Hubert Wißkirchen
Tel./Fax 02238/2192
e-mail: HWisskirchen@t-online.de
Cäcilienstr. 2
50259 Pulheim-Stommeln

Im WS 2000/2001 biete ich folgende Veranstaltung an:

Thema: Musikalische Interpretation — didaktische Analysen für den Oberstufenunterricht

Inhalte: Der Vergleich verschiedener Interpretationen eines Musikstückes führt sofort ins Zentrum ästhetischer Reflexion. Er dient überdies als Stimulans für differenzierte Wahrnehmung. An Beispielen aus verschiedenen Epochen und Stilen wird gezeigt, wie der Interpretationsvergleich in der Unterrichtspraxis methodisch eingesetzt werden kann.

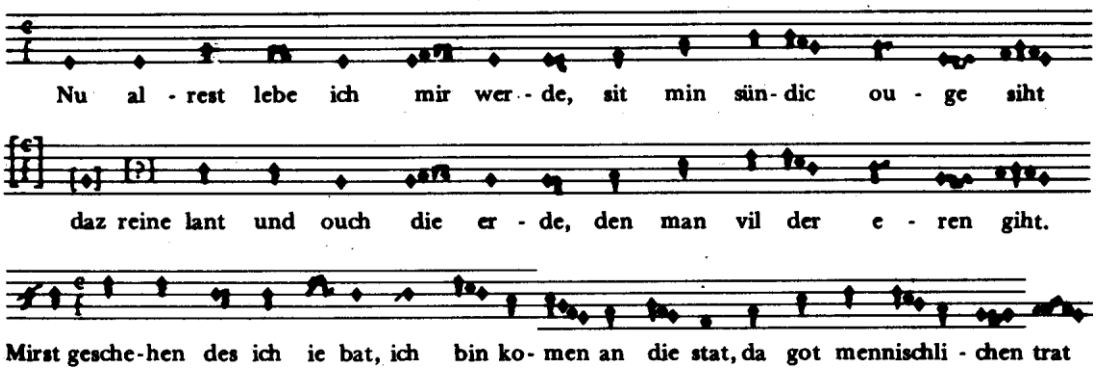
Studiengang Schulmusik
Proseminar (zu C 3 der StO)

Ort:	Raum 13
Zeit:	Dienstag, 17.00 - 18.30 Uhr
Beginn:	Dienstag, 10. Oktober

Leistung für Scheinerwerb: Klausur

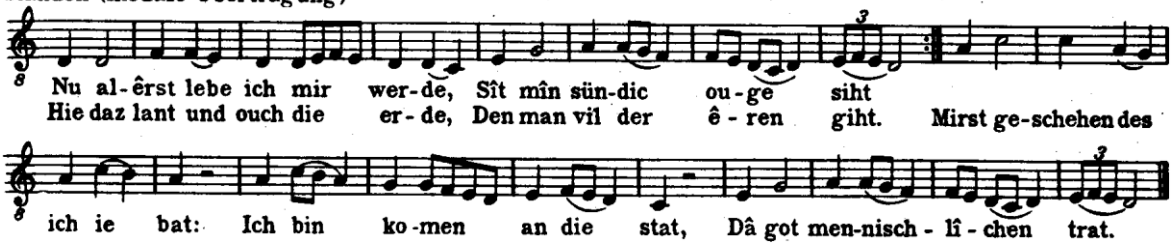
Walther von der Vogelweide: Palästinalied

Originale Fremdmelodie



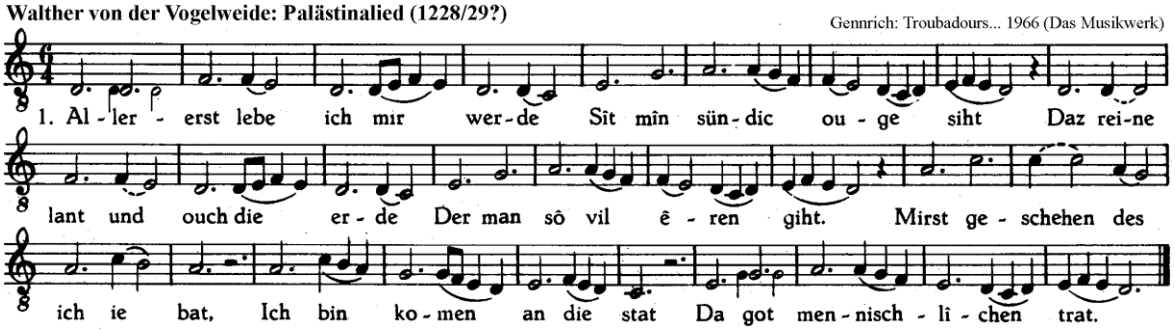
Beispiel 70 (H. Besseler: Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam1931)

Palästinalied Walthers von der Vogelweide, wahrscheinlich 1228 beim Kreuzzug Kaiser Friedrichs II. entstanden (modale Übertragung)



Walther von der Vogelweide: Palästinalied (1228/29?)

Gennrich: Troubadours... 1966 (Das Musikwerk)



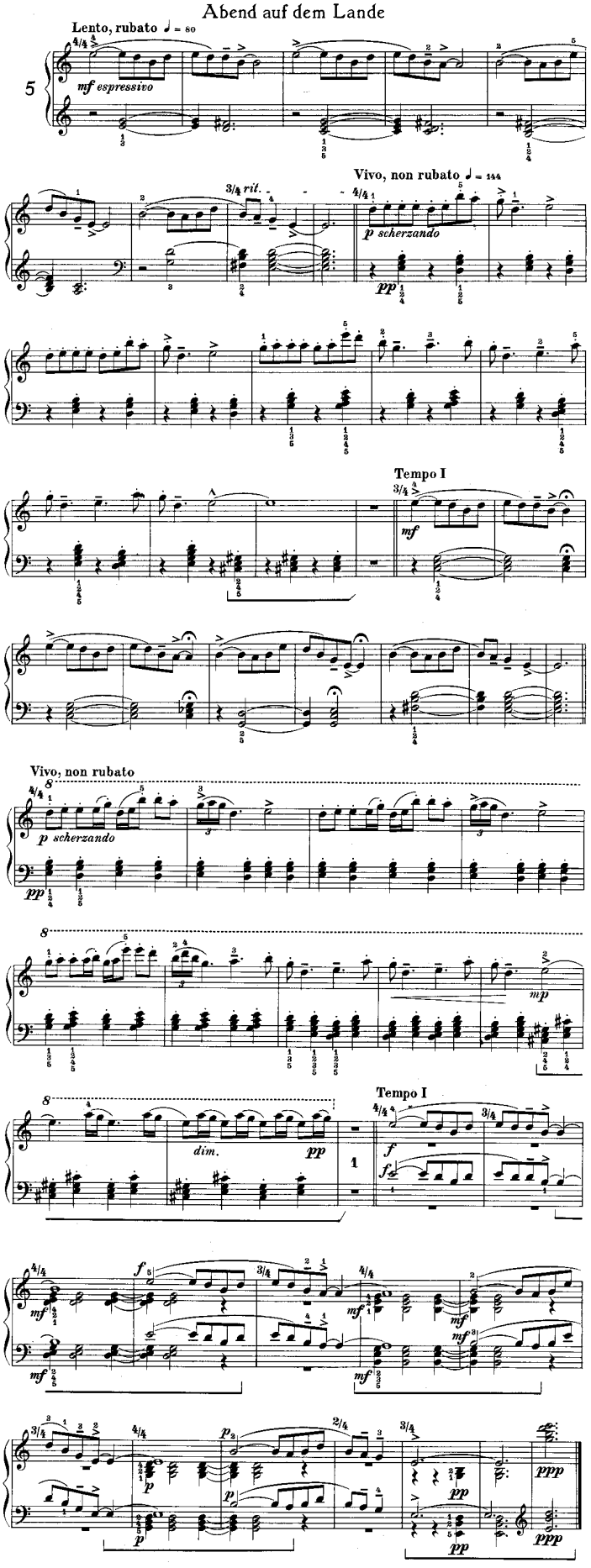
Jetzt erst lebe ich richtig,
seitdem mein sündiges Auge
das Heilige Land und die Erde sieht,
von der man so viel Ehrenvolles sagt.
Mir ist zuteil geworden, worum ich immer gebeten habe:
Ich bin an diejenige Stätte gekommen,
wo Gott als Mensch wandelte.

Aufnahmen:

1. Ougenweide 1974
2. Dulamans Vröudenton (CD "Minnesänger in Österreich", 1997, Arabische Laute, Baßblockflöte, Tamburin, Soprancornamuse; Gesang: Andreas Gutenthaler
3. Capella Antiqua Bambergensis (CD “Die Fräulein von Franken”, 1994)
4. Tourdion (CD “Chapelle Royale”)
5. Estampie (CD “Ondas 2000”)

Heinrich von Meißen (genannt: Frauenlob), Anfang 14. Jh.

6. Béla Bartók:

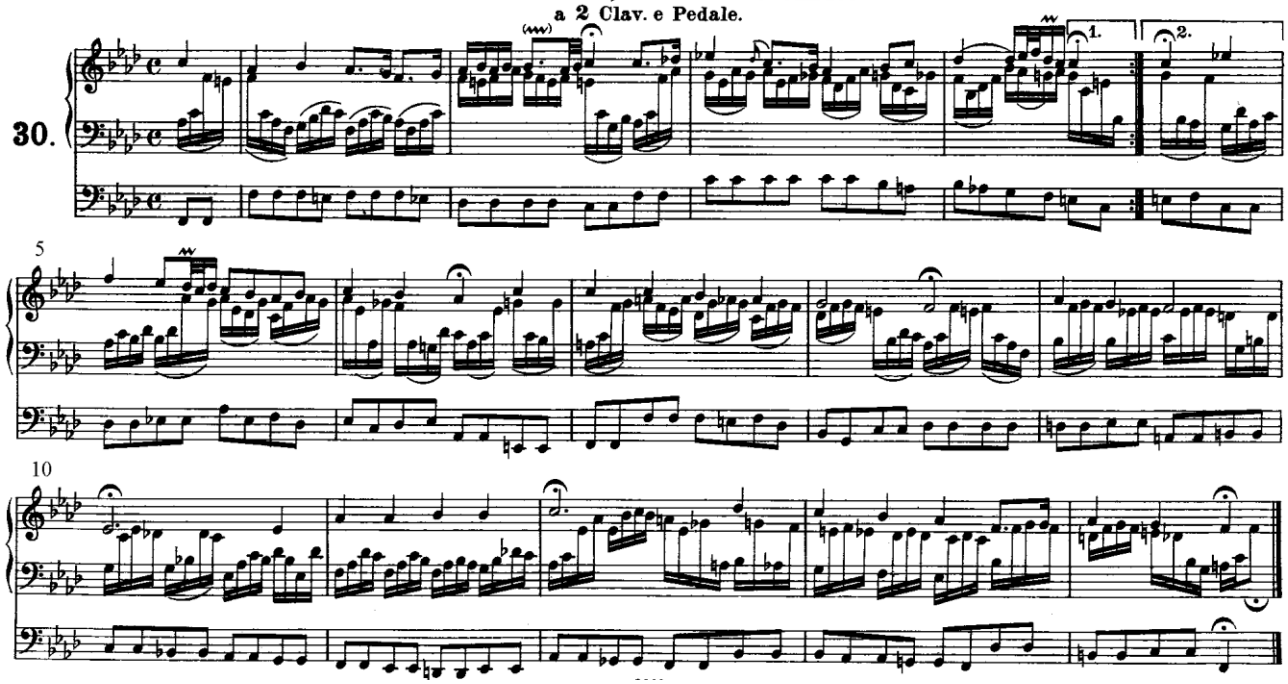


Siegfried Borris:

