

Hubert Wißkirchen

## Proseminar

### "Zur Analyse von Musikwerken im schulischen Musikunterricht"

Di 17.00 - 19.00 Uhr

Raum 13

Beginn 9. Oktober

Es werden verschiedene Verfahren der Analyse instrumentaler Musik modellhaft vorgestellt und an Beispielen geübt. Es geht vor allem auch um die Vermittlung der ästhetischen Kategorien, die sich zur Erschließung der Musik im Gespräch mit den Schülern besonders eignen.

Die Inhalte beziehen sich vor allem auf die Kurse in der Jahrgangsstufe 11.

#### 1. Sitzung

##### Themen für Referate: WS 1990/91

Brahms, Walzer op. 39 Nr. 15, Interpretationsvergleich

- Jack Zill mit seinen Blue Stars
- Vladimir Horowitz
- Leon Fleisher
- Walter Klien

Haydn, Andante der Sinf. Nr. 101 ("Die Uhr")

- Analyse des ganzen Satzes (formaler Aufbau, Ausdrucksentwicklung)

Rhythmisch-metrische und energetische Analyse von

- McFerrin: Don't Worry, Be Happy
- Tschaikowsky: Die neue Puppe (Jugendalbum)

Bach, Invention I

- Hubert Wißkirchen. Materialien zur Analyse und Interpretation von Bachs "Invention" in C-Dur, "Musik und Bildung", Heft 10, 1986, S. 888 - 894

Bach, Invention 14 (B)

- Johann Nepomuk David, Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach, Göttingen 1957. S. 32-33
- Erwin Ratz, Einführung in die musikalische Formenlehre. UE Wien 3/1973, S. 75-76

Bach, Passacaglia c-Moll f. Orgel

- Wolfgang Stockmeier in: Werkanalyse in Beispielen, hg. v. S. Helms und H. Hopf. Regensburg, 1986, Bosse Verlag, S. 34 - 45

Händel, Halleluja ("Messias")

- Hubert Wißkirchen in: Klaus Velten/Hubert Wißkirchen, Vokalmusik, Regensburg 1988, Bosse Verlag, S. 71 - 76

Die Fantasie im 18. Jahrhundert

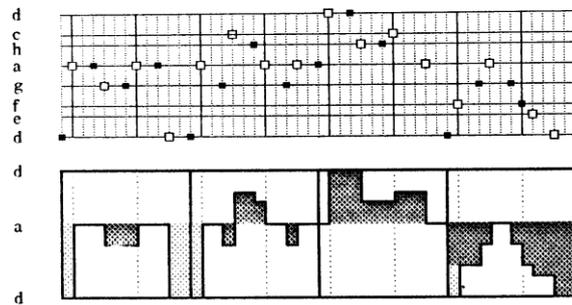
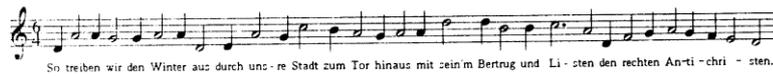
- Peter Schleunig, Die Fantasie II (Das Musikwerk), Köln 1971, S. 5 - 13 (Schwerpunkt Ph. E. Bach)

Beethoven, Klaviersonate op. 2 Nr. 1 (f-Moll)

- Bernhard Dopheide in "Musik und Unterricht", Heft 3, 1990, S. 45 - 47 •
- Joachim Kaiser, Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten, Frankfurt 1979, Fischer Taschenbuch 3601. S. 41 - 47

# Gestaltbildung in der Musik

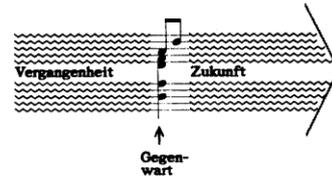
So treiben wir den Winter aus (um 1545)



Prinzipien der Gestaltbildung



J. S. Bach: Brand. Konz. Nr. 3



Der mayen (1550)



O Heiland reiß die Himmel auf (T: Friedrich Spee 1622; M: Rheinfeilsche Gesangbuch, Augsburg 1666)



**Prägnanz:**

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

**Kohärenz/Homogenität:**

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

**Übersummativität:**

Das Ganze ist mehr als die Summe der Teile.



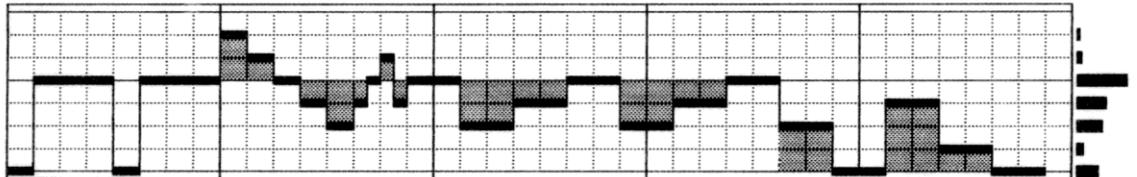
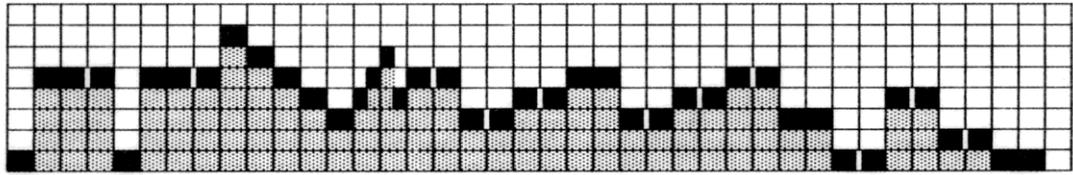
Musik ist eine Zeit-Kunst. Ein Bild oder eine Landschaft kann ich innerhalb einer Sekunde als Ganzes wahrnehmen, für die Wahrnehmung der vielen Details brauche ich dann allerdings auch Zeit. Bei der Musik ist es umgekehrt: Ich nehme in einer Sekunde nur einen winzigen Ausschnitt wahr (vgl. die Grafik mit dem Sekundenausschnitt aus dem Schubertwalzer). Um die Gesamtgestalt wahrzunehmen, muß ich das ganze Stück anhören. Diese Zeitgestalt entsteht also erst in meinem Kopf im Zusammenspiel von Erinnerung, Erwartung, Superzeichenbildung u. ä.. Etwas Ähnliches gilt auch für die andere akustische Kommunikationsform, die Sprache. Und doch ist hier Vieles anders:

Wenn jemand den Satz hört: "Gestern war ich in der Philharmonie, da hat Gidon Kremer gespielt", achtet er nicht auf die akustische Lautfolge, sondern stellt sich die angesprochenen Personen, Dinge und Zusammenhänge plastisch vor; die Lautfolge hat in sich keinen Sinn, sie verweist vielmehr auf eine von ihr ablösbare Bedeutung. Deshalb kann man eine solche Aussage auch in eine fremde Sprache, also in eine ganz andere Lautfolge übersetzen. Das Besondere der Musik ist es aber nun gerade, daß sie in der Regel nicht auf etwas außerhalb von ihr Liegendes verweist. Deshalb kann sie auch nicht übersetzt werden. Der Sinn der Musik muß also in der Klangfolge selbst liegen. Das setzt voraus, daß die Folge der Töne und Tongruppen so organisiert ist, daß der nach Beziehungen und Zusammenhang suchende Hörer fündig werden kann. Mit welchen Mitteln erreicht Musik eine solche "Verständlichkeit" und "Faßlichkeit"?

Dazu braucht die Musik eine viel höhere Redundanz als die Sprache. Diese wird erreicht durch die Minimierung der vorkommenden Töne und deren hierarchische Ordnung nach Kerntönen, Achsentönen, Tonraumordnung:



Der mayen, 1550  
(Der Zupfgeigenhansel)



Achsenton ist in diesem Beispiel das c. Die statistische Aufzählung des ‚Zeiraums‘, den dieser Ton beansprucht (vgl. Grafik 2) zeigt seine Dominanz – er ist der ‚dominante‘ Ton, die Dominante). Grundton ist das f. Von ihm springt die Melodie ab und zu ihm kehrt sie in mehreren ‚Wellen‘ zurück.

Ebenso wichtig ist Redundanz im den Zeitgestalten. Nicht immer neue Formen dürfen hier auftreten, sondern eine hohe Zahl an Wiederholungen ist nötig, um die Kapazität des Hörenden nicht zu überfordern. Rhythmische Musterbildung ist deshalb ein grundlegendes Prinzip der Musik:

„So treiben wir den Winter aus“: Jambus (kurz-lang) als Nachahmung der alten quantitativen Versmetrik. Diese entsprach den gleichbleibenden Tanzschritten und –figuren. (versus = Kehre, vgl auch =Vers’fuß‘). Es handelt sich hier um ein altes Tanzlied.

„O Heiland, rei den Himmel auf“: freier im Rhythmus

„Der Mayen“: besteht aus drei verschiedenen Zeitgestalten (Rhythmen), die aber alle Varianten der Grundmetrums sind:

- Metrum
- a)
  - b)
  - c)

Die Gesamt’gestalt‘ sieht dann so aus:

a	a	b	c	b	a	b	a	b	(a)
Stau		Ausbruch		Bremsung / Rückkehr					
Wiederholung									

Die nachfolgend aufgelisteten Prinzipien der Gestaltbildung lassen auf die Beispiele 1 – 6 beziehen:

**Prinzipien der Gestaltbildung**

<i>Prägnanz:</i>	"Figuren" heben sich (in der Tondauernordnung, in der Tonhöhenordnung, in der Klangfarbe, in der Dynamik u. a.) vom "Grund" (z. B. dem amorphen Zeitverlauf, dem gleichbleibenden Klangfluß) plastisch ab.
<i>Kohärenz/ Homogenität:</i>	Die Elemente ordnen sich zu Gruppen, diese zu übergeordneten Gruppen usw. (Musterbildung, Gruppenbildung, Superzeichenbildung).  Die Zahl der Elemente ist begrenzt und der Kapazität des aufnehmenden Subjekts angepaßt (Prinzip der Wiederholung und Variantenbildung, Prinzip der Redundanz).  Die Anordnung der Elemente folgt Prinzipien wie: Einfachheit, Geschlossenheit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, partielle Voraussehbarkeit.
<i>Übersummativität:</i>	Das Ganze ist mehr als die Summe der Teile.

**Das metrisch-periodische System der Musik****Part VI des Pink-Floyd-Stücks „Shine On You Crazy Diamond“.**

Der Anfang des Part VI besteht aus folgenden Elementen:

1. Windgeräusch
2. Zweitongruppe, später auch Sechstongruppe
3. durchgehender Achtelpuls
4. Melodie aus lang angehaltenen Tönen (usw.)

- Wir versuchen die Elemente herauszuhören und die Art der Zeitgliederung zu beschreiben, die sich durch die Elemente und ihre Anordnung ergibt (bis T. 32).
- Wir ergänzen die grafische Darstellung des Stückes.

<i>Takte:</i>	
<i>Melodie:</i>	
<i>Windgeräusch:</i>	
<i>Achtelpuls:</i>	
<i>Zwei- bzw. Sechstongruppe:</i>	♪ ♪
<i>Schagzeugeffekte:</i>	


1	2	3	4	5	6	7	8
♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪

9	10	11	12	13	14	15	16
♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪
							X

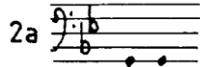
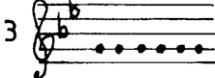
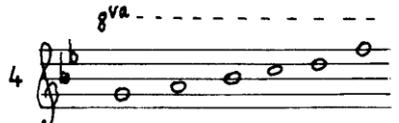
17	18	19	20	21	22	23	24
♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪

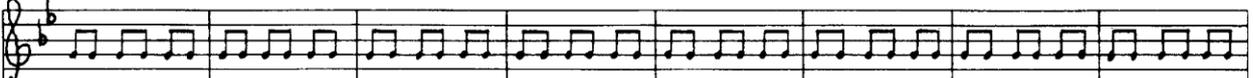
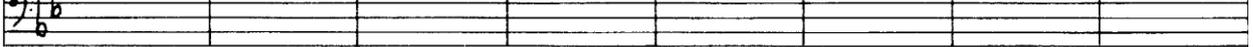
25	26	27	28	29	30	31	32
♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪	♪♪♪

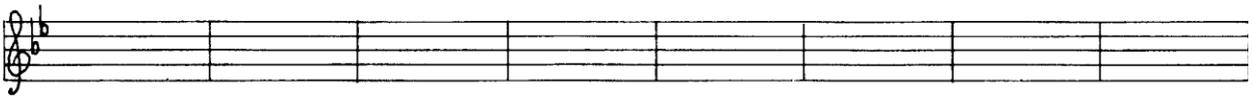
→ Wir schreiben grafisch dargestellten Strukturen des Stückes in Notenschrift auf.

**Pink Floyd: Shine On You Crazy Diamond (Part VI): Darstellung in Notenschrift**

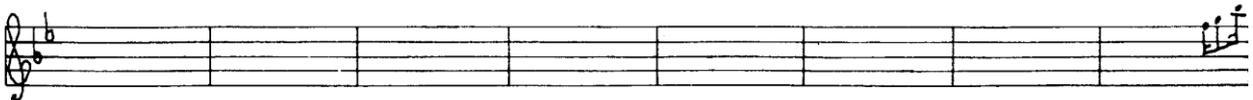
Elemente:

2a  2b  3  4 

3   
2 

4 





5 

Prinzipien des metrisch-periodischen Systems

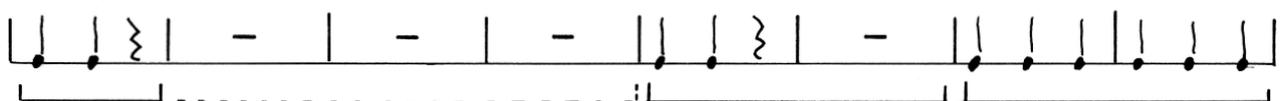
8

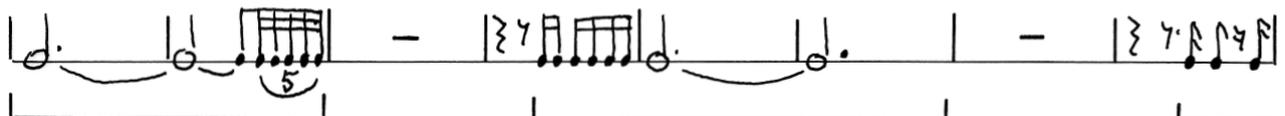
4 (VS)                      4 (NS)

2                      2                      2                      2

1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3

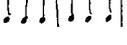
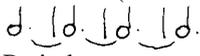
1                      2                      3                      4                      5                      6                      7                      8





Das Pink-Floyd-Beispiel macht folgende Grundgegebenheiten des metrisch-periodischen Systems deutlich:

- die gleichmäßige Pulsfolge, die das Tempo des Stückes bestimmt;
- das Prinzip der Gruppenbildung zu immer höheren Einheiten:

Zweiergruppen	Achtel als Unterteilung des Pulses, der Zählzeit: 
Dreiergruppen	3 Zählzeiten mit innerer Gewichtung (die "Eins"): Metrum ("Maß"), Takt: 
Zweitaktgruppen	Phrasen, definiert z. B. durch T. 5/6:  oder T. 7/8: 
Viertaktgruppen	Halbsätze (VS = Vordersatz, NS = Nachsatz), definiert z. B. durch T. 9/12: 
Achttaktgruppen	Perioden
Zweiunddreißigtaktgruppe	Formteil, Abschnitt (4 x 8)

- die *periodischen*, in gleichen Zeitabständen erfolgenden Wiederholungen all dieser Zeiteinheiten vom Einzelimpuls bis zum Formteil.

Das Ergebnis ist eine symmetrische Gliederung, die auf Zweierpotenzen beruht ( $2^1 =$  Phrase,  $2^2 =$  Halbsatz,  $2^3 =$  Periode). Einmal internalisiert, macht dieses System der Korrespondenzen es dem Hörer leicht, den musikalischen Ablauf zu überschauen und teilweise vorauszusehen. Die prinzipiell konstante zeitliche Hintergrundstruktur bildet einen Grundraster, in den neue Elemente eingebunden werden können, ohne daß der Zusammenhang gefährdet wird. Im vorliegenden Stück setzt sich von dem metrisch-rhythmischen Modell eine rhythmisch freiere Melodiestimme ab. Zwar ergeben sich auch bei ihr Korrespondenzen, z. B. voraussehbare Einsatzpunkte der kurzen Motive, insgesamt aber wird sie vor dem gleichförmigen Hintergrund als frei formuliert und - vor allem auch wegen der Verhallung - als schwebend empfunden, und diese Spannung führt zu dem lebendigen und konzentrierten Erlebnis.

AV 8

Johann Strauß: An der schönen blauen Donau

Wagnerian piano score for "An der schönen blauen Donau". The score is in 3/4 time, key of D major, and marked "Wagnerian". It consists of four systems of music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system ends with a forte (*f*) dynamic. The third system ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourth system starts with fortissimo (*ff*) and ends with piano (*p*), then returns to forte (*f*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

METRISCH-RHYTHMISCHE ANALYSE

Metrical-rhythmic analysis grid for the first 17 measures of the piece. The grid is organized as follows:

- Periode:** A single horizontal line.
- Halbsätze:** A single horizontal line.
- Phrasen:** A horizontal line with a bracket above measures 1-4 labeled "4".
- rhythmische Motive:** A grid with 17 columns. The first four columns contain rhythmic notation. Above measures 1-4, there are two brackets labeled "b" spanning measures 1-2 and 3-4. Below measures 1-4, there is a bracket labeled "a" spanning measures 1-4.
- Metrum, Begleitfigur:** A horizontal line with 17 columns, each containing a rhythmic figure (a pair of eighth notes).

