

**MUSIK SEKUNDARSTUFE II****3 Schulfunksendungen, wdr Köln 1984****Musikalische Zeitgliederung I** (1. Sendung 13. August 1984)**Gemessene Zeit**

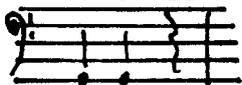
(Patterson: Time Piece - Beginn: 4'06ff., ca. 0'20, dann dazu sprechen:)

Musik ist eine Zeit-Kunst. Das heißt zunächst ganz banal: Musik läuft in der Zeit ab. Beim Musikhören hat man nie - wie etwa beim Betrachten eines Bildes oder eines Bauwerks - das Ganze vor sich, sondern immer nur den gerade erklingenden kurzen Ausschnitt, der sofort wieder vergangen ist. Das hat die Musik mit der Sprache gemeinsam. Dennoch gibt es einen bedeutsamen Unterschied zwischen Musik und Sprache: Bei einem gesprochenen Text läßt sich aus der Folge der unterschiedlichen Laute eine Bedeutung ablösen, die man sich vorstellen und die man behalten kann. Bei der Musik ist das nicht der Fall. Deshalb muß die Musik, damit die Folge der einzelnen Töne und Klänge als sinnvoll zusammenhängendes Ganzes erfaßt werden kann, viel stärker als die Sprache auf regelmäßigen Aufbau, überschaubare Gliederung und auf häufige Wiederholungen des Gleichen achten.

In dem Stück "Shine On You Crazy Diamond (Part VI)" von Pink Floyd sind es vor allem zwei gleichbleibende Elemente, die den Zusammenhang gewährleisten: ein Windgeräusch und eine kontinuierliche Folge von Achtelnoten:

Pink Floyd (0'00 - 0'30 (ausblenden))

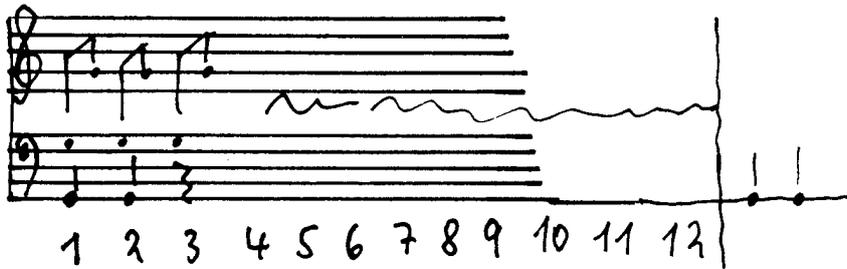
Für unser Thema "Musikalische Zeitgliederung" ist das Stück besonders interessant, weil es zwei verschiedene Formen der Zeiterfahrung kombiniert, die ametrische, d.h. die ungemessene, und die metrische, d.h. die gemessene Zeit. Die Ausdrücke metrisch und ametrisch kommen aus dem Griechischen: metron heißt das Maß. Das Windgeräusch läßt keine Gliederung erkennen, es erscheint als ungegliedertes gleichmäßiges Strömen. Den Übergang zur metrischen Zeitgliederung bildet eine Zweitongruppe im Baß,



die dreimal in größeren Abständen wiederholt wird. Wenn man diese Abstände abstoppt, stellt man fest, daß sie gleich lang sind, ungefähr 5 Sekunden. Dem Hören erschließt sich das nicht unmittelbar, weil noch ein musikalisches Maß, ein Metrum, fehlt, mit dem man die Abstände messen könnte. Dieses Maß bekommt der Hörer erst in der folgenden Phase durch die schon erwähnte Achtelfigur:

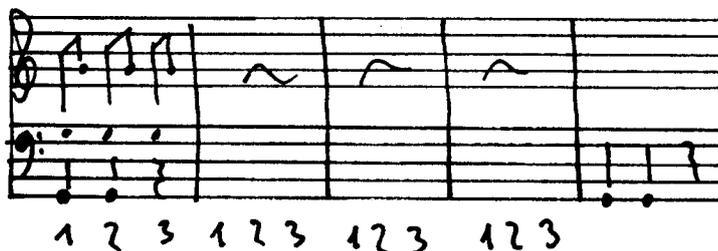


Je zwei Achtelnoten empfindet man als Einheit, als Unterteilung einer Viertelnote. Diese Viertelnoten bilden die Grundschräge, die Zählzeiten, mit denen man nun die Abstände messen kann. Wenn man mitzählt, kommt man auf zwölf Grundschräge:



Eine solche gleichmäßige Pulsfolge ist das erste Merkmal metrischer Zeitgliederung. Man könnte sie mit dem Ticken einer Uhr, mit den Sekundeneinheiten der physikalischen Zeitmessung vergleichen. Allerdings besteht ein Unterschied: In der Musik ist die Schnelligkeit der Grundschnitte, also das Tempo, variabel.

Aus diesem Grund läßt sich die gleichmäßige Folge der Grundschnitte besser mit der biologischen Zeiterfahrung des Menschen vergleichen, vor allem mit dem Pulsschlag, der ja auch je nach Stimmung und körperlicher Verfassung schneller oder langsamer sein kann. Die Vorliebe des Menschen für gleichmäßig pulsierende Abläufe in der Musik beruht auf der biologischen Erfahrung des Pulsschlages, der sein ganzes Leben begleitet und der im vorgeburtlichen Stadium über den Herzschlag der Mutter die erste akustische Erfahrung des Menschen überhaupt darstellt. Aber es gibt einen Unterschied. Die gleichmäßige Pulsfolge wird erst zu einem musikalischen Metrum, wenn sie gewichtet wird, d.h. wenn die Einzelimpulse zu übersichtlichen Gruppen zusammengefaßt werden, deren erster Ton als akzentuiert empfunden wird, auch wenn er gar nicht eigens betont gespielt wird. Solche Tongruppen von 2, 3, 4 oder mehr gleichmäßig pulsierenden Tönen nennt man Metrum oder Takt. In unserem Beispiel handelt es sich um einen 3/4-Takt, d.h. drei Grundschnitte bilden eine Gruppe:



Der Abstand von 12 Grundschnitten, den wir vorher gemessen haben, entspricht also einem Abstand von 4 Takten.

Wie wir Sekunden zu Minuten, Minuten zu Stunden, Stunden zu Tagen usw. zusammenfassen, so werden auch in der Musik kleinere Einheiten zu immer größeren zusammengefaßt, und diese größeren Einheiten wiederholen sich ebenso wie die kleineren. Aus diesem Grunde zählt man immer wieder von vorne: 1,2,3,1,2,3 usw.

Das zweite wichtige Merkmal der musikalischen Zeitgliederung ist also diese zyklische oder periodische Zeitauffassung. Die beiden Ausdrücke kommen aus dem Griechischen. *Kýklos* heißt Kreis, Ring, *períodos* heißt das Herumgehen, der Umlauf, der Kreislauf. Zyklisch oder periodisch sind also solche Vorgänge, die sich in gleichen Zeitabständen wiederholen. Wir kennen solche periodischen Vorgänge in vielfältiger Form: Sonnenaufgang - Sonnenuntergang, Tag - Nacht, Wochenzyklus, Monatszyklus, Zyklus der Jahreszeiten, Jahreszyklus, Festkreis, Einatmen - Ausatmen, das Links - Rechts beim Gehen usw. Nicht zuletzt ist die kreisförmige Anlage des Ziffernblattes analoger Uhren ein Zeichen dieser zyklischen Zeitauffassung.

An unserem Musikbeispiel läßt sich sehr gut dieses Phänomen der periodischen Wiederholungen auf verschiedenen Ebenen aufzeigen. Die verschieden großen Einheiten werden nach dem Prinzip der Paarigkeit gebildet. Das beginnt schon bei den Notenwerten: 2 Achtel bilden eine Viertel, 2 Viertel eine Halbe, 2 Halbe 1 Ganze usw. Eine Ausnahme bildet der Takt, der auch andere als Zweiergruppen zuläßt. Oberhalb der Taktebene gilt aber wieder das Prinzip der Paarigkeit: So bilden jeweils 2 Viertaktgruppen eine 8taktgruppe. Man nennt diese 8taktgruppe Periode, die Viertaktgruppen nennt man Halbsätze bzw. Vordersatz und Nachsatz. Markiert wird diese Aufteilung in unserem Beispiel durch die erwähnte Zweitongruppe im Baß, die im jeweils 1. Takt der Halbsätze auftritt:

1. Periode, ca. 0'28 - 0'38

Im Folgenden wird diese 8taktige Periode ständig wiederholt. Sie bildet einen Hintergrundraster, in den weitere Klangereignisse eingefügt werden, zunächst eine aufsteigende Folge langer Melodietöne, die im Rhythmus der Halbsätze, also jeweils nach 4 Takten, fortschreiten. Diese Melodie reicht bis Takt 32 und sie schließt diesen Formteil deutlich zusammen. Die symmetrische Teilung der 32 Takte in 16 + 16 Takte wird durch das Schlagzeug markiert, das auftaktig, d.h. beginnend mit der voraufgehenden Zählzeit, in Takt 17, also in der Mitte des 32taktigen Formteils, einsetzt. In Takt 33 beginnt, wieder auftaktig, eine rhythmisch kompliziertere melodische Floskel, die den neuen Formteil vom vorhergehenden deutlich abhebt. Die Hintergrundstruktur bleibt auch hier gleich. Es folgen wieder 8taktige Einheiten aufeinander, die sich zu 16- und 32taktigen Teilen zusammenbinden. Entsprechendes gilt für den weiteren Formverlauf.

Pink Floyd 0'00 -3'20 (ausblenden)

Das metrische Pulsieren, die symmetrische Gliederung, das System der Korrespondenzen, d. h. der Entsprechungen zwischen den einzelnen Gliedern, ermöglicht es dem Hörer, sich im Zeitablauf zurechtzufinden. In diese stabile Hintergrundstruktur können dann auch freiere Elemente wie z.B. die Schlagzeugeffekte und die zunehmend komplexer werdende Melodik eingebunden werden.

Älter als Metrum und Takt ist in der Musik die Gliederung des Zeitablaufs durch wiederholte Rhythmen. Ein Rhythmus besteht im Gegensatz zum gleichmäßig pulsierenden Metrum aus verschiedenen Notenwerten; zumindest hebt er sich durch Pausen deutlich als Zeitgestalt aus dem Zeitfluß heraus. Darauf weist auch das griechische Wort *rhythmos* hin, das in seiner Grundbedeutung Halt und feste Begrenzung, also eine prägnante Figur bezeichnet.

In der Antike war Musik noch sehr eng mit dichterischer Sprache und mit Tanz verbunden. Die Wiederholung von Rhythmen in der Musik entspricht dem repetierten Versfuß in der Dichtung und der dauernden Wiederholung bestimmter Figuren beim Tanz. Übrigens verweist der Ausdruck Versfuß auf die Herkunft des Phänomens aus dem Tanz. Ein häufig vorkommender Versfuß ist der Jambus, der aus einer Kürze und einer Länge besteht: kurz-lang--kurz-lang--kurz-lang--. Ihn findet man auch in der Musik sehr häufig. In dem folgenden mittelalterlichen Tanzlied wird er dauernd wiederholt:

So trei - ben wir den Win - ter aus.