"1. Als >imaginatio< erscheint das Urbild der Komposition in der Phantasie und Vorstellungskraft des Komponisten;
2. die >res facta< enthält das Zeichen dieses Urbildes in der Niederschrift, diese ist wegen der Beschränkung unseres Notensystems im Vergleich zur vorgestellten Klangfülle zwar konkret aber vieldeutig.
3. die >interpretatio< gibt die Darstellung und Deutung der res facta; der Interpret fügt bei der Verwandlung des Schriftbildes in eine Klanggestalt notwendigerweise subjektive selbst zu verantwortende Impulse seiner Phantasie und seiner Konzeption hinzu;
4. in der >apperceptio<, im Klangerlebnis des Hörers, wird von dem bereits vielfach umgedeuteten Urbilde aus dem konkret Erklingenden je nach Hörvermögen, Aufmerksamkeit usw. ein bescheidener Bruchteil aufgenommen; dieses Musikerlebnis ist nach wie vor das soziologisch wichtigste Ereignis der Musik;
5. die >memoria< als Erinnerung an das Musikerlebnis läßt den klanglichen Ablauf in der Zeit punkthaft zu einem Inbild des Gehörten zusammenschmelzen, zu einem Klangkonzentrat, das den eigentlichen geistigen Besitz in der Musik ausmacht. Die Vielfalt der memoria, der erinnerten Musik, bildet die Grundlage der Musiktradition, der Musikpflege, der Musikfreude, der Hörerwartung und des Hörverlangens. Diese memoria war bis zum Beginn unseres Jahrhunderts stets überaus vage und in einem gewissen Sinne der imaginatio an Irrealität vergleichbar. Urteile und Wertungen gegenüber künstlerischen Leistungen waren dementsprechend nur aus vager Erinnerung möglich. Sie bildeten schließlich die überwiegend gefühlsmäßig bestimmten Nuancen für die kollektive Hörerwartung, den Zeitgeschmack, so etwa bei einem Konzert Furtwänglers, Toscaninis oder Bruno Walters, bei einem Gastspiel Carusos, Schaljapins, Kreislers oder Busonis. Der inspirierende Augenblick der genialen Interpreten war nur im Vollzuge erlebbar, schwerlich aber am konkreten Detail beweisbar. Der Ruhm der Authentizität einer meisterlichen Darstellung (nicht nur für den Publikumserfolg entscheidend, sondern auch für die musikalische Fachausbildung bedeutungsvoll) -, konnte sich nur auf eine Annäherung an ein in der Idealität geglaubtes So-Sein eines Werkes gründen und stützen. Hierfür war die Hörerfahrung das einzige nicht sehr objektive Regulativ.
Im 20. Jahrhundert haben nun die technischen Mittel eine Materialisierung und Konkretisierung der memoria bewirkt. Aus der vagesten Phase in der Existenz des musikalischen Kunstwerks ist nunmehr die konkreteste geworden. Die memoria hat eine statische und faßbare Grundlage erhalten. Wir können in der materialisierten memoria geradezu eine >anti-res facta< sehen. Der Hörer ist neuerdings in eine Situation zwischen Notentext (res facta) und präziser Klangrealisation auf der Schallplatte (anti-res facta) gestellt. Daraus ergibt sich eine neue Situation für den Interpreten. Als Mittler zwischen Werk und Hörer konnte seine Gestaltungsintention bisher stets nur mit dem jeweiligen Hörvermögen beurteilt werden; dieses bezog seine Kriterien nur aus der vagen memoria. Heute bringt der Hörer aus der Möglichkeit beliebig häufiger Wiederholung mustergültiger Interpretationen oft bereits ein unverhältnismäßig präzise geschärftes Modell für seine Hörerwartung mit. Welche Gefahr diese neuerschlossene Bereicherung in sich birgt, mag der Hinweis erhellen, daß im technischen Aufnahmeverfahren der Schallplatte eine Perfektionierung durch Synthese, also aus dem Zusammenstückeln optimaler Details möglich (und leider auch üblich) geworden ist, die keiner normalen lebendigen Darbietung jenes nun schon romantisch anmutenden >inspirierten Augenblicks< mehr entspricht. Psychologisch neu und noch keineswegs immer bewältigt ist für den heutigen Künstler die Tatsache, daß seine Leistung nicht mehr als >Projektion einer nicht determinierten Zukunft< eine irreale memoria bereichert, sondern daß seine Darbietung einem Wall standardisierter und genormter Interpretationen gegenübertritt, gegen die er sich behaupten muß.
In: Vergleichende Interpretationskunde, Berlin 1982, S. 7f,.

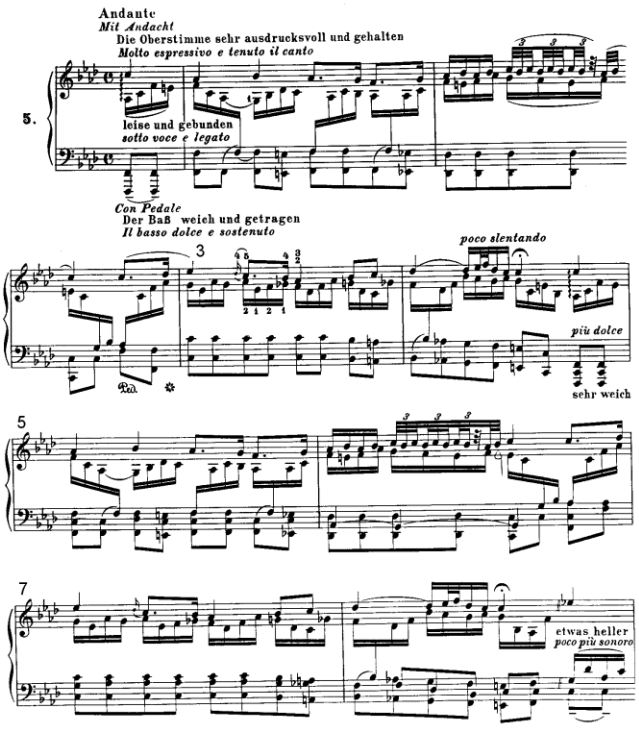
J. S. Bach: **Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ.**

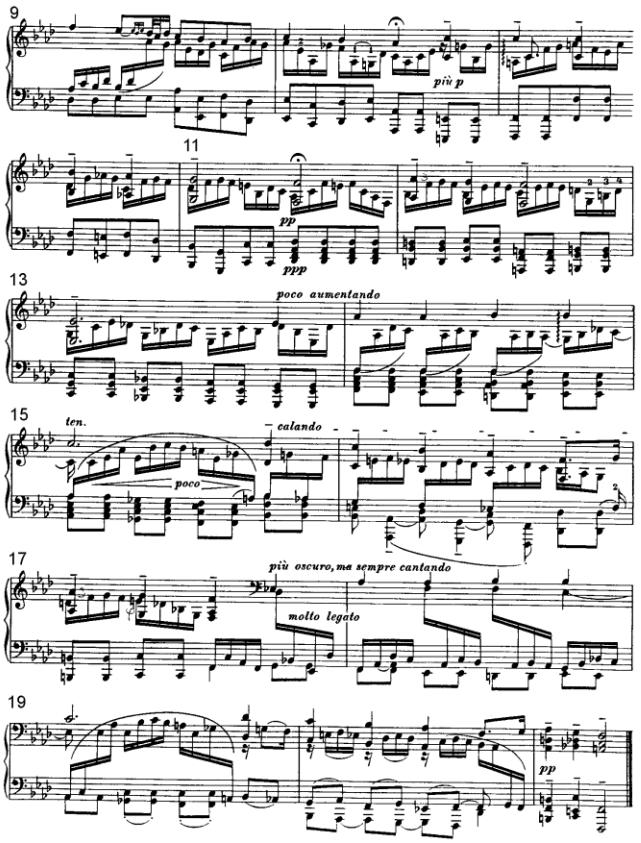
a 2 Clav. e Pedale.



J. S. Bach: Ich ruf zu dir, Herr (Bearb. v. F. Busoni)

I call on Thee, Lord | Je t'invoque, Seigneur





Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,
ich bitt, erhör mein Klagen;
verleih mir Gnad zu dieser Frist,
laß mich doch nicht verzagen!
Den rechten Weg, o Herr, ich mein,
den wollest du mir geben,
dir zu leben,
mei'm Nächsten nütz zu sein,
dein Wort zu halten eben.
(Johann Agricola 1531)

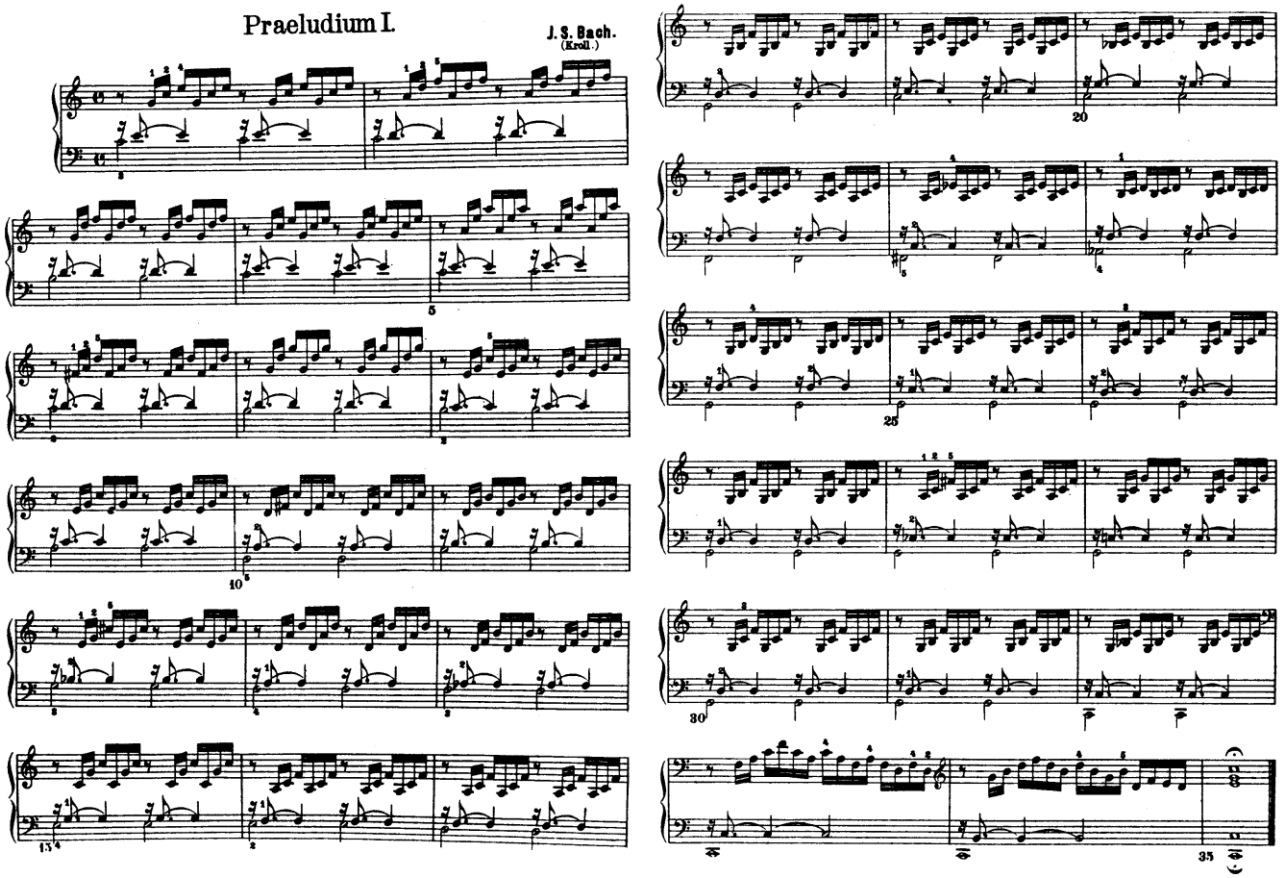
Im Nebeneinander der Viertel (Sopran), Achtel (Baß) und Sechzehntel (Alt) können das ängstliche Beben des Pedaltremolos, die flehende Gebärde der ostinaten Violinfiguren und die jeden zum Miteinstimmen anziehende Melodieführung so unmittelbar als >Ich ruf zu dir< mitempfunden werden, daß die Beliebtheit dieses Triosatzes leicht verständlich ist. (Gunther Hoffmann: Das Orgelwerk J. S. Bachs, Stuttgart1989, S. 114f.)

