u. a.) | Michael Hampe, Schwetzingen 1991 | Harald Clemen, Drottingholm 1990 | François Abou Salem, Salzburg 1997 2 Gartenstühle; Pedrillo sitzt, unentschlossen auf seinen Spaten gestützt, neben Blonde. Sie bemerkt seine Unsicherheit und gibt ihm das Schlafmittel. Er stellt das Fläschchen neben sich, nimmt dann doch die Hacke hoch | August Everding (Dir.: Karl Böhm) 1980: Vor dem Palast. Auf der Bühne ein Schubkarren. Pedrillo geht über die Bühne und holt hinter dem Pflanzenbeet zwei Weinflaschen hervor. |
| V/E "Frisch zum Kampfe" | Er greift die große Weinflasche, hebt die Hände, richtet sich auf und füllt das Schlafmittel ein. | Er steckt das Fläschchen ein. Er steht auf, zieht den Mantel aus und krempelt sich die Ärmel hoch. Nachdenklich senkt er den Kopf. | Er kommt heraus, steigt auf einen Stuhl und hebt Hacke und Weinflasche hoch. In die Pause hinein macht sie „Bum“, und er springt herunter. | Er stürzt zur Weinflasche und trinkt sich Mut an. Er zieht das Schlafmittel aus der Tasche, öffnet das Fläschchen und riecht daran. Mit dem letzten Akkord fährt er erschrocken auf und entflieht durch die Tür. |
| E1 | Er schaut auf das Fläschchen und richtet sich auf. | Er füllt den Schlaftrunk ein und dreht die Flasche im Takt der Musik. Er kniet nieder und setzt die Flasche ab. | Er taucht aus der ‚Versenkung‘ wieder auf und hebt die Hacke. Er taucht wieder unter. | Er hält den „Baum“ mit der Wurzel zu Boden, dann hebt er ihn hoch. Er senkt ihn wieder zu Boden. |
| E (T. 28-38) "Nein - es sei gewagt!" | Er blickt entschlossen auf die Flasche, richtet sich auf und entfernt den Korken. | Er zeigt sich äußerst entschlossen. | Er steht auf, sie guckt erwartungsvoll („Na endlich!“), beim Schlußton holt sogar mit der Hacke aus. | Zunächst kniet er noch, dann erhebt er sich, zieht das Schlafmittel aus der Tasche und hält es triumphierend hoch. Er knickt ein. |
| D ,Zusammenzucken‘ | Er schaut sich ängstlich um. | Wegwerfende Handbewegung. Er geht seitwärts und holt die in ein Tuch gehüllten Flaschen. | Synchron zu den fuga-Figuren steckt er die Flasche wieder weg und hält den Spaten hoch.. | Knien entkorkt er entschlossen die Flaschen. |
| D | Erschreckt schaut er sich um. | Er entkorkt die Weinflasche. Er richtet sich auf. | Er läuft weg und versteckt sich in einer Vertiefung. | Er rennt zum Pflanzenbeet und ‚reißt einen Baum‘ aus. |
| Coda (Wegrennen) (Elemente von A u. a.) | Er schüttelt die Flasche über dem Kopf, damit sich Wein und Schlaftrunk mischen, kniet nieder und guckt zur Seite. | Er geht in die Knie, öffnet die kleinere Weinflasche und trinkt sich hastig Mut an. | Er schmeißt den Spaten weg (16tel), sie füllt den Schlaftrunk in seine Flasche und gibt ihm die andere. | Er springt auf, greift sich den „Baum“ und macht, ihn wie eine Lanze für sich haltend, eine Attacke auf die Palasttür. |
| C "Sollt ich zittern?" | Er drückt die Flasche vor seine Brust. | (ähnlich) | Er legt die Hand aufs Herz. Dann nimmt er (bei „wagen“) einen Flachmann aus der Hosentasche und trinkt. | Er guckt vorsichtig umher. Bei „wagen“ werden seine Gesten immer entschlossener. Er kommt nach vorn und setzt die Weinflaschen auf den Boden. |
| C | Er setzt die Flasche ab, greift in den Bausch seines Gewandes und nimmt das Schlafmittel heraus. | Er holt das Fläschchen mit dem Schlaftrunk aus seinem Mantel. | Sie schüttelt verzweifelt den Kopf, er geht in die Knie. | Er steckt den Schlaftrunk weg, rappelt sich wieder auf und ballt die Fäuste. |
| B "feiger Tropf" | Er senkt den Blick auf die Flasche, die er mit beiden Händen vor sich hält. | Mit selbstgefälliger Gestik und Mimik drückt er seine Verachtung für feiges Verhalten aus. | Er dreht sich um, geht zurück und setzt sich wieder. | Dann wie vorher. |
| B | Erschrocken kniet er wieder nieder und hält die Flasche mit beiden Händen vor der Brust. | Er kniet nieder und nimmt die Flaschen aus dem weißen Tuch. | Gebückt streicht er mit der Hand über die Zierbäumchen, während sie sich an den Kopf fasst. | Unsicher das Schlafmittel haltend. |
| B | Er senkt Kopf und Schulter. | Er steckt das Fläschchen ein. | Angstlich lugt er ein wenig aus der Vertiefung hervor. | Er legt ihn ab. |
| B instrumental: 'Es vers schlägt ihm die Sprache' | Im Rhythmus der Suspiratio-Figur 'schlägt' er die letzten Tropfen aus dem Fläschchen heraus und steckt es wieder ein. | Er guckt sich ängstlich um und setzt sich auf den Boden. | Er kauert sich in den Stuhl und blickt sich ängstlich um. Sie macht verzweifelte Gesten. | Zwei patrouillierende Wächter kommen vorbei. |
| B | Er hält, noch stehend, die Weinflasche mit beiden Händen. | Er nimmt beide Flaschen in die Hände. | Sie kommt zu ihm mit dem Schlaftrunk und der zweiten Weinflasche. | Pedrillo kommt zurück. |
| A "Frisch zum Kampfe" | Er hält die beiden Flaschen hoch und blickt entschlossen nach vorne. Auf der letzten Tirata setzt er die kleine Flasche ab und schaut sich, die Hände sinken lassend, ruckartig um. | Er gestikuliert sehr entschlossen. | und singt. Dabei steht er auf und macht ein paar Schritte, bleibt dann unschlüssig stehen und guckt nachdenklich zur Seite bzw. zu Boden. | Er hält sie vor sich hin. Er stockt kurz. |
| (A1) "Frisch zum Kampfe" | Er steckt entschlossen den Korken auf die Flasche. | Er springt auf und hebt, taktweise wechselnd, die Hände. | Sie beugt sich zu ihm und muntert ihn auf. | Er rennt zur Weinflasche, füllt das Schlafmittel ein und schüttelt die Flasche. |