Das rhythmische Motiv des Jambus stellt den Bewegungsimpuls des Stückes dar. Motiv heißt ja auch in der Grundbedeutung Bewegungsanstoß, Beweggrund. Aufgrund der dauernden Wiederholung läßt es sich auch mit dem Motiv, dem Muster eines Ornaments, eines Teppichs oder einer Tapete vergleichen. Man spricht deshalb auch von einer rhythmischen Patternbildung, d.h. Musterbildung. Solche rhythmischen Patterns sind bis heute ein Merkmal der Tanzmusik, aber auch vieler anderer Formen aus dem Bereich der Unterhaltungs- und Rockmusik geblieben, man denke nur an die verschiedenen Grundrhythmen wie Marsch, Foxtrott, Rumba, Tango usw., die man bei elektronischen Orgeln einstellen kann und die denn stereotyp als rhythmische Grundraaster ablaufen.

In dem Lied "So treiben wir den Winter aus" bilden je vier jambische Versfüße einen Vers:

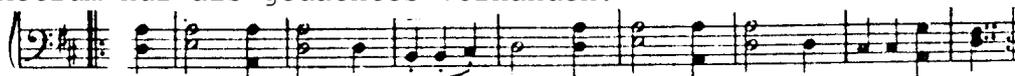
So treiben wir den Winter aus  
v - v - v - v -

Diese Versform wird in den folgenden Zeilen, bis auf eine leichte Veränderung, dauernd wiederholt:

durch unsre Stadt zum Tor hinaus  
v - v - v - v -  
mit sein'm Betrug und Listen,  
v - v - v - -  
den rechten Antichristen.  
v - v - v - -

Musikalisch ist das ganze eine 8taktige Periode mit 4taktigem Vordersatz und 4taktigem Nachsatz. Vordersatz und Nachsatz gliedern sich ebenfalls symmetrisch in 2taktgruppen, die man Phrasen nennt. Dabei entspricht eine Phrase dem Vers. Wir finden also das periodische System wieder exakt ausgebildet. Übrigens heißt das lateinische Wort für Vers "versus". Es bedeutet "Wende", "Kehre". Es weist darauf hin, daß die rhythmische Struktur der Verse immer wieder von vorne beginnt und stellt demnach ein weiteres Indiz für die zyklische, periodische Zeitauffassung dar.

Der jambische Grundrhythmus bildet auch den Hintergrund von Franz Schuberts Deutschem Tanz op. 33 Nr. 2. In der linken Hand wird er dauernd repetiert; lediglich im vorletzten Takt der 4taktigen Halbsätze erscheint statt seiner das Metrum in Form drei Viertelnoten. Ansonsten ist das Metrum nur als gedachtes vorhanden.



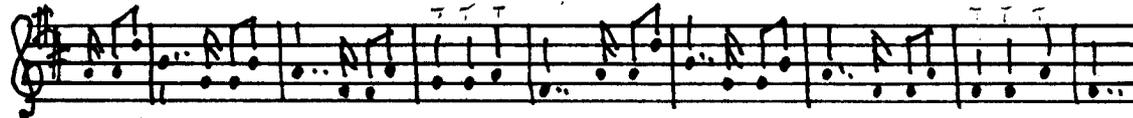
Über diese Hintergrundstruktur stülpt sich in der rechten Hand ein charakteristisches rhythmisches Motiv,



das dauernd wiederholt wird:



Genau wiederholt wird die rhythmische Komponente des Motivs, melodisch erscheint es auf verschiedenen Tonstufen, also sequenziert. Etwas müssen wir noch richtigstellen. Wir haben nämlich dem Komponisten etwas ins Handwerk gepfuscht, um das System der rhythmischen Musterbildung überdeutlich aufzuzeigen. Schubert vermeidet die Stereotypie der dauernden Wiederholung, indem er am Ende der viertaktigen Halbsätze das Motiv verändert, sozusagen auslaufen läßt. Dadurch betont er den Zusammenhalt der Halbsätze und lenkt die Aufmerksamkeit des Hörers weg von der Keingliedrigkeit hin auf größere Einheiten.



Unser Beispiel ist besonders gut geeignet, das Prinzip der Paarigkeit auf allen Ebenen aufzuzeigen. Das rhythmische Motiv hat die Länge eines Taktes:



Zwei Takte bilden eine Phrase:



Darauf folgt eine weitere 2taktige Phrase:



Seide Phrasen zusammen ergeben den 1. Halbsatz, den Vordersatz:



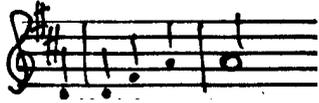
Darauf folgt eine zweiter Halbsatz, der dem ersten in den Proportionen und im Rhythmus genau entspricht. Melodisch und harmonisch ist er am Schluß allerdings leicht verändert.







Die Melodie besteht aus 2 rhythmischen Motiven, dem Dreiklangsmotiv



und einem Motiv, das aus einer zweimal gespielten Zweitongruppe besteht:



Beide Motive werden abwechselnd dauernd wiederholt:



Diese rationale, sozusagen mathematisch exakte Zeitgliederung wird auch in der folgenden zweiten Periode von Takt 17 - 32 beibehalten, allerdings wird am Schluß die Mechanik des Ablaufs doch etwas aufgebrochen: Die Walzerbegleitung setzt in T. 24/25 aus zugunsten eines die Schlußsteigerung einleitenden Unisonos, bei dem alle Instrumente die Melodie mitspielen, die Baßöne wechseln nun taktweise, und auch die Melodie löst sich etwas vom bisherigen starren Schema.

Strauß: Walzer (Ormandy)

Musik kann Zeit messen. Im Laufe der Entwicklung haben die Musiker ein System der Notenwerte, der Taktordnung, der symmetrischen Zeitgliederung ausgebildet, mit dem sich der zeitliche Ablauf der Musik exakt und für den Hörer übersichtlich organisieren läßt.

Wenn Sie bei dem letzten Beispiel aufmerksam hingehört haben, ist Ihnen aber vielleicht aufgefallen, daß das Orchester - es handelt sich um das Philadelphia Orchestra unter Eugene Ormandy - sich gar nicht immer so ganz genau an die notierten Notenwerte und an das Metrum gehalten hat: Der erste Takt wurde langsamer gespielt, um seine einleitende Funktion zu verdeutlichen.

Statt (stür im Takt gespielt)



Ped x

hörten wir (mit agogischen Schwankungen gespielt):

Strauß: T. 1 - 4

Eine ähnliche Tempoverlangsamung - in der Musik nennt man das ritardando - trat auch an der Unisono-Stelle auf und verstärkte deren emphatischen Charakter. Auch die Walzerbegleitfigur wurde nicht exakt nach dem Metrum gespielt, also nicht so:



sondern etwa so:



Die zweite Taktzeit wird also zu früh gespielt. Im Jazz würde man eine solche minimale Verschiebung gegen das Metrum off beat nennen, d.h. "weg vom Grundschlag".

Deutlicher als bei dem amerikanischen Orchester kommen diese Modifikationen der Zeitgestaltung bei den Wiener Philharmonikern unter Willi Boskovsky heraus. Sie ziehen übrigens auch noch die dritte Taktzeit ganz minimal vor. Erst durch solche Nuancierungen des metrisch-rhythmischen Gefüges erhält der Walzer seinen schwebenden, schwungvollen Charakter, seinen Charme.

Strauß: Walzer (Boskovsky)

## Musikalische Zeitgliederung II (1. Sendung 15. August 1984)

### Schema und freie Gestaltung

Estampie (Robertsbridge) nach 17 Sek. dazu gesprochen:

Mit der Entwicklung der mehrstimmigen Musik seit dem 11. bzw. 12. Jahrhundert wurde es notwendig, den Zeitverlauf der Musik rational zu erfassen und zu notieren, denn die gleichzeitig erklingenden Stimmen mußten ja einander genau zugeordnet werden. So entstanden verschiedene Notationsformen, die die Zeitdauern mit Zahlenverhältnissen messen. Schließlich entwickelte sich daraus das heute gebräuchliche Notationssystem. Dieses rationale System der schriftlichen Fixierung wird aber der Aufführungspraxis nicht in allen Nuancen gerecht. Musik ist ja keine Mathematik, wenn sie auch viele mathematisierbare Elemente enthält. Musik ist menschliche Sprache im weitesten Sinne, sie ist eine Ausdruckskunst. Wie man ein Gedicht nicht streng nach dem Versrhythmus sprechen kann, ohne ihm die lebendige Aussagekraft zu nehmen, genausowenig kann man in der Regel Musik nach exakten Zahlenverhältnissen spielen. Das wollen wir uns am Beispiel des Walzers in As-Dur von Johannes Brahms klarmachen.

Der 1. Teil ist eine regelmäßig gebaute 8taktige Periode. Sie baut sich auf einem Motiv aus drei Achteln und nachfolgender punktierter Viertel auf:



Dieses Motiv bestimmt als rhythmisches Muster das ganze Stück. Lediglich zur Markierung der Halbsatzschlüsse wird es verändert und seine weitertreibende Kraft gebremst.

Vordersatz:



Nachsatz:



Spielt man diese Periode genau nach den notierten Notenwerten, so wirkt sie ausdrucksarm, quasi maschinell" irgendwie tot.



Es gibt viele Möglichkeiten, einen solchen Ablauf durch Modifikationen des metrisch-rhythmischen Gefüges zu verlebendigen. Man kann z.B. die bremsende Wirkung des Vordersatzschlusses durch ein ritardando, also eine Verlangsamung des Tempos, verstärken,



Man kann an der entsprechenden Stelle des Nachsatzes den melodischen Höhepunkt dadurch deutlicher ins Bewußtsein heben, daß man ihn etwas hinauszögert:



Sie haben übrigens bemerkt, daß solche Nuancierungen des Zeitverlaufs immer auch mit dynamischen Schattierungen, also Veränderungen der Lautstärke, gekoppelt sind.

Modifikationen des Systems der Zeitgliederung enthält dieser Walzer aber auch in der kompositorischen Struktur selbst. Da er kein Gebrauchswalzer, sondern ein Vortragsstück ist, kann er sich stärker vom Periodenschema lösen. So ist die zweite Periode des Stückes auf sechs Takte verkürzt. Diese Komprimierung wird dadurch erreicht, daß am Schluß des Vordersatzes das bremsende Motiv wegfällt. Dadurch kann die weitertreibende Kraft des Hauptmotivs sich zu einer großen Steigerung entfalten.



Die Steigerung wird durch den Melodieverlauf verstärkt. Die Tonhöhe schraubt sich immer höher, erst am Schluß, bei dem bremsenden Motiv des Nachsatzes, sinkt sie wieder ab. Diesen strukturellen Sachverhalt will Brahms durch die Dynamik unterstützt sehen. Nach den dynamischen Zeichen im Notentext entspricht dem melodischen Anstieg ein crescendo, ein Anwachsen der Lautstärke, dem melodischen Abstieg ein decrescendo, ein Nachlassen der Lautstärke. Man kann beim Spielen diesen Spannungsbogen noch intensivieren durch ein leichtes accelerando (eine Beschleunigung des Tempos) bis zum Höhepunkt und ein anschließendes ritardando, ein Verlangsamen des Tempos.