"Die Mittelstimme dieser einzigen dreistimmigen Bearbeitung im >Orgelbüchlein< (Alt und Tenor sind in eine Stimme zusammengezogen) fleht demütig (vgl. Nr. 23 {Da Jesus an dem Kreuze stund}), sinnbildlich beschützt von den (autographen) legato-Bögen, während die Achtel des Basses dazu das unruhige Pochen des Herzens malen (vgl. Matthäuspassion: >O Schmerz, hier zittert ein gequältes Herz<). Viertel = 40."

(Hermann Keller: Die Orgelwerke Bachs, Leipzig 1948, S. 165)

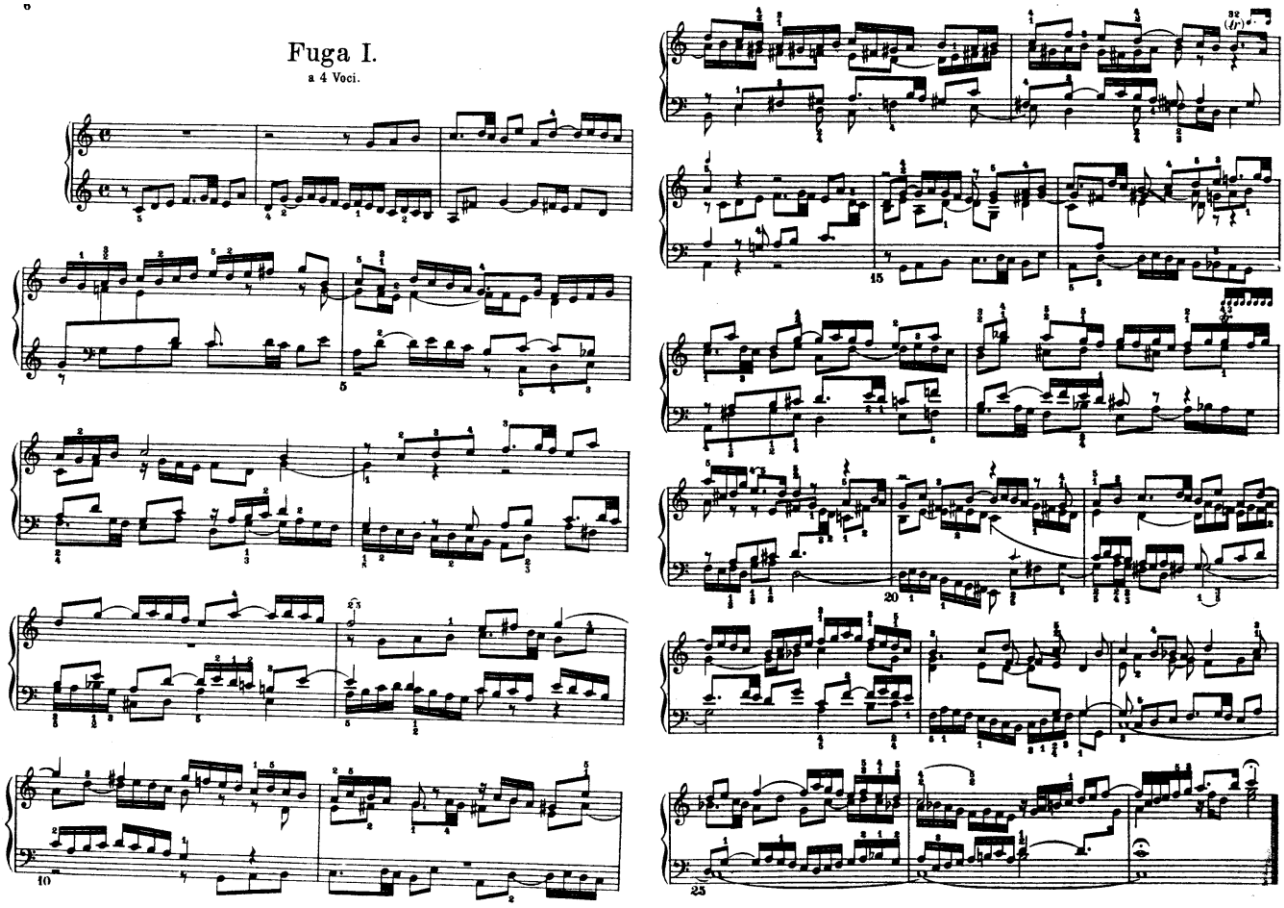
Praeludium I.

J. S. Bach.
(Kroll.)

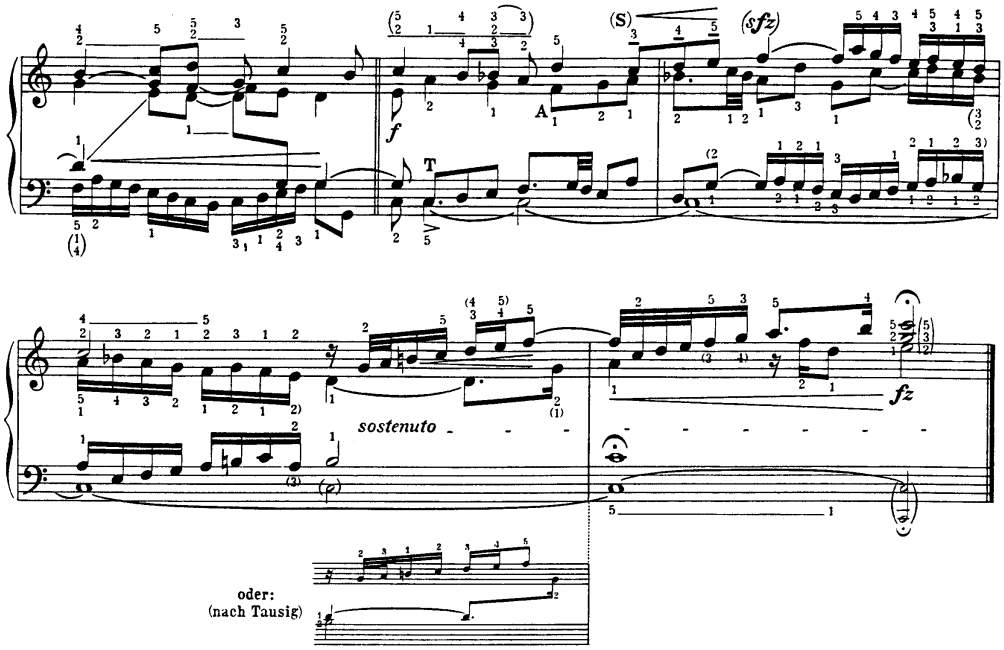


Fuga I.

a 4 Voci.



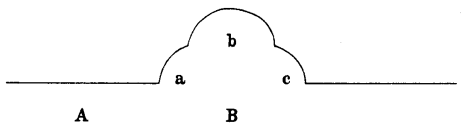
Busoni, Ferrucio (1907):
"Der Vortrag in der Musik stammt aus jenen freien Höhen, aus welchen die Tonkunst selbst herabstieg. Wo ihr droht, irdisch zu werden, hat er sie zu heben und ihr zu ihrem ursprünglichen >schwebenden< Zustand zu verhelfen.
Die Notation, die Aufschreibung von Musikstücken ist zuerst ein ingeniöser 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 oder 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."
Aus: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Hamburg 1973, Wagner, S. 22f



NB. Einer architektonisch so vollendeten Gestaltung wie sie dieser Fuge zu eigen ist, werden wir vielleicht im ersten Ende einmal noch, und zwar in der bedeutsamen, allerdings in ganz anderem „Baustil" aufgeführten Es-moll Fuge begegnen. Hier ist der Höhepunkt der Steigerung in der Mitte aufgetürmt, dort hält das unersättliche Streben nach oben bis zum letzten Schußtakte an.

Die Exposition (das aufeinander folgende Erscheinen des Themas in je einer der vier Stimmen im alternierenden Tonart-Verhältnis von Tonika zu Dominante) umfaßt sechs Takte und stellt eine ruhige Linie dar. Die Durchführung zerfällt sodann in drei Teile, deren mittlerer der an kontrapunktischen Künsten meistentwickelte ist, während der dritte Durchführungsteil bereits wieder allmählich zur „ruhigen Linie" (Coda) zurückleitet.

Wenn wir unseren architektonischen Vergleich beibehalten, so werden wir versucht, den Plan dieser Fuge durch die folgende Figur darzustellen:



Dieser entsprechend ist:
A = Exposition, 6 Takte
B = Durchführung 17 Takte { a = 7 Takte = Engführung; b = 5 Takte = engere und engste Führung (Höhepunkt); c = 5 Takte = wieder einfache Engführung und Rückkehr zur Ruhe.
C = Coda, 4 Takte = Orgelpunkt auf der Tonika.

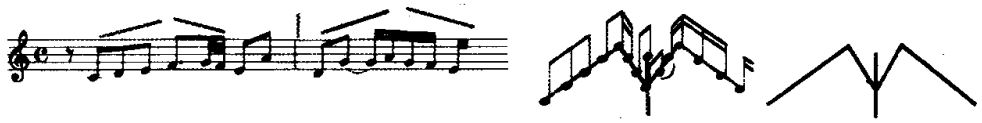
Johann Mattheson:
"Die Führung des Tacts ist gleichsam die Hauptverrichtung des Regierens einer Musik bey deren Bewerckstelligung. Solche Tactführung muß nicht nur genau beobachtet werden; sondern, nachdem es die Umstände erfordern, wenn etwa von einem künstlichen Sänger eine geschickte Manier gemacht wird,, kann und soll der Director mit der Bewegung eine kleine Ausnahme machen, die Zeitmaasse verzögern, nachgeben; oder auch, in Betracht einer gewissen Gemüths-Neigung, und andrer Ursachen halber, den Tact in etwas beschleunigen und stärcker treiben, als vorhin .