KADENZ UND FORM

Kadenz and form diagram showing the structure of the piece. The diagram is organized as follows:

- Measures:** A horizontal line with 17 columns, numbered 1 to 17.
- Form:** A grid with three rows labeled A, D, and G. The D row has a shaded area from measure 1 to 4.
- Kadenz:** A horizontal line with 17 columns, each containing a cadence symbol (a pair of eighth notes).
- Structure:** A diagram below the grid showing the structure of the piece. It consists of four boxes labeled 5, 10, 15, 20, 25, 30. Below these boxes are two larger boxes labeled 8 and 8, and two more larger boxes labeled 8 and 8. The total length is 16 measures.

**AV 9**

**Johannes Brahms: Walzer op. 39, Nr. 15**

**A**

Perioden

Halbsätze

Phrasen

Buchstabenschema

rhythmische Motive

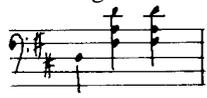
Takte

**B**

*Interpretationsvergleich: Johann Strauß: Walzer Nr. 1 aus "An der schönen blauen Donau"*

- a) Eugene Ormandy, CBS GM 302 b)  
 b) Willi Boskovsky, Decca 6.48168

Beide Interpreten halten sich nicht immer genau an die notierten Notenwerte und an das Metrum. Der erste Takt wird langsamer gespielt, um seine einleitende Funktion zu verdeutlichen. Eine ähnliche Tempoverlangsamung - in der Musik nennt man das *ritardando* - tritt auch an der Unisonostelle auf und verstärkt deren emphatischen Charakter. (Solche Modifikationen sind also nicht willkürlich, sondern stehen in organischem Zusammenhang mit strukturellen

Gegebenheiten.) Der Gitarrebaß wird nicht exakt nach dem Metrum gespielt, also nicht so:  , sondern

etwa so: 

Die "2" wird etwas vorgezogen. (Im Jazz nennt man solche minimalen Verschiebungen gegen das Metrum *off beat*, d. h. "weg vom Grundschatz".) Deutlicher als bei dem amerikanischen Orchester unter Ormandy sind die Modifikationen der Zeitgestaltung bei den Wiener Philharmonikern unter Boskovsky. Sie ziehen außer der "2" auch die "3" noch minimal vor. Dadurch wird der Auftaktcharakter verstärkt und die folgende "1" besser vorbereitet. Erst durch solche Nuancierungen des metrisch-rhythmischen Gefüges erhält der Walzer seinen schwebenden, schwungvollen Charakter, seinen Wiener Charme, bei Boskovsky mehr als bei Ormandy.

Eine Einspielung des Walzers mit besonders starken Temposchwankungen ist die von André Kostelanetz (CBS 623337).

*Interpretationsvergleich: Johannes Brahms: Walzer op. 39, Nr. 15*

- a) Vladimir Horowitz, RCA VH 017 26.41339 b)  
 b) Leon Fleisher, CBS 61670

→ Wir vergleichen die beiden Aufnahmen nach den unten angegebenen Kriterien und fixieren die signifikanten Merkmale im Notentext (AV 9). Wir beschreiben die unterschiedliche Wirkung der beiden Interpretationen. Wir diskutieren ihre Angemessenheit vor dem Hintergrund unserer Analyse des Stückes.

*Kriterien für den Interpretationsvergleich*

*Tempo*: Schnelligkeit der Grundsätze (Zählzeiten)

*Agogik*: Temponuancierungen durch *accelerando* (Beschleunigung) oder *ritardando* (Verlangsamung), freies tempo *rubato* = Veränderung des Tempos insgesamt, gebundenes tempo *rubato* = rhythmische Dehnungen oder Vorwegnahmen bei gleichbleibendem Grundtempo

*Dynamik*: Stufendynamik: eine über eine Zeit lang konstant bleibende Lautstärke, die von einer anderen Lautstärke plötzlich abgelöst wird; Schwell- bzw. Übergangsdynamik: kontinuierliche Lautstärkeänderung durch *crescendo* (lauter werden) und *decrescendo* bzw. *diminuendo* (leiser werden)

*Klangbild*: Pedalisierung (transparent, verschwommen); Hervorheben einzelner Schichten (Melodie, Baßtöne) u. a.

*Artikulation*: Bindung, Trennung bzw. Betonung einzelner Töne oder Tongruppen:

legato (gebunden) 

staccato (abgehackt) 

portato (getragen, breit, aber ohne Bindung, zwischen legato und staccato)  oder 

*Phrasierung*: Gliederung in sinnvolle Einheiten (Perioden, Phrasen, Motive)

*Abweichungen vom Notentext*: z. B. zusätzliche Arpeggien in der linken Hand

## Kreuz- und Polyrhythmik

Komplizierter als unsere Zeitschemata und Rhythmen sind die der afrikanischen Musik. In dem Musikbeispiel "OO-YA!" aus *Ghana* spielen die beiden Oberstimmen (1. und 2. St.) parallel zwei Rhythmen, die dauernd wiederholt werden, also eine starre Zeitmusterkette bilden. Das repetierte Muster stellt das Zeitmaß des Stückes, europäisch gesprochen: seinen Takt dar, denn die Länge des Musters entspricht einem 4/4-Takt. Auch die 1. und 2. Trommel spielen, ebenfalls parallel und ebenfalls im 4/4-Takt, jeweils ein rhythmisches Motiv. Erstaunlich ist nun, daß diese beiden Schichten, die Aufschlagglocken und die Trommeln, nicht parallel, sondern kreuzrhythmisch versetzt gespielt werden. Die Trommeln setzen nämlich zwischen der 3. und 4. Taktzeit, also auf "3 und" ein. So entsteht ein für europäische Ohren kaum durchhörbares kompliziertes rhythmisches Gewebe. Gegen dieses gleichmäßig durchlaufende akustische Ornamentband opponiert die Haupttrommel (3.Tr.). Sie setzt in bestimmten Abständen ein und spielt rhythmisch frei, nicht im gleichen Takt wie die anderen Instrumente. Dadurch entsteht eine polyrhythmische Struktur, d. h. eine Überlagerung verschiedener Rhythmen mit unterschiedlicher Teilungsweise.

### AV 13

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

The musical score is presented in three systems. Each system contains five staves. The first two staves (1. St. and 2. St.) show a vocal line with a repeating rhythmic pattern. The next three staves (1. Tr., 2. Tr., 3. Tr.) show the drum parts. The 1. and 2. Tr. parts play in a 4/4 time signature with a repeating pattern, while the 3. Tr. part plays a more complex, polyrhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like '>' and '<'.

Transkription nach der Schallplatte LLST 7250 Lyrichord Discs Inc.  
Aus: Claus Raab, *Afrikanische Musik*, in: *Musik fremder Kulturen*, hg. von Rudolf Stephan, Schott, Mainz 1977, S. 99

3. Sitzung

The Modern Jazz Quartett: Django

1954 (Prestige LP 7057)

Fm B<sup>b</sup>m C<sup>7</sup> Fm F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>m E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup> D<sup>b</sup>

B<sup>b</sup>m G<sup>7</sup> C Fm B<sup>b</sup>m C<sup>7</sup> Fm Fm B<sup>b</sup>m

1972 (MID 20014)

C<sup>7</sup> E<sup>o</sup> Fm Fm Fm<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>m E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>

D<sup>b</sup> G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Fm Fm<sup>6</sup> G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>m

E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup> D<sup>b</sup>7 C<sup>7</sup> Fm F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>m F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>m C<sup>o</sup> B<sup>b</sup>m F<sup>7</sup> G<sup>o</sup> F<sup>7</sup>

B<sup>b</sup>m G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F B<sup>b</sup>o E<sup>b</sup>m A<sup>7</sup> D<sup>b</sup>7 G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> D<sup>b</sup>7 D<sup>b</sup>7

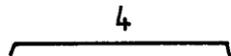
SYMBOLE: A<sup>o</sup> = A<sup>s</sup> (DUR)  
 A<sup>b</sup>m = A<sup>s</sup> (MOLL)  
 C<sup>o</sup> = verm. Dreiklang auf C  
 B<sup>b</sup>o = " " " h

Modern Jazz Quartet: Django

Grafische Darstellung des Melodieverlaufs und der motivischen Struktur

Perioden? -----

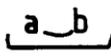
Phrasen



diastematische  
Struktur

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20

rhythmische  
Struktur



Beschreibungshilfen

b b c des es f g as b h c des es f g

Sekunde 2 Terz 3 Quarte 4 Quinte 5 Sexte 6 Septime 7 Oktave 8

## Motivische Analyse des Stückes "Django"

The diagram illustrates the motif 'a-b' from the piece 'Django' and its various transformations. The original motif 'a-b' is shown in a musical staff with a treble clef and a 4/4 time signature. Below it, a rhythmic pattern is shown: a quarter note followed by a dotted quarter note, then two eighth notes, and finally a quarter note. The transformations are as follows:

- Diastematik:** The interval between 'a' and 'b' is stretched, resulting in 'a<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>'.
- Intervallstreckung:** The interval between 'a' and 'b' is stretched, resulting in 'a<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>'.
- Umkehrung/Spiegelung:** The motif is inverted, resulting in 'a<sup>v</sup>-b<sup>v</sup>'.
- partielle Änderung der Intervallstruktur:** The interval between 'a' and 'b' is partially changed, resulting in 'a-b<sup>u</sup>'.
- Verlängerung:** The motif is extended, resulting in 'a-b'.
- Abspaltung/Sequenzierung:** The motif is split into two parts, 'a' and 'a'.
- Verkürzung:** The motif is shortened, resulting in 'a-b<sup>1</sup>'.

Wir interpretieren die Melodie von "Django" hinsichtlich ihrer Raumdisposition und Energetik. Raumdisposition meint die Bewegung der Melodie im zweidimensionalen "Zeit-Raum" (AufwärtsAbwärts, Gleichgewicht-Ungleichgewicht, Symmetrie-Asymmetrie). Energetik meint das Spiel der Kräfte (Energien), das die Bewegung der Melodie steuert bzw. im Höreindruck durch die Melodie suggeriert wird (Spannung-Entspannung, Steigerung-Rückentwicklung). Ausgangspunkt der Untersuchung ist das Hauptmotiv ab, aus dem die ganze Melodie wächst. Es hat insgesamt einen fallenden, depressiven Gestus, enthält aber in sich widerstrebende Kräfte: Element a ist ein haltlos fallendes "Seufzer-Motiv" - die in der Synkope gewaltsam geballte Kraft verpufft auf der unbetonten 4. Taktzeit -, Element b wirkt dagegen durch die feste Markierung der betonten Taktzeiten, den punktierten Rhythmus und durch die partielle Aufwärtsbewegung stabiler und aktiver. Die melodische Bewegung ist das Ergebnis dieses Kräftespiels.

Wir beziehen unsere Untersuchungsergebnisse auf die in dem Titel "Django" zum Ausdruck kommende Aussageabsicht des Stückes, die Trauer um den Tod des Jazz-Gitarristen Django Reinhardt († 1953).

Wir vergleichen unsere Interpretation des Stückes mit der "Interpretation" *Oscar Petersons* und beachten dabei besonders die Dynamik und Agogik.

#### 4. Sitzung

"Es kann dem Ohr nur angenehm sein, wenn es mit Abwechslung geschmeichelt wird, ohne daß die Gleichheit aufgehoben wird" (Augustinus: De musica). Dieses Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit oder der Einheit im Verschiedenen, das die Griechen harmonia nannten, war die ästhetische Norm vor allem der klassischen Musik. Deshalb findet man Abweichungen vom Periodenschema in der klassischromantischen Musik sehr häufig. Sie stellen die Gültigkeit des Schemas nicht in Frage, sondern zeigen gerade, daß es vorausgesetzt ist: Nur wenn im kompositorischen Denken und in der Hörerwartung das Schema wirksam ist, lassen sich durch Modifikationen vielfältige Ausdruckfacetten gewinnen.

Ein geradezu witziges Spiel mit solchen Schemata treibt *Joseph Haydn* im Andante seiner *Sinfonie Nr. 101 ("Die Uhr")*. Das pendelnde Motiv der Unterstimmen ahmt den Pendelschlag der tickenden Uhr nach. Aber in jeder Hinsicht wird im weiteren Verlauf das Gleichmaß durchbrochen: Die Harmoniewechsel, die Pausen an den Enden der Halbsätze, die Veränderungen des Pendelmotivs und die kontrastierende, rhythmisch und melodisch vielgestaltige Melodie mokieren sich über die Stupidität des Pendelschlags. Denkt man sich T. 1 und T. 8 weg, dann steht das Muster der strengen achttaktigen klassischen Periode in Reinkultur vor uns: Der Vordersatz endet auf der 5. Stufe (Halbschluß), der Nachsatz auf der 1. Stufe (Ganzschluß), VS und NS befinden sich in vollkommenem Gleichgewicht nicht nur hinsichtlich der Zeitstrecken (2 + 2 / 2 + 2 Takte), sondern auch hinsichtlich der inhaltlichen Korrespondenz der Abfolge: Phrase-Gegenphrase / Phrasenwiederholung-Schlußphrase (Variante der Gegenphrase). Die zusätzlichen Takte 1 und 9 "führen" das Schema augenzwinkernd "vor", stellen die Grundkonstellation der Periode nicht in Frage, spitzen sie eher zu: Der vorgeschaltete Takt 1 hebt das Gleichmaß des Pendels ins Bewußtsein, um die Lebendigkeit der melodischen Linie um so wirkungsvoller in Szene zu setzen. Der eingeschobene Takt 9 verstärkt die ausdrucksvoll ausgreifende und zurücksinkende Geste des Taktes 8, indem er sie auf einer höheren Tonstufe (also noch stärker ausgreifend) und mit verlängerter Tonleiterlinie (also noch tiefer zurücksinkend) wiederholt. Die dadurch erreichte Spannungserhöhung läßt die folgende Phrase in ihrer abschließenden Funktion noch deutlicher werden. Das Ausscheren aus dem Schema macht das Wiedereinmünden in dasselbe zum Ereignis, zum glückhaften Erlebnis.

- Wir suchen in AV 11 nach weiteren Abweichungen vom Periodenschema und deuten sie hinsichtlich ihrer ästhetischen Funktion. Hört man über den hier behandelten Ausschnitt hinaus den ganzen Satz, kann man neben weiteren witzigen und überraschenden Einfällen zum Thema "Pendel" auch den Aufbau einer emotionalen Gegenwelt beobachten (Moll, dynamische Steigerung u. a.)..

# Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 101 („Die Uhr“)

Andante

Phrase      Gegenphrase

5 Wiederanstieg

'überzählig'

Pizz. **X**

*p* a      b      c (b)      d (a)

*p* macht Ticken. bzw Pendel bewußt

Phrase      Schlußphrase

10

c aufw.      Gegenkraft

überbietet den vorhergehenden Spitzenton noch einmal

c aufw.

15 verlängert den Absturz, führt zur Beruhigung

Arco

*p*      *f*      *p*      *f*      *f*      *f*      *sf*

Gegenkraft      Durchbruch zum absoluten Spitzenton / jäher Absturz

am Tiefpunkt      vorsichtiger 'Wiederaufbau' 20

*p*      un poco cresc.

s. T. I      25

dim.      Pizz. dim. pp

# Gregorianischer Introitus der Messe am Ostersonntag

## Antiphona ad introitum IV

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

**R**

E-SURRE-XI, et adhuc te-  
 cū sum, al-le-lú-ia :  
 po-su-isti su-per me ma-num tu-ā, al-le-  
 lú-ia : mi-rá-bi-lis fa-cta est sci-én-ti-a  
 tu-ā, alle-lú-ia, al-le-lú-ia. *Ps. Dó-mi-ne*  
 probásti me, et cognóvisti me : tu cognóvisti sessi-ó-nem  
 me-ā, et ré-surrecti-ó-nem me-ā. *ADR Intellexisti ...*

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

Allegro  $\text{♩} = 104$

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

Allegro  $\text{♩} = 104$

Tutti

105

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

Et a - scen - dit in coe - lum,

105

110

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

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

110

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

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

se - - det, se - - det

Ob. II

Pa - - tris.

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

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

Gregorianik und Gospelsong verkörpern zwei extreme Pole der Kirchenmusik und zwei verschiedene Wege der Gottesannäherung: Der eine ist der *meditative* Weg der geistigen Konzentration auf die theologische Aussage des liturgischen Textes, der Versenkung in dessen mystischen Gehalt, der Anbetung. (Die Musik hat dabei eine ähnliche Funktion wie der Goldgrund auf mittelalterlichen Bildern, der alle ablenkenden irdischen Bezüge von vornherein ausblendet und das Dargestellte in eine überweltliche Sphäre entrückt.) Der andere ist der *ekstatische* Weg der gesungenen *und* getanzten Gottesbeschwörung, der über automatisierte Laute und Bewegungen erreichten Trance.

Beide Musikformen erschließen sich nur voll beim Mitmachen. Bei beiden ist die Musik in erster Linie Medium für etwas anderes, kein Kunstobjekt, das um seiner selbst willen wie im Konzertsaal lauschend aufgenommen und reflektiert werden will.

Zu Haydns Meßvertonung dagegen paßt die Haltung des Zuhörens. Seine Komposition ist nicht nur ein funktionales Werk, sondern auch ein Kunstwerk, das sich am besten dem Hörer erschließt, der Einfühlung mit Reflexion verbindet. Haydn hat ebenso wenig Berührungängste wie die bildenden Künstler seiner Zeit, die die hellen, farbenfrohen und bilderreichen Rokokokirchen schufen. Er spricht den Hörer ganzheitlich, mehrdimensional an: sinnlich-körperlich mit den tänzerischen Rhythmen, assoziativ mit den "auffahrenden" Tonleiterpassagen und den "triumphierend" schmetternden Trompeten, emotional mit dem beschwingten, freudigen Tempo. Gott wird hier vom Menschen aus gesehen und gedeutet. Demgegenüber sind in der Gregorianik alle "menschlichen" Bezüge emotional-assoziativer oder bewegungsstimulierender Art ausgeblendet. Keine instrumentale oder vokale Begleitung gefährdet die schwebende Leichtigkeit der horizontalen Linie, die in ihrer reichen Ornamentik an orientalische Vorbilder erinnert. Wie sehr die gregorianische Melodik als Linie, nicht als Folge isolierter Tonpunkte verstanden wurde, zeigen besonders die älteren Neumen, aber z. T. auch noch die Quadratnotation.

