

Auge und Ohr –

Das Visuelle
als Hilfe beim Musikhören und -verstehen.

(Hubert Wißkirchen)

Materialien

zu den

Tagungen

2002-2003



Kandinsky: Das große Tor von Kiew

1. Malen zur Musik:

Mussorgsky: Das große Tor von Kiew:

Mussorgsky: Samuel Goldenberg und Schmuyle:

Klangfarbenpartitur und grafische Formübersicht

Malen zur Musik: Auswertung von bildnerischen Schülerperzepten

Unterschiede zwischen der Ästhetik des Bildes und der Musik

Hartmanns Bildvorlage

Kandinskys „Bilder einer Ausstellung“ © VG Bild-Kunst, Bonn 1995 (VHS 78)

2. Hörskizzen:

Saint-Saëns: Der Löwe

Anfertigen einer Hörskizze

Filmische Umsetzung der Musik

Film von Anthony und Joseph Paratore, Regie Brigitte Hellthaler, 1994)

Origami-Trick, 1992, Dir.: Dutoit, London Sinfonietta, (Zeichentrickfilm)

Aufzeichnung einer Aufführung mit den Schwestern Labèque, Kölner Philharmonie 1999

3. Arbeit mit Noten

Saint-Saëns: Hennen und Hahn

„grafische“ Erschließung des Notentextes

Film von Anthony und Joseph Paratore, Regie Brigitte Hellthaler, 1994)

Origami-Trick, 1992, Dir.: Dutoit, London Sinfonietta, (Zeichentrickfilm)

Aufzeichnung einer Aufführung mit den Schwestern Labèque, Kölner Philharmonie 1999

Brahms: Feldeinsamkeit

Grafisches Nachzeichnen des Notenbildes als Interpretationshilfe

Händel: Verkündigungsszene aus dem Messias

Es ist ein Ros' entsprungen

Go tell it on the mountain

Beatles: Let it be

reduzierte Notation, Raumkonzeption von Musik

4. Grafische Strukturdarstellung / Formübersicht:

Bach: Invention 14

dispositio (strukturell-formale Ordnung)+ pronuntiatio (Klangrede)

Bartók: Das Tagebuch einer Fliege

Béla Bartók: For Children XL

5. Filmische Umsetzung musikalischer Gestik:

Dvořák: Slawischer Tanz op. 46, Nr. 7

Zeichentrickfilm von Bruno Bozzetto „Allegro non troppo“

Bach: Gavotte aus der Cellosuite Nr. 3 (YO-YO MA)

Film „Inspired by Bach. Falling Down Stairs“

Strawinsky: Petruschka

Figurenlehre

6. Filmmusik:

Winnetou III

Arbeitsblatt zur Erarbeitung des Vorspanns, der 1. (Kampf-)Szene und der Szene „Die Falle“

7. Werbemusik:

"Entdeckungsreise", Werbespot der Bundesbahn 1992

Uniroyal: Affenspot

Video 32:33: "Entdeckungsreise 45"

Videos: 33:33-38:16: Uniroyal-Affenspots

8. Operninszenierung:

Mozart: Arie des Pedrillo (aus: Entführung)

9. Videoclip:

E Nomine: Vater unser (1999)

Malen nach Musik

Klasse 5b, 30. 4. 1992 (29 Schüler)

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

Ergebnisse:

Kirche 2x

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

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

Schlachtfeld von oben gesehen

Turnierpferd ("Turnier gewonnen")

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

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

"Der Sieg, aber Tote"

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

"Töhröööö!" (Sprechblase Elefant)

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

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

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

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

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

Hochzeitspaar vor Priester + Fanfarenbläser

Zar

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

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

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

König will Sohn zwingen, ein bestimmtes Mädchen zu heiraten)

aufgehende Sonne

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

Methode: Malerisches Perzept. Vorteile:

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

Mussorgskys Stück als Umsetzung der Hartmann-Vorlage:

Michael Struck:

... Seine Überschrift lautet in Mussorgskijs Autograph: "Das reckenhafte Tor (In der alten Hauptstadt Kiew)." Stassow machte genauere Angaben zu Hartmanns Bildvorlage: "Die Zeichnung Hartmanns ist ein architektonischer Entwurf zu einem Stadttor in Kiew im altrussischen Stil, mit einer Kuppel in Form eines slawischen Helmes.

Das Aquarell, das überliefert ist, hatte Hartmann für einen Architektenwettbewerb (1869) angefertigt. Er war für ein Kiewer Stadttor ausgeschrieben, blieb allerdings in praktischer Hinsicht ergebnislos. Der Entwurf weist verschiedene nationale Symbole auf: Die gleichsam weit in den Boden hineingewachsenen Säulen galten als Symbol der Vorzeit; die quasi geschnitzten Ornamente spielten auf den volkstümlichen Kopfpfutz der russischen Frauen (Kokoschnik) an; die Kuppel hatte, wie erwähnt, die Form eines slawischen Helmes. Zudem galt Kiew als "Sinnbild der nationalen Würde". Diese nationale Symbolik findet in Mussorgskijs Schlussstück eine musikalische Entsprechung in den 'russisch' gefärbten Themen (Hauptthema; choralartige Weise mit Anklängen an einen überlieferten Choral) und hebt den Finalcharakter des Stückes hervor. Allerdings wurden auch hier wesentliche Umgewichtungen vorgenommen: Wiederum haben auf Hartmanns Arbeit die Menschen nur untergeordnete Funktion. Dagegen weisen bei Mussorgskij beide Themen einen vokalen Grundcharakter auf und stellen dadurch die 'menschliche' Komponente in den Vordergrund. So symbolisieren die beiden Choralepisoden, die sich zunächst unmittelbar auf die kleine ins Stadttor integrierte Kirche beziehen lassen, im Verlauf des Stückes eher den Kirchengesang und damit die Gläubigen (möglicherweise als näher kommender Prozessionszug, wie die Dynamik nahe legt).

Der Finalcharakter des Stückes kommt auch darin zum Ausdruck, dass ein letztes Mal die "Promenade" auftritt. Sie erscheint innerhalb der harmonisch zu jener Zeit neuartigen 'Glocken-Episode' und hat hier primär zyklische Funktion. Dagegen ist sie ihrer selbstbildnishaften Aufgabe entkleidet. Die 'Glocken'-Episode spielt zunächst mit Sicherheit auf die in Hartmanns Entwurf abgebildeten Glocken im Turm des Stadttors an. Doch formen sich einzelne Elemente des Bildes zugleich zeitlich-räumlich zur 'Szene' (Hauptthema - Choralepisoden in unterschiedlicher Lautstärke - Glockenepisode). Ein Vergleich von Musikstück und Hartmanns Aquarell macht überdies deutlich, dass Mussorgskijs Finale an Ausdrucksprache und Größe des Aufrisses den Architektur-Entwurf bei weitem übersteigt.

Bild im Wort - Anmerkungen zu Mussorgskijs Bildern einer Ausstellung" und ihrem Programm. In Constantin Floros: Programmmusik, Laaber 1983, S. 75f.

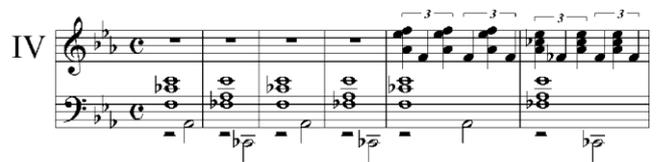
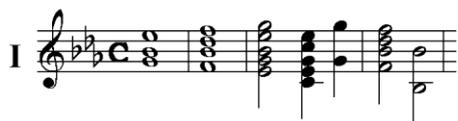
Zur Förderung der formal-strukturellen Rezeption eignen sich besonders **grafische Hörskizzen**, z.B.:

Modest Mussorgsky: Das große Tor von Kiew (Bilder einer Ausstellung, 1874)

	1	2	3	4	5	6	7
Holzbläser							
Streicher							
Blechbläser							



	8	9	10
Holzbläser			
Streicher			
Blechbläser			



Lied der Wolgabootschlepper aus Rußland



He - uch-la, he - uch-la, singt noch ein - mal: He - uch-la! 1. Laßt uns ge - hen am U - fer lang,
laßt uns sin - gen der Son - ne Sang!
2. Mut - ter Fluß, ach Wol - ga du,
dei - ne Tie - fe schenkt uns Ruh.



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

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

	1	2	3	4	5	6	7	
Takte:	1	9	13	22	30	47	55	64
Holzbläser						∨	∨	
Streicher					∨	∨		
Blechbläser								

81	85	8	93	97	115	9	163	10

○ ○ ○ ○ = Promenade

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

a (T.1ff.)
Leute
König: Mein Sohn heiratet
Sohn: Wußte ich nicht
Die er heiraten soll (Frau)

b (T. 22ff.)
König: Doch
Sohn: Nein
Frau: "weint" (T. 31ff)

c
König:
Sohn: Ich gehe (T. 47ff.)
Frau: "weint" (T. 64ff.)

d
Sohn ist weggegangen
nach einiger
er Zeit

e (T. 85ff. ?)
Arbeitgeber: Als Müllmann
Sohn: o. k.

f (T. 93ff.?)
Müll
Sohn: Ich kann nicht mehr

g (T. 112ff.)
Ist zum Vater
gegangen

h (T. 115ff.)
König: Mein Sohn
Sohn: Mein Vater

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

Gülrah

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

Allegro alla breve
Maestoso. Con grandezza

The image displays a page of a musical score for the piece 'Das große Tor von Kiew' by Modest Mussorgsky. The score is arranged in two systems, each containing piano (upper) and bass (lower) staves. The measures shown are 8, 16, 24, 31, 39, 47, 52, 57, 62, 69, 77, 86, 91, 95, 99, and 103. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The tempo and mood are indicated as 'Allegro alla breve' and 'Maestoso. Con grandezza'. Various dynamics and performance instructions are present, including *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo), *cresc.* (crescendo), *decresc.* (decrescendo), *sempre esp.* (sempre espressivo), and *espressione*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and uses numerous slurs and accents to shape the phrasing. The piano part often plays chords and moving lines, while the bass part provides a steady accompaniment with frequent sixteenth-note patterns.

107

poco a poco più cresc.

112

115

Meno mosso, sempre maestoso

121

127

133

mf

140

cresc.

147

cresc.

154

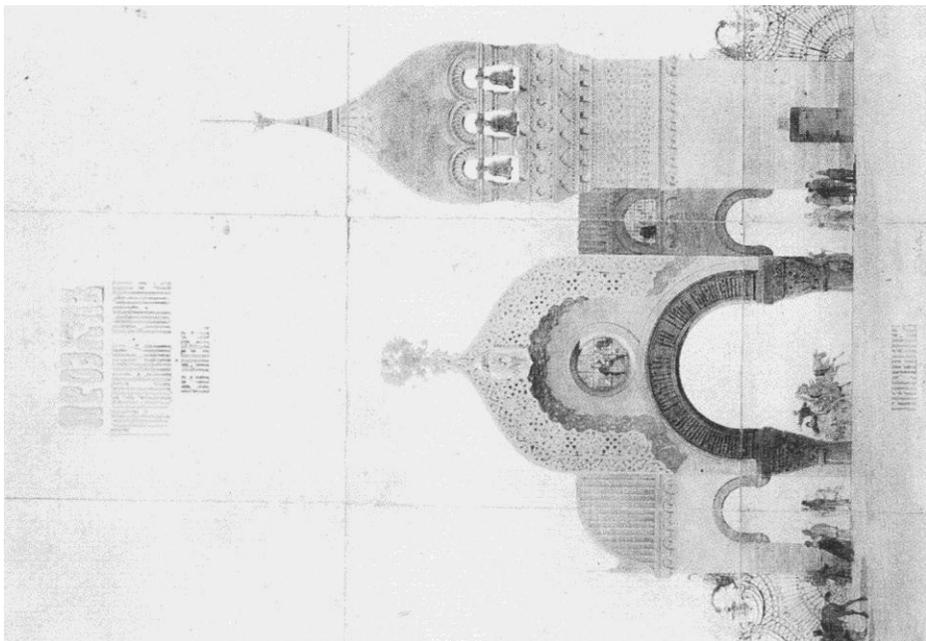
poco a poco rall.

poco a poco rall.

160

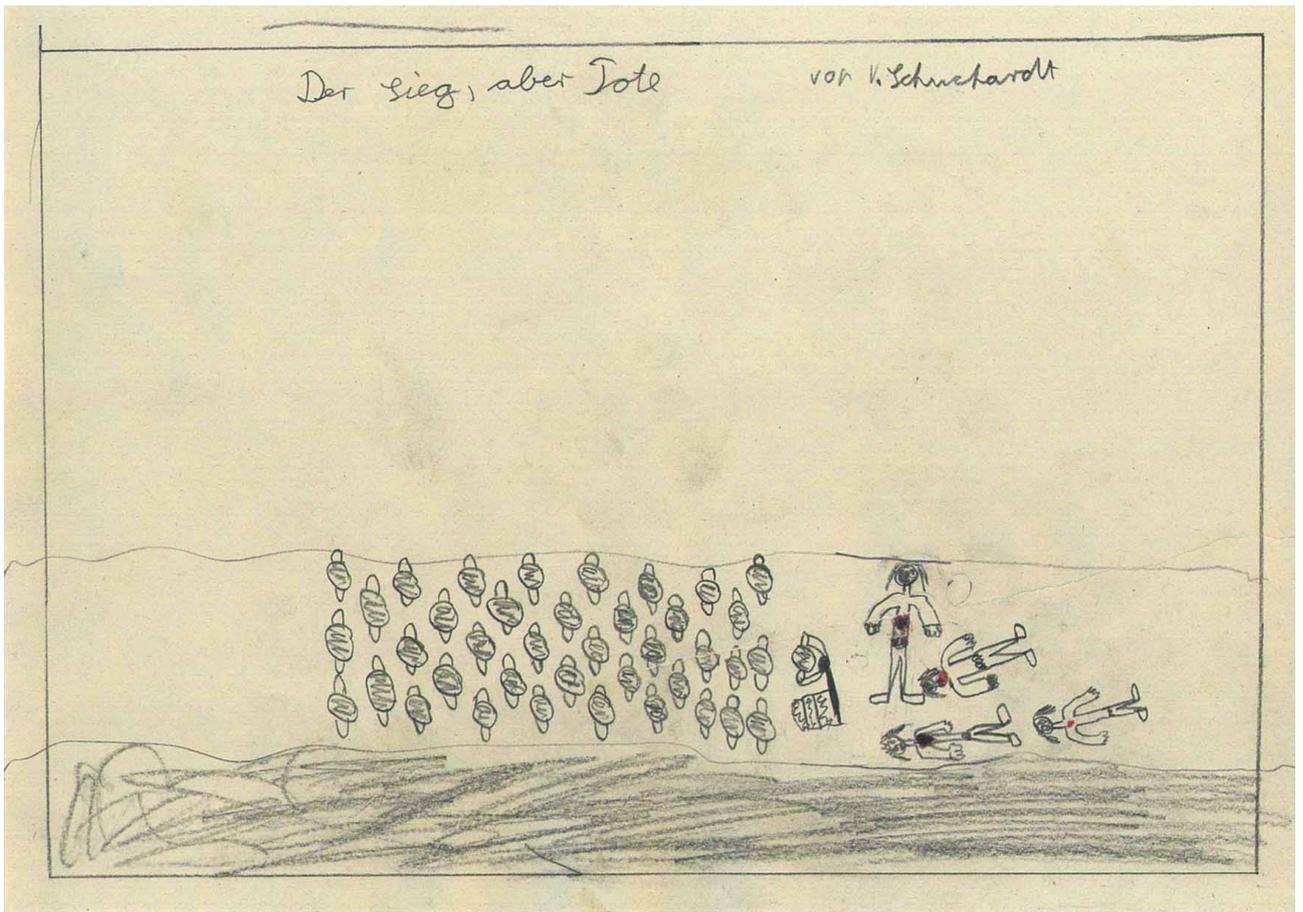
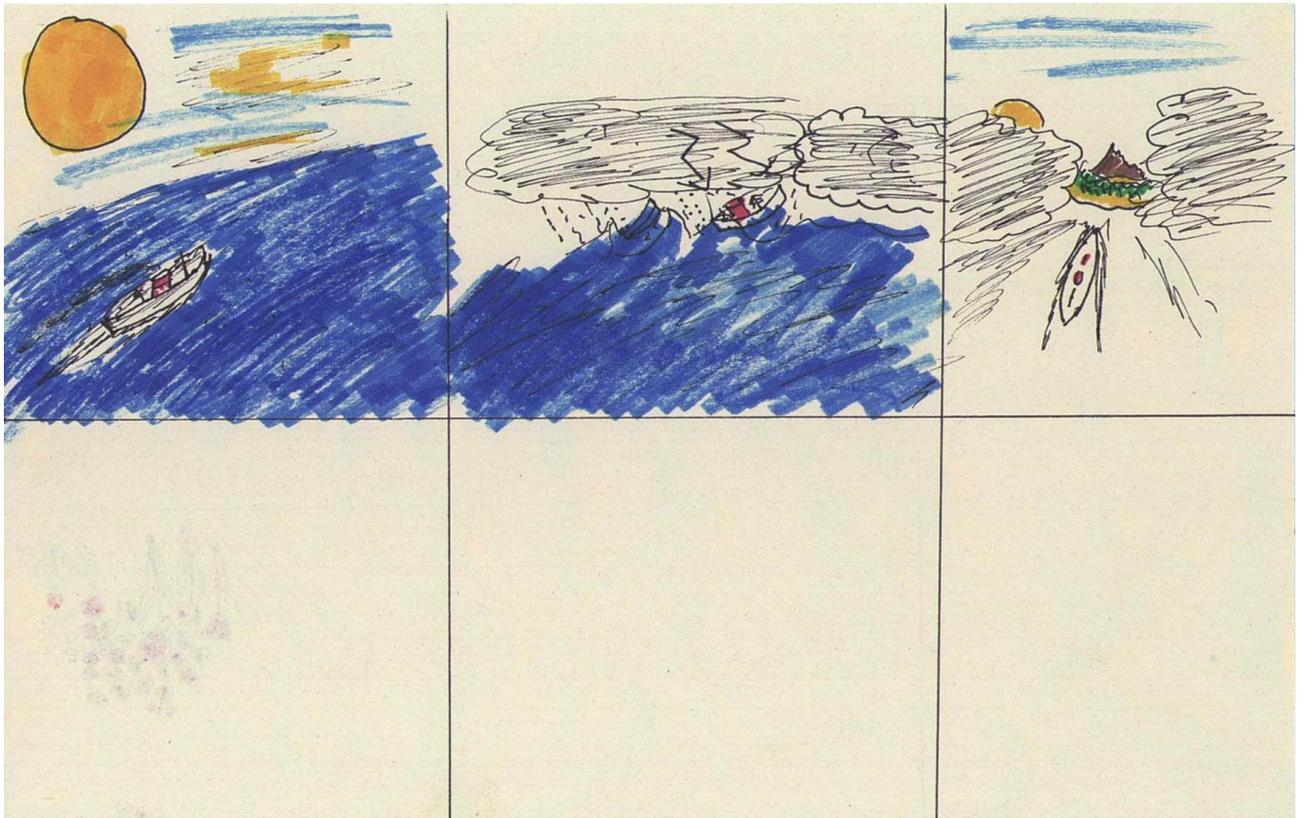
Grave, sempre allargando

Grave, sempre allargando



Viktor Hartmann: Das große Tor von Kiew





Mussorgsky: Samuel Goldenberg und Schmuyle (BSW Gütersloh 1994)

Viel zu einseitig wurde lange Zeit im Musikunterricht der Notentext mit dem Werk gleichgesetzt. Er gibt zwar die musikalische Struktur ziemlich genau wieder, nicht aber den Sinn der Musik, ihren lebendigen dynamischen, agogischen und rhythmischen Duktus, vor allem nicht ihre Ausdrucksgestik. Der Notentext ist zwar das objektivste Zeugnis der Imagination des Komponisten, aber er ist interpretationsbedürftig. Zum erklingenden und imaginierten Werk gehören also immer auch die 'Ansichten', die Interpreten und Hörer sich von ihm gebildet haben und bilden. Mussorgskys "Bilder einer Ausstellung" bieten sich für eine Auseinandersetzung mit diesem Thema an, weil es eine Fülle von Einspielungen und Bearbeitungen gibt und weil Mussorgskys unkonventionelle Ästhetik an gängigen klassisch-romantischen Klischees sich reibt. Es geht darum, Ansichten, die das Stück von sich aus den Schülern vermittelt, in Form von Perzepten zu dokumentieren und diese mit Ansichten, die sich in der Rezeptionsgeschichte des Werks gebildet haben und immer noch bilden (verbale Deutungen, verschiedene Einspielungen bzw. Bearbeitungen, Kandinskys bildnerische Umsetzung des Werks) zu vergleichen. Die Frage nach dem Verhältnis von Subjektivität und Werkangemessenheit stellt dabei das zentrale Problem dar. Ziel soll die Erfahrung sein, dass es sich lohnt, die eigene Wahrnehmungsfähigkeit durch die Auseinandersetzung mit Fremderfahrungen, dem Werk-Umfeld und der Werkstruktur zu erweitern.

Intentionen

- Bedingungen und Grenzen der eigenen Wahrnehmung erkennen
- sich auf Ansichten anderer einlassen und einen reflektierten Standpunkt einnehmen
- lebensweltliche Bezüge in der Musik erkennen
- musikalische Wahrnehmung durch das vergleichende Hören hinsichtlich feiner Nuancen sensibilisieren
- eine Komposition analytisch konsequent und genau analysieren und dabei den Bezug zu übergreifenden Fragen nicht aus dem Auge verlieren

Einspielungen von Mussorgskys "Samuel Goldenberg und Schmuyle":

- Anatol Ugorsky, 1992, CD DG 435 616-2 (2:19)
- Alexis Weissenberg, 1972, CD EMI CDZ 25 3067 2 (1:51)
- Svatoslav Richter, 1958, CD Melodia eurodisc GD 69079 (1:46)
- Valéry Afanassiev, 1991, CD PCM Denon CO-79046 (3:18)
- Vladimir Horowitz, 1947, CD RCA GD 60526 (2:12)
- Alfred Brendel (2:16) und die Wiener Philharmoniker (A. Previn), 1990, CD Ph 426 756-2 (2:22)
- J Guillou, 1989, Orgel, CD DFSM Dor 90117 (2:26)

Bearbeitungen von Mussorgskys "Samuel Goldenberg und Schmuyle":

- Ravel (Orchestrierung, 1922): Claudio Abbado/ London Symphony Orchestra 1982, CD DG 423 901-2 (2:07)
- Sergei Petrowitsch Gortchakov (Orchestrierung, ca. 1955): Kurt Masur/London Philharmonic Orchestra 1991, CD TEL DEC 2292-44941-2 (2:19)
- Michail Tuschmalow - Schüler Rimsky-Korsakows - (Orchestrierung, 1891): Marc Andrae/Münchner Philharmoniker, LP BASF 2022128-8 (1974) (2:15)
- Tomita (Synthesizer-Fassung), 1975, CD GD 60576 (1991) (3:05)

Vergleichsstücke:

- Gershon Sirota: "V'culom mekablím" (From the Morning Service), 1927, CD "CHAZANIM & CHAZANUT, Cantors and Cantorials", Pearl GEMM 9313 (1989). Sirota war jüdischer Kantor, geb 1874 in Poltava, gest. 1943 im Warschauer Ghetto (3:00)
- Round: Spring dance, Folklorelied aus Weißrussland, CD "Bylorussia", Unesco D 8005 (1988) (2:04)
- Song Of The Volga Boat Men, CD "Original Ural Kosaken", Laser Light 15345 (1990) (5:46-6:26)

Wassily Kandinsky: Samuel Goldenberg und Schmuyle (aus: Bilder einer Ausstellung)

Literatur

- Michael Struck: Bild im Wort - Anmerkungen zu Mussorgskijs "Bildern einer Ausstellung" und ihrem Programm. In: Constantin Floros (Hg.): Programmmusik, Laaber 1983, S. 63ff.
- Esther und Klaus Gallwitz (Hg.): Russlandbilder. Maler und Erzähler im 19. Jahrhundert, Köln 1990
- Lini Hübsch: Mussorgskij. Bilder einer Ausstellung, München 1978
- Sigrid Neef: Die russischen Fünf, Berlin 1992
- Oskar von Riesemann: Monographien zur russischen Musik II. Modest Petrowitsch Mussorgski, München 1926, Nachdruck Hildesheim 1975
- Viktor I. Seroff: Das mächtige Häuflein, Zürich 1963
- Jürgen Uhde/Renate Wieland: Denken und Spielen. Studien zur Theorie der musikalischen Darstellung, Kassel 1988

Profil der Unterrichtssequenz im Grundkurs 12/I

Wie eindeutig sind die musikalischen Personenporträts (An-Sichten) Mussorgskys?

1. Erhebung von Daten:
 - Verbale Perzepte und Erstellung eines Polaritätsprofils zu der musikalischen Charakterisierung Goldenbergs und Schmuyles durch Mussorgsky und zu den entsprechenden Bildern von Viktor Hartmann
 - malerische Perzepte zu Mussorgskys "Goldenberg und Schmuyle" in Klasse 5
2. Auswertung der verbalen Perzepte zur Musik:
 - Unterschiede und Gemeinsamkeiten
 - die Rolle der Assoziationen (subjektive, situative und werkspezifische Auslöser, Erklärung subjektiver und intersubjektiver Vorstellungen aus Merkmalen der Musik und aufgrund anderer Faktoren)
3. Auswertung der Perzepte zu Hartmanns Bildern (Verfahren wie bei 2)

Ansichten über das Stück lassen sich nicht nur durch die Beschäftigung mit Ansichten anderer modifizieren, sondern auch durch Kenntnisse über den zeitgenössischen Kontext:

1. Musik aus dem musikalischen Umfeld Mussorgskys:
 - Jüdischer Kantorengesang
 - Folklore aus Weißrussland
 - Lied der Wolgabootschlepper
2. Bilder aus der Schule der realistischen Maler:
 - Ilja Repin: Mussorgsky
 - Grigorjewitsch Mjassojewew: "Mittagspause in der Kreisverwaltung" (Vergleich mit Hartmanns "Schmuyle")

Ansichten über Musik müssen immer wieder vor allem an der Musik selbst überprüft werden. Dabei kann es keine endgültig richtige Lösung geben, weil sich Musik nicht restlos in Worte oder Bilder auflösen lässt.

1. unterschiedliche Darstellungsmöglichkeiten in Bildender Kunst und Musik (Vergleich der Bilder Hartmanns mit Mussorgskys musikalischer Umsetzung)
2. Analyse und mögliche Deutungen der strukturellen und formalen Anlage des Stückes.
3. Semantische Deutung
 - Analyse und Interpretation zweier malerischer Perzepte aus Klasse 5
 - Deutungsversuche durch die Kursteilnehmer

Die Noten geben die Ansichten (die Imagination des Komponisten) nur unvollkommen wieder, sie sind also noch nicht die ganze Musik, sie müssen 'interpretiert' werden. Dabei kommen die Ansichten des Interpretieren mit ins Spiel (Vergleich von Einspielungen und Bearbeitungen).

1. Die Relativität der rhythmischen, dynamischen und agogischen Zeichen; eigene Realisationsversuche am Klavier oder Computer
2. Vergleichende Analyse (Beschreibung der Unterschiede, Rückschlüsse auf das Interpretationskonzept, d. h. die Ansicht des Interpretieren von der 'Sache'):
 - Ugorsky - Weissenberg,
 - Richter - Affanassiev - Horowitz

Ansichten, die aufgrund bestimmter Bedingungen entstehen, können sich verfestigen zu Traditionen/Vorurteilen/Normen, die aber auch wieder aufgebrochen werden können.

1. Texte zur Rezeption des Werks
2. Texte zur Ästhetik
3. Bearbeitungen von Ravel, Gortchakov, Tuschmalow
4. Kandinskys "Bilder einer Ausstellung"

Modest Mussorgsky: Samuel Goldenberg und Schmuyle (1874)

Andante. Grave-energico

Musical score for Samuel Goldenberg und Schmuyle, measures 1-15. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a prominent triplet pattern. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics range from *f* to *dimin.*. The piece is in a minor key, indicated by the key signature of two flats.

Musical score for Samuel Goldenberg und Schmuyle, measures 17-27. The score continues the piano accompaniment with various dynamics and articulations. The tempo is marked 'Andante grave' and 'a tempo'. The piece concludes with a *ff* dynamic and a triplet flourish.