vgl. auch die Neuenfelsinszenierung (1999), die durch Doppelbesetzung (Schauspieler, Sänger) eine Mehrdimensionalität ermöglicht, wie sie in der Musik angelegt ist.

E Nomine: Vater unser

CD „Das Testament“, zeitgeist 543 382-2, 1999

Die Gruppe „E Nomine“ – der Name spielt leicht verfremdend auf die Gebetsformel „In nomine patris...“ (Im Namen des Vaters...“) an - wurde zu dem Stück durch den Film „Sleepers“ angeregt, in dem Robert de Niro einen Priester spielt. Die deutsche Synchronstimme de Niros, nämlich die von Christian Brückner, spricht deshalb auch bei dieser Vertonung des „Vater unser“ den Gebetstext. Das Stück erschien 1999 auf dem Debütalbum „Das Testament“ und wurde zu einem großen Erfolg.

Als Hintergrund für die Beschäftigung mit diesem Stück eignen sich die in den beiden vorhergehenden Bänden behandelten Vater-unser-Vertonungen. Dort handelte es sich um unterschiedliche stilistische Fassungen, alle gemeinsam war ihnen aber, dass sie für den liturgischen Gebrauch komponiert sind. Hier handelt es sich um ein Stück der Rock- und Popszene, das sich des zentralen christlichen Gebetstextes bedient.

