

Ausdruck der Empfindung und Malerei

Haydns Rezitativ »In vollem Glanze ...« -Nr 12 aus »Die Schöpfung«

Hubert Wißkirchen (Musik in der Schule Heft 3/1993)

Eine Sache, die komplex ist - und Musik ist wahrlich eine solche - muß man von verschiedenen Seiten her aufdröseln. Der einzelne Zugriff fördert zwar nicht die ganze Wahrheit ans Licht, darf aber deshalb nicht als unzureichend von vornherein diffamiert werden. Nichts schadet der differenzierten Wahrnehmung des strukturellen Ablaufs der Musik mehr als das bloße Pochen auf ihr geheimnisvoll-irrationalen und ganzheitliches Wesen und die daraus resultierende Verweigerung genauen Nachhörens und Nachdenkens. Nichts verhindert den nuancierten Nachvollzug des gefühlsmäßigen Ablaufs der Musik mehr als der Rekurs auf bloß subjektive Reaktionen (»Wie wirkt das denn auf euch?«). Nichts gegen die Subjektseite, sie ist das notwendige Pendant zur Objektseite, denn erst im Gespräch zwischen beiden konstituiert sich Sinn. Dieses Gespräch muß allerdings gelernt werden. Musik spielt nicht nur intern mit traditionellen und von ihr selbst modifizierten bzw. neu aufgebauten Mustern, sondern auch - extern - mit den Mustern, die der Hörer mitbringt bzw. beim Hören der Musik entwickelt. Und diese Muster sind nicht nur struktureller und formaler, sondern auch affektiver und assoziativer Art. Der in der Musik codierte Ausdruck und die in ihr enthaltene Bedeutung werden nur zum Teil unmittelbar verstanden, obwohl die Musik gar nicht verschwommen, sondern überaus deutlich, nach Meinung von *Ferdinand Hand* und *Felix Mendelssohn-Bartholdy* sogar deutlicher als die Wortsprache »spricht«. /1/ Die Differenziertheit der musikalischen Ausdrucks- und Bedeutungsnuancen läßt sich deshalb nicht in Worte übersetzen. Dennoch sind Worte unvermeidlich, wenn man die Bedeutung der Musik vermitteln will. Das gilt besonders für den Unterricht, vor allem, wenn es um Sinn und Bedeutung komplexer Musikwerke geht. Die Vermittlung über musikpraktisches Tun ist in der Schule notwendigerweise (auf elementare - als solche allerdings unverzichtbare - Möglichkeiten) begrenzt. Und auch dabei ist das Medium des Wortes nicht wegzudenken: Auch ein Dirigent benutzt ja zur Verdeut-



Titelbild zu Haydns »Schöpfung« von P.-Ph. Choffard (Franz. Ausgabe 1801)

lichung des Wesens einer Musik Worte und Gesten. Mitteilbar wird die Bedeutung also gerade auch durch außermusikalische Kommunikationsformen.

Musik ist nicht ein Reich für sich, das fernab unserer sonstigen Erfahrungs-, Denk- und Empfindungshorizonte liegt. Gerade Kinder und Jugendliche hören Musik gefühlsmäßig, motorisch-reflexiv und assoziativ. Immer sprechen wir analog von der Musik, d. h., immer beziehen wir sie auf Außermusikalisches, selbst da, wo wir scheinbar nur Sachbeschreibungen geben: Wir sprechen von »hohen« und »tiefen« Tönen (die es ja rein akustisch nicht gibt), von »hellen« und »dunklen« Klängen, von »vollen« Akkorden, »schnellen« Tonfolgen, wir fixieren in der Notation den musikalischen Ablauf in einem zweidimensionalen Zeit/Raum-Raster usw.