Perzepte (Grundkurs 12/I) Goldenberg (1. Teil), Musik:	Bild	Schmuyle (2. Teil), Musik	Bild
1) gequält, verwirrt, unruhig, aus einem fremden, vielleicht asiatischen Land	1) streng; liebevoll, hastig; rastlos, sehnsuchtsvoll; erwartend; gedankenvoll (des Lebens müde); langsam geworden	1) in Gedanken; verträumt; geht spazieren am See; im Herzen einsam, trauert (etwas gequält)	1) alt, arm, in sich gekehrt, vom Leben gezeichnet, enttäuscht, sitzt gebeugt, hat vielleicht Kummer/Sorgen, philosophiert, gebrechlich, verlassen und einsam
2) ängstlich	2) ebenfalls müde/ sonst nichtssagend, da Haltung unbekannt und Gesicht nichts hergibt - Durchschnittsmensch	2) einsam/Trauer	2) alt / einsam / nachdenklich / müde/ verbissen / ein bisschen komisch / Lebenswerk zerstört eingefallen
3) Orientale, um vierzig Jahre, angespannt, vielleicht Verbrecher	3) verwirrt, arrogant, fanatisch; könnte ein Rabbi sein; ein bisschen schizopren wahrscheinlich	3) Fräulein, high society, mit Schoßhund, die sich beim Kaffeeklatsch über irgendetwas beklagt; aus St. Petersburg, weil reich und ziemlich europäisch, wenngleich mit russischem Flair	3) Philosoph, freundlich, offen, versteckt dies aber hinter seinem vom Leben gezeichneten Gesicht; Alkoholiker, einsam
4) chinesischer weiser Mann während einer Meditation	4) gehässiger, mittelalter, spärlicher Musiker, vielleicht russischer Herkunft, neidisch, unerfüllter Wunsch nach Liebe und Zuneigung, pessimistische Lebenseinstellung, komponiert dunkle, schnelle Musik	4) feine Dame der Barockzeit mit schlechtem Charakter	4) ruhiger, alter Mann, naturverbunden, friedfertig, lebenserfahren, nördlicher Herkunft ("Berge")
5) nachdenklich; mächtig erhaben - ruhig (fast wehmütig)	5) derselbe Mann etliche Jahre jünger; als er noch etwas wohlhabender war/ zufrieden mit seinem Leben/Naturtyp	5) ein einsamer Wanderer, der ein stilles Tal mit Bächlein und singenden Vögeln durchstreift	5) alter grauhaariger Clochard; müde vom Wandern; ein wenig verbittert über sein Schicksal; aber trotzdem lebensfroh
6) wirkt bedrohlich auf andere, ist aber einsam/vereinsamt; murrig (wirkt auf andere Leute); gefühlvoll (aber sehr versteckt)	6) müde (Augenränder), vielleicht Künstler oder Philosoph, ausgezehrt, in sich gekehrt, nicht traurig	6) heiter, schwebend, vielleicht tanzend, optimistisch, von etwas Schönerem träumend, beschwingt	6) alt, vereinsamt, murrig, müde (des Lebens), fühlt sich verlassen; schwerfällig, langsam in allen Handlungen; gequält, kummervoll, traurig, bedrückt; lieb
7) gefühlkalt (Fassade), aber nachdenklich; abgehoben, in seine Welt zurückgezogen (verträumt)	7) erfolgreich; posiert; will seine Person für Nachwelt; idealisiert (müder Gesichtsausdruck, erschöpft, melancholisch, in die Ferne schauend)	7) einsam, melancholisch verträumt; nicht so impulsiv wie A (Goldenberg); genauso nachdenklich, zeigt jedoch Gefühlslage nach außen	7) Bettler, denkt nach, denkt an bessere Vergangenheit, verachtet jedoch nicht das Leben, müde, momentan bedrückt/erschöpft
8) Triller; wirkt hektisch; melancholisch/traurig/Einsamkeit; melancholisch, gedankenversunken; tief; bedrückend; lang anhaltende Töne, schwer	8) gelangweilt; es scheint, als ob er gewohnt wäre, gemalt worden zu sein; sinnlos, Raum?	8) Triller, wirkt trist; heller (Höhen); Wehmut; auch melancholisch	8) müde, kann gar nichts mehr, des Lebens überdrüssig; es scheint so, als ob er sich selbst als nutzlos ansieht; alle diese Punkte sind durch das Alter bedingt
9) melancholisch, gedankenversunken	9) ebenfalls nachdenklich, gedankenversunken; träumend	9) ebenfalls traurig/melancholisch, vielleicht ist die Person alleine, trotzdem verspielt	9) macht einen nachdenklichen Eindruck; alt gebrochen; sieht durchaus gutmütig/barmherzig aus, was aber weniger an der Einzelperson liegt, als vielmehr an dem "Rauschebart-Opa"-Aussehen

Polaritätsprofile (Grundkurs 12/I)

Musik Goldenberg

groß	○	8	3	○	1	klein
schwer	2	10	○	○	○	leicht
grob	3	5	4	○	○	fein
selbstbewusst	2	6	3	1	○	bescheiden
aggressiv	1	4	4	2	○	friedlich
ruhig	1	4	3	4	○	erregt
gebildet	1	1	6	3	○	ungebildet
gehört zur Oberschicht	○	1	1	7	2	gehört zum einfachen Volk
hart	3	5	2	1	○	weich
geziert	○	1	2	2	5	natürlich
rhetorisch begabt	1	1	4	2	3	spricht ungeschliffenen Dialekt
ernst	8	3	○	○	○	heiter
.....	○	○	○	○	○
.....	○	○	○	○	○

Musik Schmuyle

groß	○	○	4	4	3	klein
schwer	○	1	○	7	4	leicht
grob	○	○	1	3	8	fein
selbstbewusst	1	○	4	5	2	bescheiden
aggressiv	○	2	1	2	7	friedlich
ruhig	2	3	1	5	1	erregt
gebildet	2	4	5	1	○	ungebildet
gehört zur Oberschicht	3	4	4	○	○	gehört zum einfachen Volk
hart	○	1	○	6	5	weich
geziert	2	6	2	2	○	natürlich
rhetorisch begabt	2	3	3	2	○	spricht ungeschliffenen Dialekt
ernst	3	5	5	○	○	heiter
.....	○	○	○	○	○
.....	○	○	○	○	○

Perzepte (Grundkurs 12/I, 1994)

Goldenberg (1. Teil), Musik:

- 1) gequält, verwirrt, unruhig, aus einem fremden, vielleicht asiatischen Land
- 2) ängstlich
- 3) Orientale, um vierzig Jahre, angespannt, vielleicht Verbrecher
- 4) chinesischer weiser Mann während einer Meditation
- 5) nachdenklich; mächtig erhaben - ruhig (fast wehmütig)
- 6) wirkt bedrohlich auf andere, ist aber einsam/vereinsamt; murrig (wirkt auf andere Leute); gefühlvoll (aber sehr versteckt)
- 7) gefühllos (Fassade), aber nachdenklich; abgehoben, in seine Welt zurückgezogen (verträumt)
- 8) Triller; wirkt hektisch; melancholisch/traurig/Einsamkeit; melancholisch, gedankenversunken; tief; bedrückend; lang anhaltende Töne, schwer
- 9) melancholisch, gedankenversunken

Schmuyle (2. Teil), Musik

- 1) in Gedanken; verträumt; geht spazieren am See; im Herzen einsam, trauert (etwas gequält)
- 2) einsam/Trauer
- 3) Fräulein, hig-society, mit Schoßhund, die sich beim Kaffeeklatsch über irgendetwas beklagt; aus St. Petersburg, weil reich und ziemlich europäisch, wenngleich mit russischem Flair
- 4) feine Dame der Barockzeit mit schlechtem Charakter
- 5) ein einsamer Wanderer, der ein stilles Tal mit Bächlein und singenden Vögeln durchstreift
- 6) heiter, schwebend, vielleicht tanzend, optimistisch, von etwas Schönerem träumend, beschwingt
- 7) einsam, melancholisch verträumt; nicht so impulsiv wie A (Goldenberg); genauso nachdenklich, zeigt jedoch Gefühlslage nach außen
- 8) Triller, wirkt trist; heller (Höhen); Wehmut; auch melancholisch
- 9) ebenfalls traurig/melancholisch, vielleicht ist die Person alleine, trotzdem verspielt

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

Goldenberg:

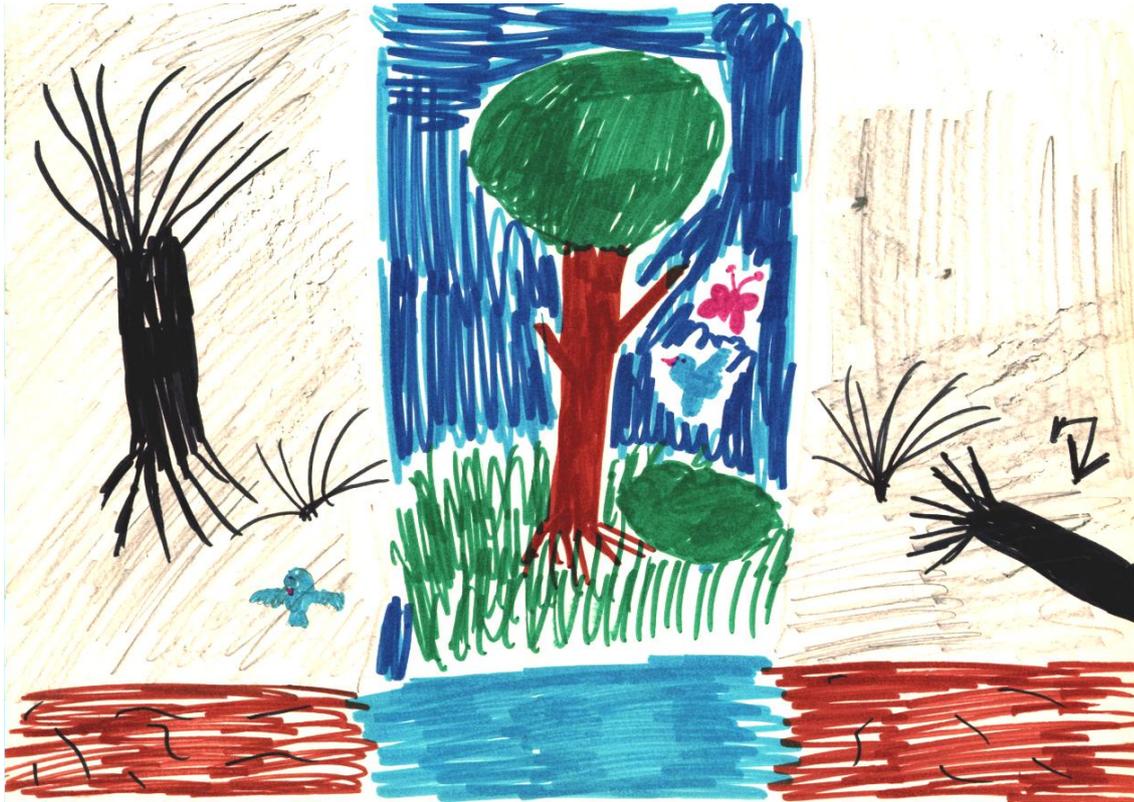
exotisch, orientalistisch (6x), flamencohaft (2x), persisch, arabisch, hebräisch (abendländisch)
bedrohlich (2x), bedrohlich (einschüchternd, gewaltsam, aggressiv, Wut, hart, sehr stark, Triumph, Wut, dramatisch
stolz (König (Diener), pompös
auch etwas depressiv (4x)
temperamentvoll
Sonnenaufgang (2x), drohende Hitze
Verwirrung
Stadt

Schmuyle:

Trauer (6x), Melancholie, (3x), Seufzen
allein, (melancholische) Erinnerung, einsam
kalt, Schnee
Regentropfen (Xylophon), Regen
Küken, Vogelsang
Verträumt (langsames Erwachen, wolkig
Russland
Mädchen - Dorf,
Wechselspiel: Vorfreude/Hoffnung - Angst/Enttäuschung, unruhig

Malerische Perzepte zu "Goldenberg und Schmuyle" aus Klasse 5

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



Ich mache alles kaputt!!

Ich liebe Pflanzen!!



Ich mache alles kaputt

Hör bitte auf alles kaputt zu machen

O.K

Prima

Und ich mache doch alles kaputt

Texte:

1

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

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

2

Brockhaus Enzyklopädie (1968):

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

3

Vorwort der Breitkopf&Härtel-Ausgabe der "Bilder einer Ausstellung", Wiesbaden 1883:

"Samuel Goldenberg und Schmuyle.

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

4

Oskar von Rieseemann:

"Das nächste Stück heißt: >Samuel Goldenberg und Schmuyle<. >Ich will versuchen, den Juden Hartmanns beizukommen<, schreibt Mussorgski an Stassow. Der Versuch ist gelungen, wer sollte es leugnen? Das Stück ist seinem Gegenstande nach vielleicht der kühnste programmatische Vorstoß im Bereich der Miniature, der bis dahin gewagt worden war; wir verdanken ihm eine der amüsantesten Karikaturen, welche die Musikliteratur aufzuweisen hat; die beiden Juden, der eine reich und behäbig und dementsprechend zugeknöpft, einsilbig und langsam in seinen Bewegungen, der andere arm und verhungert und von einer geschäftigen und geschwätzigen Vielweserigkeit, die jedoch nicht den geringsten Eindruck auf seinen Partner macht, sind mit genialem Blick für das Charakteristische und Komische musikalisch nachgezeichnet; man sieht diese beiden gelungenen Typen des Warschauer Ghettos deutlich vor sich, glaubt geradezu den Kaftan des einen sich blähen und die Peizker des anderen flattern zu hören; die musikalische Beobachtungsgabe Mussorgskis feiert in diesem einzigartigen musikalischen Scherz einen Triumph; es erweist sich, daß er es vermag, die >Intonationen der menschlichen Rede< nicht nur durch die Stimme, sondern auch auf dem Klavier wiederzugeben." a.a.O., S. 369f.

5

Gottfried Blumenstein:

"Jedoch darf die Instrumentierung für Orchester, die 1922 Maurice Ravel geschaffen hat, als >ultimative< Fassung gelten. Zweifellos hat Ravels genialisches Instrumentierungstalent eine ganz wunderbare Arbeit geleistet, wobei aber nicht zu überhören ist (wenn man beispielsweise Horowitz' durchtobte Klavierversion im Ohr hat), daß er die musikalischen Wogen dabei ziemlich geglättet hat und grundsätzlich einem alles umschlingenden Schönklang auf der Spur war.

In den 50er Jahren hat Sergej Petrowitsch Gortschakoff, Professor am Moskauer Konservatorium, eine Fassung erstellt (bescheiden für die Schublade >konzipiert<), die versucht, sich Mussorgskys Intentionen wieder anzunähern... Gortschakoff benutzt sparsamere, hart aufeinanderprallende und somit eindeutiger zu unterscheidende Mittel, während Ravel der Meister der Feinabstufung ist." Beiheft der CD-Einspielung von Masur (1990), S. 4f.

6

Mussorgsky (über ein Erlebnis im Winter 1861 auf dem väterlichen Gut im Pskowschen Gouvernement):

"Plötzlich erschien in der Ferne eine Schar junger Weiber, die mit fröhlichem Gesang und Gelächter die glatte Straße herabkamen. In meinem Kopf nahm dieses Bild sofort musikalische Formen an, und völlig unerwartet entstand die erste à la Bach auf und ab stampfende Melodie - und die lustigen lachenden Weiber erschienen mir in Gestalt des Themas, aus der ich dann nachher den Mittelteil oder das Trio gemacht habe. Alles dies in modo classico, entsprechend meinen damaligen musikalischen Beschäftigungen. So entstand das 'Intermezzo'." Rieseemann S. 70f.

7

Mussorgsky (an Rimski-Korssakow):

"Was für eine Rede immer ich höre, wer immer sprechen mag, vor allem: gleichviel was gesagt wird - sofort arbeitet mein Gehirn an der musikalischen Darstellung des Gehörten." Rieseemann, S. 216f.

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

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

9

Mussorgsky (Sommer 1972 an Stassow):

"Es ist doch merkwürdig, daß man sich mit jungen Malern und Bildhauern so gut über ihre Gedanken und Ziele unterhalten kann und nur selten von ihrer Technik die Rede ist, während unter uns Musikern nur von Technik und dem musikalischen Alphabet wie in der Schule geredet wird... Fürchte ich mich vielleicht vor der Technik, weil ich sie nicht richtig beherrsche? Aber ich habe sicher Freunde, die mich in der Hinsicht verteidigen werden... Solange der Künstler nicht die Windeln, Strumpfhalter und Gamaschen verwirft, werden die sinfonischen Priester, die ihren Talmud der ersten und zweiten Ausgabe als das Alpha und Omega des künstlerischen Lebens setzen, regieren. Ihre kümmerlichen Gehirne fühlen, daß der Talmud nicht in lebendiger Kunst für Menschen für das Leben gebraucht werden kann - da ist kein Platz für vorgeschriebene Paragraphen und Kapitel... Mich beunruhigt ..., warum Iwan der Vierte und der Dritte, und besonders >Jaroslaw< von Antokolsky, und Repins >Schiffer< so lebendig sind, so lebendig, daß, wenn man ihnen gegenübergestellt wird, man sagen möchte: >Ja, gerade Sie habe ich treffen wollen.< Woher kommt es, daß alle unsere zeitgenössische Musik, trotz ihrer ausgezeichneten Qualität, nicht so lebendig ist?" Seroff, S. 159f.

10

Mussorgsky (Sommer 1972 an den Maler Repin):

Was ich darstellen will, ist das Volk; ich sehe es, wenn ich schlafe, ich denke daran, wenn ich esse, und wenn ich trinke, dann erscheint es vor mir in seiner ganzen Größe - riesig, ohne falschen Farben. Wenn es mir gelingt - gut! Wenn nicht, werde ich sehr traurig sein. Aber das Volk wird mir nicht aus dem Kopf gehen - wirklich, im Ernst." Seroff, S. 161

11

Mussorgsky (2. 1. 1873 an Stassow):

"Wenn unsere gemeinsamen Versuche, in lebendiger Musik lebendige Menschen zu schaffen, von den lebenden Wesen verstanden werden, und wenn die nur vegetierenden Menschen mit tüchtigen Klumpen Schmutz nach uns werfen, wenn die musikalischen Pharasäer uns kreuzigen werden - wir wollen doch weiterarbeiten ..." Riesemann, S. 218

12

Mussorgsky (7. 8. 1875 an Stassow über Rimsky-Korsakow):

"...Ich traf den Römer [Rimski auf russisch = der Römer]. Wir sprangen beide von den Droschken und umarmten uns auf gute Art. Da erfahre ich - er hat 15 Fugen geschrieben, eine verwickelter als die andere, und - weiter nichts!

Oh, trocknete ihm doch die Tinte ein,

Bevor beim Schreiben sie dem Gänsekiel entfleuhte! ...

Wann werden diese Leute, statt Fugen ... zu schreiben, in vernünftige Bücher hineinschauen und auf diese Weise mit vernünftigen Menschen Umgang pflegen, oder ist es schon zu spät?

Nicht das erwarten wir heutzutage von der Kunst. Nicht darin beruht die Aufgabe des Künstlers. Das Leben, wo immer es sich zeigt, die Wahrheit, wie bitter immer sie sei, eine kühne, aufrichtige Sprache zu den Menschen a' bout portant (aus nächster Nähe), das ist mein einziges Bestreben, das will ich, und darin fürchte ich, mich zu verhaufen." Riesemann, S. 352

13

Klaus Gallwitz:

">Nur der Inhalt kann die Anklage widerlegen, Kunst sei eine leere Zerstreung...<, fordert Nikolai G. Tschernyschewski, der Autor des utopischen Romans Was tun, der sich mit dieser Frage in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts an die Intellektuellen Rußlands wandte. Schriftsteller, Künstler und Kritiker kamen sich damals in vielen Äußerungen sehr nahe. Die Malergruppe der sogenannten >Wanderer<, der Peredwischniki, die sich 1870 formierte, suchte eine >Einmischung der Kunst ins Leben<. Ihre Bilder, die das russische Alltagsleben zum Inhalt hatten, wanderten durch die Städte und Provinzen des Reichs, wo sich eben das, was sie schilderten, auch in der Wirklichkeit abspielte - auf der Straße, um die Kirchplätze, in den bürgerlichen Salons, auf den Höfen der Bauern...

Tatsache ist, daß in den Bildern der >Wanderer< das russische Volk zum ersten Mal in der Geschichte seiner selbst ansichtig wurde. Der Realismus, der sich in den sechziger Jahren entwickelte, hat eine seiner Voraussetzungen in der schockartigen Ernüchterung, die sich nach der russischen Niederlage im Krimkrieg ausbreitete. Eine Reihe von Reformen wurde eingeleitet. Zar Alexander II. hob 1861 die Leibeigenschaft auf und führte mit dem Semstwo eine provinzielle Selbstverwaltung ein. Allmählich entstand eine Industrie, und mit dem neuen Reichtum unter den Kaufleuten und Industriellen wuchs auch die Zahl selbständiger Ärzte, Ingenieure, Advokaten und anderer Intellektueller. Ein liberales Bürgertum wurde sich seiner selbst bewußt, machte sich politisch bemerkbar und interessierte sich für Literatur, Philosophie, Musik und Kunst...

Auch die Künstler stellten unerhörte Fragen. Dreizehn Maler und ein Bildhauer hatten 1863 in einem bis dahin beispiellosen Akt des Protestes die Akademie in St. Petersburg verlassen, weil sie es ablehnten, sich der einzigen, für alle Studenten verbindlichen Prüfungsaufgabe zu unterwerfen. Das beanstandete Thema lautete: >Göttermahl in Walhalla<. Den Gewinnern winkten Goldmedaillen und Auslandsstipendien. Mit ihrem Schritt verzichteten die Kandidaten auf die begehrten Auszeichnungen. Sie schlossen sich zu einer Genossenschaft zusammen mit der erklärten Absicht, gemeinsam zu leben und zu arbeiten. Gegen die kosmopolitische Salonkunst der Akademie setzten sie einen aggressiven Realismus nationaler Prägung." Gallwitz, S. 265-267

14

Jürgen Uhde/Renate Wieland:

"... von der ursprünglichen Idee der Musik als >Klangrede<, wie Mattheson es nannte, (kann) Interpretation bis heute lernen, denn im üblichen Musizierbetrieb ist das Element des Deklamatorischen eher unterbelichtet. Wie beim alltäglichen Gespräch hört der routinierte Spieler in der Musik eher auf die Konventionen des Ausdrucks als auf den redenden Tonfall der Figuren in ihrer geheimen Mitteilung.

Offen bleibt in all diesen Reflexionen die Frage nach der Beziehung dieser Sprachgesten untereinander in der Musik. Erst Hegel hat auf ihren Zusammenschluß zur Form, auf ihre >Kadenzierung<, verwiesen, die die eigentliche Bedeutung erst stiftet. >So machen<, heißt es in der Ästhetik, >die Interjektionen wohl den Ausgangspunkt der Musik, doch sie selbst ist erst Kunst als die kadenzierte Interjektion< (3). Offen bleibt aber vor allem die Frage nach dem Wozu all dieser musikalischen Imitationen. Was denn ist das treibende Interesse, eine Sprache ohne Worte zu bilden? Rousseau, der dem nachging, sah in den melodischen Akzenten und Inflexionen der Stimme die Reste einer verlorenen, universellen Ursprache, die keine nationalen Grenzen kennt, in der alle schrankenlos miteinander kommunizieren. An diese vergessene, die adamitische Sprache, soll Musik erinnern. Darin erfüllt sich erst der Sinn all jener Stilisierungen leidenschaftlicher Rede.

Der intellektuelle Streit um Inhalts- oder Formalästhetik spielt sich nicht nur über den Köpfen der praktischen Musiker ab. Ohne daß sie es zu wissen oder zu formulieren brauchen, wirken ästhetische Ideen in ihrem Tun. So ist der Typus des reich illustrierenden, beflissen charakterisierend am Text entlangfahrenden Musikers, wie er sich öfter bei Sängern findet, unbewußt das Organ der

Nachahmungsästhetik, während der reservierte Typus, der akademisch akkurat und clean seine Strukturen präpariert, insgeheim vom Ideal der Formalästhetik regiert wird. Wenn der eine über dem einzelnen Inhalt den Sinnzusammenhang der Form vergißt, so der andere den Inhalt über der Struktur. Solche Verdrängung aber entzieht der Musik ihre Kraft und Intensität. Unter der einseitigen Herrschaft verkümmert der Ausdruck, er wird eigentümlich neutralisiert. Es gibt hochdramatische, auch nuancenreiche Darstellungen, die samt allen Raffinessen lyrischen Sentiments im Grunde ebenso stumm bleiben, ebenso ausdruckslos wie die strukturalistische Präsentation, die das unverhüllt zugibt. Wenn aber die Schilderung von Affekten und Charakteren nicht für sich schon ausdrucksvoll ist, wenn nicht die Form für sich schon spricht, was kann dann Ausdruck heißen? Was ist das Expressive selber?

Die Romantik hat es das Poetische genannt als die gemeinsame Substanz aller Künste. Gemeint ist die Erfahrung der Aura um die Dinge, das, wodurch sie über sich hinausstrahlen, wodurch ihr Wesen sich mitteilt. Wahrhaft gelungener Ausdruck ist nach der romantischen Ästhetik das Ereignis einer Verklärung des Wirklichen; in ihrer Sphäre läßt der Mensch alle begrifflich bestimmbar Gefühle zurück, um sich dem >Unaussprechlichen< hinzugeben; und nirgends erscheint es reiner als in der Gestalt des Klanges. >In dem Gesange<, heißt es bei E. T. A. Hoffmann in jener bekannten Rezension von Beethovens 5. Symphonie, >wo die hinzutretende Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik, wie das Wunderelixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlich und herrlich machen. Jede Leidenschaft - Liebe, Haß, Zorn, Verzweiflung etc., wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt nur hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.< (4) Poetischer Ausdruck erscheint hier als Kraft des Transzendierens, Widerpart alles stillstellenden, plakativen Abdrucks.

Das Poetische hat die Romantik als Gegenbegriff zu dem Prosaischen konzipiert... Rigos formuliert das ein Aphorismus von Novalis: >Daß die Poesie keine Affekte machen soll, ist mir klar. Affekte sind schlechterdings etwas Fatales wie Krankheiten.< Wozu also sie ästhetisch reproduzieren? Die romantische Ästhetik weigert sich, die bloße Nachahmung der spontanen Wallungen des Gemütes schon für künstlerischen Ausdruck auszugeben. Vollends kündigt dann die radikale Romantik eines Valéry der naiv veristischen Ausdrucksästhetik die Gefolgschaft. >Der Ausdruck eines unverfälschten Gefühls ist immer banal. Je unverfälschter, um so banaler.< a.a.O., S. 281f.

14

Keith Jarrett:

"Diese Musik braucht meine Hilfe nicht.

Schon die melodische Gestalt als solche besitzt für mich Ausdruckskraft. Zum Beispiel in den Klavierwerken von Bach. Bei den meisten Interpretationen anderer Pianisten fühle ich, daß zu oft zu viel in die Musik hineingelegt wird. Ich meine, die Bewegungslinien der Noten sind schon musikalische Expression. Ohne das Bewußtsein, was diese Linien wirklich darstellen, meint man immer, einen gewissen Ausdrucksgehalt hinzufügen zu müssen. Auch beim Komponieren versuche ich, Gestaltungen zu finden, die für sich selbst sprechen, die nicht interpretiert werden müssen... In welcher Art die Töne in den Fugen aufeinander folgen, läßt sich nicht notwendigerweise vorhersagen. Aber sie folgen bestimmten Gesetzen. Wenn man etwas hinzufügt, um die Werke wertvoller zu machen, zerstört man diese Gesetze. Wenn ich Bach spiele, höre ich nicht Musik, ich höre den Denkprozeß. Kolorierung hat mit diesem Prozeß nichts zu tun, man steuert damit nur eigene Emotionen bei. Das kann für den Moment ganz hübsch klingen, aber der musikalische Gedanke bleibt nicht unversehrt."

Textbeilage der LP "J. S. Bach, Das Wohltemperierte Klavier", ECM 835 246-1 (1988)

15

Ingo Harden:

"Strawinsky hätte seine helle Freude an dieser Äußerung gehabt: >Nein<, meinte Svjatoslav Richter kürzlich in einem Interview auf die Frage, ob er beim Musizieren nicht etwas von sich selbst in sein Spiel einbringe. Er mache >nur, was in den Noten< stehe. Und wenn das Publikum von seinem Spiel gefesselt sei und von dem eines anderen Pianisten nicht, dann tue der andere eben nicht >nicht, was in den Noten steht<.

Eine solche Zurücknahme des Interpreten auf den dienenden Boten ist eine menschlich sympathische, in höchstem Maße kunstmoralische, sogar psychologisch gut nachvollziehbare Arbeitshypothese. Aber sie läßt außer acht, daß nicht einmal das ernsthafteste Bemühen um absolute Objektivität gegenüber dem Überlieferten den vermittelnden Interpreten ausklammern kann. Jede Aufführung ist, um ein Wort Zolas zu variieren, notwendigerweise >Musik, gesehen durch ein Temperament<. Schon die Vorstellung, den puren Notentext als die Sache selbst und nicht als Chiffre eines Gemeinten zu nehmen, ihn aus seinem historisch-kulturellen Umfeld herauszulösen und dieses Laborpräparat dann als >das einzig Zuverlässige< seiner Wiedergabe zugrunde zu legen - schon das ist genaugenommen kaum weniger extravagant als jede noch so >frei< vermittelnde Interpretation. Wäre es anders, ließe sich nicht nachvollziehen, daß die >ehrlichen Makler< unter den Virtuosen ebenso ihr Publikum finden wie die Paradiesvögel, ließe sich vor allem nicht verstehen, wie Svjatoslav Richter, am 20. März achtundsiebzig Jahre alt geworden, zur wohl wichtigsten Kultfigur der gegenwärtigen Klavierszene werden konnte. Künstlerische Moral allein bringt derlei ebensowenig zuwege wie nonkonformistisches Podiumsgebaren. Tatsächlich werden ja Richter-Auftritte durch die Einmaligkeit seiner Vermittlung zu Ereignissen, nämlich durch eine unverwechselbare Mischung aus strömender Dichte des Spiels, drängender Energie und kontemplativer Verinnerlichung, durch den machtvollen Zugriff und die tiefenste Verinnerlichung seiner Musikauffassung - von der ebenfalls ziemlich einmaligen und bis ins hohe Alter unzerstörten Kombination aus Virtuosität und Solidität im Pianistischen gar nicht zu reden.

Im einzelnen kann man an Richters Interpretationen viel herumkritteln - nicht trotz, sondern wegen der Ideologie, auf der sie basieren. Sein Schubert wirkt durch Richters oft statisches, wie gefrorenes Musizieren reichlich jenseitig, sein Schumann hat wenig Platz für die <phantastischen< Zwischentöne dieser Musik, sein Chopin klingt nicht eben belkantistisch, sein Bach >spricht< nicht. Und so fort. Hat man freilich das Glück, Richter in Bestform zu erleben, ist man unwiderstehlich gepackt und gefesselt von der heiligen Nüchternheit, der meditativen Entrücktheit und der versunkenen Konzentration seines Spiels. Ohne Zweifel ist Svjatoslav Richter ein großer Musiker." FAZ vom 27. 4. 1993

Busoni, Ferruccio (1907):

"Der Vortrag in der Musik stammt aus jenen freien Höhen, aus welchen die Tonkunst selbst herabstieg. Wo ihr droht, irdisch zu werden, hat er sie zu heben und ihr zu ihrem ursprünglichen >schwebenden< Zustand zu verhelfen.