4. Sitzung

Tschaikowsky: Die neue Puppe (Jugendalbum, op. 39 Nr. 9)

9. *Andantino*

5

*p* *mf*

A

10 15

*p* *mf*

A

20

*p* *cresc.*

B1

25 30 *poco rall.*

*f* *dim.*

B2

35 40

*p* *mf* *p*

A

45

*p*

A1

50 55

*pp*

Coda

McFerrin: Don't worry, be happy (1988)

ga ga, ga ga, ga ga, ga ga, usw.

Huh huh, huh hoh usw.

Her's a litt le song I wrote you might want to sing it note

**Biogene Elemente:**

- Begleitung repetiert in jedem Takt 
- klare Periodik (4takt-Gruppen, 8takt-Gruppen), allerdings Modifikationen: Der 1. Takt schaltet das "Freudenmotiv" der Begleitung vor, um es bewusst zu machen, der Mittelteil fasst zwei 8takt-Gruppen zu einer 16takt-Gruppe zusammen.

In dieser Hinsicht ist das Stück vergleichbar mit McFerrins "Don't Worry, Be Happy": Das zweitönige Achtel-Repetitions-Motiv ist fast identisch, der Unterschied liegt allerdings darin, dass es bei dem Rockstück diastematisch ‚statischer‘ ist (nur 1 bzw. 2 Tonhöhen).

**Logogene Elemente** ("gefühlssprachliche" Elemente, energetische Analyse):

- Dynamik: Steigerung - Rückentwicklung, Spannung – Entspannung; McFerrins Stück hat nur eine Einheitsdynamik, weil es sich vor allem auf die biogenen rhythmischen Elemente konzentriert, vor allem motorisch-reflexive Reaktionen sind hier intendiert. Die fehlen allerdings auch nicht bei Tschaikowsky: der durchgehende jambische Rhythmus im ¾-Takt suggeriert Begriffe wie ‚Tanzen‘, ‚Hüpfen‘.
- agogische Nuancen beim Vortrag; McFerrins Stück verharrt demgegenüber auf einem gleich bleibenden Spannungs- bzw. Entspannungspegel.
- Diastematik: Tonhöhenkurve geht weitgehend parallel zur dynamischen Kurve. Bei McFerrin gibt es zwar auch eine Melodie, aber sie hat nicht die energetische Spannung wie die von Tschaikowsky. Tschaikowskys Stück spiegelt die freudige Erregung und das zärtliche Gefühl des Kindes beim Spiel mit der neuen Puppe.

**Nuancierungen bei Tschaikowsky:**

motivische Beziehungen: Sekundmotiv (steigend und fallend) allgegenwärtig in der Mikro- und der Makrostruktur: als Taktmotiv, augmentiert in den "übergeworfenen" Spitzentönen g'' f'' (T. 6 und 8, 14 und 16, 38 und 40), as'' - b'' (T. 18 und 22) sowie as'' - g'' (T. 26 und 30). Überhaupt ergeben die Spitzen der melodischen Wellen einen Sekundgang.

Die Quarte als Ansprung-Intervall und - vor allem - auch als Quartgang: b'-c''-d''-es'' kennzeichnen die Melodie des A-Teils. Eine rhythmische Verkürzung dieses Quartganges findet man in B: g'-a'-h'-c'' (T. 19-21 und 27-29), a'-h'-cis''-d'' (T. 23-25 und f'-g'-a'-b' (T. 31-33). Alle Spitzentöne stehen auch im Mittelteil im Sekundverhältnis (Augmentierung).

Formale Integration:

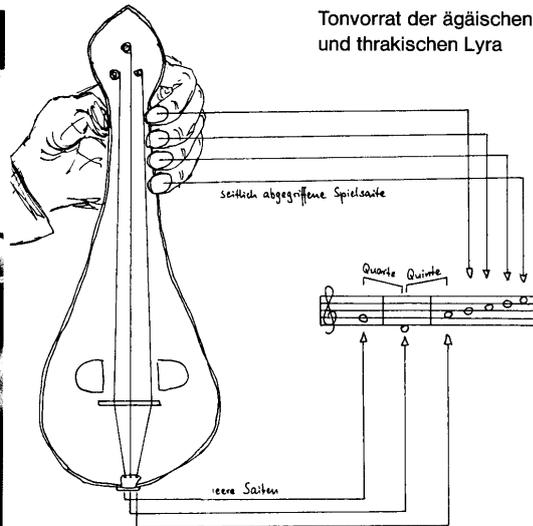
Trotz der Gegensätzlichkeit von A und B (ruhiger Bogen - gezackte Kurve, Engmelodik - Sprungmelodik, Jambus ohne Pause - Jambus mit Pause) überwiegen die Vermittlungstendenzen: An sich ist der Jambus in beiden Teilen identisch und am Schluss (A1) greifen der Rhythmus mit Pause und die Sprungmelodik auf A über. Das additive Element einer A - B - A Form wird also fast vollständig eliminiert.

Geschlossenheit: Der Höhepunkt (melodisch und dynamisch) liegt genau in der Mitte (wenn man die "angehängte" Coda einmal außer acht lässt). Die Raumdisposition ist sehr ausgewogen.

Originelle Ideen: Das Nachspiel dient dem Auspendeln um den Zentralton b' und dem Ausgleich der Eng- und Sprungmelodik. Der Hochtön b'' wird noch einmal "angesprungen", aber in einer ‚verdampfenden‘ Bewegung (pp!): Eine Fernbeziehung, ein Rückverweis und gleichzeitig ein Aus-dem-Stück-Herausgehen.

Reduktion und Zentrierung

AV 28



Konstantinos-Weise

<math>\text{♩} = 96</math>  $\text{♩}$

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

In dem mazedonischen Dorf Hagia Eleni dient die "Konstantinos-Weise" als orgiastische, rhythmisch monotone Vorbereitungs- und Begleitmusik zum Feuertanz, bei dem einmal im Jahr die Tänzer nach tagelanger intensiver Vorbereitung barfuß über einen 10-20 cm hohen Teppich aus glühenden Kohlen tanzen, ohne sich die Füße zu verbrennen. Das ist nur möglich im Zustand der Trance oder Ekstase. Ebenso alt wie dieser Brauch ist wohl auch die Musizierpraxis. Das Notenbeispiel (AV 29) zeigt als archaische Merkmale: Maqam-Prinzip (dauernde Umschreibung einer Grundkonstellation), Engmelodik (Tetrachordrahmen a'-d''), Deszendenzmelodik und durchgehende Fixierung des Grundtons d' als Bordun (flächenhafter Klanggrund). Wichtig ist auch die Stimulation durch die unterlegte rhythmische Begleitung. Diese Musik, die stundenlang dauern kann, ist nicht als Darbietungsmusik zum Zuhören gemacht, sondern steht im Kontext des Tanzens, Meditierens und sonstiger ritueller Übungen.

- Wir beschreiben die hierarchische Ordnung innerhalb des Tonrepertoires und den Melodieverlauf (AV 28, 29).
- Wir beschreiben den Zusammenhang zwischen dem antiken Instrument, der Lyra, und der Musik.

→ Wir versuchen zu verstehen, wie die Musik in dem geschilderten Kontext des Feuertanzes wirkt, und zu ergründen, welche Merkmale es sind, die es ihr ermöglichen, Menschen in den Zustand der Trance bzw. Ekstase zu versetzen. Dabei kann uns ein eigener Realisationsversuch nach der Transkription helfen. (Instrumente könnten sein: Geige, Bongos, Pauke.)

→

## KONSTANTINOSWEISE

TRANSKRIPTION nach der Rundfunksendung „Feuertanz und religiöse Ekstase in Nordgriechenland“, Hessen II 15.7.1983

♩ = 70

The first system of notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef, indicating a 2/4 time signature, and contains a rhythmic accompaniment with various note values and rests.

Schlagzeug  
und  
Bordun  
laufen in  
ähnlicher  
Weise  
durch.

This section contains ten staves of musical notation, all in treble clef. Each staff shows a continuous, rhythmic melodic line, likely representing the sound of a drum (Schlagzeug) and a drone instrument (Bordun) as described in the text. The notation is dense with eighth and sixteenth notes, creating a steady, driving pattern.

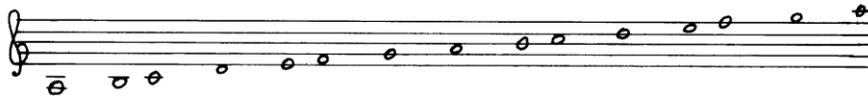
## 5. Sitzung

### Das "Maqam"-Prinzip

"Was bedeutet also 'Maqam'? Laut *Idelsohn*, dem Forscher der orientalischen Musik, bedeutet der Ausdruck ursprünglich jenes Podium, auf dem der arabische Sänger am Hofe seine Lieder dem Kalifen vortrug. Laut anderer Deutung bezeichnet das Wort einfach die Regel, das Gesetz wie der griechische *Nomos*', der ebenfalls auf die Musik angewandt wurde; einer dritten Deutung nach soll es den Ton, im weiteren musikalischen Sinne die Melodieform, das Modell, die Formel, die typische Gestalt benennen ... Nach *Idelsohn* und *Lachmann* diene das Maqam-Prinzip dazu, die verschiedenen lokalen Melodien der Stämme des vorislamitischen Zeitalters ... mit unterscheidenden Bezeichnungen auseinanderzuhalten ...: Hidschas-maqam, Irak-maqam, Ispahan-maqam, Adscham-maqam, Nahavand-maqam bezeichnen je einen Landstrich, in dem diese Melodien einst entspringen mochten ... Wir wissen, daß auch die Griechen bestimmte Melodietypen und sogar Tonleitern jahrhundertlang mit ethnographischen Namen: 'dorisch', 'phrygisch', 'lydisch', 'aeolisch' usw. bezeichneten ... Es gibt verpflichtende Traditionen, die bestimmen, welchen *Maqam* der arabische, welchen *Raga* der indische, welchen *Patet* der javanische Musiker bei dieser oder jener Gelegenheit vorzutragen hat. Hier könnten wir noch den griechischen *Nomos* und das byzantinische *Epichema* erwähnen. Worin besteht die Bindung, und was ist es, das die Melodie so bindet? Vorgeschrieben ist meist die allgemeine Form der Melodie, manchmal sind es nur ihre Grenztöne, innerhalb deren Bereiches sie sich frei bewegen kann, manchmal ist es der gesamte Tonbereich, oder mit der Tonleiter auch der Rhythmus, ein andermal sind es nur die Anfangs- und Schlußöne. Das scheint so ziemlich locker und zufallsmäßig zu sein, aber der orientalische Musiker unterscheidet den guten, überlieferungstreuen Vortrag sofort unfehlbar vom fehlerhaften, traditionswidrigen. Das Fehlerhafte, das Traditionswidrige besteht aber keineswegs in der persönlichen Initiative des Vortragenden, sondern im Gegenteil: der Vortragende ist nicht nur berechtigt, die Melodie innerhalb gewisser Grenzen zu improvisieren, das ist sogar seine Pflicht; er muß sich jedoch dabei an das Vorbild, an die vorgezeichneten Umrisse des Maqams halten. Nun sehen wir klar: Maqam bedeutet die Tradition der Gemeinschaft, die Regel, den Stil, worin der Musiker lebt; die Improvisation, die aktuelle Gestaltung der Melodie übernimmt, innerhalb der Regeln der Gemeinschaft, des Stils, die Rolle seiner Persönlichkeit. Jetzt begreifen wir, warum ein und dieselbe Melodie nicht zweimal auf gleiche Weise erklingen kann. Denn das Wesen der Kunst ist durch das *Gleichgewicht* bedingt: durch das Gleichgewicht zwischen Gebundenheit und Freiheit, zwischen bleibendem Vorbild und improvisiertem Vortrag, zwischen Gemeinschaft und Individualität, zwischen erhaltender Beständigkeit und schöpferischem Augenblick."

Aus: Bence Szabolcsi; Bausteine einer Geschichte der Melodie, Budapest 1958, S. 223-225.

### Modale Musik:



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

**■** = Finalis/Grundton

**⊙** = Rezitationston, „Dominante“

Vgl.: So treiben wir den Winter aus (s.o.) / Der Mayen (s.o.) / O heiland rei (s.o.) ) Konstantinos weise (s.o.) und die folgenden Beispiele

Lied eines sizilianischen caratiere (=Fuhrmann):

*E tengu lu cori quantu na nuciddra (Ich habe ein Herz so groß wie eine Haselnuß)*

LYRICHORD LLST 7393: FOLK MUSIC AND SONGS OF SICILY, vol. 1

**A Transkription**

**B Melodiemodell**

**C Tonhöhenstatistik (Dauer der Töne in Viertelwerten)**

	a	b	c	d
e	██████████			
d/dis	██████████			
c/cis	██████████			
h	██████████			
a				
g				
f				
e				

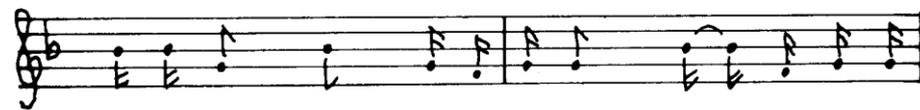
# LET YOUR HAMMER RING *Prison Worksongs, Arhoolie 2012*



Ring 'em all day long, let your hammer ring, o well a



ring for the drummer, let your hammer ring



TONREPERTOIRE

TONLEITER

PENTA-  
TONI-  
SCHE  
LEI-  
TERN





Indien (Telugu), Kṛti  
 Pallavi  
 Transkription: Josef Kuckertz

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

ohne Tala - Anubandha

### KṚTI IN MUKHARI-RAGA KU2

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

**Kṛti:** Komposition, 3 Teile:

- **Pallavi:** 10 Melodiezeilen, Wiederholungen: 1-2-3-4-5-6-7-8, Melodie ruht auf Grundton c'

- **Anupallavi:** 7 vollständige Melodieperioden. Die letzten 2 1/2 Perioden greifen auf den Schluß des Pallavi zurück.

- **Carana:** 4 volle Verszeilen. Er beginnt in der Mitte der Oktave und prägt seine Melodie aus Figuren der

vorhergehenden Teile; Reprise: (aus vorhergehenden Teilen) 23-26

### Periodisch-rhythmische Struktur

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

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

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

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

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

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

### Curt Sachs:

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

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

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

(♩ = 112 - 120)

Campana

Camp.

VI. I div.

VI. II div.

Violen

Vc. div.

Cb. div.

*ppp*

*pp*

*pp*

*p*

*mp*

*mp*

→ Wir definieren die Regeln, nach denen die einzelnen Stimmen ablaufen, und ergänzen entsprechend die Leerstellen.

**Wolfgang Sandner.**

"Der Priestermonch Kyprian hat die legendäre Gestalt der Ostkirche, den Sänger Romanos beschrieben; wie diese wunderbare Bruststimme beginne, eine göttliche Melodie zu singen und die Worte, die sich mit dem Klang silberner Glöckchen ergießen, in dem Halbdunkel eines gewaltigen Gotteshauses verklingen.

Hat Kyprian das Werk Arvo Pärts - den Cantus vielleicht - erahnt? Ließ Arvo Pärt sich von den geweihten Schriften inspirieren? Oder ist es die beharrliche Sphäre der Orthodoxie, die sich seit dem Jahre 787 zu ändern weigert, aus ihrer Beharrlichkeit Kraft gewinnt und damit die Jahrhunderte - die Ikonen von einst und die Klänge von heute - verbindet? Die Erläuterungen des Komponisten Pärt zu seinem Stil, den er mit dem lateinischen Wort für Glöckchen als Tintinnabuli-Stil bezeichnet, klingen, als habe Kyprian sie in das goldene Buch der Orthodoxie graviert: »Tintinnabuli-Stil, das ist ein Gebiet, auf dem ich manchmal wandle, wenn ich eine Lösung suche, für mein Leben, meine Musik, meine Arbeit. In schweren Zeiten spüre ich ganz genau, daß alles, was eine Sache umgibt, keine Bedeutung hat. Vieles und Vielseitiges verwirrt mich nur, und ich muß nach dem Einen suchen. Was ist das, dieses Eine, und wie finde ich den Zugang zu ihm? Es gibt viele Erscheinungen von Vollkommenheit: alles Unwichtige fällt weg. So etwas Ähnliches ist der Tintinnabuli-Stil. Da bin ich alleine mit Schweigen. Ich habe entdeckt, daß es genügt, wenn ein einziger Ton schön gespielt wird. Dieser eine Ton, die Stille oder das Schweigen beruhigen mich. Ich arbeite mit wenig Material, mit einer Stimme, mit zwei Stimmen. Ich baue aus primitivstem Stoff, aus einem Dreiklang, einer bestimmten Tonalität. Die drei Klänge eines Dreiklangs wirken glockenähnlich. So habe ich es Tintinnabuli genannt.«

»Das ist mein Ideal. Zeit und Zeitlosigkeit hängen zusammen. Augenblick und Ewigkeit kämpfen in uns. Daraus entstehen all unsere Widersprüche, unser Trotz, unsere Engstirnigkeit, unser Glaube und unser Kummer.«

Das Orchesterwerk Cantus ist dem Andenken Benjamin Brittens gewidmet: An den zurückliegenden Jahren haben wir sehr viele Verluste für die Musik zu beklagen gehabt. Warum hat das Datum von Benjamin Brittens Tod - 4. Dezember 1976 - gerade eine Saite in mir berührt? Offenbar bin ich in dieser Zeit reif dafür geworden, die Größe eines solchen Verlustes zu erkennen.