→ Wir hören den Anfang des Stückes, lesen den Text mit und beschreiben die Gebetshaltung, die in dem Vortrag des Sprechers und in der Musik zum Ausdruck kommt.

Vater unser, der Du bist im Himmel,
Geheiligt werde Dein Name,
Dein Reich komme,
Dein Wille geschehe,
Wie im Himmel also auch auf Erden,
Und vergib uns unsre Schuld,
Wie auch wir vergeben unsern Schuldigern...

Die Stimme klingt warm, würdevoll ...
Die Musik ist weich, fließend, unbestimmt, geheimnisvoll...
.....

→ Wir hören noch einmal von Anfang an und dann ein Stück weiter. Wir vergleichen den 2. Teil (mit dem lateinischen Text) mit dem 1. Teil.

In nomine patris et filii et spiritus sancti (Im Namen des Vaters und des Sohnes und des heiligen Geistes)
Sempiternus testare! (Der Ewige sei mein Zeuge!)
Sempiternus testare!

Die Musik ist nun rockig, sehr rhythmisch, laut. Brutale drum-Schläge leiten die einzelnen Teilabschnitte ein. Das „In nomine...“ wird nun aufgeregter gesprochen. Es wird von dem „Sempiternus...“ des Chores sozusagen ‚überspült‘..... Bei „Sempiternus...“ klingt die Musik ähnlich dramatisch-treibend und ekstatisch wie bei dem berühmten Stück „O fortuna“ aus Carl Orffs „Carmina burana“. Ein gleichmäßiger Grundrhythmus (walking bass) läuft im Bass durch, die anderen Instrumente repetieren die vom Anfang des 2. Teils schon bekannte Grundfigur. Man könnte den Eindruck haben, dass zwei verschiedene Welten hier zusammentreffen, dass die zweite, aggressive, die erste in Bedrängnis bringt. Man könnte auch an zwei unterschiedliche Gottesbilder denken, den liebenden Vater (Abba) des „Vater unsers“ und den gewaltigen „Sempiternus“ des Alten Testaments.

→ Wir hören noch einmal den ersten und zweiten und dazu den dritten Teil, der folgenden Text hat:

Vater unser, der Du bist im Himmel,
Geheiligt werde Dein Name,
Dein Reich komme,
Dein Wille geschehe,
Wie im Himmel also auch auf Erden,
Unser täglich Brot gib uns heute,
Und vergib uns unsre Schuld,
Wie auch wir vergeben unsern Schuldigern,
Und führe uns nicht in Versuchung,
Sondern erlöse uns von dem Übel,
Denn Dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit,
In Ewigkeit. Amen

Der instrumentale Hintergrund ist rockig, aber er bewegt sich nicht mehr, sondern tritt quasi auf der Stelle. Er besteht aus repetierten kurzen Mustern.

Der Sprecher beginnt wie am Anfang ruhig und vertrauensvoll, wird aber ab dem „Und vergib uns unsre Schuld“ immer nervöser und aufgeregter (wie vorher bei „In nomine...“)...

Der Gedanke der Konfrontation zweier Welten scheint sich also zu bestätigen.

→ Wir hören noch einmal diese drei Teile (A, B, C) und lesen dabei die Noten mit:

A Vater unser, der Du bist im Himmel, geheiligt werde Dein Name, Dein Reich komme,

Dein Wille geschehe, wie im Himmel also auch auf Erden, und vergib uns unsre Schuld, wie auch wir vergeben unsern Schuldigern.

B

In nomine patris et filii et spiritus sancti

Sem - pi - ter - nus te - sta - re!

Sem - pi - ter - nus te - sta - re!

C 21 Vater unser, der Du bist im Himmel, geheiligt werde Dein Name, Dein Reich komme, Dein

Die Noten verdeutlichen die wichtigen musikalischen Strukturen:

A:
langangehaltene Töne, flächenhafte Wirkung, engräumige Bewegung, ein Takt ist kaum zu hören, die ansteigende Tonfolge in der Unterstimme wirkt wie ein Herantasten an etwas Kommendes....