... Die grösseste Schwierigkeit eines andern Arbeit aufzuführen, bestehet wol darin, daß eine scharffe Urtheils-Krafft dazu erfordert werde, fremder Gedanken Sinn und Meinung recht zu treffen. Denn, wer nie erfahren hat, wie es der Verfasser selber gerne haben mögte, wird es schwerlich gut heräus bringen, sondern dem Dinge die wahre Krafft und Anmuth offt dergestalt benehmen, daß der Autor, wenn ers selber mit anhören sollte, sein eigenes Werck kaum erkennen dürffte."
Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 481f. und 484

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...
"Wenn ich das Werk, das für ein vom Ausdruck limitiertes Instrument wie das Cembalo komponiert wurde, auf dem Klavier spiele, muß ich mir sagen, das Klavier sollte nicht über eine gewisse Ausdrucksgrenze hinausgehen. Eine Klavierversion sollte nicht mit der Geste gespielt werden: Seht her, was das Klavier mit dem Stück alles anfangen kann. Die Komposition ist besser als das Klavier."
Textbeilage der LP "J. S. Bach, Das Wohltemperierte Klavier", ECM 835 246-1(1988)

Jürgen Uhde/Renate Wieland:
"Gewiß dringt erst in einer späten Phase der strukturellen Erkenntnis des Gesamtgefüges dessen gestischer Sinn hervor. Zunächst verharrt das musikalische Bewußtsein wohl eher fasziniert bei den technologischen Funden motivischer Verwandtschaften etc. Die Einsicht in die gemeinsame Substanz der Bachschen Präludien- und Fugenpaare, wie sie J. N. David, zumindest für einige Stücke, zwingend nachwies, verdrängte erstaunlich lange die Frage nach der Ausdrucksfunktion dieser Sachverhalte. Sie beginnt erst heute unser Bewußtsein zu bestimmen. Wenn etwa in den ersten 8 Takten des 1. Präludiums der Vorklang des Fugenthemas erkannt wurde, klingt das Präludium anders:
Es ist nicht länger nur ein gut zur Fuge passendes Vorspiel, sondern gewinnt neuen Ausdruck. Das noch nicht erschienene Thema dämmert in den arpeggierten Akkorden noch undeutlich herauf, ehe die Fuge aufgeht; und das ist die neue Gestalt des Ganzen. Dieser erste Zyklus: Präludium und Fuge wäre mithin als Prozeß darzustellen, gleichsam als Tagesanbruch, der zugleich den alle Tonarten umfassenden riesigen Bogen des >Wohltemperierten Klaviers< heraufführt. Das Präludium in seinem Noch nicht müßte in schwebendem Klang beginnen, um an Intensität stetig zuzunehmen; die Fuge dann als fest geprägte Gestalt in hellem offenen Klang hervortreten. So zeigt sich, wie ein Werk objektiv einen Zuwachs an Expressivität erfahren kann, wie es teilhat am allgemeinen Prozeß der steigenden Subjektivierung und Dynamisierung der Musik. Interessante Hinweise für solchen Expressivitätszuwachs finden sich bei Dahlhaus.
Mithin, das Werk an sich ist vom Werk, wie es real in der Geschichte erscheint, überhaupt nicht zu sondern: <Bliebe jemals<, heißt es in dem frühen und polemisch radikalsten Text Adornos zum Problem der Reproduktion, >nichts anderes übrig als dieses Werk an sich, so wäre das Werk tot<. Durch die Entfaltung von Jetztzeit im Vergangenen allein leben die Werke. Was Benjamin von der Übersetzung postuliert, ist auch das innere Motto von Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion: >in seinem Fortleben, das nicht so heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original.< Lebendig sind die Werke durch ihre Nichtidentität in der Identität. Daß ihre Wandlung aber auch die Entfaltung eines, wie Benjamin sagt, <höheren Lebens> sei, daß ihre Wahrheit immer reiner aus ihnen hervortrete, ist eine Idee von Geschichte, wie sie Adorno vorschwebt. Sie ist gewonnen aus jenen versprengten Momenten gelungener Interpretation, die punktuell den Weg der wahren Aufführung bezeichnen. Die Geschichte der Interpretation vollzieht sich nicht pflanzenhaft kontinuierlich."
Denken und Spielen. Studien zur Theorie der musikalischen Darstellung, Kassel 1988, Bärenreiter, S. 65f.

Vitalij Margulis:
Im Thema der C-Dur Fuge finden wir außerdem eines der bedeutendsten Tonsymbole, nämlich dasjenige des hl. Geistes. Aus der Melodienführung läßt sich leicht das Bild der Taube ablesen, deren schematische Darstellung in der mittelalterlichen Kunst oft Verwendung fand.



Die geheime Gestalteinheit von Praeludien und Fugen läßt sich durch diese Erkenntnis entschlüsseln: die Praeludien sind nicht nur Materialaufbereitung und Einstimmung auf die Fugen, sondern stellen einen unmittelbar sinnhaften Bezug zu dem in der Fuge gestalteten Sujet dar.

Hierfür einige Sujets:
a) Das dreistimmige Präludium C-Dur WTK 1.Teil in seiner hohen geistigen Klarheit assoziiere ich als Symbol höchster Ordnung mit dem 1.Kapitel des Johannes-Evangeliums: *Im Anfang war das Wort... und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns.* Diese Sätze führen zur Geburt Christi in der Heiligen Nacht, dem Ausgangspunkt für die Passion. Die absteigende Bewegung der Baßmelodie im Präludium bis zu zwei Oktaven - ähnlich dem Weihnachtschoral „Vom Himmel hoch, da komm ich her" (dort Abstieg der Melodie bis zu einer Oktave) - führt unsere Vorstellung zur Verkündigung der Herabkunft des Heiligen Geistes (vgl. Lukas 1, 35): *Der Engel antwortete und sprach zu ihr: der heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten, darum auch das Heilige, das von dir geboren wird, wird Gottes Sohn genannt werden.*
Diesen Gedanken erhärtet die Tatsache, daß darüber hinaus das Thema der Fuge die Symbolfigur des Heiligen Geistes nachzeichnet. Somit finden wir beide Werke von derselben Idee getragen und zueinandergefügt.
Der Bau der Fuge mit ihrer klaren dreiteiligen - von keinem Zwischenspiel gestörten - Basilika-Architektur gipfelt im Kuppelbau der Stretta und bringt uns zurück zur Ordnung des Anfangs.
Booklet der CD JSB. Passionsmusik aus dem Wohltemperierten Klavier, Christophorus CHE 0057-2, 1994

Gerhard R. Koch:
">Zwei Gefahren bedrohen unaufhörlich die Welt: die Ordnung und die Unordnung.< Mitnichten zufällig hat Mauricio Kagel, der systematische Anarchist, diesen Satz von Paul Valéry als Motto erkoren. Und so, wie manche meinen, daß etwa im dicken Menschen ein dünner verborgen sei - und umgekehrt - läßt sich mitunter auch beobachten, daß im Chaoten ebenso ein Pedant schlummert wie im Peniblen ein Schlamper. Vor allem aber das weite Feld der Kunst ist geradezu die Walstatt von Systematik und Phantastik, konstruktiver und de(kon)struktiver Tendenzen - mit ihren Polaritäten von Kathedralenbaumeister und Zigeunerprimas, Glasperlenspieler und Rock-Macho. Wer wollte schon bei dem großen Eisenstein oder Buñuel unterscheiden wollen, wo genau Kalkül und Wucherung ineinander übergehen.
Stets aber heben die Verfechter des Wahren, Guten, Schönen, des allemal besseren Alten, der Tradition und des Akademismus mahnend ihre Hände und beschwören die Jungen, vor allem Form und Maß nicht zu vergessen. Denn, nicht wahr: Ordnung ist das halbe Leben. Karl Kraus wußte schon, warum er im Gegenzug dafür plädierte: Aufgabe von Kunst sei es, Chaos in die Ordnung zu bringen.
Gäbe es eine Ikonographie musikalischer Gattungen, so stünde die Fuge, erst recht der Kanon, für eine Art Ordo-Begriff, das Primat von Objektivität gegenüber Subjektivität. Daß diese Vorstellung der Ideologie entspringt und mit Klischees behaftet ist, versteht sich. Die labyrinthischen Züge von Bachs <Kunst der Fuge< und erst recht der wahrlich krasse Subjektivismus des späten Beethoven stehen dem entgegen. Für die radikale Moderne und Avantgarde war das Fugenschreiben mit einem Tabu behaftet. Akademismus, Mechanik, leere Hülsen, Organistenzwirn. Für die Schönberg-Schule, erst recht die Seriellen, galten andere Prinzipien, Dogmen, Systemzwänge. Und für den Jazz, die improvisierte Musik, war die Fuge vollends Inbegriff eines sterilen Schematismus. So oder so: Die Fuge war <out<.
So könnte eine gewiß nicht ganz falsche Musikgeschichtsschreibung aussehen. Ist sie aber auch ganz richtig? Bei Webern immerhin gibt es immer wieder Kanons. Und ausgerechnet der amerikanische Minimalist Steve Reich hat sich für seine hauptsächlich perkussiven >Phasenverschiebungen< explizit auf Webern berufen. Und im Jazz? Bei Dave Brubeck, gelegentlich bei Lennie Tristano, vor allem aber beim <Modern Jazz Quartet< um den Pianisten John Lewis wurden Reflexe auf Bachsche Linearität geschmackvoll, vital und außerordentlich erfolgreich improvisatorisch umgemünzt. Aber nicht nur für die E-Musik-Komponisten und die Jazzer wurde Bach immer wieder relevant. 1985 entdeckte Maurizio Pollini den ersten Teil des >Wohltemperierten Klaviers< für sich. Und drei Jahre später stellte sich kein Geringerer als Keith Jarrett mit ebendiesem Zyklus vor. Und nicht nur das: Der Jazzpianist, der sich immer wieder auch als E-Musik-Interpret hervorgetan hat - sogar mit dem zweiten Bartök- Konzert - ließ dem ersten Band noch den zweiten und die Goldberg-Variationen folgen, beides auf dem Cembalo gespielt.
Nun gehört es zur Größe Bachs, zumal in diesen Werken den Klischee-Gegensatz von *subjektiv* und *objektiv* ad absurdum geführt zu haben. Und Jarrett, der unvergleichlich freie Improvisator, der da einen eigenen Zugang zwischen jazzigem Swing a la Gulda oder selbst Gould und expressiverer Klanglichkeit gefunden hat, ließ manchmal mutmaßen, ob es nicht weniger Vertrauen in die tönende Ordnung absoluter Musik sei, was ihn bestimme, sondern womöglich sogar eher ein quasi minimalistischer Impuls."
Im Bach-Dreieck. Keith Jarrett mit Schostakowitschs 24 Präludien und Fugen op. 87. In: FAZ vom 28. Juli 1992, S. 29

Die Lehre von der Inventio

In der Regel werden bei den Musiktheoretikern fünf Teilgebiete unterschieden:

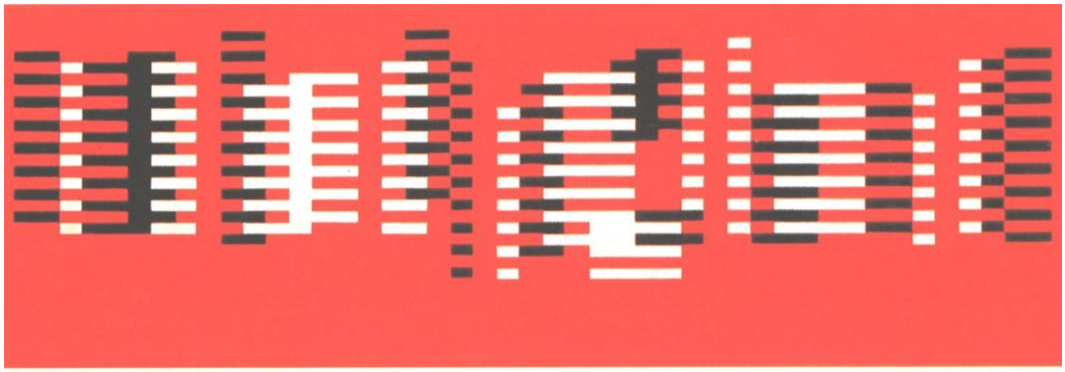
Inventio (im engeren Sinne), die Lehre von der Auffindung des Stoffs.
Wie ein Redner zunächst das Thema und die zu ihm gehörenden Inhalte bzw. Argumente festlegt, so wird auch der Komponist von einer musikalischen Grundvorstellung ausgehen und - vor allem - das musikalische Grundmaterial, den Erfindungskern, das 'Thema' erfinden - oder auch nur finden. (Der Originalitätsgedanke war damals noch nicht so ausgeprägt wie in späterer Zeit. Man fand gar nichts dabei, das Thema eines anderen zu übernehmen und nochmals zu bearbeiten.)
Im weiteren Sinne erstreckt sich die Inventio (als Oberbegriff) natürlich auch auf die folgenden Aspekte des Kompositionsvorgangs.