Die Musik kann zwar im allgemeinen keine Begriffe bilden, die denotativ auf etwas verweisen, wohl aber kann sie Konnotationen (das, was man nebenbei noch erfährt, wenn jemand spricht) äußerst differenziert ansprechen. Nehmen wir den ersten Satz des vorliegenden Stückes: »In vollem Glanze steigt jetzt die Sonne strahlend auf«. Die

Musik kann nicht »Sonne« sagen, wohl aber kann sie die mit diesem Begriff verbundenen Konnotationen ausdrücken: »voll« (z. B. durch »volle« Akkorde), »Glanz« (durch »helle« Töne), »steigt« (durch eine »steigende« Tonfolge). - Im Katalog der barocken rhetorischen Figuren wurde diese Figur als Anabasis bzw. Ascensus (= Aufstieg) geführt. - In der Gebrauchsmusik unserer Tage, speziell im Film und in der Werbung, werden zwar eine Reihe solcher Sprachregelungen der Kunstmusik als grobe Klischees weiterbenutzt und dadurch auch dem Konsumenten eingepflegt, verloren geht dabei aber die Fähigkeit der nuancierten und kontextbezogenen Wahrnehmung. Differenzierte Bedeutung entsteht ja erst im Kontext des einzelnen Werkes. Zum Verstehen braucht man beides, den »Grundwortschatz«, und zwar einen größeren als die Gebrauchsmusik vermittelt, und ein Training im Wahrnehmen von Bedeutungsnuancierungen. Der Hund hört das Schnurren der Katze als eine Art Knurren, also als einen Bestandteil seines Codes, und mißversteht es von daher als Drohgebärde. Ähnliche Mißverständnisse kann man auch bei der Musikwahrnehmung der Schüler gelegentlich feststellen. Welche Korrektive gibt es? Kann man überhaupt zwischen Richtig und Falsch unterscheiden?

Eine rational faßbare Grundlage ist die Figurenlehre des Barock, die eine etwa 150jährige »Sprach«entwicklung festschreibt und über die Internalisierung dieser Sprachmuster bis in unsere Zeit nachwirkt. Eine mechanische Handhabung der Figurenlehre wäre aber genauso tödlich wie eine schematische Formenlehre. Die Feststellung, daß *Haydn* zu Beginn seines Stückes die Anabasis (die aufsteigende Tonleiter) benutzt, um den Sonnenaufgang zu malen, ist zunächst nicht mehr als die Kennzeichnung eines (semantisch besetzten) Materials. Die bloße Vokabel ergibt noch keinen ästhetischen Sinn. Der entsteht erst im komplexen Zusammenhang mit den anderen Elementen dieser Tongestalt und des Stückes überhaupt. Das gilt auch für die Wortsprache, und zwar nicht nur für äquivalente Begriffe wie Bank (Möbelstück und Geldinstitut): Das »steigt auf« des Textes bekommt seine spezifische Bedeutung erst im Kontext der anderen (metaphorischen) Begriffe (»in vollem Glanze«, »strahlend«, »Riese«, »stolz«, »froh«).

Im Wechselspiel von Musik und Sprache können solche konnotativen Bedeutungsnuancen in potenziertem Maße generiert werden. *Haydn* charakterisiert in dem instrumentalen Vorspiel und den instrumentalen Einwüfen jeweils im Vorhinein den folgenden Text, läßt also die Musik zunächst für sich sprechen und bereitet

durch sie den Erlebnisraum für die Rezeption des Textes vor. Dadurch verhindert er, daß die Musik als bloße mit- oder nachplappernde Illustration des Textes - nach Art des Mickeymousing - mißverstanden und entwertet wird. Nicht auf vordergründige Tonmalerei kommt es ihm an, sondern auf eine tiefe Verankerung der Aussagen im Bewußtsein. Die Musik wird zur Wahrnehmungslenkerin. Nicht die objektivierbaren Figuren und die definierten Begriffe stehen im Vordergrund, sondern - darauf deutet auch der Metaphernreichtum des Textes hin - die suggestive Einwirkung auf das Empfindungs- und Assoziationsvermögen des Hörers. Die (Weiter)-Benutzung der in der Tradition gewonnenen abbildenden (z. B. Anabasis) und affektiven (z. B. Konsonanz, Dissonanz) Figuren ermöglicht eine solche Gefühlslenkung. Die Funktion der Figuren hat sich allerdings geändert: Sie dienen nicht mehr der realen Darstellung, sondern dem Ausdruck.