B:
in T. 5, 7 und 9 sieht man in der Unterstimme die schweren Drumschläge, die anderen Stimmen zeigen das zweitaktige rhythmisch-melodische Motiv (T. 5-6), dass in T. 7-8 wiederholt und in T. 9-10 (mit gleichem Rhythmus) melodisch nach dem Anstieg wieder in den 2 Takte lang liegenbleibenden Grundakkord zurückgeführt wird. Die Takte 13-30 entsprechen fast wörtlich den Takten 5-12. Neu sind die hinzutretende Oberstimme mit dem Text „Sempiternus...“ sowie der (boogie-woogie-ähnliche) walking bass.

C:
Der walking bass ‚gefriert‘ nun sozusagen, er bleibt auf einer Tonstufe stehen und bewegt sich nicht mehr. Auch die Oberstimme wird reduziert auf eine Zweitonfolge, die ständig repetiert wird. Es entsteht eine rhythmisierte Klangfläche, die eine zunehmende Spannung aufbaut, die sich irgendwann entladen muss.

→ Wir lesen den vollständigen

Text des Stückes und vergleichen ihn mit der vorkonziliären und der heutigen deutschen Fassung des „Vater unser“:

| Heutige Fassung: | Vorkonziliäre Fassung: |
|---|---|
| Vater unser im Himmel, Geheiligt werde dein Name. Dein Reich komme. Dein Wille geschehe, wie im Himmel so auf Erden. Unser tägliches Brot gib uns heute. Und vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unsern Schuldigern. Und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen. | Vater unser, der du bist im Himmel, geheiligt werde dein Name, zu uns komme dein Reich, dein Wille geschehe, wie im Himmel also auch auf Erden! Unser tägliches Brot gib uns heute, und vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unsern Schuldigern, und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Übel. Amen |
| Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Amen. | |

Der Text des Stückes stimmt bis auf die Zeile „Dein Reich komme“ mit der vorkonziliären Fassung überein. Dazu passt auch die Vorliebe für lateinische Einschübe. Handelt es sich vielleicht um eine Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Glaubensvorstellungen? Auffallend – und zunächst unerklärlich – ist die Tatsache, dass einige Teile des „Vater unser“ beim ersten Mal unterschlagen und später ‚nachgereicht‘ werden.

Aufschlussreich sind die Psalmzitate, die die alttestamentliche Folie (Schreien um Hilfe) für das vertrauensvolle Sprechen mit dem „Abba“ bilden. Die Musik unterstreicht diesen Gegensatz sehr nachdrücklich.

→ Wir hören das ganze Stück und lesen dabei den Text mit.

Es hat den Anschein, dass der Betende hier großen Anfechtungen und Gefahren ausgesetzt ist. Am Schluss steht eine Verbindung der Gegensätze, indem zu der ekstatischen „Sempiternus“-Musik der Sprecher wieder in den vertrauensvollen Anfangston zurückfällt, allerdings mit einer deutlichen Beimischung von Nachdrücklichkeit und Festigkeit.

→ Wir formulieren Vermutungen über die Story des Videoclips, die dieser Musik entsprechen könnte.

→ Wir scheuen uns mehrmals den Videoclip an und suchen nach Parallelen (Synchronpunkten u.ä.) zwischen Musik und Bildebene.

→ Wir lesen (bei gleichzeitigem mehrmaligen Hören der Musik) das folgende Storyboard, das in den 3 Spalten den Text, den musikalischen Formablauf und die story des Videoclips synoptisch darstellt, und versuchen von dort aus eine abschließende Deutung des Stückes.