Die Notation, die Aufschreibung von Musikstücken ist zuerst ein ingenieüser Behelf, eine Improvisation festzuhalten, um sie wiedererstehen zu lassen. Jene verhält sich aber zu dieser wie das Porträt zum lebendigen Modell. Der Vortragende hat die Starrheit der Zeichen wieder aufzulösen und in Bewegung zu bringen. -

Die Gesetzgeber aber verlangen, daß der Vortragende die Starrheit der Zeichen wiedergebe, und erachten die Wiedergabe für um so vollkommener, je mehr sie sich an die Zeichen hält. Was der Tonsetzer notgedrungen von seiner Inspiration durch die Zeichen einbüßt, das soll der Vortragende durch seine eigene wiederherstellen.

Den Gesetzgebern sind die Zeichen selbst das Wichtigste, sie werden es ihnen mehr und mehr; die neue Tonkunst wird aus den alten Zeichen abgeleitet, - sie bedeuten nun die Tonkunst selbst.

Läge es nun in der Macht der Gesetzgeber, so müßte ein und dasselbe Tonstück stets in ein und demselben Zeitmaß erklingen, sooft, von wem und unter welchen Bedingungen es auch gespielt würde.

Es ist aber nicht möglich, die schwebende expansive Natur des göttlichen Kindes {der Tonkunst} widersetzt sich; sie fordert das Gegenteil. Jeder Tag beginnt anders als der vorige und doch immer mit einer Morgenröte. - Große Künstler spielen ihre eigenen Werke immer wieder verschieden, gestalten sie im Augenblick, beschleunigen und halten zurück - wie sie es nicht in Zeichen umsetzen konnten - und immer nach den gegebenen Verhältnissen jener >ewigen Harmonie<.

Da wird der Gesetzgeber unwillig und verweist den Schöpfer auf dessen eigene Zeichen. So, wie es heute steht, behält der Gesetzgeber recht." Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Hamburg 1973, Wagner, S. 22f

Lars Vogt & Konrad Beikircher: Mussorgsky, Bilder einer Ausstellung, CDEMI 7243 5 57299 2 7, 2002.

Hier wird vor „Goldenberg und Schmuyle“ folgender Text gelesen:

Franz Kafka: Vor dem Gesetz

Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz. Aber der Türhüter sagt, daß er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne. Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintreten dürfen.

«Es ist möglich», sagt der Türhüter, «jetzt aber nicht.»

Da das Tor zum Gesetz offensteht wie immer und der Türhüter beiseite tritt, bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehn. Als der Türhüter das merkt, lacht er und sagt:

«Wenn es dich so lockt, versuche es doch, trotz meines Verbotes hineinzugehn. Merke aber: Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehn aber Türhüter, einer mächtiger als der andere. Schon den Anblick des dritten kam nicht einmal ich mehr ertragen.»

Solche Schwierigkeiten hat der Mann vom Lande nicht erwartet; das Gesetz soll doch jedem und immer zugänglich sein, denkt er, aber als er jetzt den Türhüter in seinem Pelzmantel genauer ansieht, seine große Spitznase, den langen, dünnen, schwarzen tatarischen Bart, entschließt er sich, doch lieber zu warten, bis er die Erlaubnis zum Eintritt bekommt. Der Türhüter gibt ihm einen Schemel und läßt ihn seitwärts von der Tür sich niedersetzen.

Dort sitzt er Tage und Jahre. Er macht viele Versuche, eingelassen zu werden, und ermüdet den Türhüter durch seine Bitten. Der Türhüter stellt öfters kleine Verhöre mit ihm an, fragt ihn über seine Heimat aus und nach vielem andern, es sind aber teilnahmslose Fragen, wie sie große Herren stellen, und zum Schlusse sagt er ihm immer wieder, daß er ihn noch nicht einlassen könne. Der Mann, der sich für seine Reise mit vielem ausgerüstet hat, verwendet alles, und sei es noch so wertvoll, um den Türhüter zu bestechen. Dieser nimmt zwar alles an, aber sagt dabei:

«Ich nehme es nur an, damit du nicht glaubst, etwas versäumt zu haben.»

Während der vielen Jahre beobachtet der Mann den Türhüter fast ununterbrochen. Er vergißt die andern Türhüter, und dieser erste scheint ihm das einzige Hindernis für den Eintritt in das Gesetz. Er verflucht den unglücklichen Zufall, in den ersten Jahren rücksichtslos und laut, später, als er alt wird, brummt er nur noch vor sich hin. Er wird kindisch, und, da er in dem jahrelangen Studium des Türhüters auch die Flöhe in seinem Pelzkragen erkannt hat, bittet er auch die Flöhe, ihm zu helfen und den Türhüter umzustimmen. Schließlich wird sein Augenlicht schwach, und er weiß nicht, ob es um ihn wirklich dunkler wird, oder ob ihn nur seine Augen täuschen. Wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht. Nun lebt er nicht mehr lange. Vor seinem Tode sammeln sich in seinem Kopfe alle Erfahrungen der ganzen Zeit zu einer Frage, die er bisher an den Türhüter noch nicht gestellt hat. Er winkt ihm zu, da er seinen erstarrenden Körper nicht mehr aufrichten kann. Der Türhüter muß sich tief zu ihm hinunterneigen, denn der Größenunterschied hat sich sehr zuungunsten des Mannes verändert.

«Was willst du denn jetzt noch wissen?» fragt der Türhüter, «du bist unersättlich. »

«Alle streben doch (*Hier setzt die Musik ein. Der restliche Text entfällt*).

nach dem Gesetz», sagt der Mann, «wieso kommt es, daß in den vielen Jahren niemand außer mir Einlaß verlangt hat?»

Der Türhüter erkennt, daß der Mann schon an seinem Ende ist, und, um sein vergehendes Gehör noch zu erreichen, brüllt er ihn an:

«Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.»

vgl. FAZ 29. 3. 97

Der junge Kandinsky schlug zuerst eine wissenschaftliche Laufbahn ein. Er studierte an der Moskauer Universität Sozial- und Rechtswissenschaften. "Nach sechs Jahren bemerkte ich aber, daß mein früherer Glaube an den heilenden Wert der sozialen Wissenschaft und schließlich an die absolute Richtigkeit der positiven Methode stark geschmolzen war. Endlich entschloß ich mich, die Resultate der vielen Jahre über Bord zu werfen", und das, nachdem er 1886 einige Zeit auf dem Lande von Wologda verbracht hatte. Denn hier wurde er mit einer anderen Kultur konfrontiert, die nach der Befreiung der Bauern im Jahre 1866 zum Vorschein kam. "Nach der Emanzipation der Bauern in Rußland gab ihnen die Regierung eine wirtschaftliche Selbstverwaltung, die die Bauern, für viele unerwartet, politisch reif machte, und das eigene Gericht, wo bis zu gewissen Grenzen die von den Bauern unter sich gewählten Richter Streite lösen und auch kriminelle Vergehen bestrafen durften", berichtet Kandinsky. Dieses Bauernrecht stützte sich nicht wie das in den russischen Städten ausgeübte Recht auf die römische Tradition, sondern auf altrussische Überlieferungen, die Kandinsky studieren wollte. Doch mehr als das Recht faszinierte Kandinsky die auf dem Lande verbreitete Kunst.

Die russischen Bauern lebten zu seiner Zeit mit der Ikone, die religiös begründet und daher kein autonomes Kunstwerk war. Sie war ein Bildkonzept, eine Konstruktion geistiger Welt, die zur Verehrung bestimmt war. Dagegen verstand, entsprechend der westlichen modernen Auffassung, die gebildete Schicht, zu der auch Kandinsky gehörte, die Kunst als einen autonomen Ausdruck des Künstlers und das Bild als Beschreibung der Wirklichkeit. Vor allem die aus Frankreich stammende realistische Kunst wurde in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sehr beliebt, da sie auch dem um diese Zeit unter den russischen Intellektuellen verbreiteten Glauben an eine materialistisch-positivistische Weltanschauung entsprach. Aus dieser Sicht hatte die Kunst nur dann eine Berechtigung, wenn sie sich nützlich machte. Doktorarbeiten, wie die von Tschernischewski, die nachzuweisen versuchten, daß ein wirklicher Apfel schöner sei, da man ihn essen könne, als ein gemalter, oder der Ausruf "Stiefel sind höher als Shakespeare" genossen daher in den russischen Städten hohes Ansehen. Man wußte auch schon, wie sich die Kunst in Rußland nützlich machen konnte; sie sollte bei der bevorstehenden Umerziehung der Bauern zur westlichen Moderne helfen.

Für diese Aufgabe fand sich auch sofort eine von Ilja Repin angeführte Gruppe von Künstlern bereit. Sie begaben sich mit ihren im westlichen Realismus gemalten Bildern - nicht selten erschienen die russischen Bauern vor einer französischen Landschaft - aufs Land. Daher die Bezeichnung dieser Gruppe als die "Wanderer"; sie wollten die Bauern zu den Grundsätzen westlicher Moderne bekehren. Doch während sie in den Salons der Städte gefeiert wurden, weckten sie auf dem Lande wenig Begeisterung.

Einer der ersten, der sich gegen die Umerziehung der Bauern wandte, war Dostojewski. In der von ihm herausgegebenen Zeitschrift "Die Zeit" griff er die "Wanderer" und deren Realismus an, stellte ihm einen "höheren Realismus" entgegen, der sich nicht wie der westliche mit einer Beschreibung äußerer Erscheinungen zufriedengab. Diesen "höheren Realismus" glaubte er in der Ikone und der Heiligenlegende gefunden zu haben, weshalb er die russischen Künstler dazu aufrief, statt die Bauern zur westlichen Moderne bekehren zu wollen, sich ihrer Kultur voller Achtung zu nähern, da nur so die sich im damaligen Rußland ständig vertiefende Kluft zwischen den beiden Kulturen überbrückt werden und eine für alle gemeinsame Kultur entstehen könne.

Doch zunächst stieß Dostojewskis Vision einer eigenen Kultur nur auf Ablehnung. Die einflußreichen Vertreter der damaligen russischen Kultur, wie der Akademiepräsident Ilja Repin oder der populäre Schriftsteller Maxim Gorki, wandten sich sogar entschieden gegen die Vorstellung einer aus der eigenen Tradition schöpfenden Kultur, da sie diese für rückständig und reaktionär, weil religiös, hielten. Nur vereinzelt fand Dostojewskis Vision Anhänger. Zu ihnen gehörten der Kunstmäzen Sawa Mamontow und die beiden Wirtschaftswissenschaftler und Philosophen Nikolai Berdjajew und Sergei Bulgakow, die später in ihrer Zeitschrift "Neue Wege" für Rußlands eigenen kulturellen Weg eintraten. Einer der Studenten von Bulgakow war Kandinsky, der dem Rat seines Lehrers folgte und sich dem Studium der Kultur auf dem russischen Lande zuwandte.

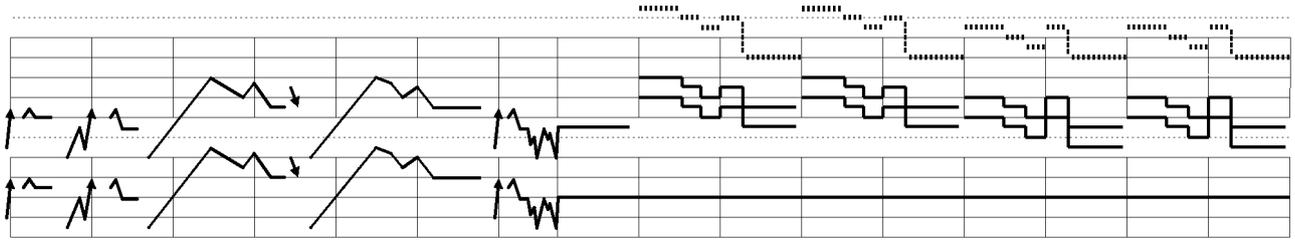
Waren dies vereinzelt Versuche, Dostojewskis Vision nachzugehen, so rief Sergei Diaghilew mit seiner Kunstzeitschrift "Mir iskusstwa" - Die Welt der Kunst -, die er seit 1899 herausgab und die von Mamontow finanziert wurde, eine ganze Bewegung ins Leben. Diaghilew stellte sich mit seiner Zeitschrift an die Seite Dostojewskis. Denn auch er sah die Zukunft der russischen Kultur nur in einer Wiederbelebung der eigenen Tradition, weswegen er die allgemeine Verachtung der Ikone für unhaltbar hielt: "Das ist ein verhängnisvoller Fehler, und solange in der russischen nationalen Kunst nicht eine bewußt aufgebaute Harmonie, eine königliche Einfachheit und eine einzigartige Schönheit der Farben gesehen wird, so lange wird es bei uns keine wahre Kunst geben", schrieb er und bildete zeitgenössische Kunst Seite an Seite mit altrussischer ab. Damit brach er aber mit einer bis dahin in Rußland unerschütterlichen Sicht, welche die Kunstentwicklung als einen fortschreitenden Prozeß betrachtete, in dem die realistisch gemalten Bauern vor einer französischen Landschaft den Gipfel, die Ikone dagegen den Inbegriff der Rückständigkeit darstellte.

Boris im Hexenhäuschen

Verursachte das Auftreten Diaghilews einen regelrechten Schock - Repin fand kaum Worte für diese Ungeheuerlichkeit, Stasow, der damals einflußreichste Kunstkritiker, erklärte Diaghilews Aufruf für psychopathologisch -, so war für die junge Generation Diaghilews "Traum von der Auferstehung" einer eigenen Kultur eine Offenbarung: "Ich kann es nicht anders ausdrücken: Mein Leben teilte sich in zwei Teile: vor und nach Diaghilew. Es wurden alle unsere Vorstellungen, alle unsere Gedanken über Kunst verändert. Uns ging das Licht auf", erinnert sich Sergei Makowski, der spätere Herausgeber der Kunstzeitschrift "Apollon", die ein Sprachrohr von Larionow, Gontscharowa und Malewitsch war.

Diaghilews Zeitschrift wurde auch von dem in München lebenden Kandinsky begrüßt. Er schreibt fortan Beiträge für sie und malt seit 1903 Motive aus der russischen Mythen- und Märchenwelt, die er der Malerei von Michael Wrubel, Iwan Bilibin und Nikolai Rerich, deren Bilder in Diaghilews Zeitschrift abgebildet waren, entnimmt. 1907 versammelt dann Kandinsky diese Märchen- und Mythengestalten in seinem Bild "Das bunte Leben", in dem selbst das Häuschen der Hexe Baba-Jaga, das - wie das Märchen erzählt - auf Hühnerbeinen steht, und die zwei Heiligen Boris und Gleb zu finden sind. Von nun an kommen Heilige aus der Ikone immer häufiger in seiner Malerei vor. Denn es war die Ikone, durch die Kandinsky nach dem Besuch einer impressionistischen Ausstellung in Moskau die "Abstraktion" entdeckt haben soll: "Seitdem sah ich die russische Ikonenmalerei mit anderen Augen, das heißt, ich, bekam Augen für das Abstrakte in dieser Malerei."

Analytische Vorbereitung des Lehrers - mögliche Unterrichtsergebnisse



1. - 8: Goldenberg

unisono

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

Ambitus a - b1

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

Steigerung - Rückentwicklung

zwischen Prosa und Periodik schwankend

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

tiefe Lage = Ruhe, Sicherheit, Überlegenheit

9 - 16: Schmuyle

mehrstimmig (Bordun + Terzenparallelen: folkloristisch)

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

Hexachordrahmen (Terzenparallelen): folkloristisch

in allen Parametern gleichförmig: Wiederholung bzw. Sequenzierung einer Zweitaktphrase

Reihung, leierndes Kettenprinzip (folkloristisch)

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

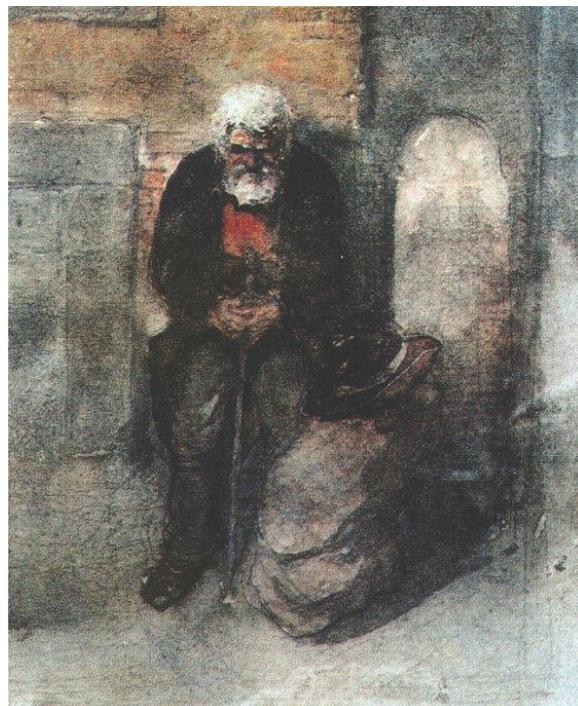
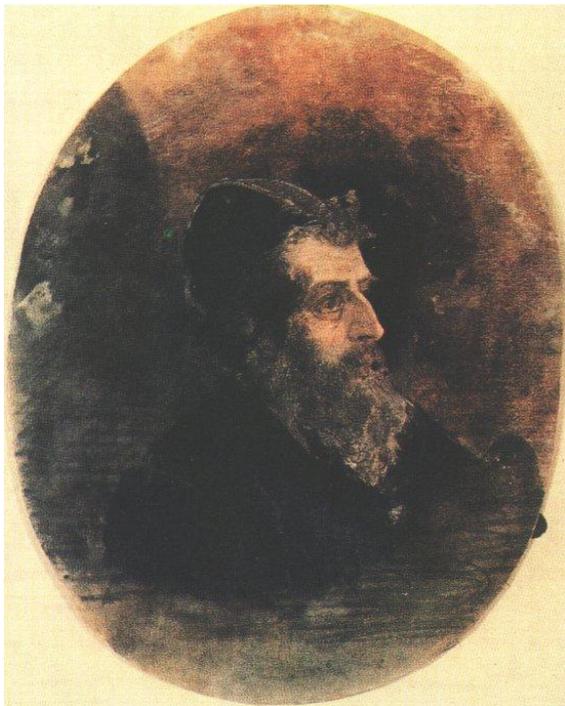
kurzatmig fallende Melodiewellen (folkl. Deszendensmelodik) mit Quartkadenzierung am Phrasenende (russisches Merkmal)

Periodik

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

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

Viktor Hartmann: Samuel Goldenberg und Schmuyle



Grigori Grigorjewitsch Mjassojedow:
Mittagspause in der Kreisverwaltung (1872)

Unterrichtsablauf:

In der Musik haben wir es immer mit Ansichten zu tun, und zwar auf mehreren Ebenen:

1. mit der Ansicht des Komponisten
2. mit der Ansicht des Interpreten

3. mit der Ansicht des Hörers, der das, was Komponist und Interpret ihm übermitteln, noch einmal filtert und modifiziert aufgrund seiner musikalischen Sozialisation, seiner Wahrnehmungssituation usw. Besonders wichtig - und dennoch im Musikunterricht oft übersehen - ist die Rolle des Interpreten. Denn anders als z. B. in der Bildenden Kunst begegnet zumindest der Normalhörer einem Werk niemals unmittelbar, sondern immer nur in der Realisation und Interpretation durch den Interpreten. Und selbst da, wo der Interpret und der Komponist eine Person sind, trifft er nicht auf das Werk an sich, sondern eine spezielle Version desselben. Sehr eindrucksvoll in dieser Richtung sind z. B. die Mehrfacheinspielungen eigener Werke durch Bartok (Abend auf dem Lande)!

Der Notentext ist noch nicht die Musik, er ist immer interpretationsfähig und interpretationsbedürftig.

Gegenüber einem Bild oder einem sprachlichen Text hat er zudem auch noch einen größeren Interpretationsspielraum.

Das Werk entsteht letztlich, wenn auch auf vielfältige Weise vermittelt, erst im Hörer selbst, ist nicht wie ein Bild als Objekt direkt greifbar. Deshalb hat man auch der Musik gegenüber weniger Distanz als einem Bild gegenüber.

Dennoch ist seine Deutung nicht beliebig. Es gibt auch Interpretationen, die am Sinn des Komponierten vorbeigehen. Es gibt zwar nicht die richtige Interpretation, aber es ist auch nicht alles Ansichtssache.

Diese Spannung macht die Beschäftigung mit Musik so interessant.

In dem Unterricht, der im folgenden beschrieben wird, ging es um dieses Dreieck

(1) Komponist/Notentext/Analyse - (2) Deutungen anderer (Einspielungen, verbale bzw. malerische Deutungen) - (3) eigene Deutungen (Perzepte der Schüler).

Eine solche Arbeit führt natürlich gerade nicht zu eindeutigen Ergebnissen. Die sind ja nur auf einer globalen Ebene erreichbar, und auch das oft nur scheinbar: Denn wenn man das vorliegende Werk ganz 'normal durchnimmt' und es dann in Begriffsregistaturen 'ablegt', also etwa festschreibt:

- "Das Stück ist ein Beispiel für Realismus in der Musik" oder:

- "Das Werk ist ein Beispiel für Programmmusik",

so ist das ja nur auf einer sehr oberflächlichen Ebene richtig und bedarf zudem keiner intensiveren Auseinandersetzung mit der Musik selbst. Das Denken und Hinhören fängt ja eigentlich erst an, wenn ich zweifelnd frage: "Ist das wirklich Programmmusik?" "Und wenn ja, welche Art von Programmmusik?" "Passt nicht besser der Begriff "Charakterstück?" usw. Und noch besser ist es, wenn ich speziellere Fragen, auch an Details des Stückes stelle.

Der Vorteil eines solchen problemorientierten und handlungsorientierten Vorgehens liegt darin ,

- dass es Erfahrungen und Erfahrungsmöglichkeiten der Schüler besser einbeziehen kann
- zu einer intensiveren Beschäftigung mit dem Werk selbst führt
- zur Sensibilisierung der Wahrnehmung, vor allem hinsichtlich der Ausdruckswerte und der Semantik der Musik beiträgt.

Es befördert aber auch übergreifende Ziele: Man lernt

- den eigenen Standpunkt reflektieren
- andere Standpunkte verstehen
- mit Meinungsverschiedenheiten umgehen

GK 12/I (16 Schüler)

Vorausgehender Unterricht: Kursthema: Folklore und Kunstmusik:

I: Flamenco (Seguiriya, De Falla, Paco de Lucia, Mc Laughlin, Bizet: Carmen: Ende 11/II),

II: Realismuskonzept Mussorgskys in Abgrenzung von Tschaikowskys Akademismus:

Umgang mit Folkloremerkmalen: Mussorgsky: Promenade, Gastmahl, Schöne Sawischna, Ausschnitte aus dem Boris, Abendgebet (Kinderstube) im Vergleich mit Humperdincks Abendsegen; Tschaikowskys Wiegenlied
Tschaikowsky. Andante cantabile aus op. 11, Ouverture 1812.

Goldenberg und Schmuyle: Schüler dachten: Jetzt kommt was Neues.

8. 10. 1993 (Einzelstunde) **Perzepte und Polaritätsprofile**

Die Perzepte wurden in folgender Reihenfolge angefertigt:

(Vorgaben: Musikausschnitte: A, B, Bilder: S, G. Es wurde suggeriert, dass die Stücke und Bilder unabhängig voneinander sind. Aus demselben Grunde chiastische Anordnung.)

A = 1. Spalte (Musik zu Goldenberg)

B = 3. Spalte (Musik zu Schmuyle)

S = 4. Spalte (Bild von Schmuyle)

G = 2. Spalte (Bild von Goldenberg)

Polaritätsprofil

Musik und Bilder waren allen Schülern unbekannt. Fast die Hälfte der Schüler fehlten wegen Klausuren und einer Exkursion. Das sollte aber kein Hindernis sein, denn es kommt ja nicht auf eine repräsentative Erhebung an, auch nicht auf die statistische Auswertung der Daten an sich, sondern auf die Erfahrungen, die man im Umgang mit solchen Daten im **Zusammenhang mit der Musik** machen kann, und dabei kann eine Datenreduktion durchaus vorteilhaft sein.

Die Perzepte wurden anonym angefertigt, dann aber bei der Zusammenstellung aufgrund der Handschrift einander zugeordnet.

Der **didaktische Wert** des Verfahrens ist - abgesehen von den im folgenden angesprochenen Gesichtspunkten -, dass der einzelne Schüler für sich sehr viel aus der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen 'Ansichten', den eigenen und denen der anderen, lernen kann, z. B. wie man sein eigenes Urteil unter Umständen revidieren kann oder muss, dass man die Bedingtheit des eigenen Urteils erkennt u.ä., und zwar ohne dass das explizit im Unterricht geschieht. Den pädagogischen Zeigefinger kann man also ruhig unten lassen. Es war erstaunlich, dass in keinem Falle über bestimmte Äußerungen in den Perzepten gefeiert wurde, was bei Äußerungen wie "stilles Tal mit singenden Vögeln" bei einer mündlichen Äußerung im Unterricht sehr wahrscheinlich geschehen wäre, wenn sie so überhaupt dort geäußert worden wäre.

20. 10. 1993 (Einzelstunde)

Noten zu Teil 1 und 2, Vorspiel

Auswertung der Perzepte zu Goldenberg und Schmuyle:

Gemeinsamkeiten: z. B. bei Goldenberg: "aus einem asiatischen Land" (1), "Orientale" (3), "chinesischer Mann" (4); Erklärung aus der Musik: übermäßige Sekunden, unisono, 'Schlangmelodik', Wechsel von schneller Bewegung und Haltetönen

Widersprüche: z.B. bei Schmuyle: "stilles Tal mit singenden Vögeln" (5), "Triller, wirkt trist" (8)

Erklärung aus der Musik: Beide assoziieren mit dem "Triller" (Tonrepetitionen mit Praller) etwas anderes: der eine hört die musikalische Figur als akustische Nachahmung eines Vogelgezwitschers, der andere verbindet die ('monotonen') Tonrepetitionen, die dauernde Wiederholung des Motivs und die Bordunbegleitung mit dem entsprechenden psychischen Pendant.

Beide hören also 'richtig' in dem dem Sinne, dass sie auf Merkmale der Musik angemessen reagieren, denn so kommen diese 'Vokabeln' in der Musik vor. Beide Äußerungen lassen sich 'verstehen', sind irgendwie plausibel.

Allgemeine Erkenntnis: Meinungen/Ansichten entstehen u. a. durch Assoziationen. Dabei spielen subjektive Prädispositionen eine große Rolle. Allerdings sind Assoziationen nicht beliebig, sondern werkbabhängig. Unterschiede entstehen durch die Mehrdeutigkeit musikalischer Zeichen. Solche unwillkürlich sich einstellenden Detailasoziationen/Detaildeutungen haben große Folgen, bestimmen sie doch oft in erheblichem Maße die Gesamtdeutung und führen damit auch zur Fehldeutung eines Werkes, weil alles nun unter einem punktuell sich ergebenden Aspekt gesehen wird.

Parallele aus der aktuellen politischen Meinungsbildung: Jemand polemisiert gegen Heitmann als Kandidat für das Bundespräsidentenamt, schimpft auf Kohl wegen seiner selbstherrlichen Entscheidung usw..... und sagt dann: "Warum nimmt man nicht Schorlemer, der doch am vergangenen Sonntag eine so blendende Rede in Frankfurt anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels gehalten hat. Das ist zwar auch ein evangelischer Pfarrer aber nicht einer von der steif-ledernen und engstirnigen Art des Heitmann, wie ich sie aus meiner Jugend in unguter Erinnerung habe." Könnte es sein, dass die sich ihm aufräugende gedankliche Verknüpfung der Person Heitmanns mit einem als unangenehm erlebten Pfarrer Auslöser seiner Gesamteinschätzung ist?

Auswertung der Polaritätsprofile zu Goldenberg und Schmuyle:

Unterschiede und Vorteile der beiden psychologischen Methoden:

Perzept komplexer, individueller, dafür schwerer auswertbar.

Polaritätsprofil: Ergebnisse besser vergleichbar und leichter auswertbar. Es lässt sich als Instrument zur gezielten Klärung bestimmter Fragen gut einsetzen. Die polaren Begriffe sind so gewählt und angeordnet, dass überprüft werden kann, inwieweit Rezeptions- bzw. Deutungsklischees bestätigt werden. Die linke Spalte enthält die Eigenschaften, die man normalerweise als Klischees für Goldenberg kennt, die rechte deren Gegenteil (deshalb passt sie natürlich nicht ohne weiteres für Schmuyle). Ein diesen Klischees entsprechendes Ergebnis müsste für Goldenberg die linke Seite akzentuieren, für Schmuyle die rechte. Bei der Auswertung spielen die Kreuze in der mittleren Reihe keine Rolle. Desgleichen sind Ergebnisse, bei denen die linken und die rechten Eintragungen sich in etwa aufheben, nicht signifikant. Es zeigt sich, dass bei Goldenberg die Klischees überwiegend bestätigt werden (7 : 3 bei 2 nichtsignifikante Reihen), bei Schmuyle aber nur zur Hälfte (6 : 5 bei 1 nichtsignifikanten Reihe). (Dasselbe Ergebnis brachte in der folgenden Stunde die Frage nach der Übereinstimmung von Musik und Bildvorlage: Bei Goldenberg wird diese mit großer Mehrheit bestätigt, bei Schmuyle überwiegend verneint.)

Wie kommen wir aber jetzt weiter? Im eigenen Saft jedenfalls nicht. Wir brauchen Informationen!

Die Subjektivität einer Ansicht ist besonders hoch, wenn der Kontext der Dinge, über die man urteilt, weitgehend unbekannt ist. Mussorgsky charakterisiert als Musiker die beiden Personen mit Sicherheit auch musikalisch, d. h. durch die Verwendung von relativ eindeutigen musikalischen Vokabeln. Ein Zeitgenosse Mussorgskys aus dem gleichen Kulturraum hätte mit Sicherheit andere, Mussorgskys Intention evtl. nähere Assoziationen gehabt.