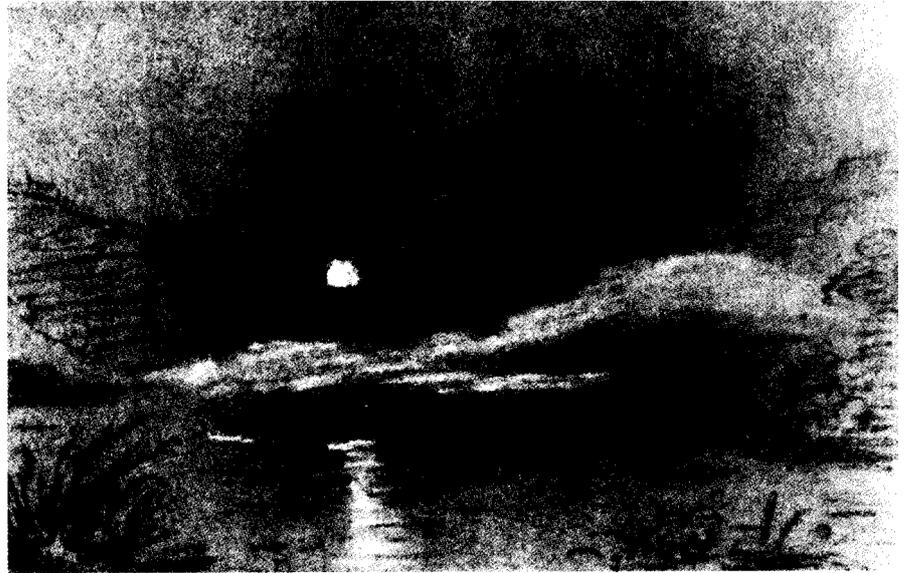
Die Stärke der Wirkung der Musik läßt sich unmittelbar erfahren. Man lese nur den Text des ersten Teils zunächst ohne Musik und dann nach dem Vorspiel der orchestralen Einleitung noch einmal vor. Im Unterrichtsgespräch werden die Schüler spontan äußern, daß das Ganze jetzt intensiver und deutlicher erlebt wird, daß man sich den geschilderten Vorgang besser vorstellen könne, daß das Ganze jetzt stimmungsvoller sei u. ä. Schwieriger wird es sein herauszubekommen, daß die Musik den Text nicht nur »verstärkt« (wie die nichtssagende Passepartout-Formulierung lautet), sondern daß sie mehr und anderes als der Text sagt. Die Musik zeichnet zwar einerseits Aussagen des Textes analog nach und macht sie dadurch sinnfälliger, andererseits aber nuanciert sie diese Aussagen und fügt auch eigene Konnotationen zu den Metaphern des Textes hinzu.

Rezitativ »In vollem Glanze steigt jetzt die Sonne ...« (Nr. 12) aus *Joseph Haydns »Die Schöpfung«*

*In vollem Glanze steigt jetzt die Sonne strahlend auf,
ein wonnevoller Bräutigam, ein Riese, stolz
und froh, zu rennen seine Bahn.*

*Mit leisem Gang und sanftem Schimmer
schleicht der Mond die stille Nacht hindurch.*

*Den ausgedehnten Himmelsraum ziert ohne
Zahl der hellen Sterne Gold,
und die Söhne Gottes verkündigen den
vierten Tag mit himmlischem Gesang,
seine Macht ausrufend also:*



Joh. W. v. Goethe: Aufgehender Mond am Fluß (Handzeichnung)

Die Orchestereinleitung z. B. malt auf vielfältige Weise (s. u.) das Aufsteigen und Wachsen der Sonne im besonderen und die »Großartigkeit« des Geschehens allgemein, dennoch ist das Äußere nicht das Zentrale. Vergleicht man die Stelle mit der Parallelstelle in den Jahreszeiten (Nr. 11: »*Sie steigt herauf, die Sonne*«), so verzichtet *Haydn* hier weitgehend auf die Darstellung des zunehmenden »Strahlens« (durch immer dichtere und hellere Streichertremoli). Lediglich die hohe Streicherlage weist in diese Richtung. Es geht hier mehr um die religiöse und weltanschauliche Symbolik des Lichts. Man könnte die durch die Vorhalte entstehenden Sekundreibungen und die chromatischen Durchgänge als »*Brechungen*« des Lichts in der Dämmerung deuten. Auf dem Hintergrund solcher Trübungen wirkt dann der in der Kadenz erreichte »*ungetrübte*« D-Dur-Akkord auf dem Höhepunkt (T. 10) als sieghafter Durchbruch. Zur Lichtmetaphorik der Aufklärung - man vergleiche *Mozarts »Zauberflöte*« - gehört der Aspekt, daß das Licht (als Symbol der Vernunft, des Vollkommenen und Guten) die Nacht (als Symbol des Unentwickelten und Bösen) verdrängt. Das könnte auch hier mit dem Übergang von dem polyphon verschlungenen und dissonant-geschärften Liniengeflecht zur »klaren« Homophonie »reiner« Dreiklänge mitgemeint sein.

