

In: Udo Zilkens: Johann Sebastian Bach. Zwischen Zahlenmystik und Jazz, Köln 1996, S. 46-49

5. Bearbeitungen - Romantik und Jazz

5.1 *Meditation /Ave Maria* von Charles Gounod [Essay von Hubert Wißkirchen, 1990]

"Gounods Meditation oder Ave Maria, eine Zusatzmelodie zum ersten Präludium aus Bachs Wohltemperiertem Klavier, ist als Kitsch in Verruf, ohne daß es geglückt wäre, außer der stilistischen Diskrepanz zwischen dem Opernpathos des Arrangements und der 'noble simplicité' des Modells noch andere ästhetischkompositionstechnische Merkmale zu nennen, die das Verdikt begründen. ... Unter den Gesichtspunkten aber, die den artifiziellen Charakter der Träumerei hervortreten ließen, zeigen sich bei der Meditation Brüche und Unstimmigkeiten. Erstens klaffen rhythmische Artikulation und harmonische Fundierung auseinander, statt sich, wie in der Träumerei, gegenseitig zu stützen: Melodie und Akkordgrundlage, also Zusatz und Modell, sind manchmal in ihrer Relation zueinander verschoben, also zwar äußerlich miteinander verträglich, aber nicht ineinander begründet. Melodisch entsprechen sich die Takte 9 -12 und 16 -19, harmonisch dagegen die Takte 9 - 12 und 17 - 20. Zweitens sind die Differenzierungen der unablässig wiederkehrenden Phrase nicht funktional begründet, sondern erwachsen aus der Suche nach dem Effekt, der 'Wirkung ohne Ursache', um Wagners Definition, die selbst einen Effekt darstellt, zu zitieren. Daß ... eine Tonwiederholung mit einem Oktavsprung vertauscht werden kann und umgekehrt ein Oktavsprung mit einer Tonwiederholung, zeigt, daß das ausgreifende Pathos des Oktavsprungs, dem die Melodie einen nicht geringen Teil ihres zur Schau gestellten Sentiments verdankt, kompositionstechnisch ein bloßer Zusatz, also ästhetisch eine leere Geste ist. Die Differenz zwischen Kunst und Kitsch steckt im Detail."

¹

Meditativ wirkt das Stück zunächst einmal durch das träumerische Kreisen um einen Grundgedanken, worin es Schumanns "Träumerei" verwandt ist. Hinzu kommen aber auch die vielfältigen verborgenen Motivbeziehungen. Die motivischen Ableitungen aus der Urgestalt erfolgen überwiegend nicht durch plastisches Herausmeißeln aus einer deutlich geprägten Grundgestalt wie bei Beethoven, sondern in einer Art vegetativen Wachsens aus einer vagen Grundkonstellation. Zu erwähnen ist schließlich noch die weiche, langsam zu- und wieder abnehmende Konturierung der Melodie.

Die Melodie löst sich fast unmerklich aus dem Klang: Sie folgt zunächst den Spitzentönen des Präludiums, läßt dabei aber in der leichten Umspielung des zweiten f¹ durch die Quarte g¹ - d¹ die "Grundgeste" entstehen, die in dem Sprung und dem punktierten Rhythmus die konstituierenden Elemente des folgenden, schon profilierteren Grundmotivs vorprägt. Auch dieses Grundmotiv bleibt mit dem Klangteppich eng verbunden, scheint aus ihm "aufzutauchen", denn es folgt den Klangspitzen der Begleitung, taucht mit einigen Tönen sogar unter die Oberfläche des Klangteppichs. Ganz allmählich löst sich die Melodie aber mehr und mehr von dem Sog der Begleitung und bewegt sich sogar gegen deren unaufhaltsamen Abwärtstrend, scheint zu "entschweben". Dabei spinnt sie - meditativ-konzentriert - einen einzigen Gedanken (das Grundmotiv) fort, der allerdings in vielfältigen Varianten auftritt. Die lang gedehnten Töne des Anfangs werden als Gerüsttöne der einzelnen melodischen Figuren beibehalten, aber zunehmend mit weich fließenden Achtelnoten umgeben, die im letzten Teil zu ornamentalen Girlanden wuchern. Mit diesen meditativ-schwebenden Tonkurven kontrastiert, zunächst unmerklich, eine scharf rhythmisierte Figur (doppelt punktierte Viertel - 16 tel - Halbe), die in der Mitte des Stückes in einem deklamatorischen Ausbruch in den Vordergrund rückt. An die Stelle schweifender Gedankenschleifen tritt hier eine subjektive, intensive Seelensprache. Sie wird im Folgenden von den weicheren Figuren wieder eingebunden, ihre ekstatische Komponente bleibt aber in dem verzückten Aufstieg zum absoluten Höhepunkt des Stückes "aufgehoben". Auch die fast ausschließlich sprunghafte Melodik des Mittelteils hat ihre Nachwirkungen in den zunehmenden Akkordbrechungen, die die skalischen Züge ersetzen und so das Wieder-Eintauchen in den Klang der Begleitung vorbereiten. Am Schluß steht totale Versunkenheit: Der nun ganz unkonturierte Achtelzug sinkt unter die Oberfläche des Präludiums zurück und mündet in die Töne der "Grundgeste", die durch ihre Überdehnung und die extrem tiefe Lage den mystischen Weg in die Tiefe der Bewußtlosigkeit signalisieren.