Text

Musik Bildebene

| | | |
|---|----------|--|
| Vater unser, der Du bist im Himmel, Geheiligt werde Dein Name, Dein Reich komme, Dein Wille geschehe, Wie im Himmel also auch auf Erden, Und vergib uns unsre Schuld, Wie auch wir vergeben unsern Schuldigern... | A | Junger Priester in schwarzer Soutane betet in der Kirche das „Vater unser“ (Naheinstellung); „frommer“ Gesichtsausdruck; Kirchenfenster im verschwimmenden Hintergrund |
| | B | Kirchenfenster (Detailinstellung): Jesus mit Strahlenkranz und segnender (oder lehrender) Geste (Daumen, Zeige- und Mittelfinger erhoben); Jesus rettet den versinkenden. Der Priester trifft am Altar (mit dem Rücken zum Kirchenschiff) Vorbereitungen, dreht sich um, streckt die Arme hoch (Orantenhaltung). |
| In nomine patris et filii et spiritus sancti (Im Namen des Vaters und des Sohnes und des heiligen Geistes) | | Priester betet (Nahaufnahme) |
| Sempiternus testare! (Der Ewige sei mein Zeuge!) Sempiternus testare! | | In die Großaufnahme des Priestergesichts wird wiederholt eine Gestalt mit langen gewellten Haaren, offenem weißen Hemd und seitlich nach unten ausgebreiteten Armen (wie ein ‚Segelnder‘) vor einem Wolkenhintergrund (‚Jesus‘) eingeblendet. – Ganz eindeutig wird das in dem Video zu ‚E Nomine (Pontius Pilatus)‘, einem Titel, der zu der gleichen CD gehört. - Dann folgt eine neue Handlungsebene: Die Kirchentür öffnet sich, ein Mann mit schwarzem Hut und schwarzem Anzug (einer der fünf später auftretenden Mafia-Killer) tritt ein, nimmt den Hut ab, taucht die Hand ins Weihwasserbecken (lange Detailinstellung), das Wasser färbt sich rot, und beim Hochheben der Hand fallen Blutstropfen ins Becken. |
| Vater unser, der Du bist im Himmel, Geheiligt werde Dein Name, Dein Reich komme, Dein Wille geschehe, Wie im Himmel also auch auf Erden, | C | Der Mann bekreuzigt sich / Priester sitzt betend im Beichtstuhl, dann nimmt er dem Mann die Beichte ab. |
| Unser täglich Brot gib uns heute, Und vergib uns unsre Schuld, Wie auch wir vergeben unsern Schuldigern, Und führe uns nicht in Versuchung, Sondern erlöse uns von dem Übel, | | 5 Mafiamitglieder sitzen am Tisch, prostern sich zu / Priesterkopf / Mafiosi trinken, Mafiosi diskutieren |
| Denn Dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit, In Ewigkeit. Amen. | | Priesterkopf / Pistolen werden verteilt und geladen |
| Sempiternus testare! Sempiternus testare! In nomine patris et filii et spiritus sancti | B | Jesus / Priesterkopf / Die Mafiosi hantieren mit den Waffen. Jesus schreitet durch die sturmbewegte Landschaft Jesus + Einblendungen des Priesters (jetzt mit Kapuze wie ein Bußprediger à la Savonarola). |
| Sempiternus testare! Sempiternus testare! In nomine patris et filii et spiritus sancti | | Killer machen sich auf den Weg Priester und Killer ineinander geblendet |