Unerklärbare Gefühle der Schuld, ja mehr als das, entstanden in mir. Ich hatte Britten gerade für mich entdeckt. Kurz vor seinem Tod bekam ich einen Eindruck von der seltenen Reinheit seiner Musik - eine Reinheit, die dem Eindruck vergleichbar ist, den ich von den Balladen Guillaume de Machauts erhalten hatte. Außerdem hatte ich lange schon den Wunsch gehabt, Britten persönlich kennen zu lernen. Es kam nicht mehr dazu." Aus: Einleitungstext zur CD "Arvo Pärt. Tabula rasa", ECM 817 764-2.

### 6. Sitzung

Zwischenstufen auf dem Weg vom modalen Musizieren zur Kadenzharmonik: **Wechselbordon:**

#### Ungarischer Tanz aus dem Lautten Buch (1556) von Wolff Heckel

#### Bergamasca (Tanzlied aus Bergamo) Modell aus der Zeit um 1570

The first system shows the beginning of the 'Ungarischer Tanz' (measures 1-9) and the 'Bergamasca' (measures 1-9). The 'Ungarischer Tanz' is in a modal setting with a specific melodic line and a simple harmonic accompaniment. The 'Bergamasca' is in a more complex harmonic setting with a clear cadence structure.

The second system continues the 'Ungarischer Tanz' (measures 13-23) and the 'Bergamasca' (measures 13-23). The 'Ungarischer Tanz' shows more complex rhythmic patterns. The 'Bergamasca' section is labeled 'Harmoniegerüst' and shows a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

The third system continues the 'Ungarischer Tanz' (measures 24-36) and the 'Bergamasca' (measures 24-36). The 'Ungarischer Tanz' continues with its characteristic melodic and rhythmic motifs. The 'Bergamasca' section is labeled 'Variationen' and shows a more complex harmonic structure with moving lines in both hands.

The fourth system continues the 'Ungarischer Tanz' (measures 40-52) and the 'Bergamasca' (measures 40-52). The 'Ungarischer Tanz' continues with its characteristic melodic and rhythmic motifs. The 'Bergamasca' section continues with its complex harmonic structure.

The fifth system continues the 'Ungarischer Tanz' (measures 56-64) and the 'Bergamasca' (measures 56-64). The 'Ungarischer Tanz' continues with its characteristic melodic and rhythmic motifs. The 'Bergamasca' section continues with its complex harmonic structure.

Harmoniegerüst  
der Einspielung des  
Consort of Musicke  
(Klangbeispiel 17b):

A small musical notation example showing a sequence of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand, illustrating the 'Harmoniegerüst'.

#### Teacher's Blues

The first system of 'Teacher's Blues' shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The melody is in a bluesy style with a specific cadence structure.

The second system of 'Teacher's Blues' continues the melodic line in the right hand and the harmonic accompaniment in the left hand.

The third system of 'Teacher's Blues' continues the melodic line in the right hand and the harmonic accompaniment in the left hand.

The fourth system of 'Teacher's Blues' continues the melodic line in the right hand and the harmonic accompaniment in the left hand.

The fifth system of 'Teacher's Blues' continues the melodic line in the right hand and the harmonic accompaniment in the left hand.

The sixth system of 'Teacher's Blues' continues the melodic line in the right hand and the harmonic accompaniment in the left hand.

Louis Armstrong: Sugar Foot Stomp (1957)

1. Chorus

Als improvisierte Variationsfolge läßt sich auch der traditionelle Jazz auffassen. Die konstante Bezugsgröße aller Veränderungen ist hier die Harmonienfolge.

- Wir spielen bzw. hören den 1. Chorus des Sugar Foot Stomp, ermitteln die verwendeten Stufen und tragen sie mit römischen Ziffern in den Notentext ein.
- Wir hören das ganze Stück und zeigen die Harmonienfolge mit. Dabei summen und spielen wir die Grundtöne (I IV V).
- Wir blenden uns an beliebiger Stelle in das Stück ein und suchen die betreffende Stelle im Harmonieschema zu finden, zumindest aber das Ende des laufenden Chorus zu erkennen.
- Wir vervollständigen die folgende Grobskizze des Ablaufs.

Chorus		1	2	3	4	5	6	
H Ö R S K I Z Z E	cl							
	tp							
	tb							
	p							
	g							
	dr							
	b							
	7	8	9	10	11	12	13	
cl								
tp								
tb								
p								
g								
dr								
b								

cl: Klarinette; tp: Trompete; tb: Posaune; p: Klavier; g: Gitarre; dr: Schlagzeug; b: Baß.

- Wir reflektieren den formalen Aufbau der Chorusfolge. Wie wird aus einer additiven Reihung von Chorussen ein zusammenhängendes, geschlossenes Ganzes?

→ Wir betrachten das Stück noch einmal zusammenfassend anhand folgender Informationen:

*Bluesharmonieschema*: 12taktiges Harmoniegerüst, meist: TTTT SSTS DDTT oder TTTT SSTS DSTT, über das improvisiert wird. Die Anordnung der Harmonien spiegelt die dreiteilige 'Barform' aab wider, die sich besonders deutlich im Text des Blues (die 1. Zeile wird wiederholt), aber auch in der Melodik und deren Pausenstruktur zeigt. Ein Durchgang durch das Schema heißt Chorus.

*blue notes*: neutrale Stufen: Die 3. und 7. Stufe der Bluesleiter werden neutral oder (auf Tasteninstrumenten) doppelt intoniert. Die Bluesleiter von C aus lautet also: c-d-es/e-f-g-a-b/h-c.

*melodic section* (cl, tp, tb, p) und *rhythm section* (dr, b, g, p) stehen in einem Spannungsverhältnis. Die rhythm section hat timekeeper-Funktion, sie fixiert den Grundschlag, den beat, bzw. den after beat (die synkopierende Betonung der 2. und 4. Taktzeit), die rhythmischen Grundmuster und die Harmonie. Eine Unterbrechung des gleichmäßigen beat (walking bass) nennt man stop time. Die melodic section spielt im off beat, d. h. die Töne werden gegen den beat minimal verschoben. In dieser Hinsicht ist die obige Notation falsch. Eine genaue Notation ist nicht möglich. Annäherungsweise könnte sie so aussehen:



Man unterscheidet zwischen Solo- und Kollektivimprovisation. (Letztere war kennzeichnend für den New Orleans-Stil um 1920)

- Wir tragen in die untere Zeile des Notenbeispiels der Spanier-Einspielung (s. u.) die Akkordtöne ein und beschreiben die Umspielungstechniken, mit denen aus den Gerüstharmonien melodische Improvisationen entstehen.
- Wir vergleichen den Klarinetten-Chorus der Spanier- mit dem der King-Oliver-Aufnahme, der ersten Einspielung des Titels (s. u.).
- Welche Schlüsse lassen sich ziehen? Wie muß man sich den Vorgang der Improvisation vorstellen? Wie 'frei' ist sie?

King Oliver: "Dippermouth-Blues", rec. 6. 4. 1923, (GEN 5132). CD "King Oliver, Volume I, 1923 to 1929", RPCD 787 (1991)



Mugsy Spanier: "Dippermouth Blues", rec. 10. 11. 1939, CD "Mugsy Spanier 1931 and 1939", BBC CD 687 (1990).



→ Wir schreiben in Noten einen eigenen Klarinettenchorus.

"Da es in der Stadt am Mississippi keine Studios gab, entstanden die ersten Aufnahmen im New-Orleans-Stil in Chicago... (Armstrong) kam (1922) von New Orleans nach Chicago, um bei seinem Lehrmeister »King« Oliver zweites Kornett zu spielen. Beide improvisierten einen Blues, der zum Standardthema (Evergreen) wurde, den »Dippermouth Blues« (Dippermouth ist Armstrongs Spitzname). Die berühmten drei Solochorusse, die Oliver 1923 auf die Platte bannte, übernahmen alle späteren Trompeter, wenn sie dies Thema spielten, das heute »Sugar Foot Stomp« heißt."

Aus: Dietrich Schulz-Köhn: Beiheft der Platte "musikkunde in beispielen. Die Entwicklung des Jazz. Der Blues." LPEM 19319, S. 4.

7. Sitzung

Johann Sebastian Bach: Bourrée aus der Lautensuite BWV 996

Jethro Tull: Bourée

Original (Bach) transponiert:

T. 1-8:

Fl.

B.

T. 41-44:

Fl.

B.

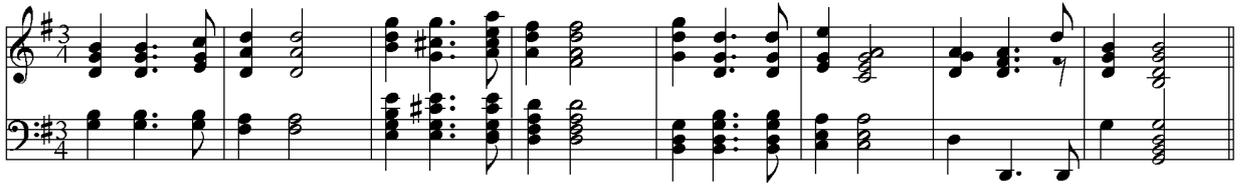
Dm Gm7 Dm Gm7

Transkription nach der Schallplatte Stand Up 1969, Chrysalis 6307 519 D

**Georg Friedrich Händel: Chaconne in G-Dur (Nr. 1)**

1733 von John Walsh im 2. Band der "Suites de pieces pour le clavecin" in London veröffentlicht.

In der 1733 ohne Wissen Händels veröffentlichten 2. Sammlung von Klavierwerken stehen 2 Chaconnes in G-Dur, die erste mit 21, die zweite mit 62 Variationen. Als Variation 4 der zweiten Chaconne erscheint folgender Satz, den man als Gerüstsatz beider Kompositionen ansehen kann:



Zit. nach: G. F. Händel: Klavierwerke, hrsg. von Peter Northway, Leipzig, MM 4221, Bd. II, S. 78.

Der Charakter der Chaconne hat sich im 18. Jahrhundert geändert. Aus dem ausgelassenen Tanzlied ist ein gravitätischer Tanz geworden. Geblieben sind der Dreiertakt und der charakteristische Quartgang abwärts im Baß (g fis e d), der bis heute in der Flamencoformel überlebt hat. Der Rhythmus  $\underline{\underline{g}} \underline{\underline{fis}} \underline{\underline{e}} \underline{\underline{d}}$  |  $\underline{\underline{g}} \underline{\underline{fis}} \underline{\underline{e}} \underline{\underline{d}}$  | ist der Sarabande entlehnt, die wie die Chaconne ursprünglich ein aus Amerika nach Spanien importierter lasziver Tanz war und sich später zum Repräsentanten höfischer Grandezza wandelte. (Noch Beethoven benutzt ihn in diesem Sinne in seiner Egmont-Ouvertüre zur Charakterisierung der rigiden spanischen Herrschaft in den Niederlanden.)

→ Wir beschreiben die Umspielungstechnik der Variation 1 (Akkord-, Durchgangs-, Wechselnoten) und schreiben sie nach obigem Gerüstsatz weiter.

Die zweite Chaconne mit den 62 Variationen ist sehr ermüdend, weil sie bei ihrer Länge zu wenig Abwechslung im Variationsverfahren und in der Ausdrucksgestaltung bietet. Sie wirkt wie eine (niedergeschriebene) lose Improvisation. Vielleicht ist sie auch nur ein technisches Etüden- oder ein kompositorisch/improvisatorisches Lehrwerk. Über die erste Chaconne, die hier untersucht werden soll, gehen die Meinungen auseinander. Peter Northway bezeichnet sie im Vorwort seiner oben genannten Ausgabe als "großangelegt, wenn auch nicht konsequent durchgeführt". Hermann Keller (Musica 1959, Heft 1, S. 28f.) sagt über die Sammlung Walshs: "Da steht Gutes und Schlechtes bunt durcheinander, die schöne Chaconne G-Dur mit 21 Variationen neben der andren G-Dur-Chaconne, deren 62 Variationen so stark abfallen."

Das Problem der Form ist immer das der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Ein Stück, das zu gleichmäßig abläuft und zu übersichtlich gegliedert ist, wirkt schnell langweilig. Ein Stück, das zu bunt, zu kontrastreich und zu unübersichtlich gegliedert ist, ermüdet ebenfalls, weil es vom Hörer nicht als einheitliches Ganzes und sinnvoller Zusammenhang wahrgenommen werden kann. Eine Variationenfolge über ein kurzes, nur acht Takte langes Thema ergibt bei allzu einheitlicher Gestaltung ein additiv gereihtes, kleingliedriges musikalisches Ornamentband ohne charakteristische Akzente, bei allzu abwechslungsreichem Ablauf einen musikalischen Flickenteppich. In beiden Fällen wird eine übergreifende Formgebung, die die Einzelvariation als Bestandteil eines sinnvollen Ganzen erscheinen läßt, verfehlt.

→ Wir hören die Chaconne (Nr. 1) und lesen dabei den Gerüstsatz mit.

→ Wir charakterisieren das Stück hinsichtlich des Verhältnisses von Abwechslung und Einheitlichkeit, Überraschung und Kontinuität.

Thema

Var. 1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Arbeitsvorlage zur Parameteranalyse

Linie skalisch → gemischt akk. + skal. → Zweistimmigkeit Liegeton + skal. Bewegung → Klang überwiegend akkordisch → akkordisch

	Anschläge pro Takt	Stimmzahl	a	b	c	d	e	f
1. Var. rechte Hand linke Hand								
2. Var. ....								
3. Var. ....								
4. Var. ....								
5. Var. ....								
6. Var. ....								
7. Var. ....								
8. Var. ....								
9. Var. ....								
10. Var. ....								
11. Var. ....								
12. Var. ....								
13. Var. ....								
14. Var. ....								
15. Var. ....								
16. Var. ....								
17. Var. ....								
18. Var. ....								
19. Var. ....								
20. Var. ....								
21. Var. ....								

Wir untersuchen mit Hilfe des Notentextes den Aufbau des Stückes (vor allem die Variationen 1-8 und 17-21) nach dem auf der Arbeitsvorlage vorgegebenen Verfahren. Wir versuchen die den Aufbau bestimmenden Prinzipien zu benennen.

- Warum werden die einzelnen Prinzipien (vor allem im Mittelteil) nicht pedantisch gehandhabt?
- Wir erarbeiten den unten folgenden Text von Martin Wehnert zum Formproblem der Variation.
- Wir prüfen Kernaussagen des Textes an Händels Chaconne. Ist die grafische Darstellung des Verhältnisses von "Rundung" und "Strebung" von Händels Stück her überzeugend, oder werden bestimmte Züge des Werkes damit nicht erfaßt?

Zur Ästhetik der Variation

### Martin Wehnert:

"Rundung und Strebung, die abschließend-rückbeziehende und die einrichtlich-vorwärtsdrängende Tendenz, sind Wesensbestandteile jeder musikalischen Konzeption. Es ist kein Musikstück denkbar, das die eine oder andere vollständig ausschließt. Ob in den Analysen geschlossene, statische Form der offenen, dynamischen gegenübergestellt wird, ob es Liedtypus und Fortspinnungstypus (W. Fischer) heißt, ob die Begriffe Ablauf- (= Reihungs-) und Entwicklungsform (Mersmann) gewählt werden:

Ihnen allen liegt die letztlich raum-zeitliche Doppelheit zugrunde. Die dualistische Verwendung der Begriffspaare hat nur insofern Berechtigung, als sie allein akzentuierend und nicht determinierend verstanden werden...

Mit der Variation als musikalischer Technik tritt das Kompositionsprinzip schlechthin ('Komponieren heißt variieren') in den Vordergrund...

Emanzipiert in der selbständigen Gattung des 'Themas mit Variationen', bietet das Prinzip die Möglichkeit, die funktionalen Mittebezüge<sup>1</sup> in verhältnismäßig reiner Form - die Positionswerte der einzelnen Variationen sind außerordentlich gering<sup>2</sup> - aufzuweisen. Wohl behalten in der zeitlichen Reihenfolge allgemeine ästhetische Bedingtheiten (Gesetz des Kontrastes, Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit u. a.) ihre Rechte, doch treten sie in ihrer Wirkung hinter der die ganze Kunst der Variation ausmachenden Art und Weise der jeweiligen funktionalen Bindung zum thematischen Komplex weit zurück

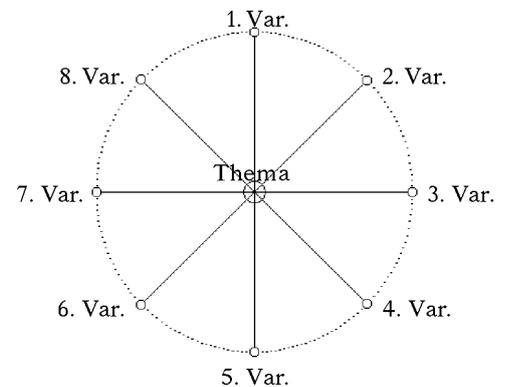
... Es wurde schon darauf hingewiesen, daß in der selbständigen Variationsform die raum-zeitliche Ordnung mit ihren zeitperspektivischen und entwicklungsbedingten Faktoren einen verhältnismäßig geringen Einfluß hat. Trotzdem legt die zeitliche Reihung der Variationen den Gedanken nahe, es finde ein ständiges 'Wachstum' statt, wodurch sich jede Variation inhaltlich weiter von ihrem 'Kern' entferne, und es würden überlagernde und zwingendere funktionale Bezüge zwischen den einzelnen Variationen geschaffen. Wo dies tatsächlich geschieht (in der 'entwickelnden Variation', nach Schönberg), nimmt sie andere musikalische Formungsprinzipien in starkem Maße in sich auf. Der Terminus der variatio schließt die ständige Gegenwart einer festliegenden ideellen, im musikalischen Material sich ausweisenden Substanz ein.