Genial ist die Sensibilität, mit der Gounod die Gewichts- und Spannungsverhältnisse des Präludiums in seiner Melodie berücksichtigt. Dadurch daß er den Trends des Präludiums teilweise folgt, zeitweise aber auch entgegenwirkt, erreicht er eine zwingende Balance im Spannungsablauf und in der räumlichen Disposition.

¹ Dahlhaus: Musikästhetik, S. 206 und 210.

Analyse der Melodie von Gounod

Material: charakteristische "Grundgeste": **Sprungfigur a**

Oberflächenkontur des Präludiums:

Schrittfigur b

1 Klangspitzen der Begleitung

5

9

11

13

16

18

20

21

24

26

28

29

31

33

35

Struktur

Formteile

Vorspiel

(b)a(b)		u	<i>Urgestalt Gestaltwerdung</i>
a ¹ b ¹	Phrase	A	<i>Grundmotiv (Sprung - Achtelzug - punktierter Figur)</i>
a ¹ b ¹	Sequenz		<i>Weiterspinnen des Motivs</i>
a ¹ b ² a(b)	Sequenz		<i>dto. + Rückbindung</i>
a ² a'	Phrase	A¹	<i>analog zu A</i>
a ² a'	Sequenz		
a ²	Sequenz		
a ² b ² a(b)			
a'' a'	Motiv- sequen- zierung	(A²)	<i>Isolierung und Drama- tisierung der Grund- geste, "Krisis", deklamatorische Steigerung</i>
a''' a'''			
a''''			
(a ³) a ^{2u} b ²	Phrase	A¹	<i>analog zu A und A¹ +</i>
a ^{2u} b ²	Sequenz		<i>Weiterführung der Steigerung von A² zum Höhe- punkt</i>
(a ^{3'u}) a ² b ^{2'}	Sequenz		
a ⁴ ---	Sequenz Schluß- girlande		<i>"Entstaltung", konturlose Akkordbrechung</i>
a	augmen- tierte Sprungfigur		<i>Zurückfallen in die "unrhyth- misierte" Grundgeste</i>

Bach

Gounod

Entsprechungen

- Sequenzen
- Kadenz
- harmonische (chromatische)
Spannung im Mittelteil
- Orgelpunkt mit Ausweichungen,
Spannung vor Schlußkadenz

- Sequenzen
- längere, abschließende Melodiezüge
- deklamatorischer Ausbruch
- Steigerung zum Höhepunkt

Entgegengesetzte Trends

- Raumverhalten [siehe Graphik]:
abwärts
- Dreiklangsbrechungen und
relativ viele Sprünge in A und A 1
- engere, sogar chromatische
Führung in (A 2)
- Dreiklangsbrechungen am Schluß

- Raumverhalten:
aufwärts..... aufwärts, abwärts
- vorherrschend skalische Gänge,
welche die Sprünge umspielen
- ausschließlich Sprünge in (A 2)
- Mischung aus Dreiklangsbrechungen
und Skalenausschnitten

Gounod: Méditation (Ave Maria) 1859