Es gibt eine Parallele zu diesem Vorgang am Anfang von *Ligeti's »Lux aeterna*« (ewiges Licht). Mit Halbtonreibungen im engen Cluster-Raum wird eine diffuse Lichtwirkung (»Wie aus der Ferne«) erzielt. (*Ligeti* selbst vergleicht diesen Effekt mit Spiegelbildern, die auf einer sich kräuselnden Wasserfläche entstehen.) Der Raum wird wie bei *Haydn* fächerartig

ausgeweitet und gleichzeitig durch die größeren Abstände zwischen den Stimmen zunehmend aufgehellt. Die Entwicklung dieses ersten Teils mündet bei *Ligeti* in einen durchsichtig klaren Unisonoklang auf a. Mit *Ligeti* gemeinsam ist der *Haydn*-Stelle auch die religiöse Akzentuierung. Die langen Notenwerte des aufsteigenden »cantus firmus«, die (quasi motettisch) nacheinander einsetzenden kontrapunktischen Stimmen sowie die Quartvorhalte und Überbindungen verweisen auf den »stile antico«, den Palestrina-Stil. Ähnliches geschieht an der »Mond«-Stelle (T. 26 ff.): Auch hier markiert die in langen Notenwerten schreitende Baßstimme den cantus firmus, um den sich (wie in einem Choralvorspiel) die übrigen Stimmen ranken. Die Natur bekommt also bei *Haydn* - nach der vorherrschenden (pantheistischen bzw. naturmystischen) Vorstellung der Zeit - eine göttliche Weihe (deus sive natura), wie sie in dem berühmten *Gellertschen* Gedicht »*Die Ehre Gottes aus der Natur*« zum Ausdruck kommt, wo es in der z. und 3. Strophe heißt:

*»Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne?
Wer führt die Sonn aus ihrem Zelt?
Sie kömmt und leuchtet und lacht uns von ferne
und läuft den Weg gleich als ein Held.
Vernimm's und
siehe die Wunder der Werke.
Die die Natur dir aufgestellt!
Verkündigt Weisheit und Ordnung und Stärke
Dir nicht den Herrn, den Herrn der Welt?«*

Ganz deutlich wird die Beziehung zu solchen Vorstellungen, wenn das Rezitativ in die folgende Chornummer mündet: »*Die Himmel erzählen die Ehre Gottes; und*

seiner Hände Werk zeigt an das Firmament.« Die Emphase der Darstellung des Lichts hängt, wie gesagt, mit dessen metaphorischer Bedeutung für die Aufklärung zusammen. Eine neue optimistische Welt- und Menschensicht wendet sich ab von den düsteren Jammertal-Vorstellungen des Barock und vertraut darauf, die Erde mit Vernunft in ein Reich der Humanität verwandeln zu können. In Haydns »Schöpfung« sahen die Zeitgenossen die zentralen Ideen ihrer Zeit göltig dargestellt. So erklärt sich die ungeheure Wirkung des Werkes. Es wird ein Paradies ohne Sündenfall und eine Theologie ohne Kreuzestod beschworen. (Nicht umsonst wurden damals Aufführungen der »Schöpfung« in Kirchen verboten.) Daß Haydn selbst sein Werk als ein religiöses verstanden wissen will, belegen eigene Aussagen: »Seit jeher wurde die Schöpfung als das erhabenste, als das am meisten Ehrfurcht einflößende Bild für den Menschen angesehen. Dieses große Werk mit einer ihm angemessenen Musik zu begleiten, konnte sicher keine andere Folge haben, als diese heiligen Empfindungen in dem Herzen des Menschen zu erhöhen, und ihn in eine höchst empfindsame Lage für die Güte und Allmacht des Schöpfers hinzustimmen. - Und diese Erregung heiliger Gefühle sollte Entweihung der Kirche sein?« /3/ Das Pathos der Einleitung des Rezitativs Nr. 12 wird zum Ausdruck der unaussprechlichen, aber mit Mitteln der Musik erfahrbar gemachten Größe Gottes bzw. der Schöpfung.