Eine schematische graphische Darstellung soll die Beziehungsverhältnisse noch verdeutlichen:

Die einzelnen Variationen haben alle einen funktionalen Direktbezug zum Thema (die 'Speichen' im Schema). Die zeitliche Folge (durch die gestrichelte Linie dargestellt) verläuft nicht vom Thema weg, sondern peripher um das Thema herum.

Es ist eine durchaus falsche, irreführende Vorstellung (vom Notenbild suggeriert), jeder musikalische Ablauf müsse in der Weise vor sich gehen, daß er sich immer weiter vom Ausgangspunkt entfernt. Das bedeutet gleichzeitig, daß die 'Zeitperspektive' durchaus nicht überall von gleicher Wirkungsweise und von gleichem Wirkungsgrad ist.

Die einzelne Variation zeigt sich also anschaulich als Gestalt mit einer doppelten Bindung, einer auf der Peripherie verlaufenden (= raum-zeitlichen) und einer zum Zentrum führenden (= funktionalen). Je stärker der Charakter der Variation in ihrer thematischen Verarbeitungsweise (Veränderung, Wandlung, schmuckhaft-figurative Bestätigung) gewahrt bleibt, um so mehr überwiegt die der Gattung spezifische zweite Bindung. Ist die Variation aber zur 'symphonischen Entwicklung eines musikalischen Gedankens' oder zur 'Phantasie über eine Melodie, ein Motiv' geworden, so gewinnt der periphere Zusammenhang an Bedeutung!



Aus: Martin Wehnert, Musik als Mitteilung, Leipzig 1983, S. 76-79.

<sup>1</sup> Die direkte Abhängigkeit der einzelnen Variationen vom Thema als zentralem Grundriß, vgl. die grafische Darstellung (Anm. des Verf.).

<sup>2</sup> Die Prägung der einzelnen Variationen durch ihre Stellung innerhalb der zeitlichen Abfolge ist gering (Anm. des Verf.).

**Ludwig van Beethoven: Acht Variationen über "Une fièvre brûlante" ("Ein brennendes Fieber"), 1796/97**  
 Aus: "Richard Coeur de Lion" (1784) von A. E. M. Grétry

Thema

Allegretto

Var. I

Var. II

Var. III

Var. IV

Minore

Var. V

Maggiore

Var. VI

Var. VII

Var. VIII

Allegro

Presto

1. H. eine Oktave tiefer

Mit dem Ende des Generalbaßzeitalters um die Mitte des 18. Jahrhunderts änderte sich das musikalische Denken grundlegend. Das Wesen der Musik sah man nicht mehr im (harmonischen) Baßfundament, sondern in der Melodie verkörpert. Mattheson bezeichnete schon 1739 die Melodie als den "Leib", die Harmonie als das "Kleid" der Musik (MGG 13, 1291). An die Stelle der Ostinatovariationen traten dementsprechend die Melodievariationen. Als Thema wählte man nicht mehr relativ abstrakte Baß-Gerüstsätze, sondern 'natürliche' Melodien, deren Töne nun als Gerüsttöne bei den ornamentalen Umspielungen und den sonstigen Veränderungen fungierten. Dabei sollte die zugrundeliegende Melodie immer deutlich heraushörbar sein. Daß man meist einfache, beliebte und aktuelle Melodien (Hits aus erfolgreichen Opern oder Volkslieder) als Thema wählte, ist auch eine Konzession an die neue, das Musikleben nun tragende Schicht, das Bürgertum, die Dilettanten. Vor allem die Kleinmeister, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ganz auf den Geschmack des musikalisch nicht sonderlich gebildeten Publikums und den expandierenden Markt für Hausmusik einstellten, reduzierten die Figurationen der einzelnen Variationen oft auf einfache, in der Hand liegende Spielformeln, die - wie in der späteren Etüde - stereotyp wiederholt werden und den technischen Möglichkeiten der Laien entgegenkommen. Die gleichen stilistischen Merkmale findet man - auf höherem Niveau - auch in den Variationen Haydns, Mozarts und des frühen Beethovens.

Und noch etwas hat sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts verändert: Musik wurde nicht mehr als Darstellung von fest umrissenen Affekten, als "style d'une teneur" (Festhalten eines einzelnen Zustandes) verstanden, sondern als lebendige Kundgabe eines unmittelbaren, 'natürlichen' - und damit fluktuierenden - Gefühls. Das führte vorübergehend zur Abwertung strenger und komplizierter Kompositionstechniken und zur Individualisierung der einzelnen Variationen, die nun einen je eigenen Charakter erhalten. 1773 schreibt J. S. Daube in seinem in Wien erschienenen Buch *Der musikalische Dilettant*:

"Nicht alle Variationen sind gut/auch wenn sie nach den strengsten Regeln sind gefertigt worden. Die Melodie muß niemals durch die Kunst unterdrückt werden. Das Rauschende soll jederzeit mit etwas Zärtlichen/Singenden unterbrochen seyn."  
 Zit. nach MGG 13, Sp, 1278.

Die Variationenwerke Beethovens geben einen Eindruck von seiner Improvisationskunst. In den Adelshäusern Wiens glänzte er, seit er als Zwanzigjähriger 1790 von Bonn nach dort gekommen war, als Klavierspieler vor allem durch sein freies Fantasieren und sein themengebundenes Improvisieren. Aufsehen erregte Beethoven dabei nicht nur durch seine ungewohnte, herkömmliche Vorstellungen sprengende Kunst, sondern auch durch sein Verhalten, das sich nicht der Etikette beugte. Die Gründe dafür liegen zweifellos nicht nur in seinem Charakter, sondern auch in seiner von Vorstellungen der französischen Revolution geprägten politischen Einstellung und in seinem Selbstwertgefühl als Künstler. Die Musik ist für ihn nicht mehr eine der Unterhaltung der 'besseren' Gesellschaft dienende, sondern eine autonome, den Wissenschaften ebenbürtige Kunst. Sie ist ein Produkt des Geistes, nicht mehr nur ein Instrument der Rührung. Deshalb stellt er seine Leistung als Künstler über die ererbten Privilegien der sogenannten höheren Gesellschaft. Er verlangt für seine Musik die volle Hingabe der Hörer. Er kämpft gegen den Gebrauch der Musik als akustischen Schmuck für festliche Stunden und die daraus resultierende Unsitte, sich während der Musik zu unterhalten.

- Wir beschreiben die Variationstechnik der einzelnen Variationen und ihren Ausdruck.
- Wir vergleichen Tempo und Art der Entwicklung in der Variationenfolge bei Beethoven und Händel.
- Wir diskutieren am vorliegenden Beispiel die Frage, ob bzw. inwieweit es sinnvoll ist, zwischen zwei Variationstypen (der Figural- bzw. Ornamental- und der Charaktervariation) zu unterscheiden, wie es in der Literatur häufig geschieht.
- Wir problematisieren die Finalvariation: Was unterscheidet sie von den vorhergehenden Variationen? Warum hat Beethoven das Finale in dieser Weise gestaltet (gestalten müssen)? Wir nehmen dabei auch Bezug auf den folgenden Text von Jürgen Uhde:

"Der hymnische Klang dieser Zielform des Themas macht deutlich, daß wir hier nicht nur am Ende einer lockeren Variationenkette, sondern am Ende eines durchgehenden Prozesses stehen. Von diesem Schluß her fällt gewissermaßen ein neues Licht auf den ganzen Zusammenhang. Die Bewegung steigert sich vom Thema bis zur Var. 3, die als neue treibende Kraft das nicht im Thema liegende Dialogprinzip einführt. Nach dem Moll-Intermezzo (Var. 4) wird das Prinzip von Var. 5 und 6 weiterentwickelt. Die choralartige Var. 7 kann man als 2. Intermezzo ansehen. Das Finale entfaltet sich zunächst, konventionell, um dann nach der Fermatenpause in T. 64 überraschend den Blick auf das Ziel freizugeben!"

Aus: Jürgen Uhde: Beethovens Klavierrmusik I, Stuttgart 1980, S. 313f.

Grétrys Oper schildert die Befreiung des englischen Königs Richard Löwenherz, der bei der Rückkehr vom 3. Kreuzzug gefangengenommen wurde. Die musikgeschichtliche Bedeutung der Oper liegt in der quasi leitmotivischen Verwendung des Troubadourliedes *Une fièvre brûlante*, das Grétry nach eigener Aussage in altertümlichem Stil geschrieben hat. An neun Stellen der Oper erscheint es in unterschiedlicher Gestalt. Die Kernstelle der Oper ist die, wo der Diener Blondel es als Romanze seinem eingekerkerten Herrn singt. Hat die Anpassung des Liedes an unterschiedliche Situationen Beethoven zu seinen charakteristischen Variationen angeregt? Oder war er gefesselt von dem Inhalt der Oper, der dem Sujet seines späteren *Fidelio* nahekommt? Nichts hat ja Beethoven mehr begeistert als die Idee der Freiheit. Ist nicht das fast übertriebene Pathos des Schlusses dem Siegestaumel im *Fidelio* oder im Schlußteil

der Egmontouverture vergleichbar? Und passen nicht auch die für die Entstehungszeit des Werkes ungewöhnliche Gefühlstiefe mancher Variationen, der klagende Charakter der Mollvariation, der heroische Gestus der 6. und die überschäumende Freude der 8. Variation - mit der leisen, innigen, wie aus ferner Vergangenheit herüberklingenden As-Dur-Episode - zu diesem inhaltlichen Kontext? Falsch wäre es, eine solche semantische Deutung als programmatisch mißzuverstehen. Beethoven vertont keine Geschichte. Er läßt sich aber möglicherweise von Elementen der Geschichte musikalisch anregen. Die Geschichte ist dabei nur das materielle Substrat seiner musikalischen Intuition, die die gefundenen Ideen nach genuin musikalisch-ästhetischen Kategorien ausformt. Man könnte dieses Verfahren vergleichen mit Haydns Komponieren von "moralischen Charakteren":

**Georg August Griesinger:**

"Es wäre sehr interessant, die Veranlassungen zu kennen, aus welchen Haydn seine Kompositionen dichtete, sowie die Empfindungen und Ideen, welche dabei seinem Gemüte vorschwebten und die er durch die Tonsprache auszudrücken strebte. Um es bestimmt zu erfahren, hätte man ihm aber eines seiner Werke nach dem andern vorlegen müssen, und das fiel dem betagten Manne lästig. Er erzählte jedoch, daß er in seinen Sinfonien öfters moralische Charaktere geschildert habe."

Aus: Biographische Notizen über J. Haydn, Leipzig 1810. Zit. nach: C. Dahlhaus: Ludwig van Beethoven und seine Zeit, Laaber 1987, S. 178.

*Ueber Modekomponisten (1793)*

"... Das träge, frivole Publikum - und warlich das heutige Publikum ist recht frivol! - ma sich lieber etwas süß vorschmeicheln und vorgaukeln, als vorarbeiten und vordenken lassen, mag lieber leichte Sachen, die den Ohren wohlthun, behaglich genießen, als mitdenken und richtig mitempfinden. Es ist entweder zu verwöhnt, um das einfache, durch wahre Kunst hervorgebrachte Schöne zu fühlen, und will lieber durch Bizarrerien, Instrumentalgeräusch, seltsame Modulationen erschüttert werden, wie der verwöhnte Gaumen durch Assa fötida; oder es ist zu unwissend, zu ungebildet, zu sehr an Klimpereien gewöhnt, um die höhere Bestrebungen des wahren Künstlers, dessen gezähmtes Genie nach den Regeln der Einheit arbeitet und dessen Zwecke bis an die Unsterblichkeit reichen, zu verstehen und zu würdigen..."

Und wie wird nicht erst *Gepleyelt!* Pleyel heute, Pleyel morgen; das ist das ewige Lyrum larum. Und doch wie matt und trivial, oder mitunter, wie seltsam bisarr sind viele der neuem Pleyelschen Sachen! Aber das hilft nichts; er wird gespielt und - verschlungen in allerhand Gestalten."

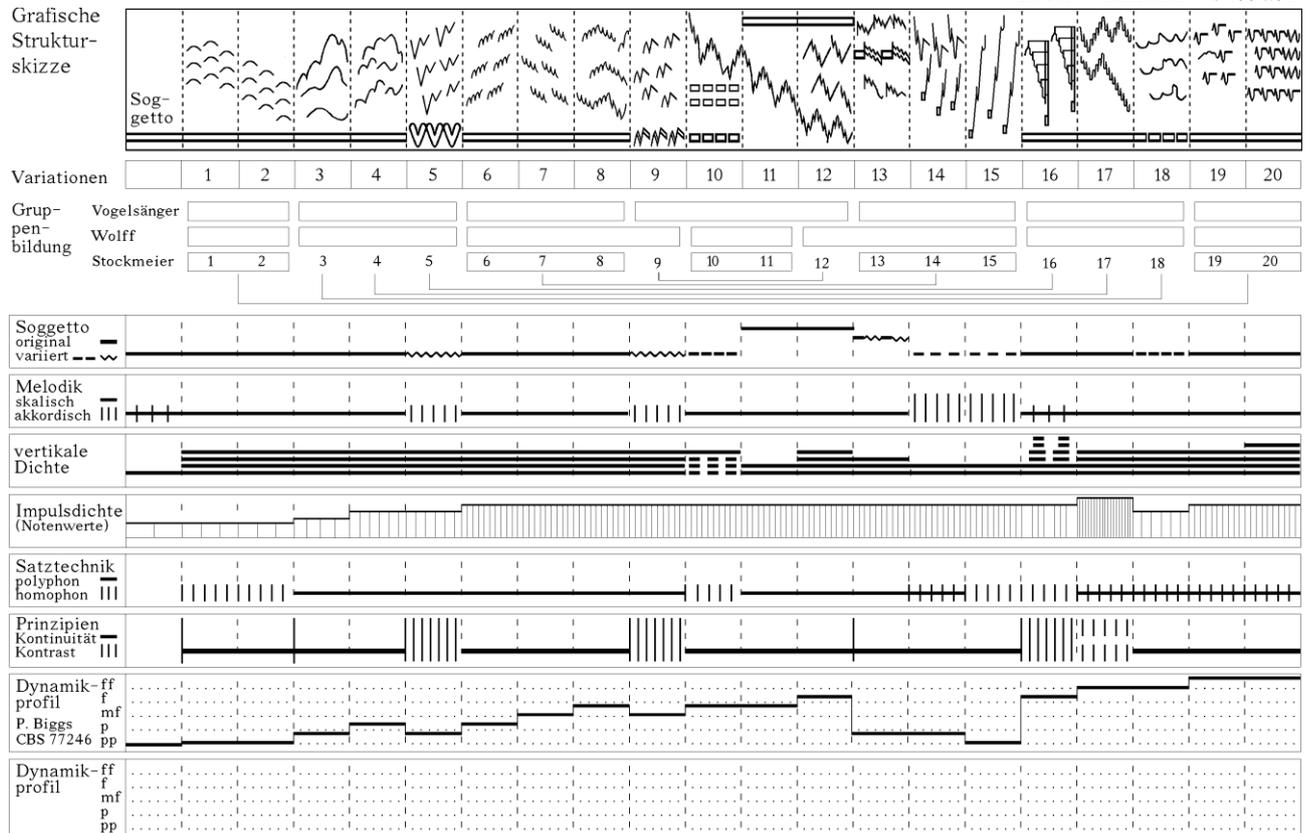
Aus: Berlinische Musikalische Zeitung historischen und kritischen Inhalts, hg. von Johann Gottlieb Carl Spazier, Berlin 1793. Zit. nach: Der Critische Musicus an der Spree, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg, Leipzig 1984, S. 327f.

8. Sitzung

Bach PASSACAGLIA.

MANUAL  
PEDAL

VIII  
IX  
X  
XI  
XII  
XIII  
XIV  
XV  
XVI  
XVII  
XVIII  
XIX  
XX  
Finis sequitur



Die Passacaglia ist eine Parallelform der Chaconne. Sie folgt dem gleichen Musizierprinzip. Der Name kommt von dem spanischen "pasacalle" (auf der Straße herumgehen). Es handelt sich also ursprünglich um eine Musik bei Umzügen, Ständen u. ä. Frühe Beispiele findet man in der spanischen Gitarrenmusik um 1600. Als selbständige Form hatte die Passacaglia ihren Höhepunkt in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Bachs Passacaglia bildet den Schlußpunkt dieser Entwicklung.

- Wir hören das Stück und lesen die grafische Strukturskizze mit.
- Wir beschreiben die charakteristischen Merkmale der einzelnen Variationen bzw. Variationengruppen und nehmen dabei Bezug auf die Darstellung der Merkmale in den einzelnen Parametern.
- Wir diskutieren - ähnlich wie bei der Chaconne von Händel - die formale Anlage des Stückes. Wir suchen Argumente für oder gegen die Lösungen von Siegfried Vogelsänger<sup>1</sup>, Christian Wolff<sup>2</sup> und Wolfgang Stockmeier<sup>3</sup>, die in der Zeile "Gruppenbildung" dargestellt sind. Wir erarbeiten evtl. eine eigene Gliederung.

Interpreten des Stückes stehen vor ähnlichen Problemen. Sie müssen sich entscheiden, ob sie, mehr den statischen Elementen der Passacaglia folgend, das Stück in einheitlicher Dynamik und Registrierung spielen oder ob sie die Buntheit der Variationen bzw. Variationengruppen auch klanglich hervorheben wollen. Das auf Seite 13 dargestellte dynamische Profil der Einspielung von Power Biggs zeigt eine an romantischen Vorbildern orientierte, mit Rückentwicklungen durchsetzte Steigerung, die eher Entwicklung als Statik suggeriert.

- Wir erarbeiten das Dynamikprofil einer uns zugänglichen Aufnahme und diskutieren die Lösung aufgrund unserer bisherigen Analyseergebnisse.