E1aboratio, die Lehre von der Ausarbeitung des Stoffs.
Wie der Redner Möglichkeiten der sprachlichen Ausformulierung seiner Gedanken durchspielt, probiert der Komponist die im 'Thema' liegenden Entfaltungsmöglichkeiten aus. Dazu gehören Verfahren der motivisch-thematischen Arbeit (Sequenzierung, Umkehrung, Augmentation, Diminution, Abspaltung), Verfahren der Variation, die Erfindung von Kontrapunkten (Gegenstimmen), die vertikale und horizontale Kombination dieser Elemente u.a.

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

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

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

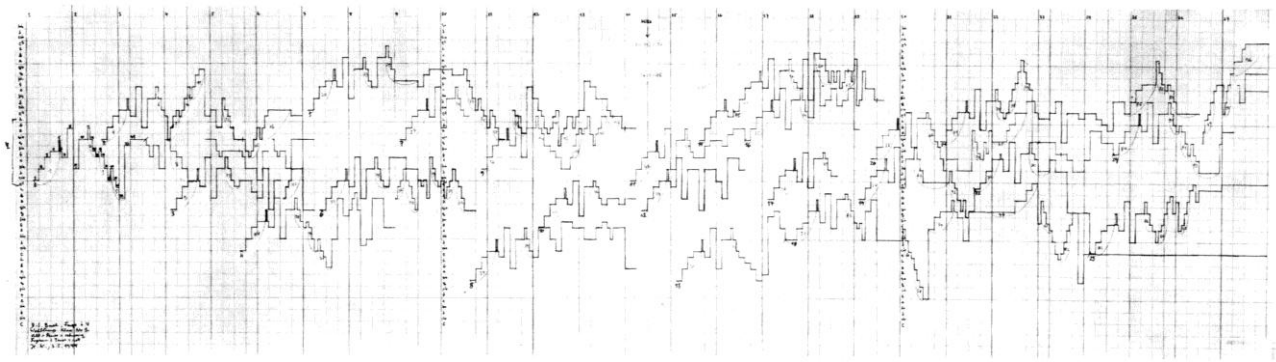


Joseph Albers: Fuge, 1925

Paul Klee. Fuge in Rot

Franz Kupka: Fuge in zwei Farben (Amorpha), 1912

Borris	IMAGINATIO Urbild in der Phantasie und Vorstellungskraft des Komponisten	RES FACTA Zeichen des Urbildes Notensystem	INTERPRETATIO Darstellung und Deutung Bruchteil des Urbildes objektiv, - subjektiv, konkret - vieldeutig Raum/Akustik Aufnahmetechnik Inspirierter Augenblick	APPERCEPTIO Erlebnis des Hörers subjektive Voraussetzungen Fluidum, technische Konserve, live	MEMORIA Inbild des Gehörten erinnerte Musik, Tradition
Platen	 Intention	Anweisungen des Komp. zunehmende Festlegungen auch im Bereich der 'sekundären' Elemente	Werktreue - persönliche Auslegung Notentext - Einfühlung execution - expression primäre Elemente - sekundäre Elemente Improvisation Generalbaß Verzierungen Tempo Dynamik Klangfarbe (Instrument) Agogik, Fingersatz, Bogenstrich Affekt/Ausdruck Sinngehalt authentische Interpretation		Regeln der Aufführungspraxis (tertiäre Elemente) (Angaben des Herausgebers
Busoni	Inspiration	Noten = Behelf	'schwebend' Porträt - 'lebendes Modell' Starrheit - Bewegung aus dem Augenblick		
Mattheson	 Sinn und Meinung		genaue Taktführung - Manieren ausdrucksmäßige Temponuancierungen Urteilskraft Sinn und Meinung treffen		
Jarrett		Gestalt, musikalischer Gedanke spricht für sich	Denkprozeß darstellen - nicht kolorieren nichts hineinlegen		
Uhde/ Wieland	Werk an sich tot	strukturelle Bezüge	Umsetzen als Konzept (z. B. "Prozeß", "Dynamisierung") Identität in Nichtidentität Entfaltung der Jetztzeit im Vergangenen		
Koch		bei Bach Versöhnung des Subjektiven und Objektiven	Systematik + Fantastik objektiv + subjektiv		



Heinrich Neugeboren: Bach: Fuge in C, 1928/44

Bach: Präl. u. Fuge in C

K e i t h J a r r e t t :	B u s o n i	G u l d a	G o u l d
RES FACTA - strenge Realisation des Notierten	RES FACTA - korrekt hinsichtlich der primären Komponenten	RESFACTA -improvisatorische Zutaten (Verzierungen in der Fuge)	RES FACTA -primäre Komponenten korrekt beachtet
IMAGINATIO/KONZEPT - schwebend leicht - 'Glasperlenspiel`	IMAGINATIO/KONZEPT - Charakterstück (keine Affekteinheit, sondern viele kleine Spannungsbögen); Detailausformung - Selbstausdruck	IMAGINATIO/KONZEPT - Struktur und Ausdruck, großräumige Spannungsbögen, auf Zusammenhang bedacht	IMAGINATIO/KONZEPT - Struktur und Ausdruck - Detailausformung bei großräumigem Zusammenhang
INTERPRETATIO *Tempo/Agogik* - gleichmäßig fließend, ohne Nuancierung (leichtes Rit. am Schluß), Fuge spielerisch-schnell	INTERPRETATIO *Tempo/Agogik* - leicht perlend; - große agogische Freiheiten, (Mittelkadenz der Fuge!)	INTERPRETATIO *Tempo/Agogik* - ruhig, konzentriert	INTERPRETATIO *Tempo/Agogik* zügig
Klangbild - durchsichtig, leicht pedalisiert, Themaeinsätze leicht hervorgehoben (vor allem im Baß)	*Klangbild* -weiche, pedalisierte Konturen, gelegentlich hervortretende Mittelstimme à la Chopin; in der Fuge stark hervorgehobene Themaeinsätze	*Klangbild* - hervortretende Mittelstimme - Themaeinsätze hervortretend	*Klangbild* - ohne Pedal, scharf konturiert, - Baßtöne betont - Themaeinsätze markiert
Dynamik - gleichförmig	*Dynamik* - wechselnd, starke Kurven	*Dynamik* -leichte, großflächige Nuancierung	*Dynamik* - deutlich nuanciert
Artikulation/Phrasierung - legato, weiche Konturen	*Artikulation/Phrasierung* - weich, legato	*ArtikulationlPhrasierung* legato, klare Konturierung	*Artikulation/Phrasierung* - non legato, starke Konturierung durch staccato-Figuren, diese Konstellation aber unmerklich nuancierend
Ausdrucksverlauf -statisch,keine subjektiven Anteile	*Ausdrucksverlauf* - subjektiv, abwechslungsreich, labil; - leicht schwebend am Anfang, nach innen gehend (dim.), die harmonischen Spannungen ausspielend, wieder nachgebend u. ä., verschwebender Schluß. - in der Fuge nach ruhig fließendem Beginn accel., breite Mittelkadenz, energischer Neuaufbau, usw, also starke Gefühlsschwankungen	*Ausdrucksverlauf* - sehr intensives Spiel, vor allem hinsichtlich der melodischen Bögen in der Fuge: langgezogener Spannungsbogen auf den Schluß zu.	*Ausdrucksverlauf* - langgezogene Ausdrucksbögen: im Präl. nach innen sich zurückziehend, dann intensive Herausarbeitung der harmonischen Spannungen und Auslaufen am Schluß; solche Intensitätsbögen auch in der Fuge
MEMORIA/STIL - traditionelle Bachauffassung: "Struktur"-Darstellung	MEMORIA/STIL - romantische Auffassung	MEMORIA/STIL - Synthese traditionellen und romantischen Bachspiels	MEMORIA/STIL - modernes Bachspiel (nach Weberns Bachbearbeitungen); - sehr subjektiv bei strengster Wahrung des Textes

Herbert Henck: Wie soll man Bach spielen?

Eine der ersten Bemerkungen, die ich als Kind über Bachs Klaviermusik hörte, war ein Verbot. Es besagte, man dürfe bei der Ausführung seiner Musik kein Pedal verwenden, denn dieses sei zu Lebzeiten des Komponisten noch nicht erfunden gewesen, und somit sei sein Gebrauch nicht zu rechtfertigen. Ich war verblüfft. Natürlich hatte ich keine Antwort auf eine derart plausible Feststellung und versuchte lange, im Glauben, Bach jetzt „richtig" zu spielen, auf das Pedal zu verzichten und alle sich aus Sprüngen, größeren Intervallen oder unbequemen Stimmführungen ergebenden Schwierigkeiten wohl oder übel durch geschickte Fingersätze zu meistern. Spaß machte es nicht. Mit Pedal klang es schöner, und so nahm ich es heimlich.

Erst viel später erfuhr ich, dass Bach eigentlich auch kein Instrument besessen und gespielt hatte, das sich mit dem heutigen Klavier und Flügel vergleichen ließ, und dass er mit „Clavier" nichts anderes als ein Tasteninstrument, also auch ein Cembalo oder eine Orgel, bezeichnet hatte...

Dass die Vergangenheit sich stets komplexer als gedacht und die Quellen stets ungenauer als gewünscht erwiesen, diese Erfahrung wiederholte sich fast bei jedem Detail, das ich genauer unter die Lupe nahm, und es hätte Jahre des Studiums, vielleicht des ganzen Lebens bedurft, allein die Verzierungen Bachs „in alter Manier" auszuführen, mich in die heiklen Tempofragen oder in Fragen der Lautstärkeabstufung einzuarbeiten oder zu klären, wie viel Hertz der Kammerton seinerzeit hatte. Über all das und mehr gab es gewaltige Mengen von Literatur.

Je mehr ich aber las, umso mehr Alternativen eröffneten sich und umso undurchsichtiger wurden die Probleme, die kaum je einer Lösung zustrebten und in die erhoffte Eindeutigkeit mündeten, sondern deren Tücke eher eine stetige Verzweigung war. Jede Frage schuf zwei neue. Statt mich Bach zu nähern, entfernte ich mich immer weiter von der klingenden Musik, und ich fühlte mich immer unwohler, ja schuldiger, wenn ich bedachte, dass irgendein Autor, vielleicht gar eine Kapazität, anderer Meinung war als ich und gerade von dem strikt abriet, was mir gefiel....

Es konnte nicht angehen, aus lauter Rücksicht auf Sekundärquellen die Lust am Musizieren und die Freude an der klingenden Gestaltung zu verlieren. Lieber wollte ich irren als mir den Schneid abkaufen lassen, lieber getadelt sein für eine fehlerhafte Auffassung als den fleißigen Duckmäuser abgeben. Denn so viel war klar: Historische Treue und wissenschaftliche Belegbarkeit führten nicht zwangsläufig zu bewegenden, lebendigen Interpretationen. Es waren immer noch die Menschen, die sich über die Musik den Hörern mitteilten, die Spieler selbst als denkende, empfindende, beseelte Wesen und ihr musikalisches Niveau, ihr Einsatz, ihre Energie, ihre Gestaltungskraft, ihr technisches Vermögen, ihre Konzentration, Spontaneität und Phantasie verschmolzen unauflöslich mit der Komposition. Immer hätte ich einer ganz aus der Intuition schöpfenden und so erst künstlerisch anspruchsvollen Interpretation den Vorzug gegeben vor einer zwar verdienstvollen, im Grunde aber anrüchigen, nach Mottenkugeln duftenden Korrektheit, die nichts wagte und so auch nichts gewann.