Brahms, T. 9-14



Das braucht aber nicht so zu sein, vor allem nicht in dieser Übertreibung. Jeder Pianist macht das auf seine individuelle Art jeweils etwas anders.

Diesen Bereich der Temponuancierungen bezeichnet man als Agogik. Man spricht in diesem Zusammenhang auch vom rubato-Spiel und meint damit

Tempoverzögerungen, also ritardandi, Tempobeschleunigungen, also accelerandi, sowie Dehnungen oder Vorwegnahmen einzelner Töne bei gleichbleibendem Grundtempo.

Für den Vergleich verschiedener Aufnahmen sind neben der Agogik und Dynamik auch noch andere Kriterien von Bedeutung:

Da ist das Tempo, die Schnelligkeit der Grundschläge. Von Jedem Interpreten wird das Tempo innerhalb gewisser Grenzen individuell bestimmt.

Da ist die Artikulation. Damit sind verschiedene Spielarten zwischen legato (gebunden) und staccato (abgehackt) gemeint. In der ersten der beiden Aufnahmen, die wir gleich hören werden, wird der Takt 3 legato gespielt, also ungefähr so:



Der Interpret der 2. Aufnahme spielt an der gleichen Stelle nur die Melodie legato, die anderen Stimme staccato. Daß klingt dann ungefähr so:



Hören wir noch einmal beide Möglichkeiten nebeneinander:



Schließlich unterscheiden sich die verschiedenen Aufnahmen auch durch das Klangbild.

Das ist ein komplexer Bereich. Für unseren Vergleich ist daraus wichtig der unterschiedliche Pedalgebrauch und damit die Transparenz des Klangbildes, ferner das Hervorheben bestimmter Schichten. Die erste der beiden Aufnahmen betont z.B. relativ stark die Baßtöne, die zweite hebt extrem die Melodie hervor und markiert einige Töne der Mittelstimmen sehr stark. Die beiden Aufnahmen, die wir nun hören sind von Vladimir Horowitz und von Leon Fleisher.

Brahmswalzer: Horowitz  
 Brahmswalzer: Fleisher

Die Spannung zwischen gemessener, gleichmäßig pulsierender und frei sich artikulierender Zeitfüllung ist besonders ausgeprägt im Jazz. Den Puls, den Grundschat, nennt man im Jazz beat, d.h. "Schlag", die minimalen Verschiebungen gegen den beat nennt man off beat, d.h. "weg vom Schlag". Ein extremes Beispiel für off beat findet man in dem Stück "Django" des Modern Jazz Quartetts. Schaut man sich die Noten an, die natürlich beim Jazz noch viel stärker als bei klassischer Musik nur einen Näherungswert zum Erklingenden darstellen, so erkennt man eine klar gegliederte Melodie. Ein prägnantes rhythmisches Motiv wird immer wieder, ganz oder in Teilen, auf verschiedenen Tonstufen wiederholt, in der Fachsprache sagt man sequenziert.

Kennzeichnend ist die Betonung der 2. Taktzeit. Eine solche Betonung einer an sich unbetonten Taktzeit nennt man Synkope, im Jazz auch after beat.

In der ersten Einspielung des Stückes aus dem Jahre 1954 spielt das Modern Jazz Quartet diese klare Struktur auch im ganzen dem Takt entsprechend. Allerdings sind auch hier schon vereinzelt Verschiebungen zwischen den Instrumenten zu beobachten.

Modern Jazz Quartet: Django (Prestige LP 71057)  
 Ausschnitt: 0'00 - 0'25 oder 1'02 (ganzer 1. Teil)

In einer späteren Aufnahme des MJQ's aus dem Jahre 1972 wird der 1. Teil des Stückes in Tempo und Rhythmus so frei gestaltet, daß man die Orientierung verliert. Die Instrumente sind auch gegeneinander stark verschoben. Sie laufen quasi asynchron nebeneinander her.

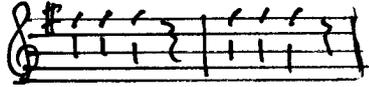
MJQ (1972) Ausschnitt 0'00 - 1'16

Der improvisierte Mittelteil zeigt die für den Jazz typische Gleichzeitigkeit von beat und off best. Der Baß bewegt sich gleichmäßig im Metrum, man spricht vom walking bass, vom gehenden Baß. Die Melodieinstrumente spielen häufig mit minimal gegen den walking bass verschobenen Akzenten, also im off best.

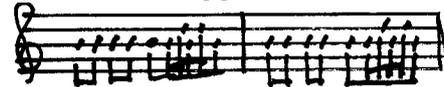
MJQ (1972) Ausschnitt 1'16 - 1'43

Der Jazz ist das Ergebnis einer Vermischung der europäisch-amerikanischen mit der afrikanischen Musikkultur. Die für den Jazz charakteristischen rhythmischen Besonderheiten gehen vor allem auf das afrikanische Erbe zurück. Ein Trommelstück aus Ghana mag das verdeutlichen. Zwei Aufschlagglocken spielen parallel zwei Rhythmen, die dauernd wiederholt werden, also eine starre Zeitmusterkette bilden.

1. Aufschlagglocke:



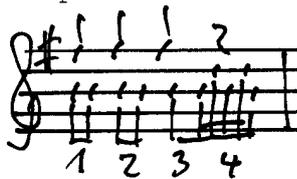
2. Aufschlagglocke:



Zusammen ergibt das:



Dieses repetierte rhythmische Muster stellt das Zeit-Maß des Stückes, europäisch gesprochen, seinen Takt dar, denn die Länge des Musters entspricht einem 4/4-Takt:



Hinzutreten nun die 1. und die 2. Trommel, die ebenfalls parallel und im 4/4-Takt je ein rhythmisches Motiv spielen. Das der zweiten Trommel ist deutlich herauszuhören:



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 dritten und vierten Taktzeit der Aufschlagglocken, also auf 3+ ein. Dadurch entsteht ein für europäische Ohren kaum durchhörbares kompliziertes rhythmisches Gewebe.

M. Tettey Addy: 00-YA! 0'00 - 0'11 (ausblenden)

Dieses Muster läuft das ganze Stück über durch. Drei Jazzelemente sind hier vorgeprägt:

1. die gegenüber der klassischen europäischen Musik komplizierte Rhythmik mit ihren Akzentverschiebungen.
2. die Riffs, das sind dauernd wiederholte kurze rhythmische Motive,
3. der gleichmäßig pulsierende beat und die rhythmischen Muster, wie sie für die Rhythmusgruppe einer Jazzband charakteristisch sind.

Wenn wir nun unser Trommelstück aus Ghana weiter hören. stellen wir fest, daß zu dem gleichmäßig gestrickten Muster, das sozusagen ein akustisches Ornamentband darstellt, noch eine weitere Ebene hinzutritt, die gegen das Gleichmaß opponiert. Eine dritte, die Haupttrommel, setzt in gewissen

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.

M. Tettey Addy: OO-YA! 0'00 - 1'30 (ausblenden)

Hier liegt der Ursprung der beiden wesentlichsten Merkmale der Jazzrhythmik, das sind der "off beat" d.h. die minimale Verschiebung gegen den beat, und die Gleichzeitigkeit von beat und off beat. Durch diese beiden Elemente entsteht das spezifische jazz-feeling, der swing im weitesten Sinne.

In Mitteleuropa haben sich seit dem 18. Jahrhundert, vor allem also seit der Entfaltung der bürgerlichen Musikkultur, die symmetrischen, einfach überschaubaren Gliederungsmomente durchgesetzt. Daß aber auch die europäische Musik einmal reich an anderen, auch asymmetrischen, Formen der Zeitgliederung war, kann man daran erkennen, daß sich in der Folklore der Randgebiete, die erst spät von der Industrialisierung und den normierenden Einflüssen der Medien erreicht wurden, eine Fülle solcher Beispiele erhalten haben. Der Tatarentanz, den wir gleich hören werden, stammt aus Armenien, einem Gebiet im Süden der heutigen UdSSR. Er steht im 9/4-Takt. Dieser wird aber nicht wie unser 9/4-Takt gleichmäßig in Dreierpäckchen aufgeteilt, also nicht so,



sondern so:



Bartók, der ungarische Komponist, der sich sehr viel mit solcher Folklore beschäftigt hat, spricht bei einer solchen asymmetrisch Aufteilung des Taktes in 2 + 2 + 2 + 3 Zählzeiten vom "bulgarischen Rhythmus". Das kleinste formale Element des Tatarentanzes ist die Zweitaktgruppe. Es gibt verschiedene solcher Zweitaktgruppen, die sich zu Viertaktgruppen zusammenschließen und dann (teilweise mit Veränderungen) wiederholt werden. Diese Viertaktgruppen bilden nun aber nicht nur 8taktige Perioden aus, sondern gruppieren sich asymmetrisch in einem Wechsel 12taktiger und 8taktiger Einheiten.

Tatarentanz Armenien 3'32 (kürzen?)

In unserem Jahrhundert haben Komponisten wie Bartók, Strawinsky u.a. den rhythmischen Reichtum der Folklore wiederentdeckt und in ihren Werken fruchtbar gemacht. Damit ist in der Neuen Musik die Alleinherrschaft des metrisch-rhythmisch-periodischen Systems gebrochen. Beherrschend ist es aber nach wie vor im Bereich der Konsummusik.

Einblenden: Santana: Dawn (ca. 1'00) CBS 88272

## Musikalische Zeitgliederung III (1. Sendung 16. August 1984)

### Fließende Zeitgrenzen

(Aufgenommen im wdr Köln, Studio 7, am 30. 5. 1984, 17.00-18.15.)

Musik wirkt, je nach ihrer Machart, in verschiedener Weise auf uns. Sie spricht uns körperlich an, d.h. sie stimuliert uns bewegungsmäßig, so daß wir z.B. unwillkürlich mit dem Fuß wippen, vor allem bei Tanz- und Marschmusik. Das erreicht die Musik nicht zuletzt über die metrische, rhythmische und periodische Zeitgliederung. Musik spricht aber auch unsere Gefühle und Vorstellungen an, sie beeinflusst unsere seelische Befindlichkeit, unsern Geist und unsere Fantasie. In der klassischen Musik sind die verschiedenen Wirkungsweisen in der Regel ausgewogen kombiniert. Es gibt aber auch Musikformen, die die körperlichen Reflexe umgehen und direkt auf die Psyche einwirken.

Pink Floyd: Shine On You Grazy Diamond (Part I und II) 0'00 - 1'07 (ausblenden)

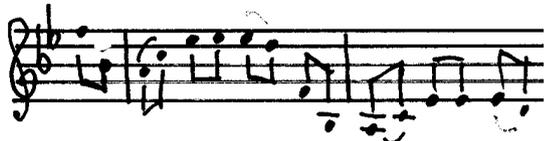
Solche Musik ist ametrisch und aperiodisch, d.h. sie kennt keinen gleichmäßigen Puls, keinen Takt, keine Wiederholungen und Entsprechungen gleich langer Abschnitte. Sie orientiert sich nicht an unserer biologischen Zeiterfahrung, sondern an der Erlebniszeit, also an der Art, wie wir psychisch Zeit erfahren. Dabei gibt es ja kein festes Zeitmaß, keinen Zeittakt, denn die gleiche Zeitspanne kann uns je nach Situation und innerer Verfassung kurz oder lang vorkommen. Diese ametrische Zeitgestaltung ist ein wesentlicher Grund dafür, daß wir das eben gehörte Beispiel, den Anfang von "Shine On You Grazy Diamond" der Gruppe Pink Floyd, als eine Art Traumzustand, als ein Schweben im imaginären Raum erleben.