Den ersten Teil des Soggettos ('Themas') hat Bach aus der »Messe du deuziesme ton« (Christe; »Trio en Pasacaille«) von *André Raison* (ca. 1700) übernommen:



einer unablässig sequenzierten Seufzer- bzw. Suspiratiofigur. In den folgenden Variationen (2 - 6) formieren sich die Gegenkräfte. In den beiden letzten Variationen läuft sich die Bewegung in kreisenden Figuren (circuli) fest.

Die Ligaturen (Überbindungen)



verdeutlichen - ähnlich wie schon die übergebundenen Seufzer der Variationen 1 und 2



den Aspekt des Gefangenseins.

→ Wir verfolgen das Kräftespiel in den übrigen Variationen.

In der auf die Passacaglia folgenden Fuge hat Bach die beiden Elemente des Soggetto, das Kreisen und das Fallen, aufgeteilt auf das Fugensoggetto und dessen Gegenstimme, den Kontrapunkt.

Passacaliasoggetto



Fugensoggetto



Kontrapunkt 1



Ist es eine überzogene Deutung, wenn man in der Fuge eine Befreiung von dem zwanghaften Kreisen der Passacaglia erblickt? Der Ablauf wirkt gelöster und einheitlicher zugleich. Das Soggetto erscheint nun in verschiedenen Stimmen und auf anderen Tonstufen.

→ Wir hören die Fuge und versuchen den Aufritten des Soggetto bzw. des Kontrapunktes zu folgen.

## 9. Sitzung

## Johann Sebastian Bach: Invention 1 C-Dur

Analyse nach den Kategorien der Invention-Lehre und Interpretationsvergleich:

- a) Helmut Walcha, EMI CC33-3454 (rec. 1961)
- b) Ton Koopman, CPR 10 210 (rec. 1987)
- c) Tatiana Nikolayeva, AR 200 639-366 (rec. 1977) und CD MK 418023 (1991)
- d) Glenn Gould, CBS 61 601 (rec. 1963-64) und CD M2K 42269 (CBS 1986)

## Die barocke Lehre von der Inventio

Im Zeitalter des Barock wurde zum erstenmal in der europäischen Musikgeschichte eine umfassende Theorie der musikalischen Komposition entwickelt. Diese Theorie umfaßt nicht nur den Vorgang des Komponierens selbst vom ersten Einfall über die Technik der Materialverarbeitung bis zur formalen Anlage des Ganzen, sondern auch die Aufführung des Werkes. Dem Interpreten kam damals deshalb eine besondere Bedeutung zu, weil eine Komposition als eine Art Gerüst angeesehen wurde, die erst in der kreativen Ausgestaltung des Interpreten ihren genauen Zuschnitt erhielt. Die Grundvorstellungen und Grundbegriffe der barocken Kompositionslehre wurden aus der Rhetorik ('Redekunst') entlehnt. Diese aus der Antike übernommene Disziplin war damals ordentliches Lehrfach an Schulen und Universitäten. Da man seit etwa 1600 die Musik als 'Klangrede' auffaßte, bereitete die Übertragung dieses Systems auf die Musik keine Schwierigkeiten. Der Komponist wird wie der Verfasser eines Textes, der Interpret wie ein Redner oder Rezitator betrachtet. Noch Johann Sebastian Bach hat in diesen Kategorien gedacht. Magister Johann Abraham Birnbaum, Dozent der Rhetorik an der Universität Leipzig und Freund Johann Sebastian Bachs, sagt 1739 über diesen: "Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten."

1 überliefert in: Johann Adolph Scheibe, Der critische Musicus, Leipzig 1745, S. 997. Zit. nach: Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach; /1930, Bd. II, S. 64

In der Regel werden bei den Musiktheoretikern fünf Teilgebiete unterschieden:

1. **Inventio** (im engeren Sinne), die Lehre von der Auffindung des Stoffs.

Wie ein Redner zunächst das Thema und die zu ihm gehörenden Inhalte bzw. Argumente festlegt bzw. auswählt, so wird auch der Komponist von einer musikalische Grundvorstellung ausgehen und - vor allem - das musikalische Grundmaterial, den Erfindungskern, das 'Thema' (er)finden.

2. **Elaboratio**, die Lehre von der Ausarbeitung des Stoffs.

Wie der Redner Möglichkeiten der sprachlichen Ausformulierung seiner Gedanken durchspielt, probiert der Komponist die im 'Thema' liegenden Entfaltungsmöglichkeiten aus. Dazu gehören Verfahren der motivisch-thematischen Arbeit (Sequenzierung, Umkehrung, Augmentation, Diminution, Abspaltung), Verfahren der Variation, die Erfindung von Kontrapunkten (Gegenstimmen), die vertikale und horizontale Kombination dieser Elemente u.a.

3. **Dispositio**, die Lehre von der Anordnung des Stoffes, der Gliederung, der formalen Anlage.

Wie der Redner abklärt, in welcher Reihenfolge seine Gedanken am überzeugendsten wirken und wo er Überraschungen, Steigerungen und Höhepunkte am wirkungsvollsten setzt, fügt der Komponist die möglichen Verarbeitungsformen des Grundmaterials so in ein Gesamtkonzept ein, daß der Gesamtverlauf 'zwingend' erscheint, und die Teile zeitlich und räumlich in einem proportional ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen. Auch er wird Steigerungen und Rückentwicklungen, Verdichtungen und Auflockerungen u. ä. so plazieren, daß sie sowohl Erfordernissen der kompositorischen Struktur als auch der Wirkung auf den Hörer gerecht werden.

4. **Decoratio**, die Lehre vom Schmuck.

Wie der Redner seine Formulierungen ausfeilt, mit sprachlichen 'Figuren' (Antithesen, Klangmalerei u. ä.) wirkungsvoll in Szene setzt, lockert der Komponist den streng durchgearbeiteten Gerüstsatz mit 'Verzierungen' auf und macht ihn so ansprechender. Vor allem auch der Interpret wird eigene Verzierungen anbringen, damit das Ganze als etwas gerade Entstehendes, Lebendiges, unmittelbar Sprechendes wirkt. Das galt damals ganz besonders für "kantable" ('gesangliche') Stücke wie z. B. ein Adagio.

Verzierungsbeispiele in: Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen . . ., Berlin 1752, TAB. XI, Fig. 6

5. **Elocutio** bzw. **Pronuntiatio**, die Lehre vom Vortrag.

Wie der Redner geschickt Gebärden, Mimik und Möglichkeiten stimmlicher Variation einsetzt, um die von ihm oder einem anderen ausgedachte, ausgearbeitete, evtl. sogar schriftlich fixierte Rede eindrucksvoll zu machen, nutzt auch der musikalische Interpret die Möglichkeiten der Nuancierung in Agogik, Dynamik, Phrasierung und Artikulation. Zum Idealbild des "kantablen" Spiels gehörte neben der Verzierungspraxis auch eine solche am Sänger sich orientierende, 'sprechende', d. h. klein phrasierende und artikulatorisch differenzierende Vortragsart.

**Johann Sebastian Bach:**

(Titelseite des Autographs der Inventionen und Sinfonien)

"Aufrichtige Anleitung,

Wormit denen Liebhabern des Clavieres, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine (1) mit zwei Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progreßen (2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu bekommen.

Verfertigt

von

Joh: Seb: Bach

Hochfürstlich Anhalt-Cöthen-  
nischen Cappelmeister."

Anno Christi 1723. etc.

Nach dem Faksimile in der Ausgabe von Rudolf Steglich, München-Duisburg 1954, Henle-Verlag.

**Bachinterpretation:**

In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, also nach Bachs Tod, begann man, die Musik weitgehend als Sprache der Empfindungen aufzufassen. Bachs polyphone, streng durchkonstruierte Musik erschien von daher als kalte mathematische Kunst, die man zwar bewundern kann, die aber nicht zu Herzen geht. Zweifellos richtig daran ist, daß Bach seine Musik als Spiegel einer höheren kosmischen Ordnung ansah. Wie Gott alles in der Welt nach "Maß, Zahl und Gewicht" geordnet hat, so versucht auch der Komponist in seinem Schaffen, davon einer Widerschein zu geben. Die "musica instrumentalis" ist ein Abbild der "musica mundana". Schon bald - um 1800 - aber spürte man, daß Bachs Musik mehr ist als ein wundervolles ästhetisches Strukturspiel ist. Man faßte Bachs Werke nun auch als "Charakterstücke" auf und interpretierte sie in diesem romantischen Sinne nicht mehr klein-artikulatorisch-sprechend, sondern flächig-stimmunghaft. Busonis Bachbearbeitungen und -einspielungen sind späte Zeugen dieser Bachrezeption. Seit den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, im Gefolge der antiromantischen Neuen Sachlichkeit und des Neoklassizismus, entwickelte sich mehr und mehr eine strukturelle Bachauffassung. Man sah wieder mehr das Geordnete, Regelmäßige, Durchkonstruierte seiner Musik. Es entstand das motorische Bachspiel ('Nähmaschinenbarock'), das ohne Gefühlsnuancen, Temposchwankungen und dynamische Schattierungen die 'reine Struktur' zum Klingen bringen wollte. "Werktreue" hieß das Schlagwort. Heute wissen wir, daß dieser Interpretationsstil der barocken "Klangrede" nicht ganz gerecht wird. De Aufriß der barocken Kompositionslehre hat gezeigt, daß zum Werk auch die Aufführung gehört, daß der Interpret das Werk zum "Sprechen" bringen muß. Das kann er aber nur, wenn er sich selber in das Werk einbringt. Eine Interpretation ist dann gut, wenn die Spannung zwischen den 'objektiven' Gegebenheiten des Werkes und den subjektiven Auslegungen und Hinzufügungen des Interpreten nicht zu einem Ungleichgewicht oder zu Widersprüchen führt, sondern zur Harmonie gebracht wird. Das heißt aber auch, daß

es keine allein 'richtige' Interpretation geben kann. Hier zeigt sich die ganze Spannweite der das Kunstwerk konstituierenden Aspekte: Kalkül und Intuition, geistreiche Kombinatorik und empfindsame Kundgabe, Objektivierung und Individualisierung, Ordnung und Freiheit, strenges 'Maßwerk' und lebendige Nuancierung sind aufeinander bezogene Pole eines komplexen Zusammenhangs.

#### Johann Joachim Quantz (1752):

"Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrag eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musiker haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde: sich der Herzen zu bemeistern, die Iweidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affekt zu versetzen. Es ist vor beyde ein Vortheil, wenn einer von den Pflichten des andern einige Erkenntniß hat.

Man weis, was bey einer Rede ein guter Vortrag für Wirkung auf die Gemüther der Zuhörer thut; man weis auch, wie viel ein schlechter Vortrag der schönsten Rede auf dem Papier schadet; man weis nicht weniger, daß eine Rede, wenn sie von verschiedenen Personen, mit eben denselben Worten gehalten werden sollte, doch immer von dem einen besser oder schlimmer anzuhören seyn würde, als von dem andern. Mit dem Vortrage in der Musik hat es gleiche Bewandniß: so daß, wenn ein Stück entweder von einem oder dem andern gesungen, oder gespielt wird, es immer eine verschiedene Wirkung hervorbringt.

... Ein guter Vortrag muß zum ersten: **rein und deutlich seyn**. Man muß nicht nur jede Note hören lassen, sondern auch jede Note in ihrer reinen Intonation angeben; damit sie dem Zuhörer alle verständlich werden. ...

Gedanken, welche an einander hangen sollen, muß man nicht zertheilen: so wie man hingegen diejenigen zertheilen muß, wo sich ein musikalischer Sinn endiget, und ein neuer Gedanke, ohne Einschnitt oder Pause anfängt; ...

Ein guter Vortrag muß ferner: **rund und vollständig seyn**. Jede Note muß in ihrer wahren Geltung, und in ihrem rechten Zeitmaße ausgedrückt werden. ...

Der Vortrag muß auch **leicht und fließend seyn**. Wären auch die auszuführenden Noten noch so schwer: so darf man doch dem Ausführer diese Schwierigkeit nicht ansehen. ...

Ein guter Vortrag muß nicht weniger: **mannigfaltig seyn**. Licht und Schatten muß dabey beständig unterhalten werden. Wer die Töne immer in einerley Stärke oder Schwäche vorbringt, und, wie man saget, immer in einerley Farbe spielt; wer den Ton nicht zu rechter Zeit zu erheben oder zu mäßigen weis, der wird niemanden besonders rühren. Es muß also eine stetige Abwechslung des Forte und Piano dabey beobachtet werden. ...

Der gute Vortrag muß endlich: **ausdrückend, und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß seyn**. Im Allegro, und allen dahingehörenden muntern Stücken muß Lebhaftigkeit; im Adagio, und denen ihm gleichen Stücken aber, Zärtlichkeit, und ein angenehmes Ziehen oder Tragen der Stimme herrschen. Der Ausführer eines Stückes muß sich selbst in die Haupt- und Nebenleidenschaften, die er ausdrücken soll, zu versetzen suchen. ... Man muß sich auch mit dem Zusatze der Auszierungen, mit denen man den vorgeschriebenen Gesang, oder eine simple Melodie, zu bereichern, und noch mehr zu erheben suchet, darnach richten. Diese Auszierungen, sie mögen notwendig oder willkürlich seyn, müssen niemals dem in der Hauptmelodie herrschenden Affecte widersprechen: ...

... sein Vortrag wird also allezeit **rührend** seyn. ... Ich habe oben gesagt, daß man durch den Zusatz der Manieren die Melodie bereichern, und mehr erheben müsse. man hüte sich aber, daß man den Gesang dadurch nicht überschütte, oder unterdrücke. Das allzu bunte Spielen kann eben sowohl, als das allzu einfältige, dem Gehöre endlich einen Ekel erwecken. ...

Ein jeder Instrumentalist muß sich bemühen, das Cantabile so vorzutragen, wie es ein guter Sänger vorträgt. Der Sänger hingegen muß im Lebhaften, das Feuer guter Instrumentisten, so viel die Singstimme dessen fähig ist, zu erreichen suchen. ..."

Aus: J. J. Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Breslau 3/1789, S. 100-110, Zit. nach dem Faksimile-Nachdruck, Kassel 1974, Bärenreiter-Verlag

#### Rudolf Steglich:

"Was der Reinschrift in Bachs weiterer Unterrichtstätigkeit überdies zugefügt wurde, sind lediglich Auszierungszeichen, wie auch die aus Bachs Schülerkreis erhaltenen Abschriften über den in Bachs ursprünglichen Niederschriften äußerst sparsamen Gebrauch solcher Zeichen meist im Anschluß an jene Nachträge in der Reinschrift hinausgehen.

Man hat mitunter gemeint, bei diesen Auszierungen handle sich's doch nur um Flitterwerk, das dazumal wohl Mode gewesen, doch im Grunde unbachisch sei; man brauche sich also um diese »Manieren« nicht zu kümmern. Aber sie waren, recht verstanden, auch für Bach etwas musikalisch Notwendiges, nicht nur »bunte Noten«, sondern »redende Klänge«, nicht nur äußerlicher Aufputz, sondern Ausdruck inwendiger melodischer Feinbewegtheit. Mit Worten Philipp Emanuel Bachs: sie sind »unentbehrlich«, denn »sie hängen die Noten zusammen, sie beleben sie, ... sie helfen ihren Inhalt erklären, sie geben einen ansehnlichen Teil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage«, das heißt eben zum »manierlichen«, *kantablen* Vortrage, und Bach will ja mit diesen Lehrstücken, wie er im Titel ausdrücklich sagt, »am allermeisten« dazu anleiten, »eine kantable Art im Spielen zu erlangen«.

Sollte nun solche »aufrichtige Anleitung« darin bestehen, daß man dem Schüler mit kleinen Noten und Zeichen alles vormacht, was er dann nur nachzumachen braucht? Solche »Affenmethode« wollen wir Bach denn doch nicht zutrauen! Sie wäre auch völlig gegen den Sinn solchen Auszierens, das eben nicht musikalisch-passives, nur fingertechnisch aktives Abspielen ist, sondern musikalisch aktives Erspüren und Ausgestalten der in gewissen Melodietönen lebendigen Bewegtheit, die in taktfesten Noten gar nicht recht zu fassen wäre. Daher hat sich Bach gerade auch in den Stücken, deren kantabler Gehalt ganz besonders nach »manierlicher« Auszierung drängte, mit Auszierungsvorschriften äußerst zurückgehalten - so in der Es-dur- und der e-moll-Sinfonie. Gerade das waren ja für die Lehrbegierigen Hauptprobstücke, an denen sie durch eigene Versuche lernen konnten, die Klänge singen und reden zu lassen.

Allerdings waren diese Aufgaben nur von solchen recht zu erfüllen, die »gute Naturalia« dafür mitbrachten. Aber auch ihnen und Fortgeschritteneren mochte es förderlich sein, zum Vergleich mit ihren eigenen Auszierungen die des Meisters selbst kennenzulernen, um an seinem Vorbild zu lernen. So ist es gekommen, daß während des Unterrichts da und dort noch Zeichen eingeschrieben wurden und daß sich die Schüler in ihren Abschriften notierten, was sie bei ihm lernten."

... "In die absteigenden Terzen des Themas (zuerst im 2. und 4. Viertel des 1. Takts) und in die aufsteigenden seiner Umkehrung (zuerst im 2. und 4. Viertel des 3. Takts) sind in Bachs Reinschrift späterhin Durchgangsnoten eingetragen worden, so daß aus den vier Sechzehnteln zwei Sechzehnteltriole geworden sind, z. B. aus f-d e-c f-e-d e-d-c.<sup>1)</sup> Ob Bach selbst diese Variante notiert hat, etwa um einem Schüler zu zeigen, wie man in solchem Falle variieren kann, ist fraglich, denn die das Thema und seine Entfaltung charakterisierenden aufstrebenden Kräfte (c-f, d-e, c-g) werden dadurch jedenfalls gemindert."