Daß Haydn nicht nur malt, sondern die »realistischen« Figuren als Elemente einer Empfindungssprache benutzt, wird ganz deutlich auch an der genannten »Mond« Stelle (T. 26ff.). Die Katabasis (»Abstieg«) wird in T. 33 nicht (tonmalerisch folgerichtig) weitergeführt, sondern durch eine kadenzierende Baßführung abgelöst, die Ruhe und Sicherheit suggeriert. Auch die Pausenfigur bei »stille« ist nicht nur malend, sondern wird im Kontext der anderen Figuren, vor allem auch im Zusammenhang mit dem liedhaften Melisma, zu einer Wendung nach innen, zu einem Zeichen von Herzensfrieden und Naturfrömmigkeit (im Sinne eines »andächtigen Schweigens«). Bevor solche Deutungen (im Unterricht der Oberstufe) möglich werden, sind handfeste, zunächst vielleicht vordergründig erscheinende Übungen erforderlich, deren Aufgabe es ist, Wahrnehmungs- und Beobachtungsfähigkeit zu schärfen und ein Verständnis für die analog codierende Sprache der Musik zu wecken. Bei diesen Übungen geht es um genaue Zuordnung der musikalischen Gestalten und Teilgestalten zu den sie auslösenden Wör-

tern und impliziten Vorstellungen des Textes. Da die Analogcodierung auf der partiellen Übereinstimmung (tertium comparationis) zwischen dem Bezeichnenden (der musikalischen Gestalt) und dem Bezeichneten (den Elementen des Textes) beruht, gilt es solche Klammern zu finden und von daher die Rolle und die Bedeutung der Musik genauer zu verstehen. Der Zwang zum genauen Hinsehen und Nachdenken führt zu einem differenzierten Wahrnehmen und Erleben der Musik. Auf diese Weise kann das vorliegende Stück auch schon in der Mittelstufe sinnvoll erschlossen werden. Die gewonnenen Einsichten und geübten Verfahren lassen sich ohne weiteres auf jede Musik, die mit Sprache, Bild oder Bewegung gekoppelt ist, übertragen, nicht nur auf Kunstmusik, sondern gerade auch auf Film- und Werbemusik. Zur Verdeutlichung des Verfahrens eignet sich vielleicht das folgende Schaubild besser als eine verbale Beschreibung:

»Den ausgedehnten Himmelsraum ziert ohne Zahl der hellen Sterne Gold«

Durch das pp und das Tremolo ist die Stelle deutlich herausgehoben, dennoch fügt sie sich (harmonisch und melodisch) organisch in den Gesamtverlauf ein: Sie erscheint als eine Variante der »Heroldzeichen« ab T. 36. Das Verfahren offenbart die Komplexität der musikalischen Codierung. Die Frage nach der richtigen Deutung ist falsch gestellt. Die einzelnen Figuren sind nur Teilaspekte, Sinn entsteht erst im Ganzen, das mehr ist als seine Teile und mehr als die verbale Beschreibung. Gerade die genaue Detailanalyse verweist also auf die Ganzheit zurück, allerdings auf eine »gefülltere«, deutlicher wahrgenommene und erlebte. Im Unterricht ist deshalb unbedingt der Eindruck zu vermeiden, die Analyse führe zu endgültigen, objektivierten Ergebnissen. Über das Nachweisbare hinaus bleibt ein Spielraum für subjektive Unterschiede in der Sinnerfahrung. Die Analyse kann - man erinnere sich an die in Anm. 1 zitierten Äußerungen von Hand und Mendelssohn - und darf die Musik nicht ersetzen. Der Sinn der Musik konstituiert sich erst in einem aktiven Akt im Bewußtsein des Hörers. Dieses Wahrneh-