Vorspiel von Musikausschnitten aus dem Umfeld:

Jüdischer Kantorengesang: eindeutig Nähe zu Goldenberg: einstimmig, Schlangmelodik, Haltetöne im Wechsel mit schneller Bewegung, fallende Terzen an Phrasenenden

- "fast wie ein Flamencogesang"

- Zwei jüdische Schülerinnen. "Das ist die sephardische Tradition"

Aufgabe: Überprüfung (Lexika)



einfaches 2st. Folklorelied (2 Frauen): Schmuyle: 2st., fallender, kurzphrasiger, gedehnter Duktus ('gedehntes Lied'), immer dasselbe, Quartfall am Schluss



vgl. auch das 2st. altserbische a cappella-Gesangsstück auf der CD

Wolgabootschlepper: Schmuyle: wenige Töne, Wiederholung, gedehnter Duktus, Quartfall am Schluss (fdgd), Balalaikabegleitung (Tonrepetitionen als Umspielung der Melodie)

Mussorgsky: Abendgebet (Wiederholung aus dem Unterricht). Die Amme (einfache Frau aus dem 'Volk'): in Terzen, am Schluss fallender Duktus wie bei Schmuyle (Lieber Gott, behüt und schütze mich gnädig auch.)



Lieber Gott, be -hüt und schütze mich gnädig auch.

Borodin: Steppenskizze



Passt das zum Titel der Komposition?

Samuel Goldenberg und Schmuyle: Deutung: reich ("Gold"enberg) - arm; hochstehend (Mann mit "Namen") - Mann aus dem Volk (Schmuyle = verkürzte Form von Samuel).

Eine solche Deutung setzt allerdings, wie gesagt, Kontextkenntnisse voraus, genau so wie die Kennzeichnung "Rabbi" bei der Bildbeschreibung (3) ohne Kenntnisse aus dem Bereich des Judentums (Kippa als Kopfbedeckung, Nasenform u.ä.) nicht möglich ist.

22.10.1993 (Doppelstunde)

Die Erkundungen im Großen Brockhaus (u.a.) ergaben: sephardische Juden kommen aus Spanien und sprechen Ladino. 1492 vertrieben, zerstreuten sie sich über ganz Europa. Jetzt verstanden wir auch die Parallelen zu der alten Flamencoform der Seguiriya, die wir zu Beginn des Kurshalbjahres kennengelernt hatten. (Das Erfreuliche im Oberstufenunterricht ist ja immer wieder, dass man von den Schülern oder durch die Schüler etwas lernt, wenn man denn deren Hinweisen nachgeht.)

Die sephardischen Juden bewahrten ihre alten Traditionen und Gesänge auch dort, wo sie, wie in Polen und Russland, mit den Aschkenasis zusammenlebten, die aus Deutschland kamen und jiddisch sprachen, und die sich stärker - in der Liturgie und im Leben - ihrer kulturellen Umgebung anpassen. Die sephardischen Juden waren Träger einer hohen Kultur und gehörten einer Oberschicht an. Das passt alles ziemlich gut zu den Beobachtungen, die an der Musik gemacht wurden, und erklärt auch die Spannungen zwischen den beiden Personen.

Wie kommen wir weiter?

Auswertung der Perzepte zu den Bildern und Analyse der Bilder

Information: Skizzen von Hartmann aus Sandomir. Die vorliegenden Bilder sind nicht die, nach denen Mussorgsky die Musik gemacht hat, sondern Mussorgsky besaß eine andere Skizze mit zwei Juden, die verlorengegangen ist. Die Frage ist also, ob die Skizzen vergleichbar sind, d.h. ob die Musik zu den Bildern passt oder nicht.

Interessant: dass Charakterisierung manchmal Widersprüche enthält: vgl. Goldenberg 1)

streng v. liebevoll? (geht vielleicht noch zusammen)

hastig - langsam geworden

Ein Charakter ist nie auf e i n e n Begriff zu bringen. Einen Typus kann man festschreiben, eine lebendige, individuelle Person nicht. Mit der Musik wird das vielleicht ähnlich sein!!

Hier wird viel im Musikunterricht gesündigt! (Ablegen in Begriffsregistaturen)

Gemeinsame Bildbeschreibung:

Goldenberg: "Künstler, Philosoph, Rabbi": Büste: nur Kopf, Lichtführung betont das Gesicht, die Augen schauen nach oben in die Ferne, abstrakte Umgebung, keine Alltagsrealität erkennbar, sogar die Kopfbedeckung, die Kippa (Daliah, Isabelle) ist gerade noch zu erkennen, idealisierende/stilisierte Darstellung

Im Gegensatz dazu Schmuyle: Ganzdarstellung in realer ('niederer') Umgebung, gebeugt, sitzend

Der Auslöser für die vereinzelte Kennzeichnung Schmuyles als "Philosoph" (3) (die zu dem Gesagten überhaupt nicht passt) - das wurde im Unterrichtsgespräch deutlich - war der Bart. Dies ist wieder ein Beispiel für die Funktion von Assoziationen. Diese Gedankenverbindung war möglich, weil Schmuyles Bild als erstes beschrieben wurde. Beim Vergleich beider Bilder wäre nach Ansicht der Schüler eine solche Assoziation nicht mehr möglich gewesen.

Möglicher pädagogischer Zeigefinger, (der allerdings im Unterricht nicht erhoben wurde):

Wieder ein Argument für das Abklären vorschneller Meinungen durch Vergleich mit dem Kontext, den Meinungen anderer usw.!!!

Die mehrfache Kennzeichnung als Bettler oder Clochard ist sehr verständlich. Wenn man diesem Mann mit seinen Requisiten in Düsseldorf auf der Kö begegnet, muss man ihn für einen Penner halten. Die Frage ist, ob das auch für den Lebensraum gilt, in dem Mussorgsky lebte.

Bild von Grigorjewitsch Mjassojedow: "Mittagspause in der Kreisverwaltung"

(1872, 2 Jahre vor der Entstehung von Mussorgskys Stück)

1861 hat Zar Alexander die Leibeigenschaft der Bauern aufgehoben, ihnen Land zugeteilt, Kredite bewilligt und ä. Dazu brauchte es den Aufbau von Kreisverwaltungen. Die an der Straße kauenden Männer sind keine Penner, sondern Bauern oder Handwerker, die von weither zu Fuß in die Stadt gekommen sind, um auf dem Amt notwendige Dinge zu erledigen. Dazu könnte passen, dass Mussorgsky Schmuyle mit einfachen ('bäuerlichen') Folkloremerkmalen charakterisiert.

Anbindung an voraufgehenden Unterricht: Realismuskonzept
Realistisches Konzept der Maler und Mussorgskys: T. 13: Gallwitz)

Ilja Repin: Mussorgsky + T. 9

Problematisierung: Wie kann man überhaupt Bilder in Musik übersetzen?
- durch Verwendung analoger Merkmale (hoch - tief; schwer - leicht; Langsam - schnell) usw.
- durch Stilzitate (Kantorengesang, bäuerliche Folklore)

spezielles Problem: Einzelbilder oder Zusammenhang

Information: Es ist nicht bekannt, ob Hartmanns Bilder Einzelstudien sind oder als Gesamtbild fungieren. Im ersteren Fall ergibt sich für Mussorgsky die Aufgabe, einen Zusammenhang herzustellen, wenn er denn ein geschlossenes Musikstück schreiben will. Aber auch im zweiten Fall hat Mussorgsky diese Aufgabe. Bei dem Bild kann der Beschauer hin- und herschauen und einen Zusammenhang gedanklich herstellen wie z.B. in dem Perzept 5 (S. 78), wo die beiden Personen als identisch, allerdings auf verschiedenen Altersstufen dargestellt angesehen werden. (Diese Deutung entfällt natürlich bei Kenntnis des Titels.)

Die Schüler formulieren andere, aber ähnliche Möglichkeiten, z.B: Die beiden Personen markieren krasse soziale Unterschiede und stellen eine Anklage des Künstlers gegen diese dar.

Geht so etwas auch in der Musik (Form A-B)? Die Schüler meinen zunächst: ja, werden aber skeptisch bei der Frage, ob denn Mussorgskys Stück nach diesem 2. Teil 'fertig' sei? (Den Schülern liegt in Noten nur dieser Ausschnitt vor, und sie kennen das Stück bisher auch nur bis zu diesem Punkt!) Mussorgsky hat ja zunächst zwei Einzelporträts geschaffen wie Hartmann (also keine Programmmusik geschrieben!). Sie werden nur durch den Bordunton des zusammengebunden, der wie der Bildaufbau bei Hartmann die Überlegenheit Goldenbergs festschreibt. .

Hören des ganzen Stückes (Ugorsky, Originalversion)

Did. Wert: problemorientierte Ausgangssituation

Äußerungen: - "Beide Personen werden ineinander gearbeitet." - "Zunächst wird B fortgesetzt, dann kommt A dazu." - "B wird immer heftiger. Die Triller verschwinden. Am Schluss bleibt ein Rest von A übrig." - "Die beiden geraten irgendwie aneinander. Es wird ein Konflikt dargestellt, aus dem der erste als Sieger hervorgeht."

Noten 3. Teil: Analytisches Festmachen der Behauptungen

Deutung von zwei malerischen Perzepten aus Klasse 5, dabei Hören der Musik

Erstaunlich ist die Nähe der Deutungen zu den eigenen. Es scheint Mussorgsky also doch gelungen zu sein, entsprechend seinem realistischen Konzept lebensnahe, konkrete musikalische Formulierungen zu finden.

Rolle des Interpreten?

Ein Interpret des Stückes muss sich natürlich genau wie wir überlegen, was die Musik ausdrückt, denn die Vorstellung vom Dargestellten prägt natürlich entscheidend die Art des Vortrags.

Vergleich zweier Interpretationen: Ugorsky - Weissenberg (Korssakov-Fassung)

Die Schüler reagieren zunächst teilweise negativ auf Weissenbergs Interpretation. Im Gespräch klärt sich aber sehr schnell, dass man natürlich, nachdem man mehrfach Ugorsky gehört hat, voreingenommen ist. (Das Urteil über Musik wird also wesentlich auch durch ihre Vermittlung mitbestimmt.) Statt wertende Äußerungen sollten also zunächst zugunsten von Beschreibungen zurücktreten: Weissenberg spielt insgesamt schneller. Beide Personen wirken bei ihm härter und aggressiver. Er spielt 'unsauber': Oktavierungen, zeitliche Versetzung von rechter und linker Hand, rhythmische Inegalität (z. B. 16tel in T. 2). Die Schüler meinen, dass er die Fahrigkeit Goldenbergs darstellen will und stellen einen Zusammenhang zu den Bildperzepten her: "verwirrt, schizophran" (3), "hastig, rastlos" (1). Bei Schmuyle betont er sehr stark die Oberstimme, die liedmäßigen Mittelstimmen drängt er ganz in den Hintergrund, dadurch bekommt auch Schmuyle einen unruhig-aggressiven Charakter. Entspricht seine Interpretation im dritten Teil der Deutung als Konflikt? Die Schüler meinen überwiegend: nein. Da er beiden Themen gleich aggressiv spielt, hat man gar nicht den Eindruck, dass es sich um zwei Personen handelt.

29. 10. 93 Einzelstunde

Wäre das Perzept genauso ausgefallen, wenn die Weissenbergsche Interpretation gewählt worden wäre? nein. Jede Interpretation gibt eine bestimmte 'Ansicht' des Stückes. Darf eine Interpretation subjektiv sein? oder: kann man von einer richtigen oder falschen Interpretation sprechen?

- Der Interpret hat das gleiche subjektive Recht wie der Hörer.

Gibt es also keine Einschränkungen für die Interpretation?

- Doch, der Notentext muss beachtet werden?

Aber Weissenberg hatte doch leichte Änderungen angebracht!

- Das ist möglich, aber der Sinn des Textes darf nicht verfehlt werden.

- (Jakov) Aber der Sinn ist doch nicht ganz klar: z. B. haben die impressionistischen Komponisten verschwommene Musik geschrieben. Sie konnten oder wollten nicht immer klar ausdrücken, was ihnen vorschwebte. Außerdem spielt ein Komponist seine Werke doch wohl auch nicht immer gleich, sondern je nach Stimmung und Umgebung anders.

Hinweis auf die Schwierigkeit, die imaginierte Musik in Noten zu zwingen (Beethovens Skizzenbücher). Hinweis auf die unterschiedlichen Interpretationen eigener Werke durch Bartók.

Es gibt also keine ein für alle Mal richtige Interpretation, die man dann nur noch zu reduplizieren brauchte. Dann brauchte man auch keine Interpreten mehr, und das Werk wäre tot.

Eigene Versuche: Anfang von Goldberg auf verschiedene Weise spielen, Anweisungen relativ: Andante, f, sf. (hier gibts übertriebene Realisationsmöglichkeiten).

- 64tel-Auftakt: unwirsch-abrupte Geste, wenn beide Notenwerte kurz gespielt, werden, pathetisch, wenn etwas gedehnter

- T. 4 a/f: abrupt aggressiv? oder. keck-verschmitzt (nach dem decresc.)?

Interpretationsvergleich: Richter, Affanassiev (beide Originalversion)

Richter: sehr schnell, alles energisch, spielt B-Teil ohne decrescendi und dynamische Abschwächung,

A/B-Kombination: Goldberg gewaltig, Schmuyle schwächer

Affanassiev: (Sandra) A weicher, (Daliah:) doppelt so langsam, quälend, geht nicht voran, Stückchen für Stückchen, Stück zerfällt, im B-Teil immer starke Betonung der 1. Note der Viertelzahlzeit.

Kann man das auch positiv sehen? Einzelheiten deutlicher herausgearbeitet. Erarbeitung des B-Teils: die Betonung steht im Notentext, auch das dynamische Absinken der Phrasen: schlapp, müde, hilflos, ohne Kraft, resigniert, schleppt sich dahin. A/B-Kombination:

Goldberg gewaltig, Schmuyle hilflos, dynamisch fein durchartikuliert, wirklich zwei Personen!!

Allgemeine Frage: Warum soll man in der Musik ein Stück nicht akzentuieren/aktualisieren dürfen, was bei Theaterregisseuren dauernd geschieht und sogar als Qualitätskriterium gilt?

Hausaufgabe: Geschichte der Rezeption des Werkes. Texte 1 - 4

3.11 1993 Einzelstunde

Analyse der Texte zur Rezeptionsgeschichte:

Text 1 (1896): Mussorgskys Darstellung wird als Karikatur der beiden Juden aufgefasst. Die Schüler verwundert der rüde Ton des Textes (Zuchthund, Köter, Gebell des Fetten u.ä.). Hier ist deutlich der Einfluss des Antsemitismus zu spüren, der damals in Frankreich grassierte (vgl. Dreyfus-Affäre von 1894). (vgl. Text 2, S. 81)

Ausweitung./Verallgemeinerung:

Wovon sind Ansichten, z. B. zur Politik, Politikern u.a. bestimmt (außer von den Politikern und dem Beurteiler selbst)? Medien, Eltenhaus, Freundeskreis u.a. Meinungen sind also immer auch vermittelt. In der Musik z. B. (vgl. letzte Stunde) durch die Interpretation und durch den situativen Kontext u.a.

Die Deutung als Karikatur wird in allen folgenden "Ansichten" weitertransportiert. Dass Mussorgsky selbst das Stück als herabsetzende Karikatur gemeint hat, scheint unwahrscheinlich

- weil er sich im Boris, in Sawischna gerade mit den Outsiders identifiziert

- Im Balakirew-Kreis, dem Mussorgsky angehörte, wurden neben russischen auch jüdische Melodien systematisch gesammelt, obwohl - oder gerade weil - damals in Russland die Juden gerade verfolgt wurden. Mussorgsky hat solche Melodien auch in Kompositionen verwendet.

Die 1922 entstandene **Instrumentierung Ravels** scheint von obiger Deutung innerhalb des "Pariser Mussorgsky-Fanclubs" (er geht auf Debussys Einfluss zurück) beeinflusst zu sein (z.B. die gestopfte Trompete bei Schmuyle).

Die Schüler finden Ravels Fassung nicht überzeugend:

Die Zuweisung der Streicher an Goldenberg und der Bläser an Schmuyle wird kritisiert,

weil sie den Charakteren (Goldenberg: hart..., Schmuyle: weich....) nicht entspricht,

weil das Orchester wegen der Instrumentenmasse weniger flexibel ist, die Charaktere nur pauschal treffen kann und nicht so viele individuelle Nuancen wie das Solospiel am Klavier ermöglicht,

weil die Charaktere nicht konsequent gegeneinander abgesetzt sind und weil es Ravel anscheinend mehr auf schöne Musik als auf treffende Charakterisierung ankommt.

Überprüfung der letzten Behauptung durch Analyse des Notentextes:

Wenn man sich auf die obige programmatische Deutung einlässt:

T. 17/18 = Schmuyle (harm. Satz, Repetitionsfigur)

T. 26/27 = Schmuyle (harm. Satz, chromatischer Quartgang = con dolore", "Schmuyle am Boden zerstört" (tiefe Lage).

"Niedergemacht" hat ihn Goldenberg in T. 25 mit dem unwirschen sfz-Akkord: Die Repetitionsfigur wird abrupt abgeschnitten. Die sf-Achtel mit Vorschlag (unisono!) stellen das kalte Achselzucken Goldenbergs dar. Die Schlusstakte präsentieren Goldenberg als "Triumphator". Diese Deutung, die auf dem Weiterdenken der in den Texten gezeichneten Schnorrer-Situation beruht, wird von den Schülern überwiegend nicht akzeptiert. Akzeptiert wird allerdings die Zuweisung der Motive zu den beiden Personen. Beim nochmaligen Hören der Ravelfassung zeigt sich, dass Ravel mit seiner Instrumentierung nicht konsequent ist: z.B. wenn er die con dolore-Stelle den Streichern zuweist, weil das so schön gefühlvoll klingt. (Eigentlich hätten hier ja Bläser als Repräsentanten Schmuyles eingesetzt werden müssen!) Goldenberg im 1. und 3. Teil gleich, bei Mussorgsky aber Oktavversetzung (richtig bei Tuschmalow: Streicher ohne Bass - Str. m. B.)

Einspielung von Horowitz

„schmutziges“ Spiel, realistisch, nicht 'schön', aber plastisch, "Geschmackssache", spielt Praller auch im dritten Teil trotz der Oktaven! Hat er technisch realisiert, was Mussorgsky vorschwebte, was dieser aber für unspielbar hielt?

Hier wäre ein Ansatzpunkt für die Behandlung der Texte zu Interpretationsstilen: T. 14 - 16



5. 11. 1993 Einzelstunde

Kandinsky: Bilder einer Ausstellung (1928), Video der Berliner Aufführung von 1983

Abstrakte Symbole: roter Kreis mit 4 'Speichen' = Goldenberg, gelber Kreis mit 6 'Speichen' = Schmuyle. Die beiden Kreise drehen sich entgegengesetzt nach außen:

Kommunikationssperre.

Darunter lebende Figuren in Rechtecken, die durch eine Kluft getrennt sind (die Personen selbst sind allerdings einander zugewandt): Goldenberg groß, stolz, aufgerichtet, Schmuyle dünn, schlank, etwas gebeugt (weibliche Darstellerin). (Die Schüler fühlen sich in ihrer Einschätzung bestätigt, dass das Hartmann-Bild nicht zur Musik passt.)

Die Personen sehen in Anpassung an den abstrakten Bildkontext wie Schattenrisse aus und bewegen sich zunächst gar nicht und später nur sparsam.

Die Bewegungen suggerieren einen bittenden Gestus Schmuyles und einen gleichgültig-abweisenden Goldenbergs.

Analyse der Bildschnitte im Verhältnis zu den Analyseergebnissen zur Musik: Übereinstimmungen und Abweichungen (con dolore, sf: erst = Schmuyle, dann Goldenberg). Von einer Diskriminierung der Personen (wie im

Text 1) oder einer Negativ-Karikatur ist nichts zu spüren. Hinweis auf die Solidarisierung Mussorgskys gerade mit benachteiligten Menschen (vgl. den Idioten im Boris, den Jurodywi - Dorfnarren - in "Schöne Sawischna"). Anliegen Kandinskys? Vielleicht sozialkritischer Hinweis auf Ungerechtigkeit und Lieblosigkeit. Die Schüler meinen, dass eine solche Interpretation auch auf Mussorgskys Musik zutreffen könnte. Misslungene Kommunikation: Jeder in seinem Gehäuse, in sich gefangen, abgeschottet, durch schwarze Fläche getrennt.

Das Große Tor als Doppelschwingtüre

Zwei ganz unterschiedlich raffinierte Bearbeitungen der „Bilder einer Ausstellung“ (FAZ 9. 2. 02, S. 45)

Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ machten gleich zwei Karrieren auf einmal - sie wurden zum Evergreen sowohl in der 1874 als Klavierzyklus entstandenen Originalfassung als auch in der Bearbeitung für großes Orchester. Mehrere Nachschöpfer haben sich von der virtuos, selbst schon ungemein farbigen Klaviervorlage zu noch bunter schillernden Orchestergewändern inspirieren lassen - doch eigentlich klangverbindlich wurde Ravels Fassung, (uraufgeführt 1922 in Paris). Sie liegt inzwischen in zahlreichen Einspielungen vor, die nicht zuletzt auch belegen, wie unterschiedlich man Ravels Mussorgsky hören kann. Extreme Deutungspositionen nehmen Kubeliks zackige Aufnahme mit dem Chicago Symphony Orchestra aus dem Jahre 1951 und Karajans majestätische Huldigung mit den Berliner Philharmonikern (1966) ein.

Doch es war die englische Kunst-Rockgruppe „Emerson, Lake & Palmer“, die in ihrer Version der „Pictures of an Exhibition“ als erste auf den Gedanken kam, Klavier- und Orchesterfassung miteinander zu verbinden. Überdies fügten sie zusätzliche Gesangsstimmen ein und ließen auf dem Cover keck ihre Namen als Mussorgskys Mitkomponisten in die Autorenzeile setzen.

Solches Selbstbewußtsein dirigiert auch die grandiose Mischfassung von Emile Naoumoff, die der bulgarische Pianist und Komponist, der am 20. Februar seinen vierzigsten Geburtstag feiern wird, mit dem entschieden agierenden Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Igor Blaskow ersteingespelt hat. Daß es diese Version trotz ihrer unmittelbar einleuchtenden Brillanz nicht leicht hat, sich auf dem durch die Ravel-Prägung bestimmten Mussorgsky-Markt durchzusetzen, ist aus dem Umstand zu erkennen, daß seit ihrer Uraufführung - sie fand unter Rostropowitschs Leitung 1994 in New York statt - sechs Jahre bis zur Aufnahme vergingen. Der Aplomb des Werks verdankt sich vordergründig Naoumoffs zupackendem, mitunter wuchtigem Klavierspiel, er nutzt hier vor allem die perkussiven Möglichkeiten des Instruments. Das Raffinierte der Komposition freilich ist, wie sie den ursprünglichen Monolog des Klaviers in ein gleichberechtigtes Gespräch mit dem Orchester verwandelt. Die Spannung, die beide Partner erzeugen, erreicht einen ersten Höhepunkt in der lebhaften Beschreibung des Marktplatzes von Limoges, bevor sie steil bis zur Schlußapothese ansteigt - eine elastische und fulminante, ganz und gar unpathetische Verneigung vor dem Großen Tor von Kiew, das hier gleichsam zur Doppelschwingtüre wird.

Der Herausforderung, die „Bilder einer Ausstellung“ über die Musik hinausklagen zu lassen, stellte sich neuerlich auch Lars Vogt. Bereits vor zehn Jahren hat der heute Einunddreißigjährige die Klavierfassung eingespielt, die Neuaufnahme weitet das Werk zur originellen wie zwingenden musikalisch-literarischen Begegnung. Zwischen den Klangbildern, die Vogt mit Liebe zum Detail, Klangsinn, dabei gänzlich unpräntiös nachzeichnet, rezitiert der Kabarettist Konrad Beikircher Szenen aus der Weltliteratur. Naheliegender wie die Beschreibung Quasimodos aus Hugos „Glöckner von Notre-Dame“ wechselt ab mit Passagen, die der Musik eine zusätzliche Bedeutungsebene unterlegen: Franz Kafkas Parabel „Vor dem Gesetz“ etwa führt hinein in den musikalischen Satz „Samuel Goldenberg und Schmuyle“, Dantes „Gesang der Hölle“ mündet in das angstvolle Dröhnen der „Hütte der Baba Yaga“. Beikirchers musikalisierende Sprache fügt sich wie eine zusätzliche Stimme in den glasklaren, dennoch warmen Ton des Flügels. Die Live-Aufzeichnung entstand im vorigen Sommer bei Vogts eigenem Kammermusikfestival „Spannungen“ in Heimbach in der Eifel. Siebenunddreißig ebenfalls penibel mitgeschnittene Sekunden Beifall runden ein fabelhaftes Musikhörerspielerlebnis.

ANDREAS OBST

Modest Mussorgsky/Emile Naoumoff, Bilder einer Ausstellung - Das Klavierkonzert. Emile Naoumoff, Meditation. Emile Naoumoff (Klavier); Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Igor Blaskow. Alca/Wergo/Schott ALC 5106 2
Modest Mussorgsky, Bilder einer Ausstellung. Lars Vogt (Klavier), Konrad Beikircher (Rezitation). EMI Classics 5 57299 2

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

1

2

3

4

5

2 Klaviere	
Streicher	

2 Klaviere	
Streicher	

2 Klaviere	
Streicher	

Saint-Saëns: Poules et coques

Aufnahmen vom Bauernhof: Hühner und Hähne

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

grafische Darstellung und Darstellung in Noten (näherungsweise):

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



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

Einführung in die Partitur

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

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

Aufsuchen des Gackermotivs (T. 1-6):

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

farbige Markierung im Notentext

Realisierung durch Klopfen und mit Instrumenten

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

Aufsuchen der Kikeriki-Motivs

mehrfaches Hören und Mitlesen des Stückes

Welche anderen Motive finden wir in dem Stück?

chromatisches Motiv (T. 14ff.):

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

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

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

Besonders auffallend: Bis zum Schluss hört man nur ein einziges Huhn aufgeregt - in höchster Lage und ohne Pause! - gackern. (Hat es sich von den anderen auf der Flucht isoliert?)

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

Vergleich der eigenen Interpretation mit filmischen Darstellungen des Stückes (s. o. S. 2)

Bestätigungen und Abweichungen? Warum?

(Vgl. Respighi: "The Hen" aus "The Birds" / Gli ucelli)

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

Allegro moderato
Klavier

1. Viol. *f*

2. Viol. *f*

Viola *f*

6

12

en trainant *p*

19 Klarinette *Animato* *ff*

24

30

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

Langsam

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

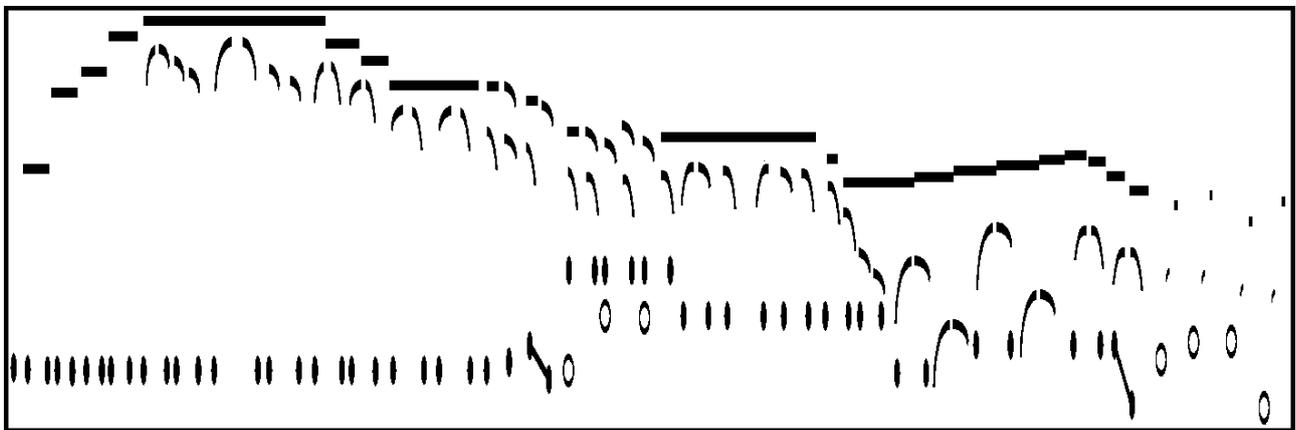
Die schö - nen wei - ßen Wol - ken ziehn da - hin durchs
 ben.
 tie - fe Blau, wie schön - ne stil - le Träu - me, wie
 schön - ne stil - le Träu - me: mir ist, als ob ich
 längst ge - stor - ben bin und zie - he se - lig mit durch ew' - ge Räu - me, und
 zie - he se - lig mit durch ew' - ge Räu - me.

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

Langsam

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

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



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

Die Verkündigungsszene in Händels „Messias“ (1741)

Ausarbeitung für Kooperation mit dem Religionsunterricht. Unterrichtswerk: Trutwin: Zeit der Freude. Klassen 5/6

Händel war vor allem ein Opernkomponist. Er verstand sich darauf, dramatische Libretti (Textbücher) in Musik zu setzen. Auch in den Oratorien, die er vor allem in seinem letzten Lebensabschnitt komponierte, hat er die in der Opernkomposition entwickelten Fertigkeiten zu suggestiv-plastischer musikalischer Gestaltung nicht verleugnet, obwohl im Oratorium die (meist der Bibel entnommene) „Geschichte“ nicht auf der Bühne gespielt, sondern konzertant vorgetragen wird.