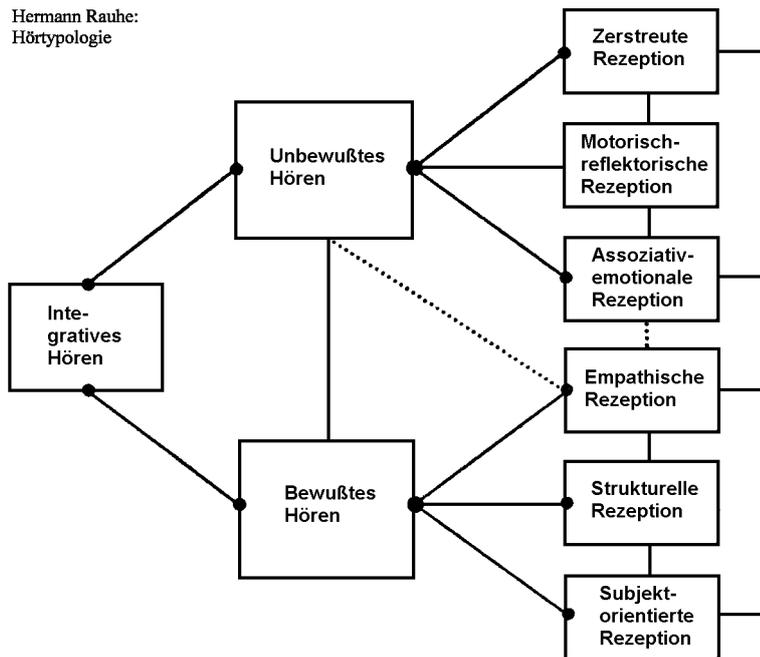
Aus: J. S. Bach. Inventionen und Sinfonien, hrsg. von Rudolf Steglich, München-Duisburg 1954, Henle-Verlag. Vorwort und Anmerkung zur Invention 1 (S. 71)



**10. Sitzung**

Hörtypologie:

Hermann Rauhe:  
Hörtypologie



Anwendung und Reflexion: Beispiele:

Bach: Invention 1 + 14: die in der vorigen Sitzung genannten Interpretationen  
 + swingle singers  
 + Rock Dimensions

**Adagio.**

MANUAL.

PEDAL.

**Prestissimo.**

(lento)

(Allegro.)

**Prestissimo.**

(maestoso)

The image displays a musical score for a fugue, labeled "FUGA." at the beginning. The score is organized into ten systems, each containing three staves: a top staff in treble clef, a middle staff in treble clef, and a bottom staff in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with the word "FUGA." in the top staff. The score shows a complex interplay of voices, with the top staff often carrying the main melodic line and the lower staves providing harmonic support and counterpoint. The piece concludes with a final cadence in the bottom staff of the tenth system.

Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister,  
Hamburg, 1739, S. 87 - 89:

## §. 88.

Der phantastische Nahm ist sonst sehr verhaßt; allein wir haben eine Schreib-Art dieses Nahmens, die wol beliebt ist, und hauptsächlich ihren Sitz im Orchester und auf der Schaubühne, nicht nur für Instrumente, sondern auch für Sing-Stimmen behauptet. Er bestehet eigentlich nicht sowohl im Sengen oder Componiren mit der Feder, als in einem Singen und Spielen, das aus freiem Geiste, oder, wie man sagt, ex tempore geschieht. Die Italiener nennen diesen Styl a mente, non a penna. Biervol die so genannten: Fantasia, Capriccio, Toccata, Ricercare &c. sie mögen geschrieben oder gedruckt seyn, allerdings hieher gehören, der Boutaden und Vorspiele nicht zu vergessen.

## §. 89.

Die Welschen Ton-Meister nehmen gar öfters Gelegenheit, ihre Einfälle solcher Gestalt an den Mann zu bringen, und sich dieses Styls, zum besondern Vergnügen der Kenner, zu bedienen; es sey daß die Fantasia wirklich zu Papier gebracht werde, und man also dem Sanger oder Instrumenten-Spieler die Mühe erleichtert; oder, welches allemahl besser, daß der Componist weiter nichts dabey thue, als den bequemen Ort und die rechte Stelle zu bemercken, wo derglei-

chen freie Gedanken, nach eigenem Belieben, angebracht werden können. Gemeinlich geschieht solches bey einem Schlusse, es sey am Ende, oder sonst irgendwo. Aber es gehören tüchtige Köpffe dazu, die voller Erfindungen stecken, und an allerhand Figuren (bisweilen mehr als gar zu) reich sind.

## §. 90.

Andrer Künstler zu geschweigen, so hat der berühmte Händel oft, in seinen Schauspielen, solche Accompanemens gesetzt, dabey das Clavier allein, nach des Spielers Gefallen und Geschicklichkeit, ohne Vorschrift in diesem Styl hervortrage: welches seinen eignen Mann erfordert, und etlichen andern, die es haben nachthun wollen, nur schlecht von der Faust gegangen ist; ob sie gleich sonst ziemlich Sattelfest waren.

## §. 91.

Wir haben zwar oben gesagt, daß dieser fantastische Styl seinen Sitz in den Schauspielen hat; allein, mit dem Zusatze: hauptsächlich; indem ihn nichts hindert, auch in der Kirche und in den Zimmern sich hören zu lassen. Wobey er dieses ins besondere hat, daß er allenthalben eintretet; da hingegen die andern Schreib-Arten, wenn sie sich den übrigen Haupt-Stylen mittheilen, in vielen Umständen einer verschiedenen Einrichtung unterworfen sind. Was wollten doch die Herren Organisten anfangen, wenn sie nicht aus eignem Sinn in ihren Vor- und Nachspielen fantasiren könnten? es würde ja lauter hölgernes, auswendig; geleitetes und steifes Zeug herauskommen.

## §. 92.

Wie oft unterhält nicht ein fertiger Violinist (andrer Instrument-Spieler zu geschweigen) sich und seine Zuhörer auf das allerangenehmste, wenn er nur bloß und ganz allein fantasirt? Was tag-täglich auf dem Clavier, als dem dazu bequemsten Werkzeuge, auf der Laute, Viol da Gamba, Zweerflöte u. s. w. geschieht, ist bekannt; wenn mans nur bedenckt und in seine rechte Classe setzt: und wie die gekläffigen Kehlen der Sangerinnen, absonderlich der Welschen, treiben, solches kan man bey denen, die mit dergleichen Geschicklichkeit begabet sind, an Höfen und auf Schaubühnen am besten wahrnehmen. Nur Schade, daß keine Regeln von solcher Fantastie-Kunst vorhanden!

## §. 93.

Dem dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz-Sing- und Spiel-Art, die man nur erdenken kan, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth, da man sich weder an Worte noch Melodie, obwol an Harmonie, bindet, nur damit der Sanger oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse; da allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zerrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämmungen hervorgebracht werden, ohne eigentliche Beobachtung des Tacts und Tons, unangesehen dieselbe auf dem Papier Platz nehmen; ohne förmlichen Haupt-Satz und Unterwurf, ohne Thema und Subject, das ausgeführt werde; bald hurtig bald zögernd; bald ein-bald vielsümmig; bald auch auf eine kurze Zeit nach dem Tact; ohne Klang-Maasse; doch nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen. Das sind die wesentlichen Abzeichen des fantastischen Styls.

## §. 94.

An die Regeln der Harmonie bindet man sich allein bey dieser Schreib-Art, sonst an keine. Wer die meisten künstlichsten Schmückungen und seltenste Fälle anbringen kan, der fährt am besten. Und wenn gleich dann und wann eine gewisse geschwinde Tact-Art sich eindringet, so währt sie doch nur einen Augenblick; folget keine andere, so hat die Zeit-Maasse gar Feierabend. Die Haupt-Sätze und Unterwürfe lassen sich zwar, eben der ungebundenen Eigenschaft halber, nicht ganz und gar ausschließen; sie dürfen aber nicht recht an einander hangen, vielweniger ordentlich ausgeführt werden: daher denn diejenigen Verfasser, welche in ihren Fantasien oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten, keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl hegen, als welchem kein Ding so sehr zuwider ist, denn die Ordnung und der Zwang. Und warum sollte sich denn eine Toccata, Boutade oder Caprice gewisse Ton-Arten erwählen, worin sie schließen müste? darff sie nicht aufhören, in welchem Ton sie will; ja muß sie nicht oft, aus einem Ton in den andern ganz entgegen stehenden und fremden geführt werden, wenn ein Regelmäßiger Gesang darauffolgen soll? Dieser Umstand wird im Aufschreiben eben so wenig, als der vorige beobachtet, und gehöret doch allerdings zu den Kennzeichen des fantastischen Styls.

## §. 96.

Man pfleget sonst bey dergleichen Sachen wol die Worte zu schreiben: ceci se joue à discretion, oder im Italienischen: con discrezione, um zu bemercken, daß man sich an den Tact gar nicht binden dürffe; sondern nach Belieben bald langsam bald geschwinde spielen möge. . . .



**Missa Luba**

The musical score for 'Missa Luba' is arranged for five parts: Solo, Gemeide, Gourd, Tom-tom (low), and Tom-tom (high). The Solo part is in a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The lyrics 'Ky-ri - e e - - - le-i-son, Ky-ri-' are written below the Solo staff. The Gemeide part is in a treble clef with a common time signature and consists of block chords. The Gourd part is in a common time signature and consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The Tom-tom (low) part is in a common time signature and consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The Tom-tom (high) part is in a common time signature and consists of a rhythmic pattern of eighth notes.

Missa Luba, arr. von Guido Haazen. London 1964. Schallplatte: Missa Luba, Philips 6527 137 (Les Troubadors du Roi Baudouin).

**Janheinz Jahn:**

"Der Vollzug des Glaubens beruht in der afrikanischen Religion - und in der der Spirituals - auf Gottesbeschwörung (evocatio), in der christlichen hingegen auf Gottesverehrung (adoratio) ... Die christliche Religion betont die Allmacht der Gottheit, der Gläubige verhält sich der Gottheit gegenüber passiv, er muß auf die Gnade warten, daß Gott ihn anruft, und das unmittelbare Erleben Gottes, das nur dem 'Begnadenen' aus der Sehnsucht nach inniger Vereinigung mit dem Göttlichen zuteil wird, erreicht er als Mystiker . . . Der höchste sprachliche Ausdruck des mystischen Erlebens ist die Wortlosigkeit, das 'Sprechen aus dem Schweigen'. In der afrikanischen Religiosität hingegen, die auf den Menschen zentriert ist, verhält sich der Gläubige der Gottheit gegenüber aktiv- durch Analogiezauber der Beschwörung, einen Akt der *Magie*, zwingt er die Gottheit, sich in der Ekstase mit ihm zu vereinigen ... Zur Ausübung eines afrikanischen Kults sind Trommeln und andere Perkussionsinstrumente unerlässlich ... In Nordamerika aber nahm die Entwicklung afrikanischer Religiosität einen anderen Verlauf, weil die protestantischen, oft gar puritanischen Sklavenhalter im Gegensatz zu ihren katholischen lateinamerikanischen Kollegen den Gebrauch der Trommeln untersagten. Mit dem Verbot der Trommeln verloren die afrikanischen Gottheiten ihre Wirksamkeit, sie waren nicht mehr beschwörbar ... Da zeigten ihnen die Erweckungsgottesdienste der Baptisten und Methodisten eine Möglichkeit, das Vakuum wieder zu füllen. Sie erlebten die Möglichkeit eine Gottheit in der neuen Sprache durch Namensanrufung ohne Trommeln Mord! Lord!', 'Jesus!' 'Jesus!') zu beschwören. Sie lernten Geschichten der Bibel kennen, setzten deren Bilder und Gestalten in die eigene religiöse Ausdruckswelt ein und afrikanisierten die kultischen Formen dieser Gottesdienste. In dieser Begegnung entstanden die Spirituals. Sie entstanden aus einer Kultur, in der Dichtung magisches Wort ist, kein geschriebenes Wort, sondern Wort, das zugleich gesungen und getanzt wird. Die Sklavenhalter Nordamerikas hatten den Sklaven das Tanzen verboten. Bei den Vorläufern der Spirituals, den noch völlig afrikanischen Ring-Shouts - Rundtänzen mit Gesang, doch ohne Trommeln -, war das Tanzen unerlässlich, um eine Kirchengemeinde in den Zustand ekstatischer Besessenheit zu versetzen. Die älteren Spirituals wurden grundsätzlich getanzt (Dauer), doch wurde das Tanzen mit der Zeit zurückgedrängt. Was blieb, war neben Händeklatschen und Fußestampfen zur Bezeichnung des Grundrhythmus eine ekstatische Bewegung des Körpers, ein charakteristisches Schwingen (Swinging) als Zeichen der ekstatischen Erregung!"

Aus: Janheinz Jahn: Negro Spirituals, Frankfurt am Main, 1962, S. 8ff.

**Canaan Land (Spiritual)**

I am bound for Canaan land.  
To that happy golden strand.  
There I shall receive a blessing  
For the work I've done below.

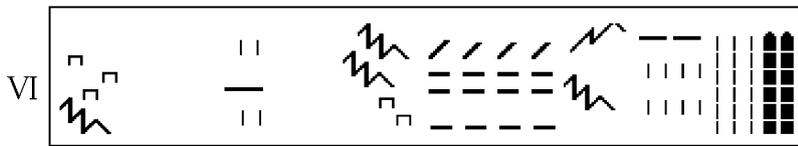
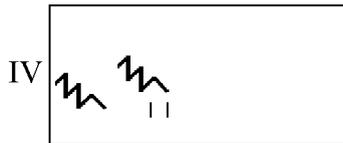
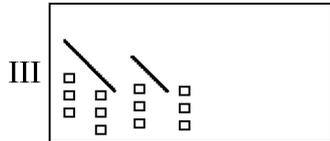
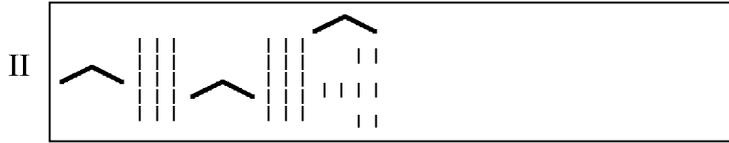
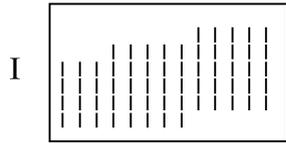
There I'll meet my loved ones gone on,  
And the others gone on before.  
I'll be in that great reunion  
When we gather around the throne.

Though unworthy I may be  
God has prepared a place for me.  
He is the King of glory,  
he's the man of Galilee.

The Famous Blue Jay Singers, New York, 1947, Platte: "Brighten the Corner Where You are", 1978 (Original: Harlem 1027-B).

→ Wir untersuchen das Spiritual "Canaan Land" auf weiße und schwarze Elemente (s. Bd. 1, S. 31).

Arbeitsvorlage zu Händels Halleluja  
Hörskizze



Thematisches Material

Hal - leluja Halle- luja, Halleluja,

for the Lord God om-ni-potent reigneth

The Kingdom of this world is become  
the Kingdom of the  
Lord and of His Christ

and He shall reign for e-ver and e-ver

King of Kings

Intonationen:

a) Choral

Philipp Nicolai: Wachtet auf (1599)

Philipp Nicolai: Wie schön leuchtet der Morgenstern (1599)

Georg Friedrich Händel: Halleluja

b) Königszeremoniell

Händel: Halleluja

(Trompetengeschmetter)

c) "Kirchenschluß"

Hal- le - lu - ja

T S T  
plagale Kadenz

Zahlreiche auf Analogiebildung beruhende Figuren sind festzustellen:

- Die Beschränkung auf einfache Kadenzakkorde und der Verzicht auf Dissonanzen versinnbildlichen die vollkommene Ordnung und Harmonie des Gottesreiches.
- D-Dur ist die 'Königstonart'. Nach den damals gebräuchlichen Tonsilben (do, re, mi, fa sol, la, ti, do) heißt der Ton d "re", re aber ist auch das italienische Wort für König.
- Auf den König deuten auch die Trompeten, die nach der damals teilweise noch geltenden Zunftordnung der Stadtpfeifer nur bei herrscherlichen Anlässen gespielt wurden.
- Der anapästische Rhythmus (♩♩♩) und die rauschenden Sechzehntelläufe malen Freude und Glanz.
- Das Unisono des Gottesthemas in II verweist auf den 'einen' Gott, seine 'dreieckige Form auf die Dreifaltigkeit, die umfassende Oktavgeste in der Mitte auf seine 'All'-Macht ("omnipotent"). Die Durchführung des Themas durch die Stimmen bei gleichzeitiger Kontrapunktierung durch das Jubelmotiv in den anderen Stimmen illustriert Gottes Schreiten durch die Scharen der Halleluja rufenden Engel.
- Der Liegeton (extensio) in V ist ein altes Ewigkeitssymbol ("for ever and ever").
- Die Echowirkungen - z. B. in I die Wiederholung des Chor-Hallelujas durch die Streicher - und die Spaltung des Chores an verschiedenen Stellen suggerieren einen weiten Raum.
- Raumvorstellungen werden auch durch hohe bzw. tiefe Lage sowie durch Aufwärts- bzw. Abwärtsbewegung (Anabasis, Katabasis) geweckt, z. B. in III ("The Kingdom of this world" - "the Kingdom of our Lord").
- In unermeßliche Weiten öffnet sich der Raum in V durch das unablässige Aufwärtssequenzieren (Gradatio) - erst eine Quart (!), dann stufenweise über den Tetrachord (!).
- Der Kirchenschluß IV-1 unterstreicht diese Offenheit und Weite, weil er den zielfixierenden Leitton vermeidet.