mungsspiel wird bei richtiger Anwendung der genannten Verfahren in Gang gebracht. Und ein zweites Mißverständnis muß ausgeräumt werden: Die Analyse ist nicht mit dem Kompositionsvorgang zu verwechseln. Musikalische Formulierungen wie die obigen sind in den wenigsten Fällen vom Komponisten »zusammengerechnet«, sondern als Ganzheit erfunden worden. Dennoch steht hinter dieser ganzheitlichen Intuition eine Fülle von gewachsenen Sprachregelungen, die in der Analyse quasi »etymologisch« (von ihrer Bedeutungsgenese her) entschlüsselt werden.

Eine solche Untersuchung könnte folgende Ergebnisse bringen:

»steiget«
Tonleiter »aufwärts« (d2-fis3) von T. 1 -10 (Viol.);
cresc. vom pp zum ff (»wächst«, »wird größer«);
zunehmende vertikale Dichte - 1st., 3st., 3st, 4st. ... (»wächst«, »wird größer«, »riesiger Fächer«);

legato, Überbindungen, lange Notenwerte (»langsameres, ruhiges Gleiten«).

»strahlend«:
»helle« (= hohe) Streicherlage am Anfang

»voller (Glanz)«:
Erweitern des Klangraums nach oben und unten (»aufgehender«, »gewaltiger« Fächer).

»Glanz« im Sinne von »Majestät«: volle, repetierte Akkorde (»Größe«); punktierter Marschrhythmus und Trompeten und Pauken: »Fanfarengeschmetter«, »Königssymbol«. /4/

»wonnevoller Bräutigam«:
»absteigende«, legato (»sanft«), mit Decrescendo gespielte Streicherfigur (T. 18); liebevolle »Zuwendung« zur Erde, sich schließender Fächer.

»Riese«, »stolz«:
»straffes« Unisono ; »sich aufreckende« Akkordbrechung; »riesiger« Ambitus; »energisches« (»zackiges«) Staccato (T. 20f.); »gewaltig« sich öffnender Fächer.

UNTERRICHT

»Mond«, »Nacht«:

tiefe (»dunkle«) Lage (Subdominante), das »Auf und Ab« der Mondbahn wird nachgezeichnet.

»leise«, »sanft«, »still«:

pp, liedhafte Melismen.

»still«: »Pause« (T. 34)

»Schimmer«

Die Vorhalte »verwischen« (wie schon in der Einleitung) die Konturen.

»schlecht«:

vorherrschend Sekundbewegung (T. 28 sogar chromatische Bewegung), »langsam« (Adagio).

»ausgedehnter Himmelsraum«:

»großer« Ambitus des Tremolos.

»ohne Zahl«:

»zahllose«, einzeln nicht identifizierbare Tonpartikel (»Töneschwarm«).

»helle Sterne«:

»hohe« Lage der Streicher »tremoli« (»Zitern« bzw. »Glitzern« des Lichts).

»seine Macht ausrufend«: punktierte Akkordrepetitionen als »Herolds-Zeichen« (Freude): Allegro

Die Singstimme zeichnet im ersten Teil den Sprachduktus rhythmisch genau nach. - Ausnahmen: in T. 19 (»ein«) und T. 24 (»zu«) jambischer Auftakt mit einer Viertel statt einer Achtel. /5/

Melodisch wird teilweise gegen die Sprachmelodie verstoßen, um etwas abzubilden, z. B.: T. 16 (»Steiget«) und T. 22 (»Riese«: gebrochener Nonenakkord abwärts - Umkehrung der vorhergehenden Orchesterstelle -). Für die sprachmelodisch auffällige Behandlung des »in« in T. 15 und des »zu« in T. 24 ist kein Grund zu erkennen. Haydns Rezitativ ist insgesamt nicht so plastisch im Herausarbeiten des Sprechduktus wie das *Bachs*. Haydn scheint mehr musikalische Erfordernisse, z. B. motivische Entsprechungen im Auge zu haben, das Rezitativ also der »normalen« Melodiebildung anzupassen, indem er z. B. formelhafte Wendungen wiederholt:



Joseph Haydn: Rezitativ (Nr. 12) aus der Schöpfung

Andante

V. 1
pp V. 2 Va.
Vlc. Baß Tutti
cresc. legato
7
12 Uriel
In vol-lem Glanze
16
stei-get jetzt die Son-ne strah-lend auf;
f
19
ein wonnevoller Bräutigam, ein Riese stolz und
23
froh, zu ren-nen sei-ne Bahn. Più Adagio
pp

In der Oberstufe könnte eine Auseinandersetzung mit der ästhetischen Diskussion über Nachahmungs- und Ausdruckästhetik erfolgen, die sich damals an Haydns Werk noch einmal entzündete.

Schiller bezeichnete die »Schöpfung« in einem Brief an Körner (am 5. 1. 1801) als einen »charakterlosen Mischmasch«. Unzeitgemäß erschienen ihm und seinen Zeitgenossen - spätestens seit Johann Jakob Engels Schrift »Ueber die musikalische Malerey« (Berlin 1780) - die tonmalerischen Schilderungen. (Auch Beethoven schützt sich ja in seiner 6. Sinfonie mit dem »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei« vor solchen Anwürfen.) Da man

die Tonkunst als autonomen, nach eigenen, natürlichen Gesetzen sich entwickelnden Zusammenhang verstand, war es ein Ärgernis, wenn die Musik sich durch ein Programm oder eine Textvorlage fremdbestimmen ließ, anstatt nach dem Vorbild des Organismus in einem immanenten und folgerichtigen Kräftespiel zu einer einheitlichen Gestalt zu wachsen. Oberflächlich gesehen gibt das im vorliegenden Haydn'schen Rezitativ angewandte Reihungsprinzip - Tongemälde 1 → Stichwort(e) → Tongemälde 2 → Stichwort(e) usw. - Schiller recht. Das Stück zerfällt überdies in drei Abschnitte, die sich in

28 *mezzo voce*

Mit lei-sem Gang und sanf-tem Schim-mer schleicht der

Streicher

pp

33 **Allegro**

Mond die stil-le Nacht hin-durch. Den

38

aus-ge-dehn-ten Him-mels-raum ziert oh-ne Zahl der hel-len Ster-ne

pp

42

Gold, und die Söh-ne Got-tes ver-kün-di-gen den vier-ten

f

46

Tag mit himmlischem Gesang, seine Macht ausrufend al-so:

Tempo, Material, Tonart (D-G-G/D/C) und Affekt(en) unterscheiden.

Dennoch gibt es einheitstiftende Momente: Die Teile I und III korrespondieren durch ähnliche Affekte (Majestät, Freude) und durch ähnliches Material (punktierte Akkordrepetitionen), so daß eine Art Bogenform entsteht. Die Teile I und II haben ihre Entsprechung in der zentralen Bedeutung des Tonleiternotivs (T. 1 -10/26-35). Man könnte sogar im Sinne des sonatenmäßigen Kontrast- und Entwicklungsprinzips von zwei Grundprinzipien bzw. zwei Grundaffekten sprechen, die in dem Stück zu einem »Charakter« /6/ zusammengefaßt sind: In der Einleitung sind beide Elemente »exponiert«:

A: zart, melodisch, harmonische Bewegung

B: heroische Tonrepetitionen, Marschrhythmus = Macht

Beide Elemente bestimmen das ganze Stück: A/B(1-15) - B(15-25) - A1 (26-36) - B 1(36-50).

Albert Christoph Dies sagt 1810 in seinem Buch »Biographische Nachrichten von Joseph Haydn« ('Berlin 1962, S. 162): »Jede Nachahmung im Kunstwesen soll nach Veredelung streben ... Nachahmung ohne Veredelung, ist weiter nichts, als eine niedrige komische Nachäffung.«

In diesem Sinne sind Haydns Tonmalereien zu verstehen. Sie sind komplexer Ausdruck und anschauliche (= sinnenfällige) Interpretation des tieferen Textsinnes nicht nur äußerliche Nachzeichnung.