Dass Musik einen Handlungsablauf sehr effektiv unterstützen und die Wahrnehmung steuern kann, erleben wir heute noch im Film, der wichtige Gestaltungsmerkmale der Oper übernommen hat. Dabei werden vor allem assoziative Momente bei der Musikwahrnehmung genutzt. Töne mit hoher Frequenz empfinden wir als hoch oder hell, Töne mit niedriger Frequenz als tief oder dunkel. Schnell aufeinanderfolgende Töne erleben wir als bewegt, langsam aufeinanderfolgende als träge, ruhig o. ä. Laute Klänge wirken eher als schwer und bedeutsam, leise Klänge als zart und fein o. ä. Auch die einzelnen Instrumente wecken unterschiedliche Vorstellungen und Emotionen. Eine zärtliche Liebesszene in einem Film oder einem Werbespot wird man eher mit einem Streichersound untermalen als mit Trompetenklängen. Dabei variiert die Wirkung natürlich je nach der Art, wie die Instrumente gespielt werden. Eine leise und ruhig in mittlerer Tonhöhe gespielte Trompete vermittelt etwas anderes als eine hoch, laut und schnell „geschmettert“



Diese vielfältigen assoziativen Gedanken- und Gefühlsverknüpfungen zwischen musikalischen und außermusikalischen Vorstellungen ermöglichen es dem Komponisten, mit Tönen zu „malen“, d. h. etwas nicht nur hör-, sondern quasi auch sichtbar zu machen. Besonders die Opernkomponisten ab ca. 1600 haben dieses Prinzip der Nachahmung oder der „Klangrede“ entwickelt.

Eine Möglichkeit, auf die Händelsche Vertonung des Textes neugierig zu machen, sind eigene Überlegungen darüber, wie man die Szene verfilmen könnte. Die Schülerinnen und Schüler entwerfen z. B. zu der Erzählung ein einfaches Drehbuch und formulieren (relativ allgemein), wie einzelne Aussagen oder Szenen musikalisch untermalt werden könnten. (hohe – tiefe Klänge? laut – leise? langsam – schnell? Instrumente? Sologesang – Chor usw.)

Beim Hören der Szene – der Text wird dabei mitgelesen - fallen nach solchen Vorübungen viele Einzelheiten auf:

- Beim Auftritt des Engels bzw. der Engel in den Accompaniment-Teilen hört man hohe, schnell sich bewegende Violinklänge, die als Licht und/oder als schwirrende Flügelschläge gedeutet werden können.
- Im abschließenden „Chorus“ fällt mit Sicherheit der Gegensatz zwischen der hohen, hellen, bewegten Himmelskugel und der tiefen, dunklen, unbewegten (schlafenden) Erde auf.
- Deutlich sind auch in diesem Chorstück

schnell bewegte Engelsfiguren in den Violinen zu hören. Am Schluss ‚verschwinden‘ sie – immer leiser werdend und in Pausen verklingend – in der „Höhe“, aus der sie gekommen sind.

- Was evtl. überrascht, sind die Trompeten und Pauken an den „Engelstellen“ des Chorsatzes. Es handelt sich offenbar nach Händels Vorstellung nicht um niedliche Putten-Engel, sondern um große, machtvolle Wesen. (Man denkt an die Darstellung aus dem Perikopenbuch Heinrichs II. (Reichenauer Schule um 1010). Alles das macht deutlich, dass es Händel insgesamt auf eine lebendige Szenerie ankommt.

Mit Hilfe der verschiedenen Notationen auf dem Arbeitsblatt lassen sich die Ergebnisse verdeutlichen und verfeinern:

Schwierigkeiten bereitet die einleitende **Pifa**, ein ruhiges friedliches Stück. Eine erste Deutung könnte von den tiefen, langangehaltenen Basstönen ausgehen, wenn man sie im Zusammenhang mit den tiefen Halte-Tönen der Stelle „peace on earth“ des Chorsatzes sieht. Das ruhige „Erd“-Bild bildet die Folie für den glanzvollen Auftritt der „Himmlichen“. Zum genaueren Verständnis der Pifa verhelfen folgende Informationen:

Piffero ist ein Doppelrohrblattinstrument. Dieses schalmeiähnliche Instrument wurde von den italienischen Hirten gespielt. Deshalb heißen bis heute die Hirten, die aus den Abbruzzen zur Weihnachtszeit nach Rom kommen und vor Madonnenbildern ihre „Hirtenmusik“ machen, Pifferari. Auf dem Bild von Jean-Léon Gérôme (1824-1904) sieht man links den Pifferospieler, der Hirte rechts spielt eine tiefe Zampogna, eine Sackpfeife (heute sagt man Dudelsack). Ein Dudelsack besteht aus einer Melodiepfeife und sogenannten Bordunpfeifen, die während des Spiels mitbrummen. Die Überschrift Pifa in Händels Messias bedeutet also Hirtenmusik oder Pastoralmusik (von lat. pastor = Hirte). Händel ahmt in seiner Pifa die Zampognamusik nach. Während seines Italienaufenthaltes hatte er als junger Mann in Alvito gewohnt, einem Ort nicht weit von Ciociaria, wo viele Zampognaspieler herkamen. Die beiden oberen Stimmen (vgl. das Notenbeispiel) enthalten die Melodie des Pifferospielers und die



Begleitstimme des Dudelsackspielers, im Bass sieht man die langgehaltenen Borduntöne (= Haltetöne) des Dudelsacks. Händel malt also in der Musik das Bild der in der Nacht lagernden und musizierenden Hirten. Die Streichinstrumente ahmen mit den vielen Trillern (tr) die kieksende Tongebung der Schalmei und des Dudelsacks nach. Auch der Rhythmus ist typisch für Hirtenmusik, und zwar für die sizilianische: den Dreierhythmus mit (häufig) punktierter erster Note nennt man „Siciliano“. In vielen Weihnachtsliedern findet man ihn, z. B. in „Stille Nacht“.

Händel benutzt also hier die für die Gattung „Pastoralmusik“ typischen traditionellen Mittel. Auslöser für die Tradition des Krippenspiels, des „Nachspiels“ der Hirtenszene und des Geschehens im Stall von Bethlehem war Franz von Assisi. Am 25. Dezember 1223 ließ er im italienischen Greccio die biblische Darstellung realistisch mit Ochs und Esel in einem echten Stall „aufführen“. Das war allerdings nicht als äußerliche theatralische Nummer gedacht, sondern als ein Mittel, sich dem neugeborenen Heiland, seiner Niedrigkeit und Armut, mit allen Sinnen und mit tiefer gefühlsmäßiger Anteilnahme zu nähern. Das entsprach ja auch der Zielsetzung seines Ordens der „fratres minores“ (der ‚minderen Brüder‘). Nicht in erster Linie Intellekt und Erkenntnis führen nach seiner Meinung zu Gott, sondern Liebe, mystische Vereinigung.



Stil - le Nacht, hei - li - ge Nacht,

Der folgende Text ist als **Recitativo** vertont. Ein Rezitativ (von lat. recitare = vorlesen) ist ein Singstil, der keine ‚richtige‘ Melodie hat, sondern die Sprachmelodie (das Auf und Ab des Sprechens) musikalisch nachzeichnet. Dieser Musikstil wird immer dann angewandt, wenn es um einen Bericht geht, um die einfache Erzählung eines Geschehens. Die Begleitung beschränkt sich dabei auf wenige Akkordstützen. In diesem Recitativo (There were shepherds ...) hat der Bass allerdings eine besondere Funktion (vgl. das Notenbeispiel): der Liegeton greift die „Brummtöne“ der vorhergehenden Pifa auf und verweist auf die spätere „on earth“-Stelle: Die Schafe schlafen, die Hirten ruhen.

Das folgende Rezitativ wird **Accompagnato** genannt. Das ist die Abkürzung für „Recitativo accompagnato“ (begleitetes Rezitativ). Die Begleitung beschränkt sich hier nicht auf die Stützfunktion, sondern steuert eigene charakteristische Aussagen bei. Die Notation verdeutlicht durch die schraffierten Linien die schnellen Aufwärtsfiguren der Violinen. Sie stellen tonmalerisch das Erscheinen des Engels dar. Der für das vorhergehende Rezitativ charakteristische tiefe Erd-Ton ist verschwunden. Das untere (‚tiefe‘) Liniensystem ist fast völlig leer. Das bedeutet: das Geschehen spielt sich auf einer höheren Ebene ab. Dadurch wird der Einbruch des Göttlichen versinnbildlicht.

Ähnliches gilt für das **2. Accompagnato**. Anders ist hier das Tempo (Allegro = lebhaft, vorher: Andante = gehend). Auch die Violinfiguren haben sich geändert: an die Stelle der großen „Flügelauflschläge“ treten engere (auf- und abschwingende) Figuren. Sie ‚malen‘ die schwirrende Menge der nun auftretenden himmlischen Heerscharen. Das Verharren auf der Höhe zeigt das Notenbeispiel sehr anschaulich in den fast endlos repetierten Tönen der Unterstimme und in den sich hin- und herwiegenden Violinfiguren.

Im anschließenden **Chorus** ändert sich das: Die Violinfiguren beginnen nun zu „rennen“ und schweben in Richtung Erde abwärts. Der Chor der Engel singt, aber ohne Bassstimme. Nach wie vor ist das untere Liniensystem der Notation (fast) leer. Die Trompeten verleihen dieser himmlischen Sphäre Kraft und herrscherlichen Glanz. (Auf dem Verkündigungsbild der Reichenauer Schule - s. o. - wird dieser überirdische Glanz durch den Goldhintergrund symbolisiert.)

In krassem Gegensatz dazu steht das folgende „and peace on earth“: Es singen nur die tiefen Männerstimmen, und zwar auf einem einzigen Ton (Liegeton). Die rhythmische Bewegung ist langsam, träge (lange Notenwerte). Der Orchesterglanz ist weg, die tiefen Instrumente spielen nur den Ton des Chores mit. (In der Musik nennt eine solche „Ein-Tönigkeit“ unisono.) Die Bedeutung ist naheliegend: die Erde ist dunkel, alles schläft. Wichtig ist auch die Pause zwischen der Engelsmusik und der Musik der Erde: beide Sphären sind getrennt, haben noch nichts miteinander zu tun. Allerdings bei dem letzten Wort (earth) beginnt im Orchester eine vorsichtig tastende, zitternde Bewegung: einige wenige Töne werden leise repetiert. Beginnt sich da doch etwas zu rühren? Zum zweiten Mal setzt der Engelsgesang ein, mit einer wichtigen kleinen Änderung: die Engel schweben am Schluß noch tiefer nach unten herab zur Erde. Und die Musik der Erde – und das ist ein wundervoller Einfall des Komponisten – wird bei diesem zweiten Mal deutlich höher gerückt. Die kompositorische Idee ist einleuchtend: Die beiden Sphären nähern sich an. Dadurch wird der im nächsten Abschnitt formulierte Gedanke vorbereitet: „good will towards men“ (Das Heil erreicht die Menschen). Der Höreindruck und das Notenbeispiel zeigen Händels Konzeption: Die beiden bisher getrennten Sphären greifen nun ineinander. Alle Stimmen des Chores und des Orchesters vereinigen sich zu gemeinsamem Musizieren. E i n Thema - in der Notation durch die schraffierten Linien gekennzeichnet - durchzieht das Ganze. In allen Stimmen tritt es – entfernt an einen Kanon erinnernd – immer wieder auf. Dabei warten die das Thema aufgreifenden Stimmen meist gar nicht, bis die vorhergehende Stimme das Thema zu Ende gesungen hat. Sie fallen sich – wie das in der Begeisterung ganz natürlich ist - ins Wort. Dadurch dass die tiefen Stimmen beginnen und der Tonhöhenverlauf sich immer höher schraubt, ergibt sich eine allumfassende Geste. Zugleich baut dieser Aufwärtssog eine ansteigende Treppe zum nun wiederholten „Glory to God“, der Reprise (= veränderten Wiederholung) des Ganzen. Der Engelchor ist nun nicht mehr abgetrennt von der „Erde“, sondern mit ihr verbunden. Wenn man genau hinhört – die Reprise ist im Notenbeispiel nicht mehr erfasst – stellt man fest, dass bei der Himmelsmusik die tiefen Bassstimmen nun beteiligt sind und dass bei der „on earth“-Stelle der Chor nicht mehr unisono singt, sondern in einem mehrstimmigen Satz.

Das Ganze ist als fast opernhafter szenischer Ablauf gestaltet, der eine plastische Vorstellung von der Begegnung zwischen Himmel und Erde vermittelt, darüber hinaus aber auch eine tiefe Einfühlung in das Wunderbare des Geschehens ermöglicht.

Händel: Messiah

Nr. 13

Pifa
Larghetto e mezzo piano

usw.....

Nr. 14 (reduzierte Notation)

Recitativo

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

Accompagnato (Andante)

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

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

Recitativo

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

be to all people. For unto you is born this day, in the ci-t'y of Da-vid, a Sa-viour, which is Christ the Lord.

Accompagnato (Allegro)

And sud-den-ly there was with the

an-gel a mul - titude of the heav'n-ly host, praising God, and say - ing:
an-gel a mul - titude of the heav'n-ly host, praising God, and say - ing:

Nr. 15 (reduzierte Notation)

Chorus

Glo-ry to God, glo - ry to God in the high - - - - est, and
 peace on earth, glo-ry to God, glo - ry to God,
 glo - ry to God, in the high - est, and peace on earth,
 good will to - wards men, good will to - wards men,
 good will to - wards men, good will to - wards men,
 good will to - wards men,

usw..... veränderte Wiederholung und Coda (Schluss)

Text

<p>13 Pifa</p> <p>14 Recitativo There where shepherds abiding in the field, keeping watch over their flock by night.</p> <p>Accompagnato And lo, the angel of the Lord came upon them and the glory of the Lord shone round about them, and they were sore afraid.</p> <p>Recitativo And the angel said unto them: Fear not; for behold, I bring you good tidings of great joy, which shall be to all people. For unto you is born this day, in the city of David, a Saviour, which is Christ the Lord.</p> <p>Accompagnato And suddenly there was with the angel a multitude of the heav'nly host, praising God, and saying:</p> <p>15 Chorus Glory to God in the highest, and peace on earth, goodwill towards men.</p>	<p>In jener Gegend lagerten Hirten auf dem Felde und hielten Nachtwache bei ihrer Herde.</p> <p>Da trat der Engel des Herrn zu ihnen und der Glanz des Herrn umstrahlte sie. Sie fürchteten sich sehr,</p> <p>der Engel aber sagte zu ihnen: Fürchtet euch nicht, denn ich verkünde euch eine große Freude, die dem ganzen Volk zuteil werden soll: Heute ist euch in der Stadt Davids der Retter geboren; er ist der Messias, der Herr.</p> <p>Und plötzlich war bei dem Engel ein großes himmlisches Heer, das Gott lobte und sprach:</p> <p>Verherrlicht ist Gott in der Höhe und auf Erden ist Frieden bei den Menschen seiner Gnade. Aus dem Evangelium nach Lukas 2, 8-14</p>
--	--

In einem Strophenlied kann man natürlich nicht die einzelnen Aussagen des Textes so konkret ‚malen‘ und musikalisch interpretieren, wie Händel das in seinem Messias getan hat. Im Strophenlied ist ja die Musik für alle Strophen gleich und kann nicht immer neuen Details angepasst werden. Wenn dennoch die Melodie das Wesen des Textes erfassen will, kann sie sich nur allgemein auf ihn beziehen, auf seinen Kern. Der Kern des Liedes „Es ist ein Ros entsprungen“ ist aber die Menschwerdung Gottes, die Verbindung von Himmel und Erde. So wie Händel, um das musikalisch auszudrücken, vor allem den Tonraum benutzt hat, das Oben und Unten, das Hell und das Dunkel, gibt es auch im vorliegenden Lied eine ganz spezifische Tonraumgestaltung. Die Töne der F-Dur-Tonleiter werden im Lied so angeordnet, dass die Stufen 5 - 8 (=1) 8 Töne tiefer gerückt werden (c'' d'' e'' f'' wird zu c' d' e' f'). Dadurch liegt der Grundton der Melodie, in den das Lied am Schluss mündet, etwas unterhalb der Mitte. Der zweite wichtige Kernton der Durtonleiter, die 5. Stufe erscheint nun zweimal, oberhalb und unterhalb des Grundtons. Der Grundton wird in diesem Lied zum Erdton, die 5. Stufe zum Himmelston. Dass dieser Himmelston (c'') durch seine Tiefersetzung (c') nun gleichzeitig zum tiefsten Ton des Liedes wird, entspricht dem Kerngedanken des Erniedrigung Gottes.

Tonleiter Tonstufen	Tonraum der Melodie	Kerntöne
1 2 3 4 5 6 7 1	(8) 1 5 6 7 1 2 3 4 5 6	5 c'' = 'Himmelston'
		1 f' = Grundton, 'Erd'-Ton
		5 c' = Spiegelung des 'Himmels'-Tons
f' g' a' b' c'' d'' e'' f'' c' d' e' f' g' a' b' c'' d''		
Tonnamen		

Ob diese Hypothese zu halten ist, muss die genauere Analyse des Melodieverlaufes zeigen.

Zeile
1
3

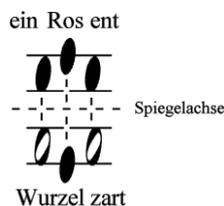
Es ist ein Ros ent-sprun-gen aus ei-ner Wur-zel zart, und hat ein Blüm-lein bracht mit-ten im kal-ten Win-ter wohl zu der hal-ben Nacht.
wie uns die Al-ten sun-gen: von Jes-se kam die Art

- Wir tragen in der Arbeitsvorlage über der Melodie die Zeilennummern ein.
- Wir tragen über der Melodie die Tonnamen für den Hochtton c'', den Grundton (Tiefst) f' und den Tiefstton c' ein.
- Wir zeichnen in den einzelnen Zeilen den Melodieverlauf nach, indem wir mit einem Marker oder Stift die Tonköpfe mit einer Linie verbinden?
- Wir überlegen, was der Melodieverlauf mit dem Liedtext oder ganz allgemein mit dem Geheimnis des Weihnachtsfestes zu tun hat.

Das Nachzeichnen des Melodieverlaufs offenbart die semantische Konzeption: Der Grundton f' (zwischen 1. und 2. Linie) wird jeweils am Ende einer Abwärtsbewegung (bei zart, Art, Nacht) erreicht. Ausgangspunkt der melodischen Linie ist jeweils c'' (zwischen 3. und 4. Linie). Es gibt drei verschiedene Melodiephrasen: Die erste („Es ist ein Ros entsprungen“) ist die höchste. Sie repetiert bzw. ‚umschreibt‘ den Zentralton c''. Sie schwebt „in der Höhe“. Die zweite (aus einer Wurzel zart) gleitet Ton für Ton abwärts in die Tiefe zum Grundton f'. Die Energie des Abwärtstrends scheint so groß zu sein, dass die Bewegung sogar über den Zielton hinauschießt und zurückgeholt werden muss. Dadurch wird der Grundton f' noch stärker ‚befestigt‘. Im Rückblick erkennt man: Das gleiche geschah – in umgekehrter Weise – mit dem Hochtton c'', der auch noch durch ein kurzzeitiges Ausschlagen zum darüberliegenden Ton (d'') als ‚Himmels‘-Ton bestätigt wurde. Beide Bewegungszüge,



die von Zeile 1 und die von Zeile 2, gehören zusammen, denn der zweite füllt die Lücke vom c'' zum f'. In den folgenden beiden Liedzeilen wiederholt sich dieser melodische Verlauf. Das entspricht auch dem Reimschema, denn 1. und 3. Zeile sowie 2. und 4. Zeile reimen sich. Noch einmal wiederholt werden diese beiden Bewegungszüge in den beiden letzten Liedzeilen. Damit erhält die Gesamtmelodie nicht nur eine formale Abrundung und Geschlossenheit. Die stete Wiederholung des Abschwebvorgangs vom ‚Himmel‘ zur Erde, die ja durch die folgenden Strophen multipliziert wird, vermittelt ein Gefühl von ruhiger Gewissheit, Aufgehobensein, ja ‚Gerettetsein‘. Die Melodie geht also nicht auf einzelne Bilder des Textes ein, sondern imaginiert musikalisch den Vorgang der Inkarnation. Ganz deutlich wird das in der textlich und musikalisch singulären 5. Zeile (und hat ein Blümlein bracht). Die melodische Abwärtlinie durchbricht die Raumgrenze des Grundtons f' und strebt zum Tiefstton c', sozusagen der Spiegelung des Hochttons c''. Das ist die plastische Symbolisierung der ‚Erniedrigung‘ Gottes, seines Eintauchens in die Welt. Übrigens ist die Spiegelung nicht nur abstrakt eine des Tonsystems, sondern melodisch ganz konkret:

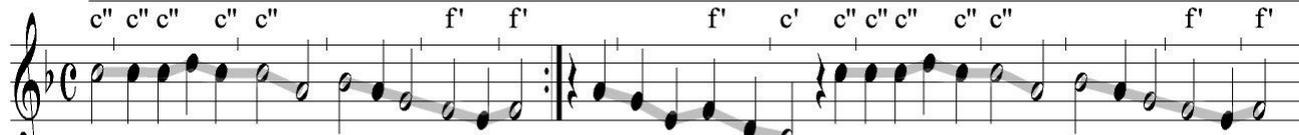


Kann man tiefer das Geheimnis des Weihnachtsgeschehens erfassen? Eine ähnliche Spiegelung wiederholt sich zwischen dem Ende der 5. und dem Anfang der 6. Zeile: Tiefston c' und Hochton c'' stehen sich hier unmittelbar gegenüber. Das ‚Dunkel‘ der Erde und das ‚Licht‘ des Himmels werden unmittelbar aufeinander bezogen. Noch deutlicher wird dieser Bezug, wenn man berücksichtigt, dass der Text („Mitten im kalten Winter“), der ausdrucks-gestisch besser zur ‚tiefen‘ Melodie der Zeile 5 passen würde, und die Himmelsmelodie („Es ist ein Ros entsprungen“) hier kombiniert werden.

Ein Pendant zu dieser musikalischen Deutung bildet das Bild „Die Verehrung des Kindes durch Maria“ von Frater Franke aus der Zeit um 1424. Gott Vater schaut vom Himmel auf das unten liegende Kind.

Lösung:

Zeile
1 2
3 4 5 6 7



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

Go tell it on the Mountain

Go tell it on the mountain, Over the hills and everywhere. Go tell it on the mountain, That Jesus Christ is-a born.	Geh, ruf es von den Bergen, über die Hügel und überall. Geh, ruf es von den Bergen, Dass Jesus Christus geboren ist.
When I was a seeker, I sought both night and day. I asked my Lord to help me, And He taught me to pray.	Als ich Sucher war, suchte ich Tag und Nacht. Ich bat den Herrn. mir zu helfen, und er lehrte mich zu beten.
Go tell it on the mountain ...	Geh, ruf es von den Bergen ...
When I was a sinner, I prayed both night and day; I asked the Lord to help me, And he showed me the way.	Als ich ein Sünder war, betete ich Tag und Nacht. Ich bat den Herrn. mir zu helfen, und er zeigte mir den Weg.
Go tell it on the mountain ...	Geh, ruf es von den Bergen ...
'Twas in a lowly manger That Jesus Christ was born; The Lord sent down an angel That bright an glorious morn.	Es war in einem kleinen Schuppen, wo Jesus Christus geboren wurde, Gott sandte einen Engel hernieder an diesem hellen und herrlichen Morgen.
Go tell it on the mountain ...	Geh, ruf es von den Bergen ...
He made me a watchman Upon the city wall; And if I am a Christian, I am the least of all.	Er machte mich zum Wachmann, zur Mauer stellt er mich, Und wenn ich nun ein Christ bin, bin ich der letzte von allen ich.
Go tell it on the mountain ...	Geh, ruf es von den Bergen ...



Go tell it on the moun - tain, o - ver the hills and e - ve - ry - where.
Go tell it on the moun - tain, that Je - sus Christ is a born.
When I was a see - ker, I sought both night and day. I
When I was a sin - ner, I prayed both night and day; I
'Twas in a low - ly man - ger that Je - sus Christ was born; the
He made me a watch - man u - pon the ci - ty wall; and
asked my Lord to help me, and he taught me to pray.
asked the Lord to help me, and he showed me the way.
Lord sent down an an - gel, that bright an glo - rious morn.
if I am a Chri - stian, I am the least of all.

Dieses Spiritual gehört zum Altbestand der geistlichen Lieder der Schwarzamerikaner aus dem 19. Jahrhundert. Es wurde aufgezeichnet wie ein Lied und verbreitete sich so auch unter den Weißen.

Wie viele dieser alten Sprituals ist es im Kern pentatonisch angelegt (vgl. dazu die Erläuterungen zu „Let it be“). Allerdings fallen hier – genau wie bei „Let it be“ – nicht alle Halbtöne weg, sondern nur das e' (die 7. Stufe). Das b', die 4. Stufe bleibt erhalten, tritt

allerdings nur an zwei Stellen auf. Dadurch – auch das ist wieder genau so wie bei „Let it be“ – sticht es als markanter Punkt aus dem Kontext heraus.

Der untere Raum entspricht dem des Mittelteils von „Es ist ein Ros“, allerdings hat er einen anderen Charakter. Die dreimal abschwingende Figur entspricht dem fallenden Grundduktus von Bluesmelodien. Sie ist hier energisch (fast marschmäßig) rhythmisiert. (Marschmusik war neben Chorälen die einzige, die den schwarzen Sklaven zugänglich war und die sie auch in den frühen Jazzformen stark adaptierten.) Der

betonte Hochton a' am Anfang wirkt wie ein Ruf. Es handelt sich nicht um ein dem Geheimnis der Inkarnation nachspürendes zartes Lied wie „Es ist ein Ros“ („das Blümelein so kleine“), sondern – was den Refrain betrifft - um ein zupackendes Verkündigungslied. Die Strophen entsprechen dem häufigen Typ des Bekehrungsliedes. Hier besteht ein direkter Zusammenhang zu den Erweckungsveranstaltungen der Pfingstler in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Denn aus dieser Zeit stammt wohl auch das alte Spiritual „Go tell it“. Zum Typ des Krippenliedes passt nur die 3. Strophe.

Das Klangbeispiel steht in einer anderen Tonart und weicht auch sonst stark von dem Notenbeispiel ab. Die obige Notation gibt die traditionelle Vorlage wieder. Und die Tonart F-Dur wurde gewählt, weil sie sich für das Singen in der Klasse eignet, schließlich auch wegen der direkten Vergleichbarkeit mit „Es ist ein Ros“.

Solche Spirituals sind keine Kompositionen im Sinne der klassischen Musik. Sie sind Vorlagen, Modelle für das eigene Musizieren. Das ist die eigentliche Grundform des Musizierens, wie sie auch im Abendland einmal vorherrschend war und wie man sie in allen älteren Musikkulturen und Folklorestilen vorfindet. Im Abendland hat die Entwicklung der Notenschrift dazu geführt, dass die Komponisten ihre Werke immer genauer fixierten und die Interpreten sich immer genauer an diese schriftliche Fixierung hielten. In oralen Kulturen, gibt es zwar auch – z.B. aus rituellen Gründen – den Versuch, bestimmte Dinge möglichst genau zu memorieren und so unverändert weiterzugeben, aber in der Regel hat der Interpret die Aufgabe, die Vorgabe immer wieder neu zu aktualisieren. Im Jazz wurde diese Kultur des Improvisierens über Modelle wieder neu entdeckt und kultiviert. Wenn also eine Spiritualgruppe diesen alten „Standard“ (Go tell it) singt, dann singt sie nicht einfach die Melodie nach, wie wir das tun, sondern entwickelt daraus eine sehr persönliche, spontane Aussage.

Bevor man den Schülerinnen und Schülern das Klangbeispiel vorstellt, sollte ihnen unbedingt die Melodie durch eigenes Singen und Mitlesen der Notation vertraut sein. Erst dann können sie die Besonderheiten der Interpretation erfassen.

Die weißen Singegewohnheiten angepasste Trennung von solistischen Strophen und den chorisch gesungenen Refrain wird in dem Klangbeispiel aufgebrochen in ein lebendiges Ineinander von call & response wie beim Gospel (vgl. dazu Gospels wie „I'm A royal Child“). Ein Solosänger und eine Solosängerin singen abwechselnd sowohl den Refrain als auch die Strophen. Sie singen sehr ekstatisch und gehen frei mit der Melodie um. Alles ist sehr spontan und intensiv. Der Chor mischt sich mit Wiederholungen des Gesungenen und sonstigen Einwüfen lebendig ein.

Am Anfang wird der Ruf „Go tell it“ durch mehrfache Wiederholung besonders herausgestellt. Dann beginnt der Refrain mit dem Solosänger. Er singt einige Töne anders als notiert, z. B. wird das „Jesus“ durch Höhersetzen besonders betont. Bei der Wiederholung singt der Vorsänger das Ganze wieder anders, und der Chor greift ‚kommentierend‘ und zustimmend ein.

Auch der Text der Strophen ist anders als in der obigen Vorgabe:

<p>Sängerin:</p> <p>While the shepherds they were watching over their flocks that night behold throughout the heavens they are shown a glorious light.</p> <p>Sänger</p> <p>I cannot sing like angels I cannot preach like God but I can tell the good news this bab' is come for all. .</p>	<p>Als die Hirten Wache hielten bei ihrer Herde des Nachts, da wurde ihnen überall am Himmel ein herrliches Licht gezeigt.</p> <p>Ich kann nicht singen wie die Engel, ich kann nicht sprechen wie Gott, aber ich kann euch die frohe Botschaft mitteilen: Dieses Kind ist für uns alle gekommen..</p>
--	--

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

Modell einer Zusammenarbeit mit dem Religionsunterricht. Unterrichtswerk: Trutwin: Zeit der Freude, Klassen 5/6)

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



Mark Hertsgaard:
(Paul) McCartney hatte den Song geschrieben, nachdem ihm im Traum seine Mutter Mary erschienen war, die seit über zwölf Jahren tot war. »Sie starb, als ich vierzehn war. Ich hatte also schon länger nichts mehr von ihr gehört, und es war sehr schön«, wie sich Paul erinnert. Er fügte hinzu, dass er einiges durchzumachen hatte in dieser Zeit, und dass das plötzliche Erscheinen seiner Mutter »mir Kraft und Stärke verlieh«. The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik, München 1995, S. 306

Bilder: ZdF 116 Rembrandt

Ablauf des Stückes

	E	Klavier
1. Strophe	A	Klavier
	A	
	B	+ Orgel („Summchor“)
2. Strophe	A	+ Hi-hat (Becken)
	A	+ Bass
	B	+ Orgel, Schlagzeug
	B	weitere Steigerung (Orgel)
Z		E-Piano / Orgel / Schlagzeug
Strophe (instr.)	(A)	alle Instrumente, improvisatorisches Umspielen von A
	(A)	dto.
	B (vokal)	Orgel, Hi-hat
3. Strophe	A	Klavier
	A	
	B	+ Orgel
	B	+ Improvisation der E-Gitarre
	B	dto.
Z (Takt 1-2)		E-Piano

1 E

When I

5 A

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

7

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

9 B

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

11

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

14 Z

Mark Hertsgaard:

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

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

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

Die beiden Bilder geben Anlass, über das Mutter-Kind-Verhältnis nachzudenken....