| | | | |
|---|---|--|--|
| <p>Vater unser, der Du bist im Himmel, Geheiligt werde Dein Name, Dein Reich komme, Dein Wille geschehe, Wie im Himmel also auch auf Erden, Und vergib uns unsre Schuld, Wie auch wir vergeben unsern Schuldigern, Alleluja (gregorianisch) Wie auch wir vergeben unsern Schuldigern...</p> | <p>Donner Glocken (A) gregoria- nisch</p> | <p>Wolken / Jesus taucht auf, er kommt mit seitlich ausgestreckten Armen - wie der Gekreuzigte? wie ein sich Hingebender? oder im Sinne von Matth. 11,28: „Kommt her zu mir, alle ihr Mühseligen und Beladenen, und ich werde euch Ruhe geben“? - aus der Tiefe des Raumes auf den Zuschauer zu. Mit seinen wehenden Haaren, der Sonnenbrille, der Windjacke und den Hosenträgern erscheint er als ‚lockerer‘ Natur-Typ und hebt sich stark von den beschlipsten, schwarzgekleideten Mafiosi einerseits und dem Kirchenambiente bzw. der Priesterkleidung andererseits ab (lange Totaleinstellung) / Einblendung des Priesterkopfes / Killer steigen ins Auto.</p> | |
| <p>Vater höre meine Stimme, Herr höre meine Stimme! (Psalm 130,2) Lasset uns beten. In nomine patris et filii et spiritus sancti (sehr leise, kaum hörbar) Der Herr ist dein Schatten über Deiner rechten Hand. (Psalm 121,5, Lutherübersetzung)</p> | <p>C flöten</p> | <p>Sie fahren los / Blick ins Innere des Autos / Jesus (verschiedene Schnitte von Nahaufnahmen) Priester/Jesus (Überblendung / Jesus ganz nah, mit aufgerissenem Mund, auf seinem Hemd ist (in der Magengegend) für einen Moment ein großer schwarzer Fleck zu sehen, verursacht von einem der herumfliegenden Blätter (Symbol einer Verwundung?). / Die Mafiosi steigen aus dem Wagen / Schnelle Schnitte (Jesus, Killer, Priester, jetzt mit einer Mönchskapuze), Jesus kommt über eine Eisenbrücke auf die Mafiosi zu.</p> | |
| <p>Sempiternus testare! Sempiternus testare! Amen. Sempiternus testare! Sempiternus testare! Vater unser, Dein ist das Reich, Und die Kraft, Und die Herrlichkeit, In Ewigkeit. Amen.</p> | <p>Sempiternus testare! Sempiternus testare! Sempiternus testare! Sempiternus testare!</p> | <p>B</p> | <p>Die Killer richten ihre Waffen auf Jesus. Die Schüsse können Jesus nichts anhaben. Er schreitet, teilweise wieder mit seitlich ausgestreckten Armen, auf sie zu. / Einblendung: Priester / Jesus und Mafiosi wie oben. Schließlich legt einer der Killer – ist es der Beichtende? - die Waffen ab und kniet nieder. Priester / Jesus geht auf den Knieenden zu und legt die Hand auf seine Schulter. Der Knieende schaut vertrauensvoll zu ihm auf. Priester (mit Kapuze) / Kirchenfenster</p> |

Videoclips sind meist verrätselt und sperren sich gegen umfassende und restlos aufgehende Deutungen. (Gilt das aber nicht auch für Texte – z. B. die Bibel – und Kunstwerke überhaupt?).

Bei allem Spielraum gibt es aber doch Deutungsperspektiven:

Im Zentrum des Clips steht die Person des Priesters in seinem Kirchenraum. In allem weiteren Geschehen ist er immer über Einblendungen präsent, und das nicht nur, weil er als Sprecher des Textes akustisch immer dabei ist. Die ‚Außenwelt‘ tritt zuerst (in der Jesus-Gestalt) als kurze Einblendung in die Großaufnahme des Priesterkopfes auf, so als ob es sich um eine Idee/Vision des Priesters handelt. Insgesamt gibt es drei Handlungsräume:

- Kirche + Priester,
- Landschaft/Sturm + Jesusgestalt,
- Mafiosi und ihr Ambiente.

Durch schnelles Hin-und-her-Schneiden zwischen den Handlungsebenen bzw. durch Überblendungen werden Bezüge hergestellt und verständlich gemacht. Die zentrale Handlungsebene ist die des Priesters in seinem Kirchenambiente. Die anderen Ebenen beinhalten Externalisationen des Priesters. Der von außen in den Kirchenraum zur Beichte kommende Mafioso, der Vorgang des Beichtens sowie die Sündenvergebung werden ‚übersetzt‘ in eine (in der modernen Welt spielende) Parallelhandlung, in der Jesus von den Mafiosi verfolgt und hingerichtet wird und in der ein Mafioso – es ist derselbe, der in der Kirche beichtet - vor Jesus niederkniet und durch Handauflegung von diesem freigesprochen wird.