Zwei Beispiele aus dem Bereich der Kirchenmusik sollen den Unterschied zwischen metrischer und ametrischer Musik verdeutlichen und etwas von den historischen Hintergründen sichtbar werden lassen. Bei Beispiele beziehen sich auf den zentralen Glaubensinhalt der Auferstehung. Aus der Schöpfungsmesse von Joseph Haydn, die im Jahre 1801 entstand, hören wir einen Ausschnitt aus dem Credo. Der Text lautet: "Et resurrexit tertia die secundum scripturas et ascendit in caelum, sedet ad dexteram patris", auf Deutsch: Er ist am dritten Tage auferstanden nach der Schrift und aufgefahren in den Himmel. Er sitzt zur Rechten des Vaters.

Haydn: Schöpfungsmesse: Et resurrexit → patris (TV 342896, Dir. H. Gillesberger) 0'30 (ausblenden)

Das frische Tempo, der lebendige Rhythmus, die schnell aufsteigenden Läufe der Streicher und das Schmettern der Trompeten wecken in uns ein Gefühl des Jubels und Triumphs. Körperlich stimuliert die Musik durch den gleichmäßigen Achtel-Puls, die klare Taktbindung, vor allem aber auch durch die melodischen Korrespondenzen: Bei "et ascendit" erscheint ein Motiv, das in regelmäßigen Abständen, nämlich taktweise, wiederholt wird.





Zweite Zweitaktgruppe:



Diese rhythmisch-melodische Musterbildung wirkt geradezu tänzerisch. Die Freude über die Auferstehung soll sinnlich erfahrbar gemacht, sozusagen als Freudentanz nachvollzogen werden. Ermöglicht wird diese musikalische Struktur dadurch, daß der Text vielfältig wiederholt und umgruppiert wird.

Ganz anders der Introitus, d. h. das Eingangslied der Ostermesse in der gregorianischen Fassung. Der gregorianische Choral ist die älteste noch lebendige Musik der Kirche. Sie hat sich in den ersten Jahrhunderten nach Christus in Anlehnung an jüdische und andere orientalische Vorbilder entwickelt und ist seit dem 10. Jahrhundert auch in schriftlichen Aufzeichnungen erhalten. Der Text des Introitus lautet: "Resurrexi, et adhuc tecum sum, alleluja: posuisti super me manum tuam alleluja" usw. Auf Deutsch: Ich bin auferstanden und immer bei dir, Alleluja! Du hast auf mich deine Hand gelegt. Alleluja!

Resurrexi 0'00 - 0'45

Diese Musik drückt nicht Freude und Jubel aus. Sie will uns nicht gefühlsmäßig die Auferstehungsbotschaft näherbringen. Noch viel weniger wirkt sie bewegungsstimulierend. Alle biogenen Elemente sind ausgeschaltet: es gibt kein Metrum, keine rhythmischen Muster und kein Gleichmaß der Perioden. Wiederholungen oder irgendwelche melodischen Korrespondenzen sucht man vergebens. Das Stück ist ein Musterbeispiel für ametrische Musik. Die Melodie wirkt fessellos strömend, aller irdischen Schwere und Zeitgebundenheit enthoben. Keine instrumentale oder vokale Begleitung lenkt ab von der schwebenden Leichtigkeit der horizontalen Linie, die in ihrer reichen Ornamentik an orientalische Vorbilder erinnert. Diese Musik führt Sänger und Hörer zu geistiger Konzentration auf die theologische Aussage des liturgischen Textes und zu meditativer Versenkung in dessen mystischen Gehalt. Sie hat also eine ähnliche Funktion wie der Goldgrund auf mittelalterlichen Bildern, der auch alle ablenkenden irdischen Bezüge von vorneherein ausblendet und das Dargestellte in eine überweltliche Sphäre entrückt.

Resurrexi ganz (3'48)

Der Konflikt zwischen den beiden Formen der Kirchenmusik ist zu verschiedenen Zeiten immer wieder ausgebrochen. Im vorigen Jahrhundert suchte man die Kirchenmusik Haydns und Mozarts aus der Kirche, zu verbannen, da sie als zu weltlich empfunden wurde. In der jüngsten Vergangenheit, in den 60er und siebziger Jahren, stritt man darüber, ob Elemente der Jazz- und Rockmusik, die ja besonders stark auf Körperreflexe zielen, Eingang in die Kirche finden dürften. Der Streit ist uralte. Zum erstenmal wird er im alten Testament greifbar: Als Moses mit den Gesetzestafeln vom Berg Sinai zurückkehrt, findet er sein Volk beim Tanz um das goldene Kalb vor. Voller Wut zertrümmert er die Gesetzestafeln, läßt das Kalb im Feuer verbrennen und stellt Aaron zur Rede. Das Problem, um das es hier geht, ist die unterschiedliche

Gottesvorstellung. Moses vertritt den rein geistigen, unsinnlichen Gottesbegriff, einen Gott also, von dem man sich, wie es in der Bibel heißt, kein Bildnis machen soll. Aaron und die Israeliten sind während der längeren Abwesenheit des Moses auf eine Stufe zurückgefallen, auf der man sich über die sinnliche Anschauung und über körperlichen Bewegungsrausch Gott nähert. Eine Folge der rein geistigen Gottesauffassung ist es, daß die Sprache der Bibel eine Prosasprache ist und daß jede Versrhythmik, die ja auf den Tanz zurückgeht, vermieden wird.

Die liturgische Sprache der frühen Kirche ist ebenfalls Prosa. Aus dieser Prosasprache entwickelte sich folgerichtig die musikalische Prosamelodik des gregorianischen Chorals. Wie die metrische Musik aus dem Tanz und in Analogie zu anderen rhythmischen Bewegungsformen entstanden ist, so hat die ametrische Musik ihren Ursprung im rhythmisch freien Sprechen, denn Sprache und Musik müssen wir uns ursprünglich als untrennbare Einheit vorstellen. Eine enge Verbindung zum Sprechen zeigt der Mittelteil des Introitus, der keine Ornamente, man sagt auch Melismen, aufweist wie die beiden Rahmenteile, sondern überwiegend syllabisch vorgetragen wird: Jede Silbe erhält einen Ton. Da es gesungene Psalmverse sind, spricht man von Psalmodie. Es handelt sich dabei um einen rezitierenden Gesang, der über weite Strecken auf einer Tonhöhe, auf dem sogenannten Rezitationston, verharret. Lediglich am Anfang, in der Mitte und am Schluß eines jeden Verses bildet er melodische Floskeln aus, die auch kleine Melismen enthalten. Dieses Melodiemodell wird nun bei jedem Vers wiederholt. Trotz der Wiederholungen entsteht keine periodisch gleichmäßig gegliederte Musik, weil die Verse, wie in der Prosa üblich, unterschiedlich lang sind.

Resurrexi: Mittelteil (ca. 0'35)

In der grundständigen Folklore der europäischen Randgebiete findet man noch heute Reste einer unmittelbar sprachgeborenen Musik. In einer Totenklage aus Ungarn, die wir gleich hören werden, erscheint die Musik als eine affektiv überhöhte Form des Sprechens. Die Grenzen zwischen gesungenen Tönen und gesprochenen Lauten zerfließen an manchen Stellen. Die Melodie ist ähnlich aufgebaut wie bei der Psalmodie: Die einzelnen Sätze werden nach dem gleichen Melodiemodell gesungen, das allerdings, anders als bei der streng rituellen gregorianischen Psalmodie, impulsiver gestaltet und improvisatorisch verändert wird. Die Melodierichtung ist, wie bei alten Formen der Folklore üblich, fallend. Das Beispiel stammt aus einer Gegend, wo der Brauch der Totenklage heute noch lebendig ist. Eine Frau klagt um ihren 1944 gefallenen Mann. Sie spricht ihn an, erzählt ihm das Leid, das sie in den 15 Jahren seit seinem Tod erlitten hat, und fleht ihn an zurückzukommen. Es handelt sich um ein persönliches Dokument, das natürlich eigentlich nicht dazu bestimmt ist, von uns wie ein Vortragsstück gehört zu werden.

Totenklage, Ausschnitt 0'00 - 0'37 (ausblenden)

Auch bei diesem Beispiel gibt es kein Metrum, kein einheitliches Tempo, keine rhythmischen Korrespondenzen. Die Sängerin läßt Ihrem Gefühl freien Lauf und zwingt es nicht in feste Zeitgrenzen.

Sprachgezeugte Melodik gibt es auch in der abendländischen Kunstmusik. Als um 1600 die Oper entstand, bemühte man sich, die antike Einheit von Sprechen und Singen wiederherzustellen. Daraus entwickelte sich die Form des Rezitativs, des Sprechgesangs. Außer in die Oper fand das Rezitativ auch Eingang in Formen wie die Kantate und das Oratorium. Das lateinische

Wort recitare heißt vortragen, deklamieren. Das Rezitativ versucht die sprachliche Deklamation musikalisch nachzuzeichnen. Die unterschiedliche Dauer der Sprachlaute wird in entsprechenden Notenwerten fixiert, die unterschiedliche Sprechhöhe der Laute in eine entsprechende Tonhöhenlinie übertragen. Den sprachlichen Zäsuren entsprechen musikalische Pausen. In Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion, der Vertonung der Leidensgeschichte nach dem Evangelisten Matthäus, werden alle erzählenden Texte des Evangeliums als Rezitativ vertont. Wir hören das Rezitativ Nr. 67.

Bach: Rezitativ(ca. 0'25)

Wenn man die Gesangspartie in einen gesprochenen Text zurückverwandelt, wird der Zusammenhang zwischen Textdeklamation und Gesangslinie deutlich:

"und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken."



In der Melodik des Rezitativs gibt es keine melodischen oder rhythmischen Korrespondenzen. Es handelt sich um reine musikalische Prosa. In der Partitur werden solche Rezitative zwar im Takt und mit den üblichen Notenwerten notiert, aber nach allem, was wir aus Äußerungen der Zeitgenossen wissen, sollen sie eben nicht im Takt gesungen werden, sondern einer Rede ähnlicher sein als einem wirklichen Gesang.