Das Brechen mit Traditionen und ihre Anpassung an die zeitgemäßen, individuellen Bedürfnisse erscheint mir heute jedenfalls als die einzig authentische Tradition in der Kunst, für die sich der Einsatz lohnt. Nie konnte ich mir vorstellen, dass ein begabter, schöpferischer Mensch, wie Bach es war, den Wunsch hätte haben können, die Spieler seiner Musik auf die Replikation seiner selbst und immer gleiche Wiedergabe festzulegen. Im Glauben an sein Genie darf man unterstellen, dass er eine andere, präzisere Form der Aufzeichnung für seine Kompositionen gefunden hätte, wenn er die Freiheiten der Spieler stärker hätte einschränken wollen... (FAZ 29. 7. 00, S. II)

Ellen Kohlhaas:
"Klangprunk oder Nähmaschinen Barock?
... Die erste Wiederaufführung von Bachs Matthäuspassion unter Felix Mendelssohn-Bartholdy am 11. März 1829 in Berlin, hundert Jahre nach der Uraufführung in Leipzig, wird heute gemeinhin als epochale musikhistorische Tat, als Auftakt der Bach-Renaissance und der Wiederentdeckung der alten Musik beurteilt. Mendelssohns retrospektive Haltung galt als querköpfig in einer Zeit, in der noch die Novität maßstabsetzend war und sich eine Wende in der eifernden, vieldiskutierten Schrift <Über die Reinheit der Tonkunst> (1825) des Heidelberger Rechtsgelehrten und Palestrina-Schwärmers Anton Friedrich Justus Thibaut (1774-1840) gerade erst ankündigte. Bachs Werk war noch verrufen als weltfremd, unmelodisch, berechnend (pedantisch ausgeklügelt), trocken, unverständlich - >als eine unverschämte Zumutung<. Eduard Devrient (1801-1877), der Christus in Mendelssohns Passions-Aufführung, gab damit die damals allgemeine Meinung wieder. Als authentisch - falls man sich über musikhistorische Schlüssigkeit überhaupt Gedanken machte - galt, was 1829 modisch war; also bemühte man sich, >das antiquierte Werk<, dessen Reichtum an Erfindung und Empfindung man allmählich entdeckte und dem alten Bach nicht zugetraut hätte, >wieder modern, anschaulich und lebendig< zu machen. Die Methoden werden heute als massive Stilverfälschung angesehen: den Straffungen fielen ganze Arien, Rezitative, Choräle zum Opfer; Um- und Neuinstrumentierungen (Flügel statt Cembalo/Orgel, Klarinetten statt Oboen da caccia und d'amore); der Chor - die Berliner Singakademie - zählte mehr als dreihundert >hochgebildete Dilettanten; Riesenorchester, füllige Opernstimmen in den Soli (bezeichnenderweise setzte Devrient den >großen vollen Ton< von Eduard Rietz einem <stilvollen>, also authentischen Ausdruck gleich) ....
Achtzig Jahre nach jener denkwürdigen Aufführung erhielt die Wiederentdeckung alter Musik mit der Sing- und Jugendbewegung neuen Auftrieb. Barockmusik wurde jetzt als Inbegriff des Unverfälschten gegen die als verlogen denunzierte Moral der damaligen Gesellschaft und ihres Kulturlebens ausgespielt: das Fehlen von Tempo- und Dynamikvorschriften wurde als Zeichen für musikalische Objektivität, für >echt barocke< Kargheit gedeutet. Alte Instrumente - Blockflöte, Viola da Gamba, historische Tasteninstrumente - wurden wiedererobert und von einer marktlückenbewußten Industrie serienweise hergestellt. Das Scheppern, Klirren solcher pseudo-historischen Instrumente war der >Originalklang< dieser Zeit: Barockmusik als Ausdruck einer altertümelnden Weltanschauung.
Diese Beispiele aus der Geschichte der Wiederentdeckung von Barockmusik bezeugen, daß die >Authentizität< eine veränderliche Größe ist. Heute ist die Lage pluralistisch. Sowohl die romantische als auch die antiromantische Richtung haben sich weitervererbt: jene im Klangprunk der Tradition Karl Straubes und Günther Ramins, die in der hochgespannten, opulenten Vitalität der Münchner Bach-Aufführungen Karl Richters weiterlebt; diese im metrischen Formalismus und der klanglichen Nüchternheit des schon sprichwörtlichen >Nähmaschinen-Barock<. Die beiden auseinanderstrebenden traditionellen Richtungen werden dennoch von einer Gemeinsamkeit überformt: dem flotteleganten Musizieren in großzügiger, ebenmäßiger Linie über nivellierender Baßmotorik. Musik, die rhetorisch geformt ist, muß dadurch fad, widerstandslos weggleiten. Gegenmittel: Überspitzen der äußerlichen Brillanz. Ergebnis: zirkusartiger Kurzzeit-Nervenkitzel, danach Gewöhnung daran und umso gründlichere Langeweile. Diese Tendenz wurde, von Italien aus, schon bald nach Bachs Tod Mode. Hier liegen die Wurzeln zu einer mechanistischen Interpretationsweise, die bis in unsere Tage als vermeintliches Barock-Ideal die ästhetischen Wahrnehmungsgrenzen des musikalischen >Normalverbrauchers< mitbestimmt hat und die Beliebtheit von Barockmusik bei der Pop-Jugend erklärt - als motorisch-vegetatives Stimulans wie als Rohstoff für Arrangements.
Gegen diese beiden traditionellen Richtungen gewinnt seit ungefähr zwei Jahrzehnten eine in sich aufgespaltene Front an Boden, deren radikalste Vertreter für sich allein authentisch zu sein beanspruchen. Zentren sind England, die Niederlande, Belgien, Wien. Die Musiker sind zugleich Musikforscher. Sie hoffen durch das Studium theoretischer Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts, das Dechiffrieren von bildlichen Darstellungen, Originalpartituren, Spieleigentümlichkeiten (Ornamentik, Rhetorik, Improvisation), durch die Rekonstruktion historischer Instrumente ein fundiertes Verständnis verlorener Selbstverständlichkeiten zu gewinnen. Diese Rückbesinner verwahren sich gegen den Vorwurf der blinden Übernahme des Vergangenen, ohne Rücksicht auf die Veränderungen von kultureller Umwelt und Hörgewohnheiten seit 250 Jahren **....**
Tatsache ist, daß die historische Sehweise die Einstellung zu alter Musik revolutioniert hat. So im Instrumentarium. Wer Barockmusik auf modernen Instrumenten -etwa Böhm-Flöte, Klavier - spielt, ist oft überzeugt, daß die alten Instrumente bloß unvollkommene Vorstufen der heutigen seien und daß Bach froh gewesen wäre, wenn er seine Fugen auf einem Steinway hätte produzieren können. Barockwissenschaftler führen dagegen an, daß alte Musik allein mit dem epochenparallelen Werkzeug - Originalinstrumenten oder getreuen Kopien, nicht mit Kompromiß-Serienfabrikaten (etwa Cembali in Klavierbauweise) - authentisch wiedergegeben werden könnten, weil die Musik für diese Instrumente komponiert sei. Hörerfahrungen lehren, daß die alten Instrumente, entsprechendes Spielvermögen vorausgesetzt, wirklich transparenter, obertöniger und dadurch farbiger, konturierter klingen **....**
Gegen das historische Instrumentarium ist oft eingewandt worden, es sei wegen seiner >Unvollkommenheit< von Intonation und Klangvolumen eine Zumutung für heutige Ohren. Dahinter steht das seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts bindende Ideal eines lautstärkeren, ausgeglicheneren, aber farbärmeren, uniformeren Klangs. Die >Mängel< der alten Instrumente sind aber Teil der Komposition. So hat Nikolaus Harnoncourt herausgefunden, daß die hörbaren Schwierigkeiten mit bestimmten Tonarten und komplizierten Gabelgriffen auf der Traversflöte (etwa c-Moll) zum Affektgehalt gehörten: die textgemäß komponierte Verzweiflung tönt in der Flötenmühe der Sopran-Arie >Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren<. Auf der heutigen Flöte brillieren die obligaten Instrumentalpassagen nur noch schlackenlos dahin. Die heute als falsch empfundenen Naturtöne b f" a" (7., 11. und 13. Oberton) auf der ventillosen Trompete, dem Symbolinstrument für göttliche und weltliche Herrschaft, dienten im Barock zur Darstellung des Schreckens. Die Bedeutung der Klangsymbolik, der barocken Affektenlehre, in der häßliches und angenehmes Tönen verschwistert war, ist uns abhanden gekommen, muß erst mühsam wieder erschlossen werden **....**
Aber die authentischsten Instrumente sind nutzlos, wenn die Musiker nicht auf die zugehörigen Spielweisen eingestellt sind - technisch wie gestalterisch. Eine bedenkliche, historisch vorbelastete Grundvokabel dabei ist die >Werktreue<. Im gegenwärtigen Musikleben stehen drei Ansichten einander gegenüber. Die notengetreue Wiedergabe der Überlieferung, als entspreche sie einem unantastbaren Notentext ohne Farbe und Dynamik, führt zu einer motorisch-linearen Eintönigkeit, die mit der angeblichen Stellung der Barockmusik auf einer emotionsarmen Vorstufe zur klassischen, der <eigentlichen< Musik, erklärt wird. Der zweite Weg ist der einer Aufbereitung im Sinn der klassisch-romantischen Symphonik: opulente Klangflächen, in denen das polyphone Netzwerk verschwindet, sind das Ergebnis. Der dritte Weg gründet auf der Einsicht, daß fehlende Aufführungsvorschriften nicht eine Enthaltsamkeit des Komponisten meinen, sondern eine vergessene Selbstverständlichkeit von einst dokumentieren: der >Musickus< vor 200 bis 250 Jahren war ein Mitkomponist, der das aufgezeichnete Werkgerüst improvisierend auffüllte - bei jeder Aufführung anders. Nichts anderes meint der Komponist und Musiktheoretiker Johann Gottfried Walther (1684-1748), ein Vetter zweiten Grades von Johann Sebastian Bach, wenn er in seinem >Musikalischen Lexikon< (Leipzig 1732) den Unterschied zwischen dem Notenbild und und der >innerlichen Geltung der Noten< hervorhebt **....** Dies führt zu Einsichten in die Mikrostruktur der Barockmusik. Kennzeichnend ist deren rhetorisch-dialogisches Prinzip, das Johann Mattheson >Klangrede< nennt. Er war überzeugt, daß >nicht gleich jemand die nahe Verwandschaft zwischen der Ton- und Rede-Kunst in Zweifel ziehen werde<. >Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden<, bestätigt Johann Joachim Quantz. Die Klangrede zielt darauf hin, >sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affekt zu versetzen< **....**
Wie sind solche Feststellungen, mit denen Komponisten und Theoretiker jener Zeit - im Wissen, daß diese noch selbstverständliche Kenntnis nach ihrem Tod verloren gehen könnte - ganze Kompendien zum Nutzen der Kompositions->Lehrlinge< vollschrieben, auf die heutige Praxis übertragbar? Es bedeutet zunächst, den musikalischen Ablauf im Sinn von rhetorischen Sprachfiguren als einen ständig fluktuierenden Spannungs- und Entspannungsvorgang zu begreifen, den Mattheson und Quantz mit dem Herzrhythmus in