Das Rembrandtbild „Maria mit dem Kind“ (ZdF S. 116) und die Photographie (ZdF S. 199) sind sich auf den ersten Blick verblüffend ähnlich. Die Mütter bergen das Kind an ihrer Brust. Ihre Augen drücken innige Zuwendung aus, haben aber auch einen nachdenklich sorgenvollen Zug. Bei genauerem Hinsehen bemerkt man wichtige Unterschiede: Das Rembrandtbild wäre als Photographie so nicht möglich. Es ist stark stilisiert. Vor allem die Lichtwirkung ist „unnatürlich“ („übernatürlich“?): Die Schatten sind nicht von einer einzigen Lichtquelle her erklärbar. Das skizzenhafte (Unfertige?) der Zeichnung widerspricht dem nicht. Das Bild stellt mehr dar als eine vordergründige Realität. Es wirkt entrückt, wie ein Blick in eine abgehobene Welt. Diese Maria ist eben mehr als eine normale Mutter, sie ist die Mutter des Gottessohnes.

Hausaufgabe:

→ Wir suchen in unserem Religionsbuch ZdF nach Bildern, wo die Lichtsymbolik eine Rolle spielt.

z.B.:

S. 11: Aureole, reines Symbol (mit quasi definierter Bedeutung), keine atmosphärische Wirkung wie bei dem Rembrandtbild

S. 55: Name Gottes auf weißer Fläche: Gestaltlosigkeit Gottes, „Du sollst dir kein Bildnis machen!“

S. 59: Goldhintergrund: überirdische Sphäre, Strahlen, die die Menschen treffen, sie in die himmlische Sphäre einbinden...

S. 64: Diese Darstellung mit dem Text „Zuneigung“ passt – trotz (oder gerade wegen) des ganz anderen Sujets - besonders schön zu unserem Beispiel, weil es die Kraft der Urbilder (Licht, körperliche menschliche Nähe u. ä. verdeutlicht.

S. 86: der auferstandene (verklärte) Leib Jesu

S. 102: Das Licht (von oben) gibt Geborgenheit und ‚Wärme‘.

S. 106: Jesus wird herausgehoben aus der Schar der Jünger. Er gehört zu einer anderen Welt.

S. 109 dto.

S. 110: In das Dunkel des Gekreuzigten strahlt ein helles Licht: Das Dunkel ist nicht das letzte Wort.

S. 113: vgl. S. 102

S. 129: der ‚verklärte‘ Leib Jesu

S. 131: vgl. S. 110

S. 139: Das Licht ist wie der Blitzstrahl, der zu Boden wirft, aber nicht zerstört, sondern ein neues Aufstehen ermöglicht.

S. 202: die weiße Hostie als gestaltlose Körperlichkeit (vgl. den verklärten Leib, S. 129 u. ä.)

Didaktische Anmerkung:

Solche ‚Übertragungen‘ und Fokussierungen sind wichtig unter dem Bildungsaspekt: Es kommen grundsätzliche Zusammenhänge in den Blick. Durch die Vernetzung haftet das Gelernte besser. Vor allem aber: Eine Haltung des Fragens, der Neugier, der Suche nach Sinn wird befördert. Es ist einer der größten Fehler einer (angeblich) ‚kindgemäßen‘ Didaktik, diese existentiell wichtige Fähigkeit den Kindern nicht zuzutrauen. (Kinder gucken viel lieber Erwachsenen- als Kindersendungen!!!)

→ Wir lesen den Text des Beatles-Songs und setzen ihn in Beziehung zu unseren bisherigen Überlegungen.

→ Wer ist die „Mother Mary“?

Aus dem Text von Mark Hertsgaard (s. o.) erfahren wir, dass es sich um die Mutter Paul McCartneys handelt, die seit 12 Jahren tot ist und ihm jetzt im Traum erscheint. Dass dieses Erlebnis ihm in schwieriger Zeit Trost und Kraft schenkt, gehört auch noch zu den ‚normalen‘ Dingen. Erstaunlich ist aber, dass wir nichts Konkretes erfahren, z. B. wie die Mutter aussah, um welche schwierige Lage es sich handelte usw. In der 2. Strophe ist noch nicht einmal mehr vom lyrischen Ich die Rede, sondern von all den anderen Menschen mit gebrochenem Herzen, denen die Mother Mary auch helfen könnte. Das Private wird endgültig ins Allgemeine gewendet. In der 3. Strophe spricht zwar wieder das Ich, aber das Gesagte ist etwas sehr Allgemeines.

Die Mother Mary ist dem Rembrandtschen Marienbild ähnlicher als der Mutter-Kind-Photographie. Wichtige Indizien der Erhöhung und Verklärung der Muttergestalt sind (in der 3. Strophe) das Licht, das bis zum Morgen strahlt, und die Musik, auch sie ein Mittel der Verzauberung, das alle Vernunft und alles Reden übersteigt. Die Mutter redet zwar auch zu ihm, aber nicht wie eine reale Mutter, sondern geheimnisvoll: wir erfahren nur ganz allgemein, was sie sagt: Worte der Weisheit: „Let it be“. Das ist auch nicht ganz eindeutig: Man kann es verschieden verstehen: Lass es zu! Lass es gut sein! Lass es sein! Gemeinsam ist diesen Bedeutungen, dass es um eine tiefere Erfahrungswelt als die alltägliche geht: Nimm Abstand, hab Vertrauen. Es geht um eine neue Grundhaltung, wie sie in verschiedenen Religionen verlangt wird, z. B. im Buddhismus (Loslassen! Nicht klammern!) oder im Christentum („Sorget nicht ängstlich!“).

Das Ganze ist inszeniert wie eine überirdische Erscheinung. Religiöse Urvorstellungen und Urworte (Dunkel / Licht, „Engelsmusik“, Weisheit, Vertrauen) bestimmen die Szene.

Diese religiöse Haltung ist für die Beatles ebensowenig erstaunlich wie für andere Rockgruppen um 1970. Eine ähnliche „Marienerscheinung“ findet man im gleichen Jahr 1970 im Song „Lady In Black“ der Rockgruppe Uriah Heep. Den prägenden Hintergrund für die Thematisierung religiöser Inhalte bildet die Hippiebewegung, die gegen Materialismus, Rassismus und den Vietnamkrieg protestierte und sich vor allem von fernöstlichen Lebens- und Meditationsformen angezogen fühlte. Auch die Beatles selbst sind nach Indien gepilgert und haben Ragaelemente in ihrer Musik aufgegriffen („The Inner Light“ u. a.). Der indische Ragamusiker Ravi Shankar war damals auch im Westen eine Kultfigur! Besonders manifest wird diese geistige Ausrichtung in Galt MacDermots Rock-Musical „Hair“ aus dem Jahre 1967. Vor allem die „Hare Krishna“-Nummer aus „Hair“ wurde zum Hit. In diesem Stück wird das Hare-Krishna-Mantra zitiert:

Hare Krishna, Hare Krishna,
 Krishna, Krishna, Hare, Hare,
 Hare Rama, Hare Rama,
 Rama, Rama, Hare, Hare.

Auch der Text des Beatles-Songs trägt in der auffallend häufigen Wiederholung des "Let it be" Züge eines solchen Mantras. Und auch hier fließen wieder religiöse und natürlich-menschliche Züge ineinander: gebetsmühlenartiges Sich-Vergegenwärtigen des Weisheitsspruches „Let it be“ und das beruhigende Zureden der Mutter zu ihrem verängstigten Kind.

Es gibt auch eine Anspielung auf westliche Kirchenmusik in dem Stück. Wenn man sich die vier Einleitungstakte des Klaviers (Notenbeispiel E) einmal unbefangen anhört oder sie sich gar von einer Orgel gespielt vorstellt, empfindet man eine große Nähe zu einem Choral. Und diese choralhafte viertaktige Phrase ist nicht nur ein aufgeklebtes Design-Element, sondern bildet den zentralen Kern des ganzen Stückes.

→ Wir hören mehrfach die 1. Strophe und lesen evtl. die Noten mit.

Im (wiederholten) A-Teil findet man in der Begleitung die viertaktige Grundeinheit des Vorspiels nahezu wörtlich, im B-Teil leicht verändert wieder. Das charakteristischste Element dieser viertaktigen Basiseinheit ist der 4. Takt mit der ‚demütig‘ sich neigenden melodischen Geste. Das ganze Stück über tritt sie ohne Ausnahme immer am Ende der jeweils viertaktigen Einheiten wörtlich auf (vgl. T. 4, 8 12, 16 des Notenausschnitts und dann so weiter). – Wieder denkt man an ein Mantra! In dem Zwischenspiel (Notenbeispiel Z) wird diese Figur – mit verlängertem Abwärtszug - auffallend in den Vordergrund gerückt und damit bewusst gemacht. Noch deutlicher wird diese ihre zentrale Bedeutung dadurch, dass sie auch das Stück beschließt.

Wie ist es nun mit der oben - bezogen auf den Text - beschriebenen Inszenierung einer „Erscheinung“ in der Musik? Das choralartige Grundgerüst mit der sich neigenden Schlussfigur könnte man als „Vertrauen“ interpretieren. Die vielen musikalischen Wiederholungen – die jeweils letzten Takte der viertaktigen Einheiten, also die Takte 7/8, 11/12 usw., sind immer gleich – lassen an alte – z. B. litaneiförmige – Gebetsformen denken. Das hat etwas Intensives, Kreisendes, Bergendes, Beruhigendes.

Wie ist es mit der Lichtsymbolik in der Musik?

Ganz deutlich findet im B-Teil, dem Strophen-Schluss, eine Aufhellung statt. Ein (synthetischer) Summchor (uh) verleiht dem Gesamtklang Fülle und Helligkeit. Er ist zugleich so etwas wie ein akustischer Schutzmantel hinzu. Das sprachlose Summen im Chor ist ein musikalisches „Eingemeindungs“-Mittel (Wir! Ich bin nicht allein!) und hat auch etwas vom Summen der Mutter beim In-den-Schlaf-Wiegen sich.

→ Wir hören das ganze Stück und lesen dabei den Ablaufplan in der Arbeitsvorlage mit.

Vertiefung und Erweiterung

Das Stück steht in der C-Dur-Tonleiter, benutzt also die Töne c d e f g a h c (die weißen Tasten des Klaviers). Auffallend ist nun, dass die Melodie des Liedes – mit einer Ausnahme – nur die Töne c d e g a benutzt - eine archaische fünftönige (pentatonische) Tonleiter, die keine Halbtonschritte hat. Das sieht man gut an dem Bild der Klaviertasten:

Normalerweise befindet sich zwischen 2 weißen Tasten eine schwarze Taste (ein Halbtonschritt). An zwei Stellen (zwischen den Tasten e-f und h-c) fehlt diese schwarze Taste, und zwar deshalb, weil diese beiden Tonschritte schon Halbtonschritte sind und nicht mehr unterteilt werden können. Lässt man die Töne f und h – wie im Lied geschehen – weg, hat man die oben genannte halbtone Pentatonische Tonleiter. Pentatonische Musik wirkt aufgrund des Fehlens von Halbtonschritten offen und schwebend. Die Begründung ist naheliegend:

Halbtonschritte werden, da sie kleiner (schwächer) sind als die Nachbartöne, diese auf und verleihen ihnen eine gewisse Dominanz. So hat der Ton h den starken Drang, zum c zu gehen - und macht dadurch erst das c zum ‚festen‘ Grundton -, der Ton f will eher nach unten zum e. Durch solche Strebungen kommt eine Zielgerichtetheit in die Musik, die es in der pentatonischen Musik nicht gibt.

Nun kommt aber an einer bestimmten Stelle der Melodie das f' (und damit der Halbtonschritt f'-e') vor, und zwar immer bei dem Wort „words“ (T. 7, 11, und dann so weiter). Durch dieses „Aus-der-Rolle-Fallen“ bekommt die Stelle eine besondere Intensität. Und das ist Absicht, kein Zufall. Denn es ist die Stelle, die oben schon als eine besondere herausgestellt wurde. (Die beiden letzten Takte der viertaktigen Einheiten sind in allen Formteilen gleich!) Ein Blick auf die grafische Darstellung mit den Klaviertasten verdeutlicht die besondere Hervorhebung dieser Stelle (T. 7-8 und T. 11-12) auch hinsichtlich der Melodiebildung. Die Takte 5-6 und 9-10 haben einen großen, weitschwingenden Tonumfang (von e' bis e'' bzw. – als Schlusssteigerung noch größer und höher – von g' – a''). Demgegenüber ist der Tonumfang der Takte 7-8 und 9-10 extrem ‚eng‘ und klein. Und diese ‚Enge‘ wird durch den singulären Halbtonschritt zum f' noch besonders verstärkt. Der Text lautet in T. 5-6: „Mother Mary comes to me, speaking words of wisdom“, in T. 9-10: „Let it be ... whisper words of wisdom“. Es war ein genialer Einfall des Paul McCartney, das Gefühl der Nähe, Zärtlichkeit und Innigkeit bei der Begegnung mit der ‚Mutter‘ auf diese Weise in ihrer ganzen Tiefe kompositorisch auszuloten.

The image contains a piano keyboard diagram at the top showing the pentatonic scale (c, d, e, g, a) with the black keys between e-f and h-c missing. Below it are four musical staves. The first staff shows the notes c', d', e', f', g', a', h', c'', d'', e'', f'', g'', a''. The second staff is labeled 'Töne in T. 5-6' and shows a wide range of notes. The third staff is labeled 'T. 7-8' and shows a narrow range of notes with the final note circled. The fourth staff is labeled 'T. 9-10' and shows a narrow range of notes with the final note circled. The fifth staff is labeled 'T. 11-12' and shows a narrow range of notes with the final note circled.

Demgegenüber ist der Tonumfang der Takte 7-8 und 9-10 extrem ‚eng‘ und klein. Und diese ‚Enge‘ wird durch den singulären Halbtonschritt zum f' noch besonders verstärkt. Der Text lautet in T. 5-6: „Mother Mary comes to me, speaking words of wisdom“, in T. 9-10: „Let it be ... whisper words of wisdom“. Es war ein genialer Einfall des Paul McCartney, das Gefühl der Nähe, Zärtlichkeit und Innigkeit bei der Begegnung mit der ‚Mutter‘ auf diese Weise in ihrer ganzen Tiefe kompositorisch auszuloten.

Eine vertiefende Deutung könnte man auch für die allgegenwärtige viertaktige

Basiseinheit vornehmen. Man könnte sie in Beziehung setzen zu dem uralten Musiziermodell des Improvisierens über ein vier- oder achttaktiges Bassmodell, wie es im Barock in den Passacaglia- bzw. Chaconne-Kompositionen anzutreffen ist. Ein berühmtes und für diesen Zusammenhang sehr geeignetes Beispiel wäre der „Kanon“ in D-Dur von Pachelbel. Hier lässt sich die zusammenhaltende, beruhigende Wirkung des Grundmodells bei allen improvisatorischen Eskapaden erfahren. Auf dieser Folie versteht man auch den Beatles-Song noch besser, vor allem auch dessen improvisatorische Passagen.

J. S. Bach: Invention 14

The image displays the musical score for J.S. Bach's Invention 14, consisting of 20 measures. The score is written in two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece is divided into measures numbered 1 through 20. Measures 1-3, 6-8, 10-11, 13-14, 16-17, and 19 show a clear alternation of melodic lines between the two staves. Measures 4-5, 9, 12, 15, and 18 feature more complex textures with overlapping lines. Measures 12-13 and 18-19 contain dense, rapid sixteenth-note passages. The piece concludes with a final cadence in measure 20.

Einlinige, gestauchte und gestreckte Form:

This image shows the same musical score as above, but with labels indicating the formal structure of the piece. The labels are placed above the treble clef staff, corresponding to specific measures:

- A**: Measures 1, 2, 3
- B**: Measures 4, 5
- A'**: Measures 6, 7
- A''**: Measures 8, 9
- C**: Measures 10, 11
- (B1)**: Measures 12, 13
- A'''**: Measures 14, 15, 16, 17

 Measures 18, 19, and 20 are not labeled. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, such as slurs and accents, to indicate the phrasing and dynamics of the piece.

A-Teile: modifizierte Refrains, B und C: Couplets; *oder:* Exposition – Zwischenspiel - Reexposition - Durchführung (stark modulierend) – Zwischenspiel – veränderte Reprise

B: - Brücke zwischen A u. A'; erste, noch lockere Andeutung der späteren Imitationen und des später durchgehenden dichteren Auftretens von a

C: Vorbereitung der höchsten Verdichtung in A''' durch

- Imitationen
- (B1) das dichtere Auftreten des 32tel-Motivs a (4x je Takt)
- das Zurückdrängen des Begleitmotivs c, das in A''' fast völlig fehlt

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

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

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

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

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

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

Lit.:

Hubert Wißkirchen: Konstruktion und Ausdruck. Materialien zur Analyse und Interpretation von Bachs "Invention" in C- Dur. In: Musik und Bildung, Mainz 1986, Heft 10, Schott, S. 888 – 894

Hubert Wißkirchen: Arbeitsbuch für den Musikunterricht in der Oberstufe, Bd. 2, Struktur- und Formanalyse, Frankfurt am Main 1992, Verlag Moritz Diesterweg (Nr. 3799)

inventio:

a: 32tel, diatonisch mit anschl. Sprung aufw.

b: 16te1, akkordisch

c: 8te1, akkordisch

alle 3 Motive hängen zusammen

(Dreiklangsbrechung):

a: Dreiklang mit Durchgangsnoten

Gegensatz von a u. b also nur partiell

a, b: Hauptmotive

c: Begleitmotiv (Füllmaterial)

elaboratio:

Sequenzierungen (a,b,c)

Umkehrungen (a,b,c)

Motivvarianten:

tonale Anpassung der Intervalle (a,b,c)

Verlängerung (a)

Homophonie: A, A1, 2. Teil von C

Stimmtausch: A-A'

Imitation:

B (Alternieren der Stimmen), A'', C

A''' (kanonartige Engführung mit leichten Retuschen)

alle Details sind aus dem Grundmaterial abgeleitet

dispositio:

A (1-3) – B (4-5) - A' (6-8) - A'' (9-12) – C (12-16) - A''' (16-20)

spezifische Gruppierung von a u. b (je 6 x abwechselnd) zum Thema (A)

Diese Konstellation tritt in den A-Teilen mehrmals modifiziert auf:

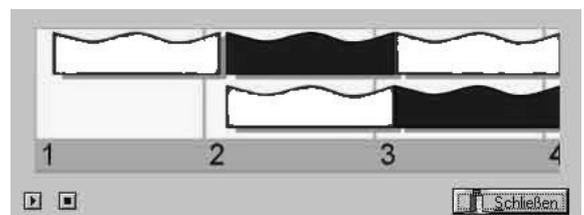
A: Thema (r.) + Begleitung (l.)

A': dto. mit Stimmtausch

A'': weitergehende Modifizierung: taktweiser Stimmtausch, Verdichtung (durchgehende 8te1)

A''': hochverdichtete Variante, kanonartige Engführung

Funktion der Teile:



Molto vivace

5 *marcato*

p cresc. *f*

non legato

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

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

25 30 *f*

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

45 *sempre*

50 *marcatissimo* 55

60 *ff* *dim. poco a poco*

65 70 *mp*

75 *sempre dim.* 80

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

Formübersichten

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

Bela Bartók:
For children 2/XL

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

a	A	A'	A''	a'	a	A→	(A)	a
Motto	Hauptteil	Hauptteil	Hauptteil	Rück-Führung	'Reprise'	Hauptteil (verlängert) (ausklingend)	A-u-f-l-ö-s-u-n-g	Rahmen

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

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

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

- A'':
 E: aufgelockerte, stehende Klangfläche
 B': am Schluß: "letzte Zuckungen"

Antonin Dvorak: Slavischer Tanz op. 46, Nr. 7 (1878)

Allegro assai 2

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

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

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

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

mf 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82

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

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

p in tempo p pp fz ff p

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

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

Allegro assai 2

E (inzelner) kommt aus Höhlensiedlung und wandert ins Freie.
 A baut eine Hütte.
 A (Ile) kommen wie ein Bienenschwarm aus ihren Höhlen.
 A wandern – wie vorher E – ins Freie, bauen Hütten
 und baut sich ein richtiges Haus.
 A bauen sich Häuser.
 E baut sein Haus höher.
 A bauen ihre Häuser höher.
 E schaut aus dem Fenster und überlegt verzweifelt: Soll er sich aufhängen oder die anderen umbringen?
 A hat er eine Idee, wie er A die dumme Nachmacherei austreiben kann.

REPRISE

E geht aus dem Haus, hüpf und springt ins Freie.
 A dito.
 E macht Quatsch (frisst Hammer).
 A dito.
 Das Nachmach-Spiel wird fortgeführt ...
 Anfangsthema:
 E marschiert zum Felsenvorsprung, springt ab, hält sich aber an einem Ast fest und hofft, daß die anderen ihm nachmarschieren und sich hinuntersürzen. A folgt nicht! Musik klingt aus: E klettert nach oben, um nach A zu schauen. Er sieht A in Reih und Glied stehen und ihm das entblößte Hinterteil entgegenstrecken.
 Tutti-Schluß!

Methode (elementenhaft-synthetisch):

- Rhythmuskombinationen vorklatschen – nachklatschen a –b (a-b) / c-b (c-b) / b-b (b-b)..
- Verschiedene Kombinationen vorklatschen - nachklatschen + aufschreiben
- Dvořáks Melodie klatschen (Notenleseübung)
- Dvořáks Melodie hören, Motive (Buchstaben) und ihre Tonhöhenlage in Raster (S. 19) eintragen
- Dvořáks Melodie hören/mitlesen, beschreiben, Motive eintragen
- Ganzes Stück hören, Ablauf beschreiben: Refrainform, aber auch in den Zwischenteilen sind die Grundmotive überall gegenwärtig
-
- Noten mitlesen beschreiben, evtl. Motivvarianten erkennen/beschreiben
- Film sehen
- Inhalt beschreiben
- Musik hören, Noten mitlesen, inhaltliche Bezüge feststellen/eintragen (sinnvolle Auswahl und Beschränkung!)
- evtl. ‚vollständige‘ Lösung des Lehrers einbeziehen
- Deutung:

Idee: Nachmachspiel der Kinder. Historische Entwicklung (Kleidung, Hausformen): Versuche, aus dem ‚Herden-Dasein‘, der ‚Masse‘ auszubrechen, Streben nach Individualisierung. Kongruenz des Inhalts mit der Werkidee der Wiederholung. Sie spiegelt sich im Kanon beim Hauptthema, der Wiederholung von Zweitaktgruppen und Perioden (folkloristisches Tanzprinzip). ‚Zwanghafte‘ Gemeinschaft im Folklore-Tanz entspricht der ‚Masse‘ im Film.

Antonín Sychra:

Gelegenheit zu einer fesselnden, unwiderstehlich humorvollen Szene bot sich ihm beispielsweise bei der Verwendung des Tanzes Tetka, der schon in der Volksmusik, besonders in den mährischen Varianten, ein lebhafter Dialog ist. Im ersten Viertakter wird bei den Worten "Tante, wohin geht Ihr, was tragt Ihr da?" (tetka, kam jdete, co to nesete?) der wiegende und dabei munter-energische Schritt einer Bäuerin, die auf den Markt geht, charakterisiert; der zweite Viertakter enthält die temperamentvolle, geschwätzig und redselige Antwort "Stöckelschuhe, für die Burschen Hosenstoff" (skarbalécké na jehlecké chlapcom na gatě) im Galopp-Rhythmus; und schließlich ist das instrumentale Nachspiel entweder eine lebhafte Polka (Tetka-Trhová) oder ein Galopp (Tetka-Skrk). Man beachte, wie vortrefflich Dvořák all diese Details im Slawischen Tanz Nr. 7 verarbeitet hat: In den ersten 18 Takten fängt er noch bestimmter, humorvoller und ausdrucksstärker als der Volkstanz den schaukelnden Schritt der Bäuerin ein. Er verwendet dabei eigene Melodien, wobei aber die Ähnlichkeit mit der Intonation des Volkstanzes unverkennbar ist. Im Ritardando werden die Schritte

Mäßig

Tet - ka kam de - te, co to ne - se - te?

5 Schnell (Kravpík)

Šcar-bá - leč - ké za zě - hlěč - ké chlap-com na ga-tě.

9 Schlußteil (Polka)

13

gleichsam angehalten, als ob die Bäuerin für die Antwort Luft holen müsse; bei in tempo (T. 37ff.) schnattert dann die Musik wieder munter darauf los, um schließlich mit dem Kvapík-Nachspiel zu enden (T. 67ff.).

Antonín Dvořák: Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens, Leipzig 1973, S. 41f. und Anm. 38

Tetka: einer der vielen tschechischen Tänze, die durch Kombinationen von Nachstell-, Marsch- und Polkaschritten in verschiedener Länge und Dynamik gekennzeichnet sind. Sie werden von größeren Armbewegungen des Paares begleitet. Für alle tschechischen unter anderen Bezeichnungen bekannten Abarten dieses Tanzes (Rovenacka, Manzestr) sowie für die mährischen Formen (Tetka-Trhová, Tetka-Skrk) ist charakteristisch, dass das Nachspiel an die Polka oder den Galopp anknüpft.

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

BOURRÉE I

BOURRÉE II

Bourrée I da Capo

Arne Stollberg:

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

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

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

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

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

Figurentabelle

Figurennamen	Beispiele von barocken Theoretikern und aus Kompositionen	Grundbedeutung übertragene Bedeutung	
Anabasis (Ascensus)		"anstiegen", "aufsteigen" Auferrichtung, Erhöhung ...	Tmesis (Suspiratio)
Katabasis (Descensus)		"absteigen", sterben, Erniedrigung, Grab, Hölle ...	
Tirata		"Zug", "Strich" Schuss, Pfeitwurf, Schwert- streich, Blitz, stürzen, fallen ...	
Kyklosis (Circulatio)		"umkreisen", umschließen, herumgehen, Fessel, Ring, Rad, Krone, Schlange, Erde ...	
Fuga (1.)		"Flucht" flüchtige Bewegung, Eile, Augenblick ...	
Fuga (2.)		"Flucht" (vom Verfolger aus gesehen) Verfolgung, Nachfolge, Nachahmung (Imitation)	
Extensio		"Ausdehnung" Ewigkeit, unablässige, Ruhe ...	
Climax (Gradatio)		"Treppe", "Leiter" Steigerung, (durch sequen- zierende Wiederholung)	
Ekphrasis (Exclamatio)		"Ausruf" - (Moll-Sexte: negativ, - (Dur-Sexte: positiv)	
Interrogatio		"Frage", Heben der Stimme (meist große Sekunde und häufig phrygische Kadenz)	

Vogt sus - pi - ro ad te (ich seufze nach dir)		"Trennung", "Seufzer", Plage, Ermattung, Sehnsucht, Ailer
Schütz so ist es Müh und Ar-beit ge-we - - - - - sen		
Schütz Es ist vollbracht, es ist vollbracht.		
Mozart: Das Veilchen Es sank und starb		"Zwei - fel", Unsicherheit, Gespaltenheit (Ligaturen, ungewöhnliche Modulation, Imitation) ...
		Dubitatio
		Passus durusculus Saltus durusculus
		Tritonus (diabolus in musica) (Teufel in der Musik)
Bach: Matthäuspassion Buß' und Reu', Buß' und Reu'		
Bernhard und dein Herz falsch, falsch ge - we - sen ist		
		Tremolo
Bach: Matthäuspassion Laß ihn kreu - - - - - (zigen)		Kreuzsymbol

Strawinsky: "Bei Petruschka" (aus dem Ballett "Petruschka", Paris 1911)

Wie sehr die Analogcodierung zum Wesen der Musiksprache gehört, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass sie auch im 20. Jahrhundert noch wirksam ist - sogar bei einem Komponisten wie Strawinsky, der nicht müde wurde, der Musik die Fähigkeit abzusprechen etwas auszudrücken.

Igor Strawinsky:

... Denn ich bin der Ansicht, daß die Musik ihrem Wesen nach unfähig ist, irgend etwas "auszudrücken", was es auch sein möge: ein Gefühl, eine Haltung, einen psychologischen Zustand, ein Naturphänomen oder was sonst. Der "Ausdruck" ist nie eine immanente Eigenschaft der Musik gewesen, und auf keine Weise ist ihre Daseinsberechtigung vom "Ausdruck" abhängig. Wenn, wie es fast immer der Fall ist, die Musik etwas auszudrücken scheint, so ist dies Illusion und nicht Wirklichkeit. Es ist nichts als eine äußerliche Zutat, eine Eigenschaft, die wir der Musik leihen gemäß altem stillschweigend übernommenem Herkommen, und mit der wir sie versehen wie mit einer Etikette, einer Formel - kurz, es ist ein Kleid, das wir aus Gewohnheit oder mangelnder Einsicht allmählich mit dem Wesen verwechseln, dem wir es übergezogen haben.

Die Musik ist der einzige Bereich, in dem der Mensch die Gegenwart realisiert. Durch die Unvollkommenheit unserer Natur unterliegen wir dem Ablauf der Zeit, den Kategorien der Zukunft und der Vergangenheit, ohne jemals die Gegenwart "wirklich" machen zu können, also die Zeit stillstehen zu lassen.