Im vorigen Jahrhundert beginnt auch in anderen Formen der Kunstmusik eine Hinwendung zu Prosaelementen. Die klare, auf einfachen harmonischen Zahlenverhältnissen beruhende Korrespondenzmelodik, der paarige Aufbau der Phrasen, Halbsätze und Perioden, wie wir sie in der klassischen Musik vorfinden, wird von Richard Wagner abfällig als "Quadratur der Tonsatzkonstruktion" bezeichnet. Musik wird nun als Ausdruckskunst verstanden, als ein Versinnlichen seelischer Bewegungen in Tönen. Solche psychischen Ausdrucksbewegungen sind aber irrational, unendlich, nicht berechenbar und sie lassen sich nicht in ein starres Zeitkorsett zwingen. In dieser romantischen Tradition steht auch noch Arnold Schönberg, der den Begriff musikalische Prosa ausdrücklich für seine Musik in Anspruch nimmt. Das Thema seiner 1926 entstandenen Variationen für Orchester op. 31 zeigt eine freie, unregelmäßige Deklamation wie ein gesprochenes Satzgefüge.

Schönberg op. 31 Thema (1. Periode)

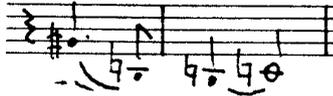
Allerdings, wenn man genau hinhört, bemerkt man, daß bei aller Unregelmäßigkeit in der Länge der einzelnen Glieder der Melodie und bei allem Fehlen wörtlicher Wiederholungen dennoch zahlreiche melodische und rhythmische Entsprechungen vorhanden sind, ja daß alle einzelnen Phrasen Variationen eines Grundgedankens sind. Die erste, zweitaktige Phrase



wird wiederholt, aber in veränderter zeitlich geraffter Form:



Die folgende dritte Phrase ist der ersten in der rhythmischen Struktur wieder ähnlicher:



In seiner eigenen Analyse des Stückes bezeichnet Schönberg diese drei ersten Phrasen als Vordersatz.



Die, wenn auch nie genauen, Entsprechungen und auch die Verwendung der Begriffe Phrase und Periode durch Schönberg zeigen, daß bei Schönbergs Prosamelodik als Hintergrund immer noch das klassische Zeitgliederungssystem wirksam ist.

Schönberg (s.o.) ganz (1'12)

Die bisher gehörten Beispiele für ametrischen Musik haben alle die frei und ungemessen strömende Tonbewegung gemeinsam. Gleichwohl sind sie nicht ungegliedert, sondern wie ein Prosatext unregelmäßig gegliedert. Der menschliche Atem erlaubt keine unendliche Tonbewegung. Eine nahezu vollständige Eliminierung von Gliederungsmomenten und damit eine weitgehende Aufhebung des Zeitgefühls begegnet uns erst in der Neuen Musik. 1960 komponierte der polnische Komponist Penderecki sein bekanntes Werk Threnos, das ist ein Klagelied auf die Opfer von Hiroshima. Der Anfang des Stückes läßt die einzelnen Streichergruppen in Clustern, d. h. in dichten Tonzusammenballungen, nacheinander einsetzen. Die extrem hohen Cluster wirken wie schrille Aufschreie. Sie gefrieren zu einer Klangfläche, die nach einiger Zeit langsam in sich zusammenfällt. Die Zeit scheint stillzustehen. Bewegung findet nur noch im Innern der Klangfläche statt.

Penderecki: Threnos: 0'00 - 0'55

Diese Musik hat keine Sprachähnlichkeit mehr. Sie artikuliert sich nicht mehr in faßbaren Gliedern. Sie prägt keine Zeitgestalt mehr aus.

## Musikbeispiele

### Musikalische Zeitgliederung I

Pink Floyd: Shine On ... Part VI Platte: Wish You Were Here  
EMI Electrola Köln 1975, 1 C 064-96 018  
a) 0.00 - 0'30 (ausblenden)  
b) ca. 0'28 - 0'38 (1. Periode) (ausblenden)  
c) 0'00 - 3'20 (ausblenden), evtl. 4'40 (ganz)

So treiben wir den Winter aus, 1. Strophe (selbst gespielt)  
Franz Schubert: Deutscher Tanz op. 33 Nr. 2 (selbst gespielt)  
J. Strauß: An der schönen blauen Donau (1. Walzer)  
a) Eugen Ormandy, CBS GM 302  
b) dto. Takt 1 - 4  
c) W. Boskovsky, Decca 6.48 168

### Musikalische Zeitgliederung II

J. Brahms: Walzer op. 39 Nr. 15  
a) Vl. Horowitz RCA VH 017 26.41339  
b) Leon Fleisher CBS 61 670  
Modern Jazz Quartet: Django  
a) Prestige LP 7057 Ausschnitt: 0'00 - 1'02  
b) MID 20014, Ausschnitt: 0'00 - 1'16  
c) dto. 1'16 - 1'43  
OO-YA! Mustapha Tettey Addy - master drummer from Ghana, LLST 7250  
a) 0'00 - 0'11 (ausblenden)  
b) 0'00 - 1'30 (ausblenden)  
Tatarentanz aus Armenien: Songs of Armenia and the Caucasus, Request  
Records Inc. SRLP 8110

### Musikalische Zeitgliederung III

Pink Floyd: Shine On ... Part I Platte: Wish You.. s.o.  
a) 0'00 - 1'07 (ausblenden)  
J. Haydn: Et resurrexit ... patris (0'30) aus: Schöpfungsmesse, TV  
34289S  
a) et resurrexit .... patris (0'30)  
b) et ascendit ... patris  
Gregorianischer Choral aus Maria Einsiedeln, Archiv Produktion 2533 131  
a) Resurrexi 0'00 - 0'45  
b) dto. 0'00 - 3'48  
c) dto. Mittelteil  
Totenklage, Platte: Hungarian Folk Music 1. LPX 10095-98  
a) 0'00 - 0'37 (ausblenden)  
J. S. Bach: Rez. Nr. 67 aus der Matthäuspassion (Harnoncourt)  
a) 0'00 - 0'25  
b) dto. "und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken"  
A. Schönberg: Op 31, Thema (1'12)  
Penderecki: Threnos 0'00 - 0'55

WESTDEUTSCHER RUNDFUNK  
Schulfunk und Bildungsprogramme

Musikalische Zeitgliederung

- Begleitmaterial

1. Gemessene Zeit

Sendung am Montag, 13. August 1984, 11.05-11.35 Uhr/WDR 3

2. Schema und freie Gestaltung

Sendung am Mittwoch, 15. August 1984, 11.05-11.35 Uhr/WDR 3

3. Fließende Zeitgrenzen

Sendung am Donnerstag, 16. August 1984, 11.05-11.35 Uhr/WDR 3

Autor: Hubert Wißkirchen

Sendereihe: "Musik"  
33. Sendewoche - Ferienprogramm

Die Sendungen sollten im Musikunterricht der Klasse 11.I der Sek. II eingesetzt werden. Der Stoff befindet sich in Übereinstimmung mit den Richtlinien des Landes Nordrhein-Westfalen.

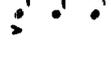
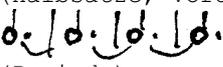
Musikalische Zeitgliederung 1

Gemessene Zeit

Die Sendung beschäftigt sich mit der Frage, wie es der Musik als einer Zeit-Kunst möglich ist, das in der Zeit Zerfließende als Zeitgestalt greifbar zu machen. Es werden die Begriffe Metrum/Takt (hier nicht unterschieden), Rhythmus und Periode erarbeitet und in Beziehung gesetzt zu analogen außermusikalischen Phänomenen (physikalischer Zeitmessung, biologischer Zeiterfahrung, periodischen Abläufen in Natur und Kultur).

An dem Beispiel von Pink Floyd "Shine On You Crazy Diamond" werden Grundgegebenheiten des metrisch-periodischen Systems deutlich:

- die gleichmäßige Pulsfolge, die sich von der ungemessenen Zeit (hier: Windgeräusch) zunehmend abhebt und die das Tempo des Stückes bestimmt;
- das Prinzip der Gruppenbildung zu immer höheren Einheiten:

Zweitongruppe		(Achtel als Unterhaltung des Pulses, der Zählzeit);
Dreiergruppe		(3 Zählzeiten) mit innerer Gewichtung (die "Eins"), Akzentstufentakt;
Zweitaktgruppen (Phrasen), Viertaktgruppen		z.B. T. 5/6  oder T.7/8  (Halbsätze, Vordersatz/Nachsatz) , z.B. T.9/12
Achttaktgruppe		(Periode);
Zweiunddreißigtaktgruppe		(4 x 8, Formteil).

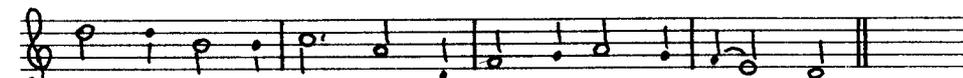
Die Wesensmerkmale dieses Systems sind periodische (d.h. in gleichen Zeitabständen wiederkehrende) Wiederholungen auf allen Ebenen vom Einzelimpuls bis zum Formteil. Durch ihre Analogie zu Grunderfahrungen des Menschen (Herzschlag, links-rechts beim Gehen, Einatmen-Ausatmen, Tag-Nacht-Zyklus, Festkreiszyklus, u.v.a.) ermöglichen sie eine körperliche und emotionale Einstimmung. Die dauernde Wiederholung solcher zeitlicher Grundstrukturen führt zu einer symmetrischen Gliederung, zu einem System von Korrespondenzen, das, einmal internalisiert, es dem Hörer leicht macht, den musikalischen Ablauf zu überschauen und teilweise vorauszusehen. Die prinzipiell unverändert bleibende zeitliche Hintergrundstruktur bildet einen Grundraster, in den neue Elemente eingebunden werden können, ohne daß der Zusammenhang verlorengeht. Im vorliegenden Stück setzt sich von dem metrisch-rhythmischen Modell eine rhythmisch freiere Melodiestimme ab. Zwar ergeben sich bei genauerem Hinhören auch bei ihr Korrespondenzen (z.B. voraussehbare Einsatzpunkte der kurzen Motive), in der Wahrnehmung aber führt die Spannung zwischen dem gleichförmig gegliederten Hintergrund in der relativ frei formuliert wirkenden, schwebenden (vgl. auch die Verhallung) Melodie zu dem intendierten konzentriert- meditativen Erlebnis.

Älter als die taktmäßige Gliederung, die unabhängig davon, ob das Metrum hörbar ist oder nicht, auf ein als Hintergrund gedachtes gleichmäßiges Pulsschema bezogen ist, ist die Quantelung (Gliederung) der Zeit durch feststehende, repetierte Rhythmen. Ein Rhythmus ist eine Figur, die im Gegensatz zum Metrum in der Regel aus ungleichen Tonlängen besteht und sich als prägnante Zeitgestalt aus dem gleichmäßigen Fluß heraushebt. Darauf deutet auch die neuerdings favorisierte etymologische Deutung des griechischen Wortes hin, das nach W. Jaeger "nicht das Fließen, sondern umgekehrt Halt und feste Begrenzung der Bewegung" bedeutet (MGG 11, 384). Der Ursprung dieser rhythmischen Figuren liegt vor allem im Tanz, wo die Rhythmusrepetition der Wiederholung von Tanzfiguren entspricht. Ein solcher Klangfuß - der Ausdruck verrät die Herkunft - entspricht dem Versfuß (Pes) in der

Dichtung, z.B.  = Jambus. Im Mittelalter hat man die musikalischen Grundrhythmen nach dem System der Versfüße geordnet. Der jambische Rhythmus hieß 2. Modus. In vielen alten (Tanz-)Liedern ist er - in auftaktiger Form (d.h. mit Betonung auf der Länge) zu finden (Ich fahr dahin, Ich spring an diesem Ringe, So treiben wir den Winter aus, Es ist ein Schnitter usw.):



So treiben wir den Win-ter aus durch uns-re Stadt zum For-sin-ous mit



sein-er-trug und Li-sten, den rech-ten An-ti-chri-sten.