Verbindung brachten. Diese Gliederung in kleine Artikulations- und Farbeinheiten -eben wie bei der Rede - widerspricht allen Vorstellungen von Karajanischem Luxusklang oder leerer Motorik. Harnoncourt präzisiert: >Jeder Einzelton muß, ähnlich den Silben gesprochener Wörter, eine eigene Dynamik besitzen, eine Kurve, die Anfang und Ende des Tones zwingend bestimmt... Die >große Linie<, Ideal der romantischen Musik, bleibt nur scheinbar auf der Strecke; aus vielen in sich schlüssig artikulierten Tongruppen und Einzeltönen formt sich erneut ein Gesamtbogen, in dem allerdings die Bausteine stets sichtbar bleiben. Auch hinter >kilometerlangen<, gleichförmig notierten Sechzehntelpassagen soll also der Feinbau von Tongruppen zu hören sein, aus denen die große verzierte Linie sich formt. Dies gilt für Vokal- wie Instrumentalmusik. Mustergültig setzt Gustav Leonhardt solche Auffassungen in sein Cembalo- und Orgelspiel um. Er spielt Virtuoses und Motorisches nicht selbstzweckhaft in den Vordergrund, sondern läßt dem Melos Zeit zum ausdruckshaften, <beredten> Ausschwingen über einem Rhythmus, der sich jenseits aller Gleichförmigkeit frei, wenn auch nicht ungebunden bewegen darf. Darin unterscheidet sich der Amsterdamer Leonhardt grundsätzlich von George Malcolms drahtig-virtuosem Feuerwerk, von der klavieristischen Registrier-Farbigkeit der Pragerin Zuzana Ruzikowa (beide Künstler waren ursprünglich Pianisten), der Formstrenge von Isolde Ahlgrimm ....
Aber eine historisch orientierte Spielweise ist vor Übertreibungen nicht sicher. Oft werden von >authentischen< Exegeten Linien so überscharf in Kleinstphrasen seziert, werden Taktschwerpunkte so bleiern gewichtet, daß sich manieristischer Schematismus einstellt. Dieses Prinzip beeinträchtigt auch den einzelnen Ton: er erhält einen relativ langen dynamischen Anlauf, wird zum Höhepunkt hochgerissen, bricht ab. Die unablässig-gleichförmige Seufzer-Phrasierung, dieses Hineinfallen in überdehnte Ausdrucks-Schwerpunkte, das monotone Zerstottern der Melodiebögen in rhythmisierte Zweiton-Einheiten pendelt sich bei längerem Zuhören in ein pedantisches Klangraster ein. Elemente >getreuen< Musizierens verdeutlichen nicht mehr den Klanggestus, sondern transportieren musikwissenschaftliche Thesen; wenn sich die Grundidee wider die lebendige Musik verselbständigt, läßt sie unter anderen Vorzeichen eine Monotonie wiederaufleben, die unterm Zeichen eines authentischen Musizierens ja gerade verbannt werden sollte. Diese grundgelehrte Nüchternheit wird oft bestätigt von einem asketischen Ausdörren des Klangs.
Anfällig dafür sind vor allem manche Epigonen von >Authentikern< der ersten Stunde, aber auch die Meister selbst, so das Amsterdamer Leonhardt-Consort oder Jean-Claude Malgoires Ensemble >Grande Ecurie et la Chambre du Roy<. Harnoncourts Wiener Concentus Musicus dagegen findet aus seiner akademischen Pedanterie der frühen sechziger Jahre immer erfreulicher heraus zu spontan-lebendigem Impuls, am entschiedensten dann, wenn sich das Spezialensemble für größere Vorhaben erweitert - etwa in der Züricher Monteverdi-Trias oder im Frankfurter >Giulio Cesare< von 1978. Beherzigenswert ist ein mündliches Bekenntnis des bekannten englischen Cembalisten Colin Tilney bei einem Cembalo-Kurs in Scheidegg/Allgäu Ende März 1978: Man sollte >keinen Fetisch aus der Überlieferung machen; was der Musiker tut, sollte Musik bleiben<.
Dies ist ganz im Sinn seiner alten Kollegen, die so oft als Autoritäten herangezogen werden. Mattheson: Ein Künstler >muß wahrhafftig alle Neigungen des Hertzens, durch blosse ausgesuchte Klänge und deren geschickte Zusammenfügung, ohne Wort dargestellt auszudrücken wissen, daß der Zuhörer daraus, als ob es eine wirkliche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meinung und den Nachdruck, mit allen dazugehörigen Ein- und Abschnitten, völlig begreiffen und deutlich verstehen möge ... So wird mir ja niemand dieses Ziel treffen, der ... selber keine Bewegung spüret, ja kaum irgend an eine Leidenschaft gedenckt<. Bach: >Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerühret, so muß er notwendig sich selbst in alle Affeckten setzen können, welche er bei seinen Zuhörern erregen will, er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestallt am besten zur Mit-Empfindung<. Quantz: >Der Ausführer eines Stückes muß sich selbst in die Haupt- und Nebenleidenschaften, die er ausdrücken will, zu versetzen suchen ... Auf diese Art nur wird erden Absichten des Componisten ... ein Genüge leisten<. Barockmusik ist also nicht allein ein gelehrtes Glasperlenspiel.. .Ist es angesichts der Tatsache, daß wir heute keine >alten Ohren< (Wilhelm Furtwängler) mehr haben und die sozialen und historischen Bedingungen barocken Komponierens nicht rekonstruieren können, sinnvoll und möglich, das alte Klangbild wirklichkeitsgetreu, also authentisch, wiederherzustellen? Oder ist ein solches Unterfangen bloß die anachronistische Marotte von ein paar Außenseitern, die von der Nostalgiewelle unserer Tage getragen werden? Dazu noch einmal Nikolaus Harnoncourt, der dieses Problem vernünftig angeht und sich überhaupt am publicity-freudigsten über das >authentische< Musizieren äußert: >Ich versuche, die riesige Schicht 19. Jahrhundert, die auf allen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts lastet, zu entfernen und das Werk wieder mit den unbefangenen Augen der Entstehungszeit zu sehen. Natürlich weiß ich, daß das im Grunde eine Illusion ist **....** Ich glaube nicht, daß es historische Treue überhaupt geben kann. Wir können nur versuchen, soviel wie möglich über eine Zeit zu wissen und von ihr zu verstehen: wie man zu einer Zeit die Musik machte und begriff. Dann können wir uns bemühen, mit unseren Mitteln, mit unserer musikalischen Erfahrung, diese Kenntnisse in Klang umzusetzen. Eine historisch richtige oder authentische Version gibt es nicht. Es wäre absurd, innerhalb einer völlig anderen Kultur und einer völlig anderen Gesellschaft eine Sache ganz und gar zu rekonstruieren . . . Musik ist eine wechselnde Sprache, die von jeder Zeit anders verstanden wurde.<"
Musik und Medizin 4,79, S. 48 - 55

V i s u a l i s i e r u n g d e s T e x t e s

ROMANTISCHE INTERPRETATION	NÄHMASCHINEN-BAROCK	KLANGREDE
Notentext romantisch interpretiert	Notentext wörtlich genommen	Werktreue + Aufführungstraditionen
Bearbeitung nach Zeitgeschmack	"unverfälscht" "objektiv"	
Moderne Instrumente	Originalklang	historische Inst. + Musikwissenschaft
flächenhaftes Musizieren, "große Linie" emotional	linear-einförmig motorisch emotionsarm	klein-artikulatorisch fluktuierend "dynamisch" spannungsvoll

Nikolaus Harnoncourt:

"... das Verhältnis von Meister und Lehrling, so wie es im Handwerk viele Jahrhunderte lang üblich war, galt auch in der Musik. Man ging zu einem bestimmten Meister, um bei ihm >das Handwerk< zu erlernen, dessen Art Musik zu machen... Er lehrt ... nicht nur, ein Instrument zu spielen oder zu singen, sondern auch, die Musik darzustellen. In diesem natürlichen Verhältnis gab es keine Probleme, der Wandel der Stile vollzog sich ja von Generation zu Generation schrittweise ...

Es gibt in dieser Entwicklung einige interessante Bruchstellen, die das Verhältnis von Meister und Lehrling in Frage stellen und verändern. Eine dieser Bruchstellen ist die Französische Revolution. In der großen Wende, die durch sie bewirkt wurde, kann man erkennen, wie die gesamte Musikausbildung und auch das Musikleben eine grundsätzlich neue Funktion bekamen. Das Verhältnis Meister-Lehrling wurde nun durch ein System, eine Institution ersetzt: das Conservatoire. Das System dieses Conservatoire könnte man als politische Musikerziehung bezeichnen. Die Französische Revolution hatte fast alle Musiker auf ihrer Seite, und man war sich bewußt, daß mit Hilfe der Kunst, und ganz besonders der Musik, die nicht mit Worten arbeitet, sondern mit geheimnisvoll wirkenden >Giften<, Menschen beeinflußt werden können. Die politische Nutzung der Kunst zur offensichtlichen oder unmerklichen Indoktrinierung der Staatsbürger oder der Untertanen war natürlich von alters her bekannt; sie wurde nur in der Musik nie vorher so planmäßig eingesetzt.

Bei der französischen Methode, eine bis in die letzten Einzelheiten durchkonstruierte Vereinheitlichung des musikalischen Stils zu erzielen, ging es darum, die Musik in das politische Gesamtkonzept zu integrieren. Das theoretische Prinzip: die Musik muß so einfach sein, daß sie von jedem verstanden werden kann (wobei das Wort >verstanden< eigentlich nicht mehr zutrifft), sie muß jeden rühren, aufputschen, einschläfern ... ob er nun gebildet ist oder nicht; sie muß eine >Sprache< sein, die jeder versteht, ohne sie lernen zu müssen.

Diese Forderungen waren nur nötig und möglich, weil die Musik der Zeit davor sich primär an die >Gebildeten< wendet, also an Menschen, die die musikalische Sprache gelernt haben. Die Musikerziehung hat im Abendland von jeher zu den wesentlichen Teilen der Erziehung gehört. Wenn nun die traditionelle Musikerziehung eingestellt wird, hört die elitäre Gemeinschaft von Musikern und gebildeten Hörern auf. Wenn jedermann angesprochen werden soll, ja der Hörer gar nichts mehr von Musik zu verstehen braucht, muß alles Sprechende - das Verstehen erfordert - aus der Musik eliminiert werden; der Komponist muß Musik schreiben, die auf einfachste und eingängigste Weise direkt das Gefühl anspricht. (Philosophen sagen in diesem Zusammenhang: Wenn die Kunst nur noch gefällt, ist sie auch nur für Ignoranten gut.)

Unter dieser Voraussetzung also hat Cherubini das alte Meister-Lehrling-Verhältnis im Conservatoire aufgehoben. Er ließ von den größten Autoritäten der Zeit Schulwerke schreiben, die das neue Ideal der Égalité (der Gleichmäßigkeit) in der Musik verwirklichen sollten. In diesem Sinne hat Baillot seine Violinschule, hat Kreutzer seine Etuden geschrieben. Die bedeutendsten Musikpädagogen Frankreichs mußten die neuen Ideen der Musik in einem festen System niederlegen. Technisch ging es darum, das Sprechende durch das Malende zu ersetzen. So wurde das Sostenuto, die große Linie, das moderne Legato entwickelt. Natürlich gab es auch schon vorher die große melodische Linie, sie war aber stets hörbar aus kleinen Bausteinen zusammengesetzt. Diese Revolution in der Musikerausbildung hat man derart radikal durchgeführt, daß innerhalb weniger Jahrzehnte überall in Europa die Musiker nach dem Conservatoire-System ausgebildet wurden. Geradezu grotesk aber erscheint mir, daß dieses System heute noch *die Basis* unserer Musikerziehung ist! Alles, was vorher wichtig war, wurde dadurch ausgelöscht!