Das Phänomen der Musik ist uns zu dem einzigen Zweck gegeben, eine Ordnung zwischen den Dingen herzustellen und hierbei vor allem eine Ordnung zu setzen zwischen dem Menschen und der Zeit. Um realisiert zu werden, erfordert diese Ordnung einzig und allein und mit gebieterischer Notwendigkeit eine Konstruktion. Wenn die Konstruktion vorhanden und die Ordnung erreicht ist, ist alles gesagt. Es wäre vergebens, dann noch etwas anderes zu suchen, etwas anderes zu erwarten. Und eben diese Konstruktion, diese erreichte Ordnung ist es, die uns auf eine ganz besondere Weise bewegt, auf eine Weise, die nichts gemein hat mit unseren üblichen Empfindungen, mit den Reaktionen, die die Eindrücke des täglichen Lebens hervorrufen. Man könnte die Empfindung, die die Musik weckt, am besten umschreiben, wenn man sie jener gleichsetzt, die in uns entsteht, wenn wir das Spiel architektonischer Formen betrachten. Goethe wußte das, als er die Architektur eine verstummte Tonkunst nannte.

Chroniques de ma vie (1936), Darmstadt 1983, S. 69f.

→ Wir suchen die Handlungselemente der Choreographie (Nummer 1 bis 11) den entsprechenden Figuren in der Musik bzw. dem Notentext zuzuordnen.

Figuren, die - entsprechend der barocken Figurenlehre (vgl. die Figurentabelle) - verwendet werden, sind:

Fuga bzw. Tirata; Passus duriusculus; Seufzer; Circulatio; Tremolo; (Fanfare); Dissonanzfiguren, vor allem der Tritonus (=diabolus in musica), z. B. in der bitonalen Verbindung von C- und Fis-Dur (= Indiz der inneren Zerrissenheit).

Lösung der Zuordnungsaufgabe:

1: T. 1 // **2:** T. 3(4) // **3a:** T. 5(4) // **3b:** T. 6 // **3c:** T. 7 // **4:** T. 9 // **5a:** T. 11(2) // **5b:** T. 12 // **5c:** T. 13(2) // **5d:** T. 15 // **6:** T. 16 // **7a:** T. 17(4) // **7b:** T. 18(2) // **8a:** T. 19 // **8b:** T. 19(3) // **9:** T. 21 // **10:** T. 23(2) // **11:** T. 34.

Erläuterung: „2: T. 3(4)“ bedeutet: Handlungselement 2 beginnt in T. 3 auf der 4. Achtel



Strawinsky: Petruschka

Zur vorausgehenden Szene:

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

8 Impetuoso ♩ = 100
Picc. Tr. Fl. Vi. Klav.
ff pp p sf p

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

16 f p Klar., Klav.

20 Più mosso ♩ = 76
p f

24 6 6 6 6 6 6
crescendo

27 f

29 10 10 10 10

31 7 7

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

37

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

Particell nach der Taschenpartitur (rev. Fassung 1947), Boosey & Hawkes, New York 1948

Die choreographischen Angaben beziehen sich auf die Aufführung durch "The Paris Opera Ballet", (VHS "Paris Dances Diaghilev", Teldec 9031-71485, 1991).

Winnetou III: Vorspannmusik

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

Horn

Bass pizz.

Es c Es f B

9 10 11 12 13 14 15 16

Es As Es B Es

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

Es B Es As g f6 B Es

Winnetou III: 1. Szene, KampftHEMA

Winnetou III: Die Falle

	"Das Drahtseil spannen!"	Warten auf Winnetou (W. eingeblendet)	W. überspringt das Seil	"Werft die Waffen weg!"	W.s Flucht
Grillen					
Bläser + Str.					TITELMUSIK
Streicher					schneller
Holzblock					+ Bassriff
Pauken					
	pp	allmählich crescendo	ff dissonant	STILLE	

↓ Spannung ↓ (steigt) ↓ Schrecken Überraschung ↓ "action" ↓ Triumph

Musik in der Werbung: "Entdeckungsreise 45"

Modellanalyse eines TV-Spots der Deutschen Bundesbahn von 1992 (Werbeagentur Ogilvy & Mather, Frankfurt)
Veröffentlicht: 30. 05. 2000 <http://www.music-journal.com/> (Rubrik Musikunterricht)

Einführung

Musik in Film und Fernsehen wird weitgehend unbewusst als Hintergrund und bloße Färbung des Wahrnehmungsobjekts aufgenommen. Ihr Beitrag zur Gesamtwirkung wird deshalb meist unterschätzt. Bei genauer Analyse ist man dagegen immer wieder erstaunt, wie genau kalkuliert und bedeutungsgeladen sie sein kann. Ihre gefühls- und assoziationslenkende Funktion ist kaum zu überschätzen.

Das folgende didaktische Modell folgt einem problemorientierten Ansatz, der Schülerinnen und Schüler zum Mitdenken und differenzierten Wahrnehmen führen soll. Das übliche Vorgehen, einen Werbespot zuerst vorzuführen, dann nach verschiedenen Aspekten zu untersuchen, hat im Unterricht mehrere Nachteile: Die ganzheitliche Wahrnehmung des fertigen Produkts belässt den Schüler zunächst weitgehend in der beim Fernsehkonsum üblichen Haltung. Alles wird - sieht man von Reaktionen des Gefallens oder Missfallens einmal ab - im Prinzip als selbstverständlich hingenommen. Die Aufgabe, die eingefahrenen Wahrnehmungsmuster aufzubrechen und neue Sichtweisen zu erschließen, ist dann dem analytischen "Zerpflücken" des ganzheitlich Wahrgenommenen vorbehalten. Das wirkt auf Dauer aber leicht ermüdend und demotivierend, weil man die (vermeintliche) "Hauptattraktion" ja schon "hinter sich hat." Ein problemorientierter Ansatz versucht, möglichst viele kreative Handlungselemente der Rezeption des vollständigen Werbespots vorzuschalten, durch die die Wahrnehmung verfremdet und produktives bzw. alternatives Denken stimuliert wird:

- Grundsätzliche Fragen werden gestellt (z.B. Was tut man, wenn man wirbt? Wie kann man andere überzeugen / überreden? Wozu braucht man dabei Musik? usw.)
- Eigene Vorüberlegungen und kreative Versuche sollen Alternativen bereitstellen, um eine bewusstere und genauere Wahrnehmung des professionellen Produktes zu ermöglichen (z. B. Wie könnte man für den Intercity werben? Welches Image sollte man ihm geben? Welche Zielgruppe sollte man ansprechen? Wie müsste in diesem Falle die Musik aussehen?).
- Einzelne Teile bzw. einzelne Parameter des Spots werden zunächst getrennt untersucht (Bildschnitte, Klangebene, Instrumentation, Musikstil usw.)

Im Prinzip geht es auf allen Stufen immer wieder darum, die 'Frage' (das Problem) zu finden, das im zu untersuchenden Gegenstand 'beantwortet' (gelöst) wird.

Für ein solches Verfahren ist es günstig, einen älteren, weil unbekannteren Spot zu wählen, dessen Rezeption noch nicht "besetzt" ist.

Grundsätzliche Vorüberlegungen zur Werbestrategie

1992 hat die Deutsche Bundesbahn mit einem Werbespot für den neuen ICE geworben. Welche Überlegungen hat die Werbeagentur damals wahrscheinlich angestellt?

Sie hat mögliche Argumente zusammengestellt, etwa:

Im Vergleich mit Auto und Flugzeug hat der ICE folgende Vorteile:

- Sicherheit (wenig Unfälle)
- Schnelligkeit (vgl. Staus auf der Autobahn und lange Vorlaufzeiten beim Flugverkehr)
- Bequemlichkeit (Fernsehen, Speisewagen)
- effektive Zeitnutzung (Telefonieren, Büro etc.)
- Bewegungsfreiheit / Erlebnismöglichkeiten (man ist nicht so eingengt wie im Auto oder Flugzeug, man kann neue Leute kennenlernen)
- usw.

Wichtiger als Argumente sind bei der Werbung aber nichtrationale Botschaften. Entscheidungen werden nämlich nur zum Teil rational gefällt, zum größeren Teil aufgrund vorbewusster Einstellungen und Verhaltensmuster. Das kennt man aus dem alltäglichen Leben: Wenn man jemand zu etwas bringen will, geht man nicht direkt aufs Ziel zu, fällt nicht mit der Tür ins Haus, sondern

- wartet den günstigsten Zeitpunkt ab,
- sucht Aufmerksamkeit und Zuwendung zu gewinnen,
- schafft eine günstige Atmosphäre usw.

Im Werbespot können die Musik, eine anrührende Geschichte, witzige Gags u. Ä. diese ablenkende und zugleich motivierende Funktion übernehmen. Die eigentliche Werbung wird 'versteckt'. Im Vordergrund stehen Suggestionen. Die Produktinformation darf zwar nicht fehlen, bleibt aber eher unauffällig. Verführung funktioniert am besten "geheim". Das wichtigste Moment der Werbung ist der Aufbau eines Produktimages. Mit dem Produkt werden Glücksversprechen und Identifikationsangebote gemacht ("Wenn du dieses Produkt kaufst, hast du dieses oder jenes Problem nicht mehr, dann gehörst du dazu, bist ein junger dynamischer, moderner Mensch usw."). Um die Wirkung zu optimieren, muss eine genaue Peilung auf bestimmte Zielgruppen vorgenommen werden.

Die Schülerinnen und Schüler entwerfen nach solchen Gesichtspunkten skizzenhaft eine Werbestrategie für den ICE. Dieser Versuch kann sehr umrisshaft bleiben. Er hat in der Hauptsache die Funktion, auf die professionelle Lösung gespannt zu machen und Beobachtungs- bzw. Deutungskategorien bereitzustellen.

Analyse der Bildebene des Werbespots "Entdeckungsreise"

Auf dem Hintergrund der eigenen Ideen fallen die Besonderheiten des professionellen Werbespots sofort auf. Überraschend ist zum Beispiel, dass für ein hochmodernes Technologieprodukt eher "altmodisch" geworben wird u. ä. Wichtig ist nun, dass man - vor allem auch im Blick auf die spätere Zuordnung der Musik - die Deutung unterfüttert mit relativ genauen Details.

Es wird eine Auflistung der Bildschnitte erstellt. Vollständigkeit kann hier im Unterricht nicht das Ziel sein, doch darf die Datenerhebung auch nicht zu pauschal sein. Folgendes Ergebnis ist ziemlich detailliert:

1. Opa und Kind auf dem Bahnsteig
2. O + K im Gang des Zuges
3. O + K im Abteil
4. Kind drückt Einschaltknopf des Fernsehgerätes und setzt Kopfhörer auf.
5. K guckt Zeichentrickfilm.
6. O macht ein Nickerchen.
7. K wirft raschen Blick auf Opa und schleicht sich davon.
8. K geht über den Gang.
9. Kind sieht Sekretärin im Büro.
10. O wacht auf, sucht K.
11. K im Speisewagen, isst Schokolade.
12. O kommt, sieht K.
13. K sieht O, fühlt sich ertappt.

14. K läuft weg.
15. Bedienung hält O auf: Er muss für K zahlen.
16. K läuft durch den Gang.
17. Jemand telefoniert in einem Abteil.
18. K versteckt sich in einem Abteil hinter dem Vorhang.
19. In dem Abteil (in der Nähe der Tür) küsst sich ein Paar.
20. O schaut kurz hinein und geht weiter nach links.
21. K kommt heraus, geht nach rechts.
22. K läuft.
23. O geht.
24. O schaut erstaunt, als er das Kind auf seinem Platz sieht.
25. K stellt sich schlafend.
26. O's erleichtertes Gesicht
27. Zug fährt über Brücke.
28. Bahnsteig, wartende Mutter
29. Nahaufnahme der Mutter
30. O (aufatmend) + K auf dem Bahnsteig
31. O lächelt verlegen. Begrüßung der Mutter

Die Analyse der Bildebene lässt folgendes Konzept erkennen:

Zielgruppe und Image sind ziemlich weit gefasst. Es soll möglichst breit und vielfältig informiert und geworben werden. Im Zentrum steht die Botschaft: Der ICE ist eine Welt im Kleinen, er bietet neben Transport und moderner Technologie vor allem viel Raum für Tätigkeiten und Erlebnisse: Geschäftsreisende können Büroräume und Bürokräfte in Anspruch nehmen, man kann telefonieren, im gepflegten Speisewagen essen, Fernsehen gucken u. Ä.. Besonders akzentuiert wird die menschliche Atmosphäre. Das kommt vor allem in der Wahl der Hauptpersonen (Opa und Enkel), aber auch in dem sich küssenden Liebespaar zum Ausdruck. Der Zug wird sozusagen zum behaglichen Salon oder Wohnzimmer. Dieser Aspekt des Menschlich-Behaglichen wird allerdings, um ein allzu biederes und damit negatives Image zu vermeiden, überformt mit der 'spannenden' Story von dem auf Entdeckungen gehenden Enkel und dem an der Nase herumgeführten Opa. Wie wichtig dieser Aspekt ist, zeigt die Tatsache, dass der Spot den Titel "Entdeckungsreise" trägt. (Dafür, dass keine Langeweile aufkommt, sorgt nicht zuletzt die ungewöhnlich schnelle Folge der Schnitte.) Die Wahl der Story ist deshalb so geschickt, weil während der "Entdeckungsreise" des Enkels ganz unverfänglich, quasi beiläufig, viele Angebote und Vorteile der Bahn ins rechte Licht gerückt werden können. Beim letzten Schnitt wird das Ganze dann zusammengefasst in den Einblendungen der Firmenlogos (DR und DB) und des Slogans "Unternehmen Zukunft. Die Deutschen Bahnen"

Vorüberlegungen und praktische Versuche zu einer Musikunterlegung

Am Anfang stehen einfache Versuche: Die Bilderfolge wird mit unterschiedlicher Musik unterlegt. Es wird deutlich, dass die Musik die Wahrnehmung lenkt und beeinflusst:

- romantische Musik betont die "gemütlichen" bzw. "gefühligen" Aspekte (Opa, Liebespaar)
- fetzige Musik betont die "action" (Flucht, Verfolgung)
- usw.

Beispiele für solche Musikunterlegungen, die mit einem Video-Programm und den dort integrierten Musikstücken (auch von Schülern) leicht herzustellen sind:

- <http://www.wisskirchen-online.de/downloads/entdeckungsreise1stumm.wmv>
- <http://www.wisskirchen-online.de/downloads/entdeckungsreise2colours.wmv>
- <http://www.wisskirchen-online.de/downloads/entdeckungsreise3airswinglesingers.wmv>
- <http://www.wisskirchen-online.de/downloads/entdeckungsreise4house.wmv>
- <http://www.wisskirchen-online.de/downloads/entdeckungsreise5frenchhorror.wmv>

Man spricht bei einer solchen generalisierenden Musikunterlegung von Moodtechnik (von engl. mood = Stimmung). Ein Gefühlsrahmen, eine Atmosphäre wird vorgegeben. Bei einem kurzen Werbespot (Jingle), der den "spot" (das ist ursprünglich der Punkscheinwerfer auf der Bühne) auf einen bestimmten Aspekt richtet, also die Wahrnehmung fokussiert, ist dieses Verfahren angebracht, aber zur Aspektvielfalt des vorliegenden Spots passt es nicht. Die Musik müsste die Gegensätze (Gemütlichkeit - Abenteuer) auch ihrerseits unterstützen.

Dazu eignet sich besser das andere grundlegende Verfahren der Filmmusik, das underscoring oder mickeymousing (so benannt nach den Verfahren der Mickeymouse-Filme). Hier werden synchron zur Bildebene musikalisch-analoge (oft tonmalersche)

Entsprechungen gesucht, z. B:

- Jemand läuft die Treppe hinauf = Tonleiter aufwärts (eventuell genau synchron mit den einzelnen Schritten)
- Jemand stürzt vom 10-Meter-Brett ins Wasser = Gissando abwärts + Aufklatschgeräusch

Versuche, solche musikalische Pendants zu einzelnen Handlungselementen des vorliegenden Werbespots zu finden, sei es durch Zusammenschneiden unterschiedlicher Musikkonserven, sei es durch eigene Realisierung auf Instrumenten und/oder mit Geräuschen/Stimmen, führt zu anderen Problemen:

Die Schnitte wechseln so kurzfristig, dass eine parallel angepasste Musik ihre Konsistenz verlieren würde. Es entsteht ein - auch technisch kaum zu bewältigendes - Durcheinander ohne Zusammenhang. Außerdem wirkt das dauernde "Verdoppeln" der Bildebene durch die Musik auf die Dauer lächerlich.

Zum Wesen der Musik gehört das Prinzip der (wörtlichen oder veränderten) Wiederholung. Nur so gewinnt sie Kontur und Zusammenhang. Als Lösung für das vorliegende Problem bietet es sich deshalb an, beide Verfahren (Moodtechnik und underscoring) zu kombinieren.. Eine einfache Möglichkeiten wäre z. B:

Bestimmte musikalische Parameter bleiben konstant, während andere sich jeweils der besonderen Situation anpassen - bei selbstgemachter Musik z.B. könnten über einen durchlaufenden Grundrhythmus und ein gleichbleibendes Akkordschema wechselnde, die einzelnen Schnitte charakterisierende musikalische Ereignisse gelegt werden, wobei aber vorher entschieden werden müsste, ob der Grundrhythmus eher behäbig oder fetzend sein soll.

Doch auch diese Möglichkeit ergibt keine wirklich zusammenhängende Lösung. Es bleibt der Eindruck des "Geschnittenen", und der widerspricht dem "Story"-Charakter des Spots und musikalischen Erfordernissen.

Dem Wesen der Musik entspricht eher eine andere Lösung:

Die Musik bleibt insgesamt gleich bzw. ähnlich, entwickelt sich aber partiell so, dass - je nach Aussageabsicht - Parallelen oder Kontrapunkte zur Bildebene entstehen. Das setzt voraus, dass nicht - hin- und her springend - jede Einzelheit "abgebildet" oder kommentiert wird, sondern übergreifende Einheiten gebildet werden und nur an wichtigen "Synchronpunkten" ein direkter Bezug erfolgt.

Nach solchen eigenen Versuchen und Vorüberlegen, kann man gespannt sein auf die professionelle Lösung

- <http://www.wisskirchen-online.de/downloads/entdeckungsreise.wmv>

Analyse der Musik des TV-Spots
Werbespot der deutschen Bundesbahn (1992): "Entdeckungsreise 45"

Measures 1-5 of the musical score. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The melody in the treble clef begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

Measures 6-15 of the musical score. The melody continues with eighth-note patterns. A measure rest of 10 measures is indicated above the staff. A triangle symbol (Δ) is placed above measure 15, marking the end of a section.

Measures 16-25 of the musical score. The melody features a half note G4 followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. A measure rest of 20 measures is indicated above the staff. The tempo marking *rit.* (ritardando) is present in measure 20, and *a tempo* is marked in measure 24.

Measures 26-35 of the musical score. The melody continues with eighth-note patterns. A measure rest of 25 measures is indicated above the staff. The piece concludes with a final chord in the bass line.

Bevor man die Gesamtkopie der Musik (s.o.) bearbeitet, ist es sinnvoll, mit einzelnen Teilen ('Schnipseln') - in veränderter Reihenfolge - zu beginnen (etwa T. 7-14, dann T. 1-6). Die Frage lautet: Was ist das für eine Musik? Zu welchem Element der "Geschichte" (Bildebene) passt sie? Warum?

Schließlich wendet man sich dem vollständigen Arbeitsblatt zu. Bei Mitleseübungen werden Daten ergänzt, vor allem die zu dem Klavier hinzutretenden Instrumente. In der folgenden strukturellen und formalen Analyse werden auch Vermutungen über Beziehungen zur Bildebene angestellt.

Ein idealtypisches Ergebnis (im Unterricht in dieser Detailliertheit natürlich nicht erreichbar) könnte so aussehen:

Musikalische Gliederung:

T. 1-6:

Die Bewegung ist ruhig. Die Harmonik pendelt zwischen Tonika und Subdominante (Es-As-Es-As-Es-Es). Eine richtunggebende Dominante fehlt. Der Bass verharrt auf dem Bordunton 'es'. Die Melodie sinkt nach kurzem Quart-Aufschwung skalisch bis unter das Ausgangsniveau. Nach dem zweiten Ansatz (Sext-Aufschwung) gerät sie beim Abstieg ins Trudeln und verschwindet dann mit einem zweimaligen Oktav-Absturz in der 'Versenkung'. Die

einigen bewegten Figuren (16tel) gleiten auf unbetonter Taktzeit kraftlos abwärts. Die Wiederholung der Schlussfigur signalisiert Stagnation. Der Gesamtgestus der Musik passt zum Vorstellungsfeld "Opa", "Bequemlichkeit".

T. 7-14:

Der harmonische Schnitt zwischen T. 6/7 zeigt Neues an: Die Musik wird rhythmisch prägnanter und bewegter: ein tänzerischer, energisch-synkopischer Rhythmus (die abtaktige Variante der vorher auftaktigen 16tel-Figur) bestimmt das Geschehen; ein walzerähnlicher Gitarrebass verleiht dem Ganzen "drive";

die Harmonik kommt in 'Bewegung' (G-c-G-c-B-Es-D-G); die Aufwärtssequenzierungen künden von Aufbruch, Aktivität. Der Gesamtgestus der Musik passt zum Vorstellungsfeld "Enkel", "Abenteurer", "Ausreißen".

T. 15-21:

Die Musik ist mit der des vorherigen Abschnitts verwandt (Gitarrebass, Aufwärtssequenzierung, 16tel-Motiv am Schluss; T. 16 ist eine Variante von T. 8). Neu sind der punktierte Rhythmus und das Vorherrschen der

Abwärtsbewegung im Mikrobereich. Der Schluss mit der 'abstürzenden' 16tel-Figur korrespondiert mit dem Schluss des 1. Abschnitts (T. 5-6). Es gibt noch eine weitere Beziehung zum Anfang: Die skalische Abwärtsbewegung entspricht dem der Takte 1-3 (jeweils 6 Töne). Auffallend als Gelenkstellen sind T. 14 und T. 20-21: In T. 14 setzen die neu hinzutretenden Instrumente (Triangel, Streicher) einen neuen Akzent, in T. 20-21 deuten die große Entfernung von der Grundtonart (A7, D7) und die chromatische Verengung der 16tel-Figur einen krisenhaften Wendepunkt an.

T. 22-25:

Die Musik ist eine geraffte Variante des 2. Abschnitts. Die 16tel-Figuren folgen nun in engerem Abstand aufeinander. Atemlos stürzen sie vom höchsten Ton des Stückes bis in die tiefe Bassregion ab. Hier ist sehr wahrscheinlich die "Rück-Flucht" des Kindes dargestellt. Dazu passt auch, dass die harmonische Bewegung (zum ersten Mal wieder) in die Grundtonart Es-Dur zurückführt.

T. 26-29:

Die Musik kombiniert Elemente der verschiedenen Teile: Der Gitarrebass durchzieht mit Ausnahme des "Intros" alle Phasen. Der punktierte Rhythmus und die Akkordverbindung G-c stammen aus den "aktiven" Mittel-Phasen, das As-Dur, das hier zum ersten Mal in dem Stück durch die folgende Akkordverbindung B-Es zur Grundkadenz komplettiert wird, und der ruhige Ausklang mit fallenden Motivlinien verweisen auf den Anfangsteil. Zweifellos spiegelt sich in der Musik Opas Erleichterung bei der Ankunft..

Das Grundkonzept der Musik:

Der Komponist wählt als Modell für seine Musik den Mazurka-Gestus, wie ein Vergleich mit Ausschnitten aus Chopin-Mazurken verdeutlicht:

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



Diesem Beispiel entspricht der Schlussteil des Werbespots, allerdings in einer Verschiebung der Semantik vom "con anima" zum Gemütvollen.

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



Mit diesem Beispiel korrespondieren die drängend sequenzierenden Mittelphasen.

In der Literatur über Musik in der Werbung wird immer wieder als besonders Kennzeichen die Verwendung von Klischees hervorgehoben. Nur so wird die Musik konkret aussagefähig. Das Klischee ist nämlich semantisch besetzt und löst automatisch bestimmte Assoziationen und Gefühlsanmutungen aus. In unserem Beispiel wird mit der Wahl des Genres "Romantisches Klavierstück" der Hauptakzent auf den Aspekt des Menschlich-Behaglichen gelegt. Assoziationen an den bürgerlichen 'Salon', an Hausmusik u. Ä. stellen sich ein. Das Rubatospiel verstärkt das altmodisch-romantische Flair. Beabsichtigte Suggestion: Das "gute Alte" geht mit der Hochtechnologie zwanglos Hand in Hand. Um einer allzu starken Verengung in dieser Richtung vorzubeugen, benutzt der Komponist die spezifische Form der Mazurka, denn die hat neben lyrisch-behaglichen gerade auch zupackend-dramatische und rhythmisch elektrisierende Züge. So wird auch das andere Vorstellungsfeld des Spots ("Abenteuer") abgedeckt. Das Changieren der Musik eröffnet dem Komponisten des Spots die Möglichkeit, durch charakteristische Veränderung und Akzentuierung eine Anpassung an unterschiedliche Handlungs- und Vorstellungsmomente des Spots zu erreichen. Eine Reihe von solchen underscoring-Momenten wurde bei der Beschreibung der Musik schon deutlich.

Die Klischee-Analyse muss also ergänzt werden durch eine genaue Detailanalyse, denn die spezifische Aussage entsteht durch Nuancierung des Klischees. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Musik in der Werbung nicht grundsätzlich von der 'Kunstmusik', die ja auch mit Klischees (Stilen, Gattungen usw.) arbeitet und ihren ästhetischen Reiz und ihre spezifische Ausdrucksqualität aus der innovativen Modifizierung (Individualisierung) von Mustern bezieht.

Das ästhetische Problem des Zusammenhangs löst der Komponist - wie der Komponist klassisch-romantischer Musik - durch die bei allen Veränderungen gegebene Materialidentität. Durch das ganze Stück zieht sich die mazurkatypische Rhythmisierung mit rhythmisch unterteilter 1. Taktzeit (2 Achtel, punktierte Achtel u. Ä.) und gedehnter 2. Taktzeit. Vereinheitlichend wirkt auch der fast durchgehende Gitarrebass.

Genaue Analyse der Beziehungen zwischen Bild- und Klangebene

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

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

Musical score for measures 1-7, featuring piano accompaniment in 3/4 time with a key signature of two flats.

8. K geht über den Gang. 9. Kind sieht Sekretärin im Büro. 10. O wacht auf, sucht K.

11. K im Speisewagen, ißt Schokolade. 12. O kommt, sieht K. 13. K sieht O, fühlt sich ertappt. 14. K läuft weg.

Musical score for measures 8-14, including a string part (Str.) and a triangle (Triangel) part. Measure 10 is marked with a fermata.

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

Musical score for measures 15-21, including parts for Clarinet (Klar.), Oboe (Oboe), and Bassoon (Fagott). Measure 20 is marked with a fermata. Performance markings include 'rit.' and 'a tempo'.

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

Musical score for measures 22-31, including a Glockenspiel part. Measure 25 is marked with a fermata.

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

Transkription des Verf.
Der Spot wurde hergestellt von der Werbeagentur Ogilvy & Mather, Frankfurt

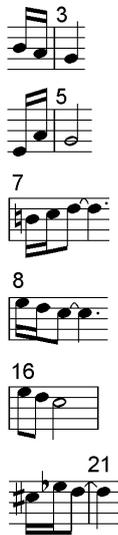
(eingblendete Schrift.) ↑
Unternehmen Zukunft DR DB
Die Deutschen Bahnen

Auf dem Hintergrund der bisherigen Ergebnisse fällt bei der Wahrnehmung des Gesamtpots sehr schnell auf, dass die formalen Einschnitte genau mit den Wendepunkten der Geschichte korrespondieren. Nachdem mehrere solche Punkte analysiert sind, kann man anhand des Arbeitsblattes 2, das alle Schnitte der Musik zuordnet, eine zusammenfassende Deutung vornehmen:

Die einzelnen musikalischen Teile schließen einerseits verschiedene Schnitte syntaktisch zusammen, grenzen sie andererseits semantisch voneinander ab. An den Nahtstellen kommt es zu auffälligen Synchronpunkten zwischen Musik und Bild:

- Der Anfang der 2. Phase am Ende von T. 6 korrespondiert mit Bildschnitt 7 (Davonschleichen des Kindes). Dabei sind, wie üblich, Bild und Tonebene minimal gegeneinander verschoben: das Bild des Kindes erscheint kurz vor dem Einsatz der entsprechenden Musik. Der Aufbruchcharakter der Musik (s.o.) passt genau zum Erkundungsgang des Kindes.
- Den Übergang zur 3. Phase markiert in T. 14 ein auffälliger klanglicher Effekt: ein hoher Streicherton und ein Triangelschlag fallen zusammen mit dem Blickkontakt zwischen Opa und Kind (Schnitte 12/13). Die Umkehrung der Bewegungsrichtung der einzelnen Teilgestalten entspricht der 'Umkehr' (dem Weglaufen) des Kindes.
- Die schon bei der musikalischen Analyse sich aufdrängende Vermutung, dass in Phase 4 (T. 22ff.) die Musik die Flucht zurück ins Abteil abbildet, bestätigt sich. Der rasante Absturz wird gemildert durch die ruhige Klarinettenlinie, die Opas Erleichterung spiegelt und als akustischer Überblendeffekt auf die ruhige Coda vorbereitet. Die inhaltliche Korrespondenz der Schnitte 24-26 (T. 24/25) mit Schnitt 6 (T. 5/6) wird auch musikalisch (in der Rückkehr nach Es-Dur, in dem langen Anhalten dieses Akkordes und in der Tonlage) deutlich.
- Die Coda dient mehr der atmosphärischen Verdichtung und Zusammenfassung als dem gestischen Unterstreichen von Einzelheiten und korrespondiert so mit den anderen resümierenden Elementen des Spots, dem eingesprochenen Text und der eingblendeten Schrift.