Rhythmische Patternbildung (pattern = wiederholtes Muster, vgl. die Muster eines Teppichs, einer Tapete oder eines Ornaments) ist bis heute ein Wesensmerkmal der Tanzmusik geblieben (Tango-, Samba-, Rumbarythmus usw.). Sie begegnet uns auch in Schuberts Deutschem Tanz(s.u.). Hinter dem vordergründig repetierten Rhythmus



...hört man im Hintergrund den alten 2. Modus (Jambus) als Grundstruktur. Die jambische Grundfigur prägt auch den 1. Walzer aus "An der schönen blauen Donau" von J. Strauß.



Sie wird allerdings hier versteckt, und zwar dadurch, daß das erste Motiv sich als Dreiklangmotiv (vor allem auch durch das Aushalten des letzten Tones) von den folgenden Zweitongruppen abhebt. So entsteht analog zum Akzentstufentakt eine Akzentstufentaktgruppe mit einem vollständigen Takt als "Auftakt". Die Betonung des jeweiligen ersten von vier Takten wird durch den Harmoniewechsel verstärkt. Durch diese Struktur entsteht der Schwebekarakter des Straußwalzers, der sich deutlich unterscheidet von der gleichmäßig gestampften "Eins" des Schubertschen Deutschen Tanzes, die seine bäurische Herkunft verrät.

Materialien und Vorschläge für den Unterricht

- 1. Pink Floyd: Shine On You Crazy Diamond (Part VI), Platte: Wish You Were Here, EMI Electrola Köln Nr. 1 C 064-96 018
- 1.1. Schüler-Arbeitsblatt 1: Grundraster der Verlaufspartitur (s.S. 8)
- 1.2. Lösung (Verlaufspartitur):

Tabl:

Klavier:

Umdgeräusch:

Stimmendel:

Lautstärkung:

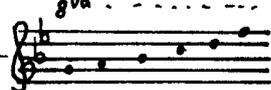
Abblendeeffekte:

1.3. Arbeitsschritte:

- Erkennen des Windgeräuschs, der Zweitton- bzw. Sechstongruppe und des Oktavpendels, Abstoppen der Zeitabstände (Einsatzabstände, Eintragen in die Verlaufspartitur (Reihe 1-3)
  - Reflexion über Gleichheit der Abstände (periodische Gliederung), Zuordnung der Sekundenmessung zum musikalischen Zeit-Maß (Metrum, Takt)
  - Vervollständigung der Verlaufspartitur: Melodie, Schlagzeugeffekte (Übung im Hörenden und lesenden Mitzählen)
- Schüler-Arbeitsblatt 2: Übertragung der Verlaufspartitur (1.2.) in traditionelle Notation (s. S. 9)

Lösung:

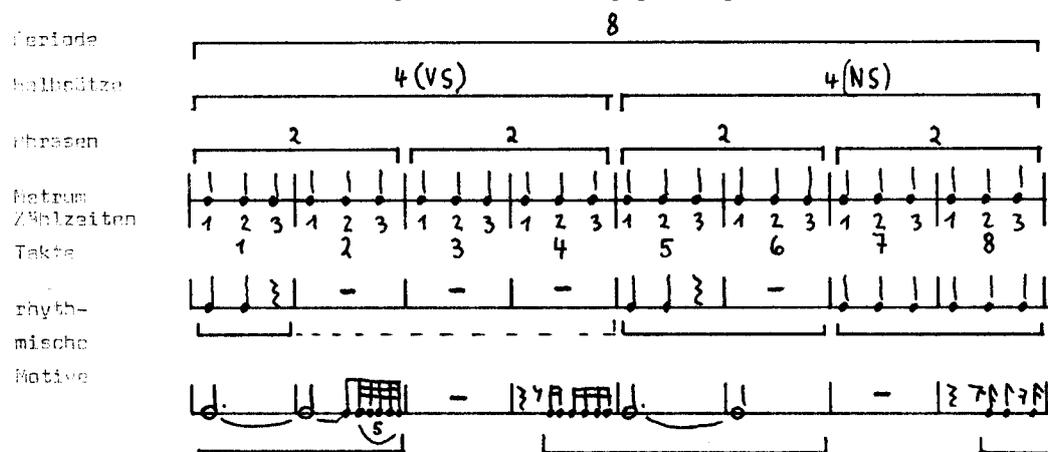
Pink Floyd:  
Shine On You  
Crazy Diamond (Part VI)

Elemente:  
1) Windgeräusch  2) Zweittongruppe  3) Melodietöne 



1.5. Reflexion über Gliederungsprinzipien (Takt, Phrase, Halbsatz, Periode, Rhythmus) und über die Gerüstfunktion der Takte 1-8 (Elemente 2 und 4), die pausenlos wiederholt werden und den Hintergrund gliedern (Voraussehbarkeit, Orientierung im zeitlichen Ablauf, zusammenhangstiftende Funktion).

1.6. Grafische Darstellung der Gliederungsprinzipien:



2.3. Das Metrum ist ein gedachtes, real tritt es nur jeweils im Zusammenhang mit dem "bremsenden" Motiv a2 als Markierung der Schlüsse der Halbsätze auf (T. 3, 7, ...). Das rhythmische Motiv a erscheint als Variante der rhythmischen Grundfigur. Der Zusammenhang der Phrasen wird durch die Harmonik (I V V I in T.1/2) und durch die Motivverklammerung (a2 erscheint als Verlängerung von a1) gewährleistet. Die

2. Periode (T. 9-16) ist in der rhythmischen Faktur mit der ersten identisch, melodisch stellt sie eine Variante dar.

2.4. Gesamtform: Dieses metrisch-rhythmische Modell wird insgesamt viermal ohne jede Veränderung wiederholt (A A A A). Einer stereotypen Wirkung wird durch harmonische und melodische Varianten sowie durch dynamische Nuancen entgegengearbeitet.

3. Johann Strauß: An der schönen blauen Donau, Walzer Nr. 1 (Edition Schott Nr.32541).

Notentext

**WALZER**

3.2. Lösung des Grundrasters (Schüler-Arbeitsblatt 4, S. 11)

Taktlänge	16																
Halbsätze	8								8								
Phrasen	4				4				4				4				
Rhythmische Motive	b b				b b				b b				b b				
Metrum, Leitmotiv	a																
Takte	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17

3.3. Der Walzer von Strauß zeigt ähnliche Merkmale wie der Deutsche Tanz von Schubert. Als Gebrauchswalzer paßt er sich noch konsequenter dem Schematismus der metrisch rhythmisch-periodischen Zeitgliederung an. Das Metrum wird in der typischen

Walzerbegleitung (Baßton auf "1", nachschlagende Akkorde auf "2" und "3",) stereotyp markiert, die rhythmischen Motive, Phrasen, Halbsätze und Perioden folgen in strenger Gesetzmäßigkeit aufeinander, Die Baßtöne wechseln regelmäßig

alle 4 Takte. Trotz aller Mechanik gibt es allerdings auch organische Elemente, die das Schema leicht modifizieren, und zwar am Schluß (T. 24ff.) - Schlüsse zeichnen sich in der Musik häufig durch gewisse Freiheiten aus -: Die Begleitfigur wird T. 24/25 durch ein emphatisches Unisono (alle Stimmen spielen die gleiche Melodie, unterbrochen, die Baßtöne wechseln nun in jedem Takt, die Melodie löst sich teilweise vom jambischen Grundrhythmus und den bisher dauernd repetierten rhythmischen Motiven.

4. Texte zur Zeitstruktur der Musik

Dorothee Günther: Der Tanz als Bewegungsphänomen, Reinbek bei Hamburg 1962 rde 131/152, S. 124-131

Wolfgang Hufschmidt: (Musik als Wiederholung. In: Reflexionen über Musik heute., Hrsg. W. Gruhn: B. Schott's Söhne, Mainz 1981, S. 160f.)

Wilhelm Seidel (Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1976, V. 87 ff.) über J. G. Sulzers "Allgemeine Theorie der Schönen Künste" (Leipzig 2/1.972)-.

Schüler-Arbeitsblatt 1

Zeit:

Takte:

Melodie:

Windgeräusch

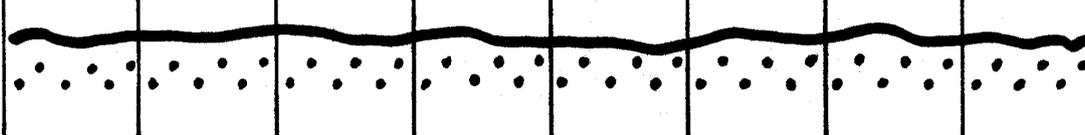
Oktavpendel

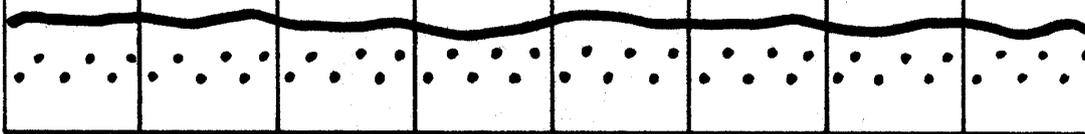
Zweiton- bzw. Sechstongruppe

<p>Zeit:</p> <p>Takte:</p> <p>Melodie:</p> <p>Windgeräusch</p> <p>Oktavpendel</p> <p>Zweiton- bzw. Sechstongruppe</p>	
---	--

	
---	--

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	28	29	30	31	32
							

gva . . . . .

Melodie-  
tänze

2) Zweitton-  
gruppe



1) Wind-  
geräusch

Ele-  
men-  
te:

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

4)

2)

3)

"

"

5)



Schüler-Arbeitsblatt 4

Johann Strauß: An der schönen blauen Donau

WALZER

1

Handwritten musical notation on a five-line staff, consisting of several measures of notes and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features a sequence of notes with stems, some marked with 'b' (basso) and 'a' (alto). There are also some rhythmic markings like '1 2 3 4'.

Handwritten musical notation on a five-line staff, showing a sequence of notes numbered 1 through 17, likely representing a specific exercise or scale.

Musikalische Zeitgliederung IISchema und freie Gestaltung

Die Sendung beschäftigt sich mit Modifikationen des in der ersten Sendung dargestellten geschlossenen Systems musikalischer Zeitmessung, das durch rationale Notenwert- und Zeitstreckenproportionen gekennzeichnet ist. Konstruktives Denken und vor allem das Bemühen um die schriftliche Fixierung von Musik im Gefolge der Entfaltung der Mehrstimmigkeit haben zu diesem quasi mathematischen System geführt. Andererseits ist die Musik Ausdruckskunst, menschliche Sprache im weitesten Sinne. Aus diesem Spannungsverhältnis von Konstruktion und Ausdruck ist Musik nie entlassen. Das zeigt sich auch in der Handhabung des Systems der metrisch-periodischen und rhythmischen Zeitgliederung. Der Notentext ist noch nicht die Musik. Er muß zum "Sprechen" gebracht werden. Dabei ergeben sich agogische und dynamische Nuancen. Verschiedene Einspielungen desselben Stücks belegen das (J. Strauß: Walzer Nr. 1 aus "An der schönen blauen Donau"; J. Brahms: Walzer in As op. 39, Nr. 15).