**12. Sitzung****Jean Jacques Rousseau (1767):**

"NATUREL. Dieses Wort hat in der Musik mehrere Bedeutungen. 1. Natürliche Musik ist diejenige, die im Gegensatz zu der von Instrumenten gespielten künstlichen von der menschlichen Stimme hervorgebracht wird. 2. Man sagt von einer Melodie, daß sie natürlich sei, wenn sie leicht faßlich, sanft, graziös und ungezwungen ist. Der harmonische Satz ist natürlich, wenn wenig Akkordumkehrungen und Dissonanzen vorkommen und er auf den wichtigsten, den natürlichen Dreiklängen der Tonart aufgebaut ist. 3. Natürlich nennt man auch jene nicht gezwungene und nicht überladene Melodie, die weder zu hoch hinauf noch zu tief hinab und weder zu schnell noch zu langsam geht. 4. Endlich bezieht sich die allgemeinste Bedeutung des Wortes (die einzige, von der Abbé Brossard nicht gesprochen hat) auf die Tonarten bzw. Tongeschlechter, deren Töne ohne jede Alteration der Tonleiter entnommen sind - so daß ein natürliches Tongeschlecht dasjenige wäre, bei dessen Niederschrift man keine Kreuz- oder B-Vorzeichen benötigt. Im genauen Sinne gibt es nur eine natürliche Tonart, nämlich C-Dur; man dehnt die Bezeichnung natürlich aber auf alle Tonarten aus, in deren wichtigsten Dreiklängen weder Kreuze noch Beenen vorkommen, so daß man diese auch nicht vorzeichnen braucht; es handelt sich dabei um G- und F-Dur, sowie a- und d-Moll."

Aus: Dictionnaire de musique, 1767. Zit. nach: Jean Jacques Rousseau: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften, übers. von Dorothea Gülke und Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984, S. 273f.

**Job. Adolf Scheibe (1737):**

"Dieser große Mann [J. S. Bach] würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken, durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilet, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernehmlich. Alle Stimmen sollen miteinander und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man erkennt darunter keine Hauptstimme. Kurz: er ist in der Music dasjenige, was ehemals Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beyde von dem Natürlichen auf das Künstliche und von dem Erhabenen aufs Dunkele geführt; und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet."

Aus: Critischer Musicus, Leipzig 1737. Zit. nach H. J. Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 92.

**Eugen Pausch (1790):**

"Ich bin selbst nur ein Dilettante in der Musik, und darf es also nicht wagen, auf den Beifall der sogenannten Meister von der Kunst zu rechnen. Diese gestrengen Herren haben das ausschliessende Recht, alle jene Schriften zu verwerfen, die mit den verjährten Regeln ihrer Kunst nicht übereinstimmen. Unverzeihliche Sünde ist es bei ihnen, ein Paar Quinten oder Oktaven hintereinander zu setzen, sollten sie auch auf Ohr und Herz den vorteilhaftesten Eindruck machen. Meine Begriffe vom Kirchenstil kommen also den ihrigen ganz und gar nicht überein. Auch hierin erkenne ich Ohr und Gefühl für die einzigen kompetenten Richter; sie aber fordern Ligaturen, Fugen, Contrapunkte, und verwerfen Melodie ... und süße reizende Harmonien. Ich halte es mit der Natur; sie mögen es immer mit der Kunst halten: gelingt es mir, durch sanft rührende Melodien das Herz des unbefangenen Beters zu Gott zu erheben ... und so die Andacht des größeren Haufen zu befördern, so tue ich freundlich Verzicht auf den Beifall der Kunstrichter."

Vorwort zu seinen VI missae, Augsburg 1790.

**Arnold Schönberg:**

"Wenn es Kunst ist, dann ist es nicht für die Menge. Wenn es für die Menge ist, dann ist es nicht Kunst."

Aus: Ausgewählte Briefe, hg. von E. Stein, Mainz 1958, S. 248.

**Thomas Mann (1947):**

"Kunst ist Geist, und der Geist braucht sich ganz und gar nicht auf die Gesellschaft, die Gemeinschaft verpflichtet zu fühlen, - er darf es nicht meiner Meinung nach, um seiner Freiheit, seines Adels willen. Eine Kunst, die »ins Volk geht«, die Bedürfnisse der Menge, des kleinen Mannes, des Banausentums zu den ihren macht, gerät ins Elend, und es ihr zur Pflicht zu machen, etwa von Staates wegen, nur eine Kunst zuzulassen, die der kleine Mann versteht, ist schlimmstes Banausentum und Mord des Geistes."

Aus: Doktor Faustus, Hamburg 1960, S. 346ff.

## Menuett- (Scherzo-)Beispiele

Jacques de Saint-Luc, Menuett des baskischen Trommlers (vor 1700)

Musical score for Jacques de Saint-Luc's Minuet of the Bask Drummer. The piece is in 3/4 time, G major, and features a lively melody with trills in both staves.

Johann Sebastian Bach: Menuett aus der Französischen Suite Nr. 6

Musical score for Johann Sebastian Bach's Minuet from the French Suite No. 6. The piece is in 3/4 time, G major, and features a simple, elegant melody in the right hand with a steady bass line in the left hand.

Wolfgang Amadeus Mozart: Menuett aus "Don Giovanni"

Musical score for Wolfgang Amadeus Mozart's Minuet from Don Giovanni. The piece is in 3/4 time, G major, and features a melody with many chords and rests in the right hand, and a rhythmic bass line in the left hand.

Ignatz Joseph Pleyel (1757-1831): Menuett

Musical score for Ignatz Joseph Pleyel's Minuet. The piece is in 3/4 time, G major, and features a melody with many chords and rests in the right hand, and a rhythmic bass line in the left hand.

Ludwig van Beethoven: Scherzo aus der Klaviersonate op. 2 Nr. 2 (1795)

Allegretto

Musical score for Ludwig van Beethoven's Scherzo from Sonata Op. 2 No. 2. The piece is in 3/4 time, G major, and features a lively melody with many chords and rests in the right hand, and a rhythmic bass line in the left hand.

Joseph Haydn: Menuett aus der Sinfonie Nr. 104 (1795)

Musical score for Joseph Haydn's Minuet from Symphony No. 104. The piece is in 3/4 time, G major, and features a melody with many chords and rests in the right hand, and a rhythmic bass line in the left hand.

**Sperontes (Johann Sigismund Scholze): Dorimene**

1.  
*Dorimene, schönstes Kind!*  
*Liebst du mich,*  
*Wie ich dich?*  
*Oder bist du wider mich grausam gesinnt?*  
*Sage: soll ich glücklich seyn?*  
*Stimmt einmahl*  
*Deine Wahl*  
*Mit dem Wunsche meines Hertzens völlig überein?*  
*Oeffne dich, beliebter Mund!*  
*Mache mir,*  
*Weil ich hier*  
*Also sehnlich bitt und fleh, deinen Ausspruch kund.*

2.  
*Furcht und Hoffnung rauben mir*  
*Meine Ruh;*  
*Rede du!*  
*Denn es lieget doch alles mit allem an dir.*  
*Sprich, nur sprich ein einzig Wort!*  
*Auf dein Ja*  
*Ist sie da,*  
*Und die Furcht verliebter Sehnsucht schleinigst wieder fort.*  
*Nun ich hoffe, werthes Licht!*  
*Daß dein Mund*  
*Diesen Bund*  
*Zwischen dir und mir sogleich vor genehm ausspricht.*

Zit. nach: Singende Muse an der Pleisse, Leipzig 173 6, Nr. 35. Faksimile-Nachdruck, hg. von Horst Irrgang, Leipzig 19 64.

**Ignatz Joseph Pleyel (1757-1831): Menuett**

*Ueber Modekomponisten (1793)*  
 "... Das träge, frivole Publikum - und warlich das heutige Publikum ist recht frivol! - ma sich lieber etwas süß vorschmeicheln und vorgaukeln, als vorarbeiten und vordenken lassen, mag lieber leichte Sachen, die den Ohren

wohlthun, behaglich genießen, als mitdenken und richtig mitempfinden. Es ist entweder zu verwöhnt, um das einfache, durch wahre Kunst hervorgebrachte Schöne zu fühlen, und will lieber durch Bizarrerien, Instrumentalgeräusch, seltsame Modulationen erschüttert werden, wie der verwöhnte Gaumen durch *Assa fötida*; oder es ist zu unwissend, zu ungebildet, zu sehr an Klimpereien gewöhnt, um die höhere Bestrebungen des wahren Künstlers, dessen gezähmtes Genie nach den Regeln der Einheit arbeitet und dessen Zwecke bis an die Unsterblichkeit reichen, zu verstehen und zu würdigen...

Und wie wird nicht erst *Gepleyelt!* Pleyel heute, Pleyel morgen; das ist das ewige *Lyrum larum*. Und doch wie matt und trivial, oder mitunter, wie seltsam bisarr sind viele der neuem Pleyelschen Sachen! Aber das hilft nichts; er wird gespielt und - verschlungen in alerhand Gestalten."

Aus: Berlinische Musikalische Zeitung historischen und kritischen Inhalts, hg. von Johann Gottlieb Carl Spazier, Berlin 1793. Zit. nach: Der Critische Musicus an der Spree, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg, Leipzig 1984, S. 327f.

**13. Sitzung**

Beethoven: Scherzo aus der Sonate op. 2 Nr.2:

Scherzo.  
Allegretto.

9 *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

17 *ff* *p* *tr*

25 *rallent.* *pp* 32 *a tempo* *p*

36 *f* *ff* *ff*

**Trio.** 45 *p* *sf* *sf* *ff* *ff*

53 *sf* *sf*

61 *fp* *sf* *f* *ff* *sf*

Scherzo d. C.

Beethoven äußert sich in seinem Scherzo nicht mehr wie noch Pleyel in netten, aber unverbindlichen galanten Floskeln. An die Stelle des konventionellen small talk tritt die intensive, individuelle, charakteristische Kundgabe von ‚Gedanken‘ und Gefühlen. Musik wird zum Spiegel psychologischer Vorgänge. Sie entfernt sich von der Statik barocker, typisierter Affektsprache und wird zu einer dynamisch sich entwickelnden Gefühlssprache. Mit der Einheit des Affekts wird auch die Einheit des Materials aufgegeben. Musik wird prozessual. Ihr Ablauf wird von sich wandelnden, teilweise kontrastierenden Gedanken bestimmt. Zum Problem wird dabei die Einheit des Ganzen bzw. die Logik der Aufeinanderfolge des Verschiedenen.

→ Wir untersuchen an folgenden Texten den Zusammenhang von Charakter und Entwicklung. Wie stellt sich das Problem der Einheit in der Mannigfaltigkeit in dem neuen Stil dar?

#### **Christoph Martin Wieland:**

"Aber damit solche moralische Individual-Gemälde wirklich nützlich werden, muss man sich nicht begnügen, uns zu erzählen, was diese merkwürdigen Menschen gethan haben, oder was sie gewesen sind; man muß uns begreiflich machen, wie sie das, was sie waren, geworden sind; ... - Gleichgültig kann es uns dann seyn, ob eine solche Person einen historischen oder gefabelten Namen führt ... : Wenn er nur wahres Leben athmet, nur durchaus wirklicher Mensch ist, uns nur immer aufrichtig entdeckt, wie und wodurch er ein solcher Mann war, und wie es zunging, dass er durch eine Reihe natürlicher Verwandlungen und Entwicklungen endlich der wurde und werden musste, der er am Ende ist. Dieses ist alles, was wir verlangen können, damit die Abschilderung eines Individual-Charakters für das Menschen-Studium wichtig sey."

Aus: Unterredungen mit dem Pfarrer von xxx, 1775. Zit. nach: Leo Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1973, S. 466.

#### **Johann Jakob Engel:**

"Eine Symphonie, eine Sonate, ein jedes von keiner redenden oder mimischen Kunst unterstütztes musikalisches Werk - sobald es mehr als bloß ein angenehmes Geräusch, ein liebliches Geschwirre von Tönen seyn soll - muß die Ausführung Einer Leidenschaft, die aber freylich in mannigfaltige Empfindungen ausbeugt, muß eine solche Reyhe von Empfindungen enthalten, wie sie sich von selbst in einer ganz in Leidenschaft versenkten, von außen ungestörten, in dem freyen Lauf ihrer Ideen ununterbrochenen Seele nach einander entwickeln. Wenn ich eine noch nicht bekannt gewordene Theorie von den verschiedenen Ideenreihen und ihren Gesetzen hier voraussetzen dürfte, so würd ich sagen, daß die Ideenreihe keine andere als die lyrische seyn muß.."

Aus: Ueber die musikalische Malerey, Berlin 1780. Zit. nach: Rainer Fanselau: Musik und Bedeutung, Frankfurt am Main, 1984, S. 139f.

#### **Georg August Griesinger:**

"Es wäre sehr interessant, die Veranlassungen zu kennen, aus welchen Haydn seine Kompositionen dichtete, sowie die Empfindungen und Ideen, welche dabei seinem Gemüte vorschwebten und die er durch die Tonsprache auszudrücken strebte. Um es bestimmt zu erfahren, hätte man ihm aber eines seiner Werke nach dem andern vorlegen müssen, und das fiel dem betagten Manne lästig. Er erzählte jedoch, daß er in seinen Sinfonien öfters moralische Charaktere geschildert habe."

Aus: Biographische Notizen über J. Haydn, Leipzig 1810. Zit. nach: C. Dahlhaus: Ludwig van Beethoven und seine Zeit, Laaber 1987, S. 178.

#### **Christian Gottfried Körner:**

"Wir unterscheiden in dem, was wir Seele nennen, etwas Beharrliches und etwas Vorübergehendes, das Gemüt und die Gemütsbewegungen, den Charakter - Ethos - und den leidenschaftlichen Zustand - Pathos... aber bei dem Musiker kann der Wahn leicht entstehen, daß es ihm möglich sei, Gemütsbewegungen als etwas Selbständiges zu versinnlichen. Begnügt er sich dann, ein Chaos von Tönen zu liefern, das ein unzusammenhängendes Gemisch von Leidenschaften ausdrückt, so hat er freilich ein leichtes Spiel, aber auf den Namen eines Künstlers darf er nicht Anspruch machen. Erkennt er hingegen das Bedürfnis der Einheit, so sucht er sie vergebens in einer Reihe von leidenschaftlichen Zuständen. Hier ist nichts als Mannigfaltigkeit, stete Veränderung, Wachsen und Abnehmen. Will er einen einzigen Zustand festhalten, so wird er einförmig, matt und schleppend. Will er Veränderung darstellen, so setzt diese irgend etwas Beharrliches voraus, in welchem sie erscheint."

Aus: Über Charakterdarstellung in der Musik, 1795, S. 148. Zit. nach: C. Dahlhaus: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S. 57f.

#### **Johann Nicolaus Forkel:**

"Sie haben vielleicht diejenige Stelle im zweyten Theil des ersten Allegro (von Ph. E. Bachs Sonate in f-Moll, 3. Sammlung, Nr. 3, Leipzig 1781) nicht schön gefunden, wo die Modulation in As moll, Fes dur, und von da auf eine etwas harte Art wieder zurück ins F moll geht. Ich muss gestehen, dass ich sie, ausser ihrer Verbindung mit dem Ganzen betrachtet, eben so wenig schön gefunden habe. Aber wer findet wohl auch die harten, rauhen und heftigen Aeusserungen eines zornigen und unwilligen Menschen schön? Ich bin sehr geneigt, zu glauben, dass Bach, dessen Gefühl sonst überall so ausserordentlich richtig ist, auch hier von keinem unrichtigen Gefühl geleitet sey, und dass unter solchen Umständen die erwähnte harte Modulation nichts anderes ist, als ein getreuer Ausdruck dessen, was hier ausgedrückt werden sollte und musste."

Aus: Musikalischer Almanach auf das Jahr 1783, Leipzig 1784. Zit. nach: Leo Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1973, S. 478.

#### **Georg Wilhelm Friedrich Hegel:**

"Ebenso wichtig ist ferner das Verhältnis, in welches hier das Charakteristische auf der einen oder das Melodische auf der anderen Seite treten müssen. Die Hauptforderung scheint mir in dieser Beziehung die zu sein, daß dem melodischen, als der zusammenfassenden Einheit, immer der Sieg zugeteilt werde und nicht der Zerspaltung in einzeln auseinandergestreute charakteristische Züge... Sobald sich hier die Musik auf die Abstraktion charakteristischer Bestimmtheit einläßt, wird sie unvermeidlich fast zu dem Abwege geführt, ins Scharfe, Harte, durchaus Unmelodische und Unmusikalische zu geraten und selbst das Disharmonische zu mißbrauchen."

Aus: Hegel: Ästhetik, hg. von F. Bassenge, Frankfurt am Main o. J., Band II, S. 316.

14. Sitzung

Bach: Invention 8

L. van Beethoven  
Op. 2 Nr. 1. Erschienen 1796

**Allegro** (♩: 112)

Sonate Nr. 1

<p><b>Barock</b> stereotype Rhythmik Wiederholung von Spielfiguren</p> <p>e i n Affekt (typisiert) <u>Affekteinheit</u> 1 Thema <u>Fortspinnung</u> einer unveränderlichen Substanz kreisende Zeitvorstellung Terrassen-, Stufendynamik Kontrapunktik, Polyphonie Mannigfaltigkeit in der <u>Einheit</u></p>	<p><b>Klassik</b> wechselnde Rhythmen Verwandlung der Motive <u>motivische Arbeit</u> wechselnde Affekte → <u>Gefühlsspannungsablauf</u> (individuell, subjektiv) mehrere Themen motivisch-thematische Arbeit – <u>Entwicklung</u> lineare Zeitvorstellung Übergangs-, Schwelldynamik Homophonie Einheit in der <u>Mannigfaltigkeit</u></p> <p style="text-align: center;"><i>Entwicklung</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- galanter Stil</li> <li>- empfindsamer Stil / Sturm und Drang</li> <li>- Wiederaufgreifen der kompositorischen <u>Arbeit</u> (Klassik)</li> </ul>
<p><b>Fuge</b></p>	<p><b>Sonate</b></p>