Anmerkungen

/1 / Ferdinand Hand (»Ästhetik der Tonkunst«, Leipzig 1837, Bd. I, S. 89 f.):

»Der oft ausgesprochenen Behauptung von der Unbestimmtheit der Gefühle<. liegt »ein Missverständnis zum Grunde. Die angenommene Unbestimmtheit existiert nur für den Verstand, indem demselben nicht möglich ist, das Besondere den Begriffen unterzuordnen, und die Merkmale als logische zu behandeln. Dadurch erscheint ihm, was in sich seine eigenthümliche Bestimmtheit trägt, als unbestimmt, und er erkennt ein Unaussprechliches der Gefühle. Und so steht die Bestimmtheit des Gefühls in einem umgekehrten Verhältnisse zu der Begreiflichkeit ... Dann aber ergibt sich auch, daß dasjenige, was hierbei dem Verstande unbestimmbar bleibt, dennoch von der Musik aufgefaßt und mit derjenigen Bestimmtheit dargestellt wird, welche jedem achten Tonstück einen festen und entschiedenen Charakter zusprechen läßt und jedes fremdartige Gefühl ausschließt, während zum Bewußtseyn gebracht wird, was nicht unmittelbar in Worte übertragen werden kann.«

Felix Mendelssohn Bartholdy (Brief an M. A. Souchy vom 15. 10. 1842):

»Es wird so viel über Musik gesprochen, und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt, die Worte reichen nicht hin dazu, und fände ich, daß sie hinreichen, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen. - Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die Einem die Seel erfüllt mit tausend besseren Dingen, als Worten. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte. So finde ich in allen Versuchen, diese Gedanken auszusprechen, etwas Richtiges, aber auch in allen etwas Ungenügendes, und so geht es mir auch mit den Ihrigen. Dies ist aber nicht Ihre Schuld, sondern die Schuld der Worte, die es eben nicht besser können. Fragen Sie mich, was ich mir dabei (bei einigen der Lieder ohne Worte) gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied wie es dasteht. Und habe ich bei dem einen oder andern ein bestimmtes Wort oder bestimmte Worte im Sinn gehabt, so mag ich die doch keinem Menschen aussprechen, weil das Wort dem Einen nicht heißt, was es dem Andern heißt, weil nur das Lied dem Einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im Andern, - ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht.«

/2/ Daß Haydn hier den *stile antico*, also den alten Kirchenstil zitiert, zeigt ein Vergleich mit einer Stelle aus Telemanns komischer Kantate

Telemann:

ce - ci - derunt, ce - ci derunt in pro-fun - dum

ce - ci - de - runt in pro - fun - dum

ce - ci - de - runt in pro - fun - dum

Haydn:

schleicht der Mond die stil - le Nacht hin...

Unterricht

»Der *Schulmeister*«. Telemann karikiert dort den Lehrstoff damaliger Kompositionsschüler: die Kontrapunktübungen und die Figurenlehre (vgl. die skalisch fallende Bewegungsfigur - Katabasis/Descensus -, die das »*cecidierunt in profundum*« - »*sie fielen in die Tiefe*« - malt).

/3/ Brief aus Eisenstadt vom 24. 7. 1801 an *Karl Ockl* in Plan.

/4/ Daß die musikalischen Ingredienzen des Königszeremoniells zur Darstellung der Majestät Gottes benutzt werden, kann man am besten in *Händels Halleluja* studieren, wo sie übrigens (wie hier) mit religiösen Choralintonationen verbunden sind. Beiden Stücken gemeinsam ist auch die »Königstonart« D-Dur (vgl. H. Wißkirchen: Arbeitsbuch für den Musikunterricht in der Oberstufe, Bd. 2, Frankfurt am Main 1992, Diesterweg, S. 41 ff.).

/5/ Ob mit dieser Regelwidrigkeit ein »staunender Effekt« erreicht werden soll, wie *Anke Riedel-Martiny* - In: Georg Feder (Hg.): *Haydn-Studien*, Bd. I, München 1966, S. 212 - meint, bleibe dahingestellt.

/6/ Zum Begriff Charakter gehört - im Gegensatz zum barocken Affektbegriff - das Ausbalancieren unterschiedlicher, ja kontrastierender Elemente.