Die Modifikationen betreffen aber nicht nur die Interpretation, sie treten auch in der Struktur des Werkes bzw. im Notentext auf. Bei dem Brahms-Beispiel bilden die Vorschläge und Arpeggien in ihrer nicht genau fixierten Schreibweise Reste einer nicht durchrationalisierten Praxis. Die Kontraktion des 8-Takte-Schemas auf 6 Takte im Mittelteil zeigt in dem Streben nach einer Verdichtung der Aussage den höheren Stilisierungsgrad gegenüber dem Gebrauchswalzer von Strauß. Solche Abweichungen vom 8taktigen Periodenschema sind in der klassisch-romantischen Musik sehr häufig. Sie stellen die Gültigkeit des Systems für diese Epoche nicht in Frage, sondern zeigen gerade, daß es vorausgesetzt ist: Nur wenn im kompositorischen Denken und in der Erwartungshaltung des Hörers das Schema wirksam ist, lassen sich durch Modifikationen vielfältige Ausdrucksnuancen gewinnen.

Besonders ausgeprägt ist die Spannung zwischen gemessener (pulsierender) und frei sich artikulierender Zeitfüllung im Jazz. In dem Stück "Django" des Modern Jazz Quartet wirkt der erste Teil trotz des sehr streng durchgehaltenen rhythmischen (und motivischen) Musters wie frei gesprochen, wie vom Metrum gelöst. Im Improvisationsteil findet man das Nebeneinander von beat (pulsierendem walking bass) und off beat (minimalen, nicht genau fixierbaren Verschiebungen gegenüber dem beat). Die bisher dargestellten Proportionen beruhen auf dem Prinzip der Paarigkeit (2+2, 4+4, 8+8 ... Takte; Ganze, Halbe, Viertel ...). Dieses Prinzip hat sich in Zentraleuropa seit Jahrhunderten mehr und mehr durchgesetzt und beherrscht heute die ganze U-Musik. Daneben existieren in der Folklore der Randgebiete Europas, vor allem aber im außereuropäischen Raum, auch komplexere Systeme. Ein Beispiel aus Armenien (Tatarentanz) zeigt eine asymmetrische Teilung des 9/4-Taktes im Sinne des "bulgarischen Rhythmus" (2+2+2+3) und Tempomodifikationen (accelerando). Ein Beispiel aus Ghana (OO-YA!) ist durch Kreuz- und Polyrythmik gekennzeichnet und verrät, daß der off beat seinen Ursprung in Afrika hat.

Materialien und Vorschläge für den Unterricht

- 1.1. Johann Strauß: An der schönen blauen Donau, Walzer Nr. 1 (Aufnahmen: E. Ormandy, CBS GM 302 und W. Boskovsky, Decca 6.48168)

Interpretationsvergleich: Beide ziehen, vergleichbar dem off beat des Jazz, die "2" der Walzerbegleitung etwas vor, Boskovsky stärker als Ormandy. Dadurch bekommt der Walzer seine Beschwingtheit, seinen schwebenden Charakter. Boskovsky zieht auch die "3" noch etwas vor. Dadurch wird der Auftaktcharakter verstärkt und die folgende "1" besser vorbereitet. Demgegenüber wirkt Ormandys Interpretation, die die "3" exakt auf die Zeit bringt, relativ steif, ihr fehlt der Wiener Charme.

2. Johannes Brahms: Walzer op. 39, Nr. 15 (Henle Verlag, München) (Aufnahmen: VI. Horowitz, RCA VH 017. 26.41339 und L. Fleisher, CBS 61 670).

## 2.1. Notenbeispiel

System 1: Musical score for piano, measures 1-10. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking is *p dolce*. Measure numbers 4, 5, and 9 are indicated above the staff.

System 2: Musical score for piano, measures 11-20. It includes a first and second ending bracketed together. The right hand continues with melodic patterns, and the left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking is *poco cresc.*. Measure numbers 10, 19, and 20 are indicated above the staff.

System 3: Musical score for piano, measures 21-30. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent. The dynamic marking is *p*. Measure numbers 19, 20, and 29 are indicated above the staff.

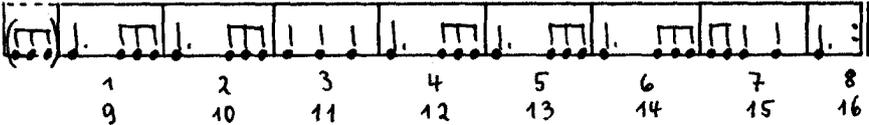
System 4: Musical score for piano, measures 31-40. The right hand features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes. The dynamic marking is *poco cresc.*, and the final measure is marked *dolce*. Measure numbers 25, 29, and 39 are indicated above the staff.

System 5: Musical score for piano, measures 41-50. The right hand has a complex melodic passage with many slurs and grace notes. The left hand accompaniment is rhythmic. The dynamic marking is *p*. Measure numbers 35, 39, and 49 are indicated above the staff.

2.2. Lösung (metrisch-rhythmische Analyse), Grundraster auf dem Schüler-Arbeitsblatt 5, s.19

**A**

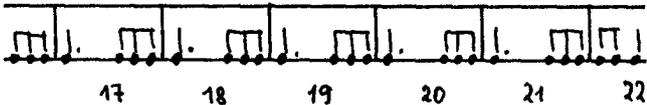
Perioden	8
Halbsätze	VS 4      NS 4
Phrasen	2      2      2      2
rhythmische Motive	a    a    a <sup>1</sup> — a <sup>2</sup> a    a    a <sup>3</sup> — a <sup>2</sup>



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

**B**

6
2      2      2
a    a    a    a    a    a <sup>3</sup>



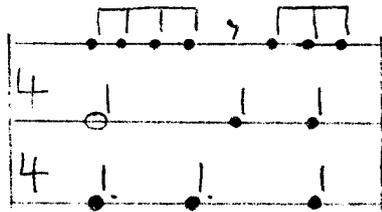
17    18    19    20    21    22

2.3. Ein rhythmisches Muster (ähnlich dem des Deutschen Tanzes von Schubert) tritt in verschiedenen Varianten auf. Das Stück beginnt zwar abtaktig, aber spätestens ab Takt 4 wird seine Auffassung als auftaktig unumgänglich. (Das Schwanken zwischen Ab- und Auftaktigkeit macht den Reiz des Stückes aus.) Ein deutliches Indiz für die Auftaktigkeit ist auch die fehlende "3" im Schlußtakt. a, a<sup>1</sup>, a<sup>3</sup> haben vorwärtstreibenden Charakter, a<sup>2</sup> wirkt ausschwingend, bremsend. Es markiert jeweils das Ende von Vordersatz und Nachsatz. Der Wegfall von a<sup>2</sup> in der Mitte von Teil B führt zur Kumulation von a und dadurch zu einer Steigerung von Verdichtung, die ihren Niederschlag auch in der Periodenverkürzung auf 6 Takte findet. Die Form ist sechsteilig: A A B A B A<sup>1</sup>. A<sup>1</sup> ist eine Variante von A. Motiv a<sup>4</sup> ist eine rhythmische und melodische Variante von a.

- 2.4. Kriterien für den Interpretationsvergleich (Horowitz/Fleisher) sind
- das Tempo, d.h. die Schnelligkeit der Grundschnitte oder Zählzeiten,
  - die Agogik, d.i. die Bezeichnung für Temponuancierungen (man unterscheidet zwischen dem freien tempo rubato, d.i. die Veränderung des Tempos insgesamt durch Beschleunigung, accelerando, oder Verlangsamung, ritardando, und dem gebundenen tempo rubato, das sind rhythmische Dehnungen oder Vorwegnahmen bei gleichbleibendem Grundtempo),
  - die Dynamik (Stufendynamik, d.i. eine über eine Zeit lang konstant bleibende Lautstärke, und Schwell- bzw. Übergangsdynamik, z.B. crescendo, lauter werden, decrescendo, leiser werden),
  - das Klangbild (z.B. Pedalisierung, Hervorheben einzelner Schichten, wie etwa Melodie oder Baßöne u.a.),
  - die Artikulation, d.i. die Bindung, Trennung bzw. Betonung einzelner Töne oder Tongruppen (legato, non legato, portato, staccato),
  - die Phrasierung, d.i. die Gliederung in sinnvolle Einheiten (Perioden, Phrasen, Motive u.ä.) und
  - Abweichungen vom Notentext (z.B. Arpeggien der linken Hand).

3. Anregung zum Bereich Gestalten:

- a) Realisierung eines Ausschnitts aus dem "Walzer für gemischten Sprech-Chor und Schlagzeug ad libitum" von Ernst Toch (New York 1962, Edition Corona Rolf Budde Berlin)
- b) Realisierung von Tanzrhythmen mit verschiedenen Schlaginstrumenten z.B. (Rumba):



4. Modern Jazz Quartett: Django, Aufnahme MID 20014 (1972)

4.1. Notenbeispiel

(Der Improvisationsteil ist handschriftlich ergänzt: 3. und 4. System)

**„Django“** John Lewis

*D.C. al Fine*



5.2. Realisation der Elemente des Stückes (Trommelrhythmus, Bordunstimme, Melodie) mit eigenen Instrumenten, wobei alle nicht spielenden Schüler mitklatschen können.

5.3. Höranalyse: Darstellung des formalen Ablaufs (Buchstabenschema):

a b a' b' a b	3
c d c d	2
a' b' a' b' a b'	3
c d c d	2
a b a' b' a b	3
Coda	

Wie im Takt selbst wechseln auch auf der Ebene der Perioden binäre (aus zwei Einheiten bestehende) und ternäre (aus drei Einheiten bestehende) Gruppen. (Voraussetzung für diese Aufgabe ist der Besitz der Gesamtaufnahme.)

6. OO-YA! (Mustapha Tettey Addy - master drummer from Ghana, LLST 7250), Transkription von Claus Raab (in: Musik fremder Kulturen, hg.v. R.Stephan, Mainz 1977, Schott, S. 100)

6.1. Notenbeispiel:

The image shows three systems of musical notation for the piece 'OO-YA!'. Each system consists of four staves: 1. St. (Melody), 1. Tr. (Snare Drum), 2. Tr. (Tom-tom), and 3. Tr. (Bass Drum). The notation is in a rhythmic style with many eighth and sixteenth notes. The first system shows the initial rhythmic patterns. The second system continues the patterns with some variations. The third system shows the patterns leading towards the end, with some rests and specific rhythmic markings.