Wie gut kalkuliert die Verbindung von Einheitlichkeit und passgenauen Synchronpunkten auch im Mikrostrukturbereich ist, lässt sich am besten an den Metamorphosen des Sechzehntelmotivs studieren:



In T. 3 erscheint das 16tel-Motiv als scheinbar belanglose Durchgangsfigur, in T. 5 und 6 dann als schattenhafter Reflex auf das Auf-Ab der Melodie, speziell auf die 3 Anfangstöne. (Die abstürzende Sechzehntelfigur ist eine rhythmische Variante der drei Anfangstöne - Quart aufwärts, Sekunde abwärts - raubt diesen aber ihre synkopische Querständigkeit). Das räumliche Abfallen der Figur entspricht dem "Abtauchen": dem "Abtauchen" des Enkels in den Fernsehkonsum bzw. dem "Abtauchen" Opas in den Schlaf. Andererseits korrespondiert die huschende Bewegungsform - im Sinne der barocken "fuga"-Figur = 'flüchtige' (schnelle) Bewegung - mit dem Drücken des Einschaltknopfes und schnellen Aufsetzen des Kopfhörers (Schnitt 4) bzw. dem raschen, prüfenden Blick des Kindes auf den einschlafenden Opa (Schnitt 6). Diese Polyvalenz musikalischer Bedeutungen (hier: Abtauchen vs. Aktivität / Bereitschaft zum Aufbruch) wird möglich durch die Bearbeitbarkeit der einzelnen Parameter einer komplexen musikalischen Gestalt hinsichtlich der Intervallik, Rhythmik, Tonlage usw. Die Bedeutung "Aktivität" wird im folgenden sofort bestätigt, wenn die - nun aufwärts gerichtete - Variante in T. 7ff. den "Aufbruch" des Kindes, die abwärts gerichtete in T. 16 und 20 die Flucht vor dem Opa abbildet. Entsprechendes gilt für T. 22ff. (s. o.). Besonders interessant und auffallend ist T. 19/20: Hier erscheint eine chromatisch verengte Variante von T. 5-7. Wieder ist die Bedeutung - je nach betrachtetem Parameter - unterschiedlich: Der Absturz in die tiefe Lage bedeutet auch hier "Abtauchen". "Abgetaucht" ist nicht nur das Liebespaar, sondern ganz real auch der Enkel, der sich hinter einem Vorhang vor dem vorbeikommenden Opa versteckt. Doch das ist mehr im Hintergrund der Wahrnehmung. Vordergründig verweist die chromatische Verengung mit dem verminderten Terzintervall (barocke Figur des saltus duriusculus) und dem D7-Spannungs-Akkord auf den leidenschaftlichen Kuss des Liebespaars. (Vielleicht ist auch die Verwendung der Oboe - Oboe d'amore! - eine barocke Konvention.) Die Wiederholung in tiefer Lage charakterisiert durch die Instrumentation (Fagott) humorvoll den im Vorbeigehen ins Abteil hinein- und etwas indigniert wieder wegschauenden Opa - eine Reminiszenz an Prokofievs "Peter und der Wolf", wo ja auch die Enkel-Opa-Beziehung eine Rolle spielt. Außerdem besteht wieder - wie in T. 6/7 eine Beziehung zwischen der "fuga"-Figur und dem unmittelbar folgenden raschen Blick des Enkels. An dieser Stelle wird ganz deutlich, warum solche Synchronpunkte nie ganz genau zusammenfallen, sondern in der Regel um Sekundenbruchteile gegeneinander verschoben sind: Das dient nicht nur dem Ziel, dem Eindruck des "Geschnittenen" entgegenzuwirken, sondern ermöglicht eine der Polyvalenz der musikalischen Bedeutung entsprechende mehrschichtige Rezeption.

Um die musikalischen Figuren, die Synchronpunkte markieren, in den musikalischen Kontext zu integrieren, unterliegen sie 'normalen' musikalischen Verarbeitungsverfahren, d. h., sie treten auch an Stellen auf, wo sie keine direkte Beziehung zur Bildebene haben. So wird der besonders hervorstechende Synchronpunkt in T. 14 (Oktavsprung und hoher Streichereinsatz) durch den Oktavsprung in T. 10 vorbereitet und damit vor dem Herausfallen aus dem musikalischen Kontext bewahrt. Andererseits können sich auch im Einheitsablaufs der Musik Bezüge zur Bildebene verstecken, ohne dass sie durch direkte Synchronisierung unmittelbar bewusst werden:

In T. 7ff., beim Aufbruch des Kindes erscheint das 16tel-Motiv in einem synkopisch-stockenden Rhythmus und in dauerndem Wechsel von aufwärts und abwärts gerichteter Version. Das entspricht der Langsamkeit des Aufbruchs und dem neugierigen Nach-links-und-rechts-Schauen des Kindes. In T. 15ff. ist der Rhythmus flüssiger und das Motiv ist dauernd abwärts gerichtet; beides passt zu der schnellen Flucht vor dem Opa. In T. 22ff. korrespondieren Absturz und rhythmische Verdichtung des ausschließlich aufwärts gerichteten Motivs als musikalisches Umkehrbild von T. 5ff. mit dem Hals-über-Kopf der Rückflucht. Was musikalisch-ästhetisch als motivische Durchbildung erscheint, ist damit zugleich Transformation von Grundelementen der Bildebene.

Einbettung des Themas in übergreifende Unterrichtszusammenhänge

Die Behandlung des vorliegenden Werbespots passt am besten in eine Unterrichtsreihe, in der es um die Verbindung der Musik mit anderen Kommunikationssystemen (Wort, Bild) geht: um die spezifischen Möglichkeiten der Bedeutungsgewinnung der einzelnen Systeme und um den Bedeutungszuwachs, der in ihrer Verbindung entsteht.

Sprache dient in der Regel dem Informationsaustausch. Sie spricht in Wortketten, deren einzelne Glieder bestimmte begrifflich-prägnante Bedeutungen haben, die in der syntaktischen Verbindung einen Gesamtsinn ergeben. Die 'musikalischen' Elemente der Sprache (Prosodie: Sprachmelodie, Rhythmus Klangfarbe, Dynamik) sind zwar auch sehr wichtig hinsichtlich der Nuancierung der

„Nachricht“, treten aber insgesamt hinter der rational-begrifflichen Bedeutung zurück. Ganzheitlicher in der Wirkung ist dichterische Sprache. Sie enthält viele 'musikalische' Elemente wie Assonanz, Reim, Versrhythmik u. ä. Solche Lyrikellemente sind gerade in der Werbung sehr beliebt, weil durch sie die Information um wichtige (suggestive) Erfahrungsmöglichkeiten erweitert wird.

Ein Werbespruch der Bundesbahn aus den 50er Jahren lautet:

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

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

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

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

Das Kernproblem bei der Verbindung von Musik und Sprache - etwa im Klavierlied - ist genau das bei der Analyse des Werbespots "Entdeckungsreise" erörterte: Wenn Musik allzu vordergründig alle für sie analog abbildbaren 'Bilder', Vorstellungs- und Gefühlsinhalte eines Textes aufgreift, verstößt sie gegen ihr eigenes Prinzip des durch Wiederholung und Variation gewährleisteten Zusammenhangs (Einheitsablauf). In den rezitativen, episch-erzählenden Formen wird das bis zu einem gewissen Grade toleriert, in einer Arie oder in einem Lied, Formen in denen die Musik als Musik sich konstituiert, ist das ganz unmöglich. Das heißt andererseits aber nicht, dass die Musik nur einen allgemeinen Stimmungshintergrund (vgl. Moodtechnik) als Folie für den Text bieten soll. Dann würde sie ja den Kerngedanken, die Sinnfigur des Textes, verfehlen. Das Grundmaterial der Musik und seine spezifische Formung müssen also einen konkreten Bezug zum Text aufweisen, wenn die Musik die Aussage des Textes ins Musikalische transformieren will. Genau das ist auch in dem Werbespot geschehen.

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

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

TV-Spot von Uniroyal (1992)

The first system of the musical score is written for piano in 3/2 time. The key signature consists of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with rests in the second and fourth measures. The left hand plays a bass line with eighth and quarter notes, including a quintuplet of eighth notes in the first measure. The system concludes with a double bar line.

The second system continues the piano arrangement. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a triplet of eighth notes in the third measure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The system ends with a double bar line.

1
Es regnet. Affe A schaukelt in einem aufgehängten Uniroyal-Autoreifen.



A winkt ab, als B ihm die Banane anbietet (damit er ihn auf seinen Reifen lässt?).



2
Affe B klettert von seinem Reifen (nicht UNIROYAL! nicht rutschfest?) herab.



7
B schiebt einen Schubkarren voller Bananen heran.



3
Affe A, wie 1



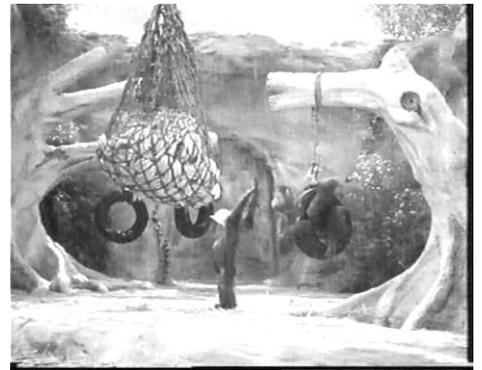
8
A winkt wieder ab.



4
B betrachtet nachdenklich eine Banane in seiner Hand.



9
A - in gelbem Schutzhelm - winkt dem Kranführer, der ein ganzes Netz voller Bananen ablässt.



5
Regen, Reifen



10
A hält sich die Hand vors Gesicht, um nicht in Versuchung zu kommen. Oder: „Sind die blöd!“



Gesprochene Produktinformation:

"Bei diesem Wetter erste Wahl: Winterreifen von Uniroyal."

TV-Spot von Uniroyal (1992)

Viol. pizz.

Fagott (= Affe B)

Fagott (= Affe B)

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

gestopfte Tromp.

SCHNITTE:

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

"a - a"

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

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

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

mimeogene Klänge:

Analogien:

Regentropfen (Violinen, pizzicato)

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

schaukeln (Oktav-Pendel)

herunterrutschen (Tirata, Tonleiter abwärts)

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

'lebhaft' Achtel, 'helles' Dur, 'satt', 'volle' Mehrstimmigkeit am Schluß = Glück, Zufriedenheit

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

- Quintole und Fagott der Kletterfigur

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

- Einstimmigkeit

Normale Strukturen signalisieren, daß die Dinge im Lot sind:

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

Dominantton h = 'schweben' (hängen)

Leitmotivik (Symbolik):

Fagott + schnelle Bewegung = Affe B

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

Prinzipien:

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

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

Und nun sollen seine Geister auch nach meinem Willen leben

Der Erbe des Hexenmeisters: Nach sechzig Jahren wird „Fantasia“ von Walt Disneys Neffen fortgesetzt (FAZ 19. 7. 00, S. 49)

Als Thomas Mann 1938 die Disney-Studios besuchte, arbeiteten die Zeichner gerade an „Fantasia“. Der Gast war wenig angetan: „Zauberlehrling“-Film in primitivem graphischen Zustand“ notierte er in seinem Tagebuch. „Fantasia“ wurde trotzdem zum berühmtesten aller Zeichentrickfilme. Er besteht aus acht Episoden, die jeweils ein Werk der klassischen Musik bebildern. Im Zentrum steht die Adaption von Paul Dukas' „Zauberlehrling“ mit Micky Maus in der Titelrolle. Erst Thomas Mann erklärte Walt Disney, dass das kurze Musikstück seinerseits die Ballade von Goethe zur Grundlage hat.

„Seine Wort und Werke / Merkt ich“, beruhigt sich der Zauberlehrling darin, bevor er den Besen zum Leben erweckt und die Gemächer unter Wasser setzt - Worte und Werke allein genügen nicht: „Denn als Geister/ Ruft euch nur, zu diesem Zwecke, /Erst hervor der alte Meister.“ Ob Roy Disney über diese Zeilen ins Grübeln gekommen ist? Schließlich hatte der Neffe des berühmten Walt nicht weniger vor als der Zauberlehrling: - Die Magie des Oheims, des Altmeisters der Zeichentrickkunst, sollte zu eigenen Zwecken fortgeführt werden. Vor acht Jahren begann die Vorbereitung auf „Fantasia/2000“.

Das Original von 1940 ist ein singuläres Werk in der Filmgeschichte, gedacht als dauerhaftes Experimentierfeld für die Disney-Künstler. Jedes Jahr sollte eine überarbeitete Version in die Kinos gelangen, bei der einzelne Episoden durch neue ersetzt würden. Der Krieg machte einen Strich durch die Rechnung: Erst fielen die Absatzmärkte in Übersee aus, dann rekrutierte das Pentagon nach dem amerikanischen Kriegseintritt Teile des Studios und dessen Mitarbeiter für die Propaganda. Nach 1945 hat Disney nie wieder den Anschluss an die Qualität der Vorkriegsjahre geschafft. „Fantasia“ aber entwickelte sich zur Legende, die bei jedem Neustart .erfolgreicher wurde. So blieb es bei den alten acht Episoden.

Während deren Produktion erlebte Walt Disney den Gipfel seiner Popularität und seines Erfolges. „Schneewittchen“ war 1938 kurzfristig (bis „Vom Winde verweht“) zum kassenträchtigsten Film aller Zeiten geworden, und das Studio hatte mehr als fünfhundert Mitarbeiter. Groß geworden aber war Disney mit seinen Kurzfilmen und einem Spagat zwischen Unterhaltung und Kunst. Für Erstere sorgten die bekannten Stars wie Micky Maus; Donald Duck und Goofy; für die Kunst gab es die Filmreihe „Silly Symphonies“, die nichts anderes war als in Zeichentrick umgesetzte Musik. Hier konnten neue Möglichkeiten erprobt werden: Der erste Technicolor-Film überhaupt war eine Silly Symphony, die Multiplankamera wurde hier erstmals eingesetzt, und auf die Oscars in ihrem Genre hatte Disneys Reihe in den dreißiger Jahren ein Abonnement.

„Fantasia“ sollte diese Traditionen vereinen; zum Vorbild wurde der erste Farbfilm mit Micky Maus, „The Band Concert“ von 1935. Da mühte sich die Maus als Dirigent, eine Aufführung der Wilhelm Tell-Ouvertüre gegen impertinente Störer und einen Wirbelsturm durchzuführen. Toscanini hat den Film seinerzeit achtmal gesehen, und Leopold Stokowski nannte sich danach den größten Micky-Fan der Welt.

Disney nahm den Chefdirigenten des Philadelphia Orchestra prompt beim Wort und gewann ihn für sein neuestes Projekt: „Der Zauberlehrling“. Studiochef und Dirigenten vereinte das Interesse an neuen technischen Möglichkeiten. Für den „Zauberlehrling“ ließ Disney das erste Mehrkanalklangsystem entwickeln, um im Kinosaal die Atmosphäre einer Konzerthalle simulieren zu können. Diese Bemühungen trieben die Kosten für den „Zauberlehrling“ auf mehr als 125 000 Dollar - einen Betrag, den der Kurzfilm im Vorprogramm nie hätte einspielen können. Also erweiterten Disney und Stokowski ihre Vision vom künstlerischen Zeichentrickspaß: Die Idee zu „Fantasia“ war geboren.

Ausgewählt wurden dann neben Dukas noch Stücke von Bach, Tschaikowsky, Strawinsky, Beethoven, Ponchielli, Mussorgski und Schubert. Für jedes wurde ein eigenständiger Zeichenstil entwickelt: eine Summa der Fähigkeiten der Disney-Mitarbeiter: Nur die Besten arbeiteten an „Fantasia“. Fred Moore verpasste Micky Maus zum ersten Mal Pupillen, und Bill Tytla, der größte Animator aller Zeiten, gestaltete mit dem Dämon Chernabog zur „Nacht auf dem kahlen Berge“ und mit dem Hexenmeister aus dem „Zauberlehrling“ gleich zwei unvergessliche Figuren - für die zornigen Augenbrauen des Zauberers stand Walt Disney selbst Modell.

Wie kann man eine solche *tour de force* heute fortsetzen? Sieben Jahre hat das Team unter Roy Disney daran gearbeitet. Als Nachfolger für Stokowski wurde mit James Levine ein nicht minder prominenter Dirigent gewonnen, die einzelnen Beiträge werden durch etwas banale Bemerkungen von prominenten Entertainern eingeführt. Der Film startet zunächst nur in amerikanischen Imax-Kinos, um bestmögliche Bild- und Tonqualität zu garantieren, und ganz im Geist des alten Films ist als zentrale Episode „Der Zauberlehrling“ verblieben. Damit erweist „Fantasia/2000“ dem Vorläufer Respekt: Selbst das alte Format, mit dem Disney 1940 so unglücklich war (aber Cinemascope konnte nicht rechtzeitig entwickelt werden), wird beibehalten. Wenn „Der Zauberlehrling“ im neuen Film beginnt, schnurrt die Leinwand fast auf ein Quadrat zusammen.

Und doch ist diese Hommage der größte Fehler, den Roy Disney begehen konnte. Denn hier sieht man Zeichentrick im Zenit seiner Möglichkeiten, und alle neuen Episoden, diesmal sieben an der Zahl, müssen sich daran messen. Dabei besteht, so viel sei vorweggenommen, nur eine. Die anderen bewegen sich zwischen ästhetischer Katastrophe und reinstem Augenschmaus. Aber selbst ein Glanzstück wie das völlig überdrehte Flamingo-Ballett nach Saint-Saens' „Karneval der Tiere“, das mit kaum drei Minuten einer der witzigsten Zeichentrickfilme der letzten Jahre geworden ist, bleibt letztlich gegen den „Zauberlehrling“ nur Fingerübung.

Ganz missraten ist der Beginn. Er soll den berühmten ~Aufakt zu „Fantasia“ fortführen, der nach Oskar Fischingers abstrakten Entwürfen mit Bachs Toccata und Fuge in d-Moll bestritten worden war. Jetzt ertönt dort Beethovens fünfte Symphonie mit dem Schicksalsmotiv, doch mehr als dies hört man auch kaum in dem auf weniger als vier Minuten zusammengekürzten Stück Auch im alten „Fantasia“ war rigoros gestrichen worden, doch im neuen bleibt nicht mehr als ein Soundbite, und dazu gibt es wieder abstrakte Formen, die den Kampf des Lichts gegen das Dunkel thematisieren Aber im Jahr 2000 ist das nicht mehr neu.

Geburt, Tod und Wiedergeburt ziehen sich von nun an als Leitfaden durch „Fantasia/2000“. Wale fliegen zu Respighis „Pinien von Rom“ durch die Lüfte und retten sich so vor einer Supernova; Andersens standhafter Zinnsoldat, schon 1940 als Disney-Film geplant, findet nun im Allegro von Schostakowitschs zweitem Klavierkonzert die passende Begleitung zu seiner Irrfahrt durch die Abwasserkanäle; Donald Duck heuert bei Noah als Gehilfe an und rettet zu Edward Elgars „Pomp and Circumstance“ die Fauna vor der Sintflut; und zum Abschluss wird Strawinskys Feuervogel-Suite von 1919 als Sieg des fruchtbaren Naturgeistes über die zerstörerischen Elementargewalten gedeutet.

Diese Beschworung der Wiederauferstehung ist seit je typisch für Disney-Filme gewesen, und schon das „Ave Maria“ von Schubert am Ende des alten „Fantasia“ hatte dieses Muster vorgegeben. Aber hier ist es in seiner Wiederholung ermüdend, so interessant auch die wechselnden Zeichentrickstile wieder ausfallen. Von traditioneller Handarbeit bis zu vollständiger Computeranimation ist alles vertreten - und doch gibt es einen Triumph der klassischen Technik: In der Wal-Episode sind die Augen der Tiere nachträglich auf die Computerbilder aufgetragen worden, weil nur so die Lebendigkeit erreicht werden konnte, die Roy Disney als Produzent verlangt hat.

So ist „Fantasia/2000“ zu einem Traktat des Sehens geworden, zu einem 75 Minuten währenden Kurzlehrgang in Sachen Zeichentrick. Deshalb ist er sehenswert - auch mehrfach, denn Details wie das winzige Mäusepaar auf der Arche wird man beim einmaligen Betrachten kaum entdecken. Es sind natürlich Micky und Minnie, die da für einen Sekundenbruchteil auf dem Dachfirst des Schiffes stehen.

Und dann gibt es doch noch ein Meisterstück zu bewundern: die Adaption von Gershwins „Rhapsody in Blue“. Wie .in Woody Allens „Manhattan“ haben die Disney-Zeichner und hier vor allem der unglückliche Eric Goldberg mit seiner Frau Susan, die für die Farbgebung dieser Episode verantwortlich zeichnet, New York zum räumlichen Äquivalent der Musik gemacht. Schon die ersten Sekunden sind phantastisch. Zum lang gezogenen Klang der Klarinette zieht sich auch ein Zeichenstrich über die Leinwand, knickt nach oben ab und zeichnet die Silhouette von Manhattan. Dann werden im grafischen Stil des berühmten Karikaturisten (und Zeitgenossen Gershwins) Al, Hirschfeld vier Personen auf die Suche nach ihrem persönlichen Lebensstil geschickt: ein kleines Mädchen, ein Bauarbeiter, ein reicher Pantoffelheld und ein Arbeitsloser - allen widerfahren phantasiesprühende und umwerfend komische Erlebnisse, bis sich schließlich alles zum Guten wendet.

Für diese eine Episode lohnt es sich zu leben. Sie sucht das Glück im Diesseits. Was nach dem Tod kommt, ist für eine Viertelstunde vergessen, die in die Geschichte des Zeichentricks eingehen wird. Das ist mehr, als von „Fantasia/2000“ zu erwarten war.

ANDREAS PLATTHAUS

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

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

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

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

Arbeitszeit: 4 Unterrichtsstunden

Zur Situation:

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

Pedrillo (allein) - gesprochen –

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

Nr. 13 - Arie –

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

Figurentabelle

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

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

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

	Katabasis im Bass: dto. (sozusagen ‚den Kopf hängen lassen‘, ‚sich verkriechen‘) kurze, wiederholte Phrasen der Sgst. mit Pausen dazwischen, Sprechduktus (interrogatio): angstvoll, unruhig, hektisch Sgst. am e‘‘ ‚festhängend‘: Unentschlossenheit, Ausweglosigkeit GP s.o.
D	Triolentremolo (s.o.) + Tirata + Pause: ‚ängstliches Sich-umgucken‘, ‚Zusammenzucken‘ GP s.o.
E	Tremolo-Bordun im Bass: ‚krampfhaftes Sichzusammenreißen‘ Streichertremolo: ‚Zittern‘ (verkrampfte Anstrengung? geheime Angst?) anfangs Fanfaren dreiklang (‚sich aufraffen‘, s.o.), aber verkrampft (Dissonanz in T. 30), nur unter Überwindung von gegenstrebigem Kräften (chromatischer Abwärtsgang a (28) – gis (30) – g (32) – fis (34), unsicher (Wechsel extremer Auf- und Abbewegungen); dann aber ‚Durchbruch‘: Anabasis (Tonleiter) T. 35 als Umkehrung der Fluchtfigur (Tonleiter abwärts) von T. 3 u.a. extensio (‚Festhalten‘) auf dem bisher höchsten Ton (a‘‘ in T. 36-38) + Fanfaren aus T. 5-6 Durchbruch aber nur scheinbar: A-Dur = dominantischer Halbschluss, GP
Rolle der Musik	Die Kontraste in der Musik (V, A versus BCD) spiegeln das Hin- und Hergerissensein zwischen Mut und Feigheit. Die Generalpausen signalisieren Inkonsequenz und Ratlosigkeit (dauerndes Abbrechen, Stocken). Die Verquickung beider Pole - in V und A noch versteckt – vor allem in E verdeutlicht seine innere Zerrissenheit.
Form	(gespielter) MUT G.P. VERZAGTHEIT Einleitung (Elemente von A u. a.) A "Frisch zum Kampfe" <div style="margin-left: 40px;"> B (T. 12-17) "feiger Tropf" C (17-24) "Sollt ich zittern?" D (25-27) "Zusammenzucken" </div> E (T. 28-8) "Es sei gewagt!" <div style="margin-left: 40px;"> B C D </div> E' <div style="margin-left: 40px;"> B </div> A/E "Frisch zum Kampfe" <div style="margin-left: 40px;"> B (instrumental) B </div> (A1) "Frisch zum Kampfe" Coda
	Das Formschema zeigt, dass das unsichere Hin- und Herschwanke sich in immer neuen Wiederholungsschleifen und immer wiederkehrenden Generalpausen fortsetzt. In der 3. Schleife scheint zunächst der endgültige Durchbruch zu gelingen: Auf B (T. 66ff.) folgt sofort – die ‚Zitterteile‘ BCD entfallen - eine Verbindung von A und E (T. 73ff.), die – nach extremem Hochton h‘‘ und ‚fürchterlich quälender‘ Dissonanzfigur (verm. Septakkord in T. 79) zum ‚echten Schluss‘ findet: - straffes, heldisches Unisono - ‚riesenhafte‘ Abwärts-Dreiklangsfanfara auf dem Tonikaakkord D - kadenzierende Fanfarenklänge - Aber wieder folgt nach der GP eine weitere Wiederholungsschleife mit noch extremerem Kontrast: B erscheint zunächst rein instrumental: - ‚es verschlägt ihm die Sprache‘, seine Angst scheint noch gesteigert -, dann folgt die gesungene Wiederholung. Gegenüber der ausgedehnten ‚Feigheits‘-Teil B ist der Schluss sehr kurz angebunden. Der Umschlag in die ‚Kampf‘-Figur (T. 97) erfolgt abrupt – die GP entfällt. Die schnell wiederholten, kurz abgerissenen Dreiklangfiguren wirken wie Karikaturen der ‚Sollt-ich-zittern‘-Melodie (T. 18-19). Es hat den Anschein, dass er mit dieser abrupten Hektik vor weiteren Bedenken (Wiederholungsschleifen) davonlaufen will. Das verdeutlicht das Nachspiel in den Tiratafiguren (Sechzehnteltonleitern abwärts), die Varianten der früherer Katabasisfiguren - Fluchtfigur in T. 3 u.a., Bassgang in C – sind.
Rolle der Musik	Aufgrund der Analogcodierung und der häufigen Wiederholbarkeit von Figuren und Formteilen macht die Musik die Stimmungsschwankungen, -modifikationen und –umbrüche intensiver erlebbar. Die Musik macht die inneren Vorgänge sehr deutlich, indem sie Abstraktes (Mut, Feigheit) durch abbildende Figuren (Anabasis, Katabasis, Tirata) sozusagen nach außen kehrt, ‚sichtbar‘ macht. Diese bildlichen Figuren sind teilweise metaphorisch zu verstehen, teilweise aber auch Unterstreichungen der Bühnengestik des Sängers (Zusammenzucken, wild fuchtelnd, vor Angst in sich zusammensinken u.ä.) Durch die Modifizierbarkeit musikalischer Zeichen können Entwicklungen/Zusammenhänge besser und nuancenreicher verdeutlicht werden (vgl. unterschiedliche Katabasis- oder Anabasisfiguren) Durch die Möglichkeit der Kombinierbarkeit von Zeichen kann die Musik die Gefühlsverstrickungen viel differenzierter darstellen, als der Text, der mit genau definierten Begriffen immer nur Eines sagen kann. Das geschieht z. B. in der Kombination von Anabasis (Oberstimme) und Katabasis (Unterstimme). Die Musik fügt auch Eigenes hinzu: Das wird besonders deutlich am Schluss (s.o.), wo erst die Musik die Vertracktheit der inneren Vorgänge bloßlegt. Dem Text selbst kann man nicht entnehmen, dass die schlussendliche Entscheidung in Wirklichkeit ein Davonlaufen vor der eigenen Courage (eine Flucht nach vorne) ist.

Inszenierungen der Pedrilloarie

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

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

E Nomine: Vater unser

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

B

11 In nomine patris et filii et spiritus sancti

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

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

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

Die Noten verdeutlichen die wichtigen musikalischen Strukturen:

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

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

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

entladen muss.

→ Wir lesen den vollständigen Text des Stückes und vergleichen ihn mit der vorkonziliären und der heutigen deutschen Fassung des „Vater unser“:

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

Der Text des Stückes stimmt bis auf die Zeile „Dein Reich komme“ mit der vorkonziliären Fassung überein. Dazu passt auch die Vorliebe für lateinische Einschübe. Handelt es sich vielleicht um eine Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Glaubensvorstellungen? Auffallend – und zunächst unerklärlich – ist die Tatsache, dass einige Teile des „Vater unser“ beim ersten Mal unterschlagen und später ‚nachgereicht‘ werden. Aufschlussreich sind die Psalmzitate, die die alttestamentliche Folie (Schreien um Hilfe) für das vertrauensvolle Sprechen mit dem „Abba“ bilden. Die Musik unterstreicht diesen Gegensatz sehr nachdrücklich.

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

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

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

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

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

Text Musik Bildebene

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

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

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

Bei allem Spielraum gibt es aber doch Deutungsperspektiven:

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

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

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

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

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

Die Musik definiert drei atmosphärische Räume:

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

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

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

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

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



Thema:

Auge und Ohr - Das Visuelle als Hilfe beim Musikhören und -verstehen.

Die Beispiele berücksichtigen alle Stufen (Unter-, Mittel- und Oberstufe).

Musik und Bild, das Akustische und das Visuelle, unterscheiden sich grundsätzlich, sind allerdings auch vielfältig miteinander verflochten – man denke an die Notation und das assoziative (mit ‚Bildern‘ arbeitende) Hören - und sie drängen geradezu immer wieder neu zur Kombination, nicht zuletzt im Film. Die Reflexion über die Unterschiede und das Problem der Verbindung beider führen zu wesentlichen und grundlegenden Erfahrungen und Einsichten.

Inhaltliche und methodische Schwerpunkte der Veranstaltung:

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

Referat: Hubert Wißkirchen, Pulheim

Saint-Saëns: Der Löwe

Video 1: echte Löwenfamilie, wie ein Tierfilm.

So etwas sehen die Kinder dauernd: eine Musikanterlegung, die mehr oder weniger „passt“, aber zu einer verwaschenen Musikwahrnehmung führt.

Die Enttäuschung der Schüler, wenn sie sehen, wie die Bilder teilweise an der Musik vorbeigehen, ist produktiv. Die vorhergehende Musikerarbeit wird belohnt.

Sie können sich als „Fachleute“ fühlen. Lernen dann aber auch, dass 1:1-Entsprechungen zwischen Musik und Bild als bloße Doppelung sinnlos und langweilig sind und die je eigene Ästhetik von Bild und Musik vernachlässigen.