Auffallend ist die Vorliebe für „alten“ Katholizismus (Soutane, Stehen am Altartisch mit Rücken zur Gemeinde, Beichtszene, Kirchenraum). Dazu passen auch die lateinische Sprache und die vorkonziliäre deutsche Fassung des Pater noster. Allerdings ist die Jesusgestalt davon abgehoben: Er agiert im „Offenen“, in der Natur- und Industrielandschaft. Er ‚erscheint‘ wie aus ‚Wolken‘, sein Gehen ähnelt teilweise einem Schweben. Er hebt sich durch sein Outfit sowohl von der klerikalen Welt als auch der mafiosen Geschäftswelt ab.

Das „Vater unser“ dient als Rahmen für eine Inszenierung, die den Heilsweg von Sünde und Vergebung an der übersetzten Geschichte von Kreuz und Auferstehung darstellen will. Dabei passt das „Vater unser“ sich den verschiedenen Stadien an. Der Vortrag des Sprechers folgt dem Spannungsbogen der „Story“. Die Zeile „Unser täglich Brot gib uns heute“ wird zunächst ausgespart und taucht beim zweiten Durchgang genau synchron mit dem Ins-Bild-Setzen der essenden und trinkenden Mafiosi auf. (Ist das eine Negativparallele zum „Abendmahl“?)

Die Musik definiert drei atmosphärische Räume:

- A steht für den „fromm-klerikalen“ Raum,

- B für die ‚moderne‘ Jesus-Gestalt und die Weite des Raumes, in dem er auftritt. (Der Einsatz von B ist genau synchron mit der ersten Einblendung der Jesus-Gestalt.)
- C steht für eine relativ nichtssagende, leere Grundspannung, wie sie zu der Welt der Mafiosi passt. (Sie setzt ein, als der Mafioso sich bekreuzigt und die Beichte ablegt, und sie unterlegt auch die folgenden Szenen der Mafiosi.)

Neben der Definition von Gefühlsplateaus (in der Filmmusik spricht man von Mood-Technik – mood = Stimmung -) hat die Musik – entsprechend der Technik des Underscorings, des Unterstreichens von Einzelheiten – noch eine weitere Funktion: sie markiert Synchronpunkte zwischen Bild und Musik:

Neben den schon genannten (z.B. der Koppelung der Einsätze von B mit der Jesusgestalt, der Einsätze von A mit der Priestergestalt) gibt es z. B. noch folgende:

- Das erste, noch rein instrumentale Auftreten der B-Musik korrespondiert mit den Bildern des erhabenen, segnenden Jesus und der Rettung des Petrus. B steht also für die Größe und Macht, aber gleichzeitig auch für die Güte Jesu.
- Zu Beginn des zweiten A-Teils wird der Auftritt Jesu durch Hinzumischung von Donner und Glocken mit zusätzlichen Konnotationen belegt. Jesus scheint also beiden Welten (A und B) anzugehören.
- Das mit der Einblendung des Priesterkopfes gekoppelte „Alleluja“ wird musikalisch durch ein quasi-gregorianisches Alleluja spotartig ins Blick- bzw. Hörfeld gerückt.



Thema: Didaktische Analyse von Terzett und Chor Nr. 11 aus Haydns Oratorium „Die Jahreszeiten“

- Aufgaben:
- (1) Analysieren und interpretieren Sie das Stück hinsichtlich der Wort-Ton-Beziehung.
 - (2) Skizzieren Sie Elemente eines Unterrichtskonzepts und zeigen sie dabei auch Möglichkeiten der Visualisierung (Tafelbild) auf.

Die 32te1-Figuren in T. 2-4 (V. I) sollen unberücksichtigt bleiben. Sie erschließen sich nur von dem vorhergehenden Stück aus ("verfliegendes Gewölk"):

Wie Rauch verflie - get . das leich - te Ge - wölk

Joseph Haydn: Die Jahreszeiten (1801): Nr. 11