6.2. 1.+2.St. (Aufschlagglocken) laufen parallelrhythmisch und geben das "Zeitmaß" an. (Die Länge des Modells ist durch Taktstriche gekennzeichnet). Die 1. Trommel spielt ein Modell gleicher Länge, aber zeitlich versetzt (kreuzrhythmisch). Die 2. Tr. spielt parallel zur 1.Tr. und kreuzrhythmisch zum "Zeitmaß". Alle genannten Instrumente haben "time-keeper"-Funktion, sie bilden eine additiv gereichte Zeitmusterkette. Dagegen setzt sich (wie der improvisierende Solist gegen die rhythm section im Jazz) die 3. (Haupt-)Trommel ab: sie fängt zwar parallel- bzw. kreuzrhythmisch an, spielt dann aber (polyrhythmisch) frei (analog zum off-beat des Jazz). Der Notentext kann die komplizierte rhythmische Fraktur der afrikanischen Musik, die Vorbild für die Jazzrhythmik, aber auch für die moderne minimal music (Steve Reich) wurde, verdeutlichen. Differenziert erarbeitet werden kann sie an dieser Stelle des Unterrichts nicht. Dem Hören erschließt sich das spannungsvolle Gegeneinander von repetierter Gleichförmigkeit und freier Artikulation.

Schüler-Arbeitsblatt 5

Johannes Brahms: Walzer As-dur, op.39 Nr. 15

Blank musical staves for analysis, with a numbered sequence of notes (1-22) written on the bottom staff to identify rhythmic motifs.

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

Perioden

Halbsätze

Phrasen

Suchstabsenschemata

rhythmische Motive

Takte

5. *p dolce*

12. *poco cresc.*

20. *p*

25. *poco cresc.*

35. *dolce*



Musikalische Zeitgliederung IIIFließende Zeitgrenzen

Analog zu dem Gegensatzpaar Poesie und Prosa in der Literatur existieren in der Musik neben regelmäßig gegliederten Klangverläufen auch solche mit frei gestalteter, nicht an ein vorgegebenes Zeitgliederungsmodell gebundener Melodik und Formbildung. Ein klassisches Beispiel dafür ist die Gregorianik (Beispiel: "Resurrexi", Introitus der Ostersonntagsmesse). Das Gefühl der meditativen Versenkung, des Abgehobenseins vom "irdischen" Zeitempfinden, wird durch das Fehlen biogener, Körperreflexe auslösender Elemente hervorgerufen: Es gibt kein metrisches Pulsieren, keine rhythmisch und periodisch gleichmäßige Gliederung und keine melodischen Wiederholungen oder Entsprechungen. Diese reine Form fessellos strömender Melodik ist selten. Schon der psalmodierende Mittelteil des "Resurrexi" bildet eine Zwischenform zwischen reiner Prosamelodik und Korrespondenzmelodik: Melodische Floskeln, die allerdings (textlich bedingt) unterschiedlich lang sind, werden wiederholt.

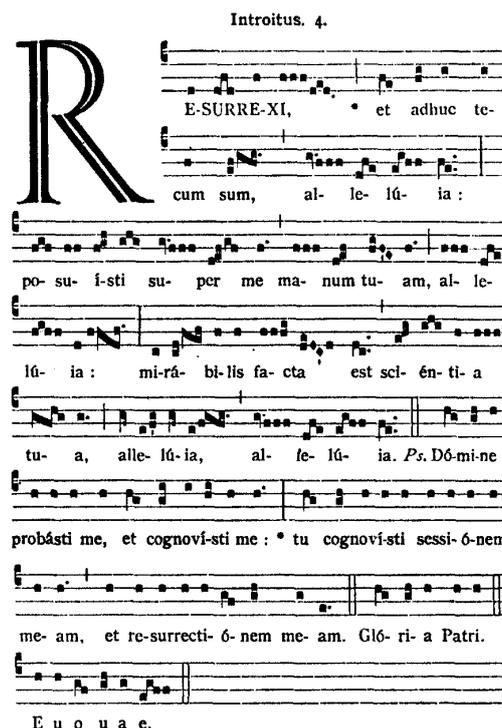
Beispiele strömender Melodik finden sich auch in der grundständigen Folklore europäischer Randgebiete. Sie belegen, daß die in Klassik zur Norm gewordene Korrespondenzmelodik keine durchgängige Gültigkeit hat, sondern nur eine Möglichkeit musikalischer Zeitgliederung darstellt. Die Totenklage aus Ungarn (s.u.) gliedert sich in ungleich lange "Perioden", dabei wird ein melodisches Grundmodell dauernd variiert. (Man spricht vom maqam-Prinzip. Dieser Begriff aus der persische Musik bezeichnet ein Urprinzip des Musizierens, wie es vergleichbar auch im indischen Raga oder in der Bluesimprovisation anzutreffen ist.) Mit der im Verlauf des 19. Jahrhunderts sich durchsetzenden Auffassung der Musik als einer irrationalen, unendlichen Ausdrucksbewegung wurden Prosaelemente wieder zusehends attraktiver, z.B. bei R. Wagner, der schon etwas abschätzig von der "Quadratur" des Tonsatzes sprach. Arnold Schönberg nimmt den Begriff Prosa für seine Art des Komponierens ausdrücklich in Anspruch. Er meint damit nicht eine völlig freischwebende Melodik, sondern eine, die zwar das Regellaß genauer Korrespondenzen und wörtlicher Wiederholungen dauernd umgeht, andererseits aber motivisch-thematisch durchgeformte Gestalten ausprägt. (Beispiel: Thema aus op. 31, s.u.) Eine Prosamelodik, die auf spezifisch musikalische Formungs- und Gliederungsprinzipien verzichtet und sich darauf beschränkt, den Sprachduktus eines Textes nachzuzeichnen, ist das Rezitativ (J.S. Bach: Matthäuspassion, Nr. 67). Bei aller Freiheit zeigen die bisherigen Beispiele insgesamt noch eine, wenn auch unregelmäßige, Segmentierung der Zeit. Völlig gestaltlos (ametrisch und athematisch) wird die Musik erst in neuzeitlichen seriellen und Klangflächenkompositionen, die in weiten Passagen dem Hörer die Möglichkeit gliedernden Hörens fast ganz verwehren. Die Zeit scheint stillzustehen (Beispiel: Penderecki, Threnos).

Materialien und Vorschläge für den Unterricht

1. Introitus der Messe am Ostersonntag (aus: Graduale Romanum, Tournai (Belgien) Desclée, S. 240f., Aufnahme aus Maria Einsiedeln, Archiv Produktion 2533 131):

## 1.1. Notenbeispiel:

Introitus. 4.



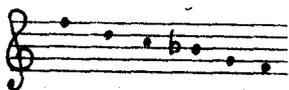
E u o u a e.

2. Literaturhinweis: H. Bessler: Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik, in: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Lpz. 1978, Reclam (S. 80 ff.)
3. Totenklage aus Ungarn (Gyimes Csangó Region), Hungarian Folk Music 1. LPX 10095-98
- 3.1. Notenbeispiel:

**Parlando**  $\text{♩} = \text{cca } 104$

Jaj lel-kém, lel-kém, jó tár-som,      négy-ven-négy-be  
 el - o - sütt, mög - öt - te az az      át - ko - zolt  $\text{♩} = \text{cca } 84$   
 há - bo - rú - ú!      Jaj, me - ti - zén - öt ó - va, hogy  
 ár - vo - va - gyok!      Nin - esen ne - kém sön - ki - ni,      csak az it  
 tel - es,      le - es.      Jaj, je - re - ha - za, lel  
 kem,      hogy pa - na - sz - kod - jam meg na - ké - ed.  $\text{♩} = \text{cca } 108$   
 Mond - jam el, hogy anny' ü - dö - töl      mi - pa - na - szom  
 vá - na - s.      lel-kém, jó ki - esi tár - so - s - om!

- 3.2. Totenklage ist in dem Aufnahmegebiet ein noch lebendiger Brauch. Er wird ausgeführt von Frauen (Ehefrauen, Müttern, Töchtern). Die melodischen Formeln wechseln je nach Region. Unser Beispiel zeigt eindeutig pentatonische Züge mit altertümlicher Deszendenzmelodik. Das Modell wird individuell (improvisatorisch) aktualisiert (dauernde Variantenbildung). Eine Frau klagt um ihren gefallenen Mann:



"Oh weh, mein teuerster, liebster Mann, der 1944 an der Front fiel, der durch den verdammten Krieg getötet wurde! O weh, weh mir, als Waise lebe ich seit 15 Jahren. Keinen habe ich an meiner Seite, und keinen Platz habe ich zum Leben außer Straßen und Wegen! O weh, komm heim, mein teuerster, damit ich dir all mein Leid klagen kann, das so gewaltig gewachsen ist in all den langen, langen Jahren, mein teuerster liebster, bester Mann! Komm heim, um deine Kinder zu sehen, die in alle Winde zerstreut sind! .....

- 3.3. Literaturhinweis: Bence Szabolcsi: Bausteine zu einer Geschichte der Melodie, Budapest 1958, Corvins, S. 223-225)
4. Arnold Schönberg: Variationen für Orchester, op. 31, erste "Periode" des Themas:
- 4.1. Notenbeispiele:

$\text{♩} = 76$   
 P  
 $\text{♩} = 74$   
 PP

4.2. Die Gegenüberstellung der Schönbergschen und der Straußschen Melodie - ein Vergleich übrigens, der auf Schönberg selbst zurückgeht, vgl. "Stil und Gedanke". S. Fischer Verlag Frankfurt 1976, S. 256 ff. - verdeutlicht die rhythmische Freiheit der Deklamation. Die Darstellung als Motivtabelle zeigt aber auch die engen Beziehungen der rhythmischen und melodischen Strukturen zum Anfangsmotiv. An dieser Stelle des Unterrichts kann dieser Aspekt allerdings nur ansatzweise behandelt werden.

Schönberg: Strauß:



5.2. Der Sänger folgt dem Sprachrhythmus, der Notentext stellt einen an die musikalische "Orthographie" angepaßten Näherungswert dar: Ph. E. Bach: "... Die übrigen Recitative werden ... ohne Rücksicht auf den Tact abgesungen, ob sie schon bey der Schreibart in den Tact eingetheilet werden." G. F. Wolf (1789): (Das Recitativ) "soll. ein Gesang sein, der einer Rede ähnlicher ist als einem wirklichen Gesange, also eine musicalische Declamation." Diese und weitere Theoretikeraussagen finden sich in: N. Harnoncourt: Musik als Klangrede, Salzburg 1982, Residenz Verlag, S. 45.

6. Kr. Penderecki: Threnos (Partitur: Edition Eulenburg 3008, S. 5 Aufnahme: Wakasugi, WDR),

6.1. Notenbeispiel:

24 Violini  
10 Viole  
10 Violoncelli  
8 Contrabbassi

sub. f  
sub. f

15'' 11''

24 Vn  
10 VI  
10 Vc  
8 Cb

sub. ppp  
sub. ppp

4'' 6'' 13''

6.2. Literaturhinweis: Walter Gieseler (Komposition im 20. Jahrhundert, Moeck Verlag Celle 1975, S. 63) zur ametrischen Zeitgestaltung.

Schüler-Arbeitsblatt 7  
Arnold Schönberg: Variationen für Orchester, op. 31

Schönberg:

Strauß:

Schüler-Arbeitsblatt 8  
Kr. Penderecki: Threnos