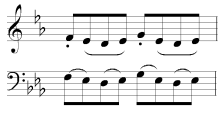
Es ist interessant, daß einer der ersten großen Bewunderer der neuen Art, Musik zu machen, Richard Wagner war. Er dirigierte das Orchester des Conservatoire und war begeistert, wie nahtlos Auf- und Abstrich der Geigen ineinander übergingen, wie großflächig ihre Melodien waren, daß nunmehr mit der Musik gemalt werden könnte. Er erklärte später immer wieder, er habe ein derartiges Legato mit deutschen Orchestern nie wieder erreicht. Ich bin der Meinung, daß diese Methode optimal ist für die Musik Wagners, aber daß sie geradezu tödlich ist für die Musik vor Mozart. Genaugenommen erhält der heutige Musiker eine Ausbildung, deren Methode sein Lehrer so wenig durchschaut wie er selbst. Er lernt die Systeme von Baillot und Kreutzer, die für die Musiker von deren Zeitgenossen konstruiert wurden, und wendet sie auf die Musik völlig anderer Zeiten und Stile an. Offensichtlich ohne sie neu durchzudenken, werden sämtliche theoretischen Grundlagen, die vor hundertachtzig Jahren sehr sinnvoll waren, noch immer in die heutige Musikerausbildung übernommen, aber nicht mehr verstanden. Heute, wo die aktuelle Musik die historische Musik ist (man mag dies nun schätzen oder nicht), müßte die Ausbildung der Musiker eine völlig andere sein und auf anderen Grundlagen beruhen."

Aus: Musik als Klangrede, Salzburg 1982, S. 26f.

"Ich will als Beispiel den Violinbogen untersuchen. Mit dem Bogen, wie ihn Tourte Ende des 18. Jahrhunderts geschaffen hat, kann man über die ganze Länge einen *gleich starken* Ton ziehen, man kann einen fast unhörbaren Bogenwechsel und eine nahezu totale Gleichheit von Ab- und Aufstrich erzielen. Mit diesem Bogen kann man extrem laut spielen, der Springbogen klingt damit hart und trommelnd. Bezahlt werden muß diese Qualität, die ihn zum optimalen Werkzeug für die Darstellung der >Klangfächen<-Musik nach 1800 macht, mit einem Verlust an zahlreichen anderen Qualitäten: Es ist sehr schwer, mit so einem Bogen einen federnden, glockenförmigen Ton zu bilden, einen Ton so zu kürzen, daß er nicht abgehackt klingt, oder einen unterschiedlichen Klang im Auf- und Abstrich zu machen, wie es in der früheren Musik gefordert wurde und mit dem Barockbogen leicht auszuführen war. Natürlich ist es für den Musiker leicht zu sagen: das gerade ist eben schlecht, man soll ja Aufstrich und Abstrich möglichst gleich machen; der moderne (Tourtesche) Bogen ist eben besser als der alte Barockbogen, weil jede Art von Gleichmäßigkeit nur damit hervorgebracht werden kann. Wenn wir aber sagen, daß die Musik am besten aufgeführt werden kann, wenn sie adäquat dargestellt wird, dann bemerken wir, daß alle scheinbaren Nachteile des Barockbogens Vorteile sind. Die meist paarweise zusammengehörigen Töne klingen im Ab- und Aufstrich unterschiedlich; der einzelne Ton erhält eine glockige Dynamik, zahllose Zwischenstufen von Legato und Spiccato spielen sich wie von selbst. Wir sehen, daß der Barockbogen ideal für die Barockmusik ist - es gibt also starke Argumente, ihn zu verwenden. Wir werden ihn aber nicht als Idealbogen schlechthin betrachten und damit Richard Strauss spielen."

ebda. S. 126f.

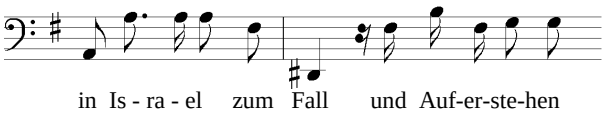
"Nach der heute üblichen Lehrmeinung sollen gleiche Notenwerte so regelmäßig wie möglich gespielt/gesungen werden - gleichsam wie Perlen, alle genau gleich! Dies wurde nach dem zweiten Weltkrieg von einigen Kammerorchestern perfektioniert; damit wurde ein bestimmter Stil des Spielens von Sechzehntelnoten etabliert, der auf der ganzen Welt große Begeisterung hervorgerufen hat (dieser Spielweise gab man auch typischerweise den unpassendsten Namen, der nur denkbar war: >Bach-Strich<). Sprechend wirkt diese Art des Musizierens allerdings nicht. Sie hat etwas Maschinelles an sich, und weil unsere Zeit dem Maschinellen ohnehin verfallen ist, hat man nicht bemerkt, daß es falsch war. Wir suchen jetzt aber, was richtig ist. Was soll also mit diesen Sechzehntelnoten geschehen? Die meisten Komponisten schrieben ja keine Artikulationszeichen in ihre Noten. Eine Ausnahme ist Bach, der uns wie gesagt, sehr viele genau bezeichnete Werke hinterlassen hat. In der Instrumentalstimme der Baß- Arie der Kantate



47 zum Beispiel artikuliert er eine Gruppe von 4 Noten, indem er auf die erste einen Punkt setzt und die drei anderen bindet. Doch in derselben Kantate kommt genau die gleiche Figur gesungen vor, mit dem Text: >Jesu, beuge doch mein Herze<, und da werden je zwei Noten miteinander verbunden...Dieses Beispiel ist mir persönlich sehr wichtig, denn Bach sagt damit: es gibt nicht nur *eine* richtige Artikulation für eine musikalische Figur, sondern mehrere; hier sogar zugleich! ... Es fällt uns sehr schwer, die Vielschichtigkeit, das Gleichzeitige von Verschiedenem zu begreifen und zu akzeptieren; wir wollen Ordnung der einfachsten Art haben. Im 18. Jahrhundert aber wollte man die Fülle, das Übermaß, wo immer man hinhört, bekommt man eine Information, nichts ist gleichgeschaltet. Man schaut die Dinge von allen Seiten an, zugleich! Eine artikulationsmäßige Synchronität des Collaparte gibt es nicht. Das Orchester artikuliert anders als der Chor. Damit aber sind auch die >Barockspezialisten< nicht vertraut, sie wollen immer nivellieren, möglichst alles gleichhaben und in schönen, geraden Klangsäulen hören, aber nicht in Vielfältigkeit" ebda. S. 54ff.

Philipp Spitta:
"Streng genommen ist es ungenau, von Malerei zu reden, wenn die Musik Bewegungen der sichtbaren Welt in ihrer Weise nachahmt. In jeder bewegten Erscheinung der Außenwelt erkennt der Mensch ein Spiegelbild gewisser eigner Gefühlsströmungen, und das Gefühl ist uns das unmittelbarste Zeugniß des Lebens. Das Leben aber, diesen im tiefen Grunde rauschenden Strom, in den alle in die Erscheinungswelt aufragenden Dinge ihre Wurzeln hinabsenken, künstlerisch darzustellen ist die eigentliche Aufgabe der Musik. Hierin beruht die innere Berechtigung der sogenannten Nachahmungen von dem Rieseln der Quelle, dem Wogen des Meeres, dem Niederströmen des Regens, dem Ziehen der Wolken, dem Zittern der Blätter, ja selbst dem Schwärmen der Vögel und Insecten: sie stellen das unlösliche Band dar, welches uns mit dem zu Eins verbindet, was uns entgengesetzt scheint, die Kräfte, welche mit gleicher Intensität die übrige Welt wie unser eigenes Wesen durchziehen..."
Johann Sebastian Bach, Wiesbaden 1962, Bd. 2, S. 488

"... im Recitativ {Nr. 3 der Kantate Nr. 152 „Tritt auf die Glaubensbahn“} finden wir unter anderem folgende Riesensprünge:



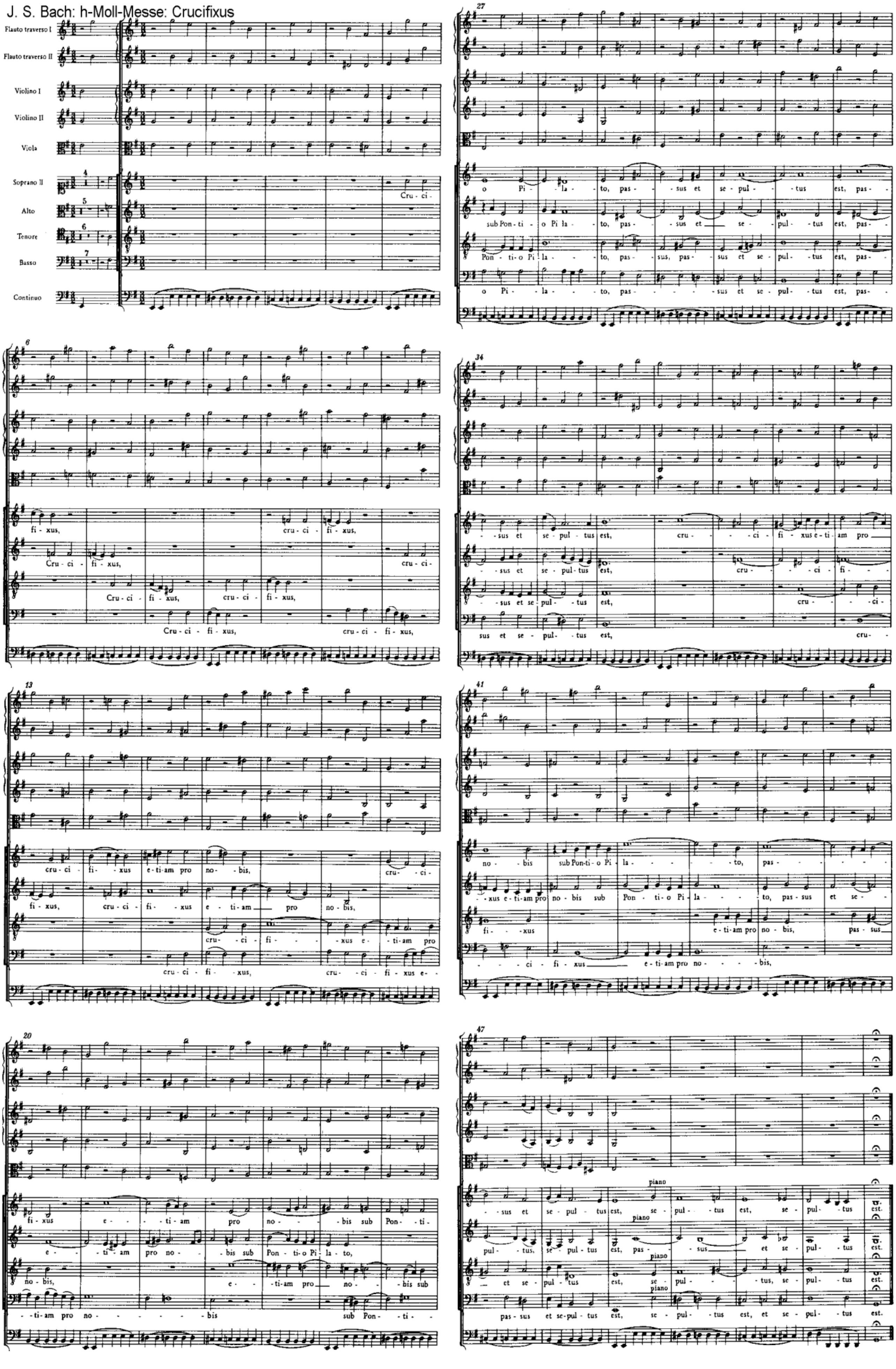
Wenn wir auch die Neigung Bachs kennen, mit der Solostimme äußerliche Bewegungen zu malen, so sieht dies doch fast wie ein Spaß aus."
ebda. S. 554

Bach: Kantate 152:

3. REZITATIV
Der Heiland ist gesetzt
In Israel zum Fall und Auferstehen!
Der edle Stein ist sonder Schuld,
Wenn sich die böse Welt so hart an ihm verletzt,
Ja, über ihn zur Hölle fällt
Weil sie boshaftig an ihn rennet
Und Gottes Huld und Gnade nicht erkennet!
Doch selig ist ein auserwählter Christ,
Der seinen Glaubensgrund auf diesen Eckstein leget,
Weil er dadurch,
Heil und Erlösung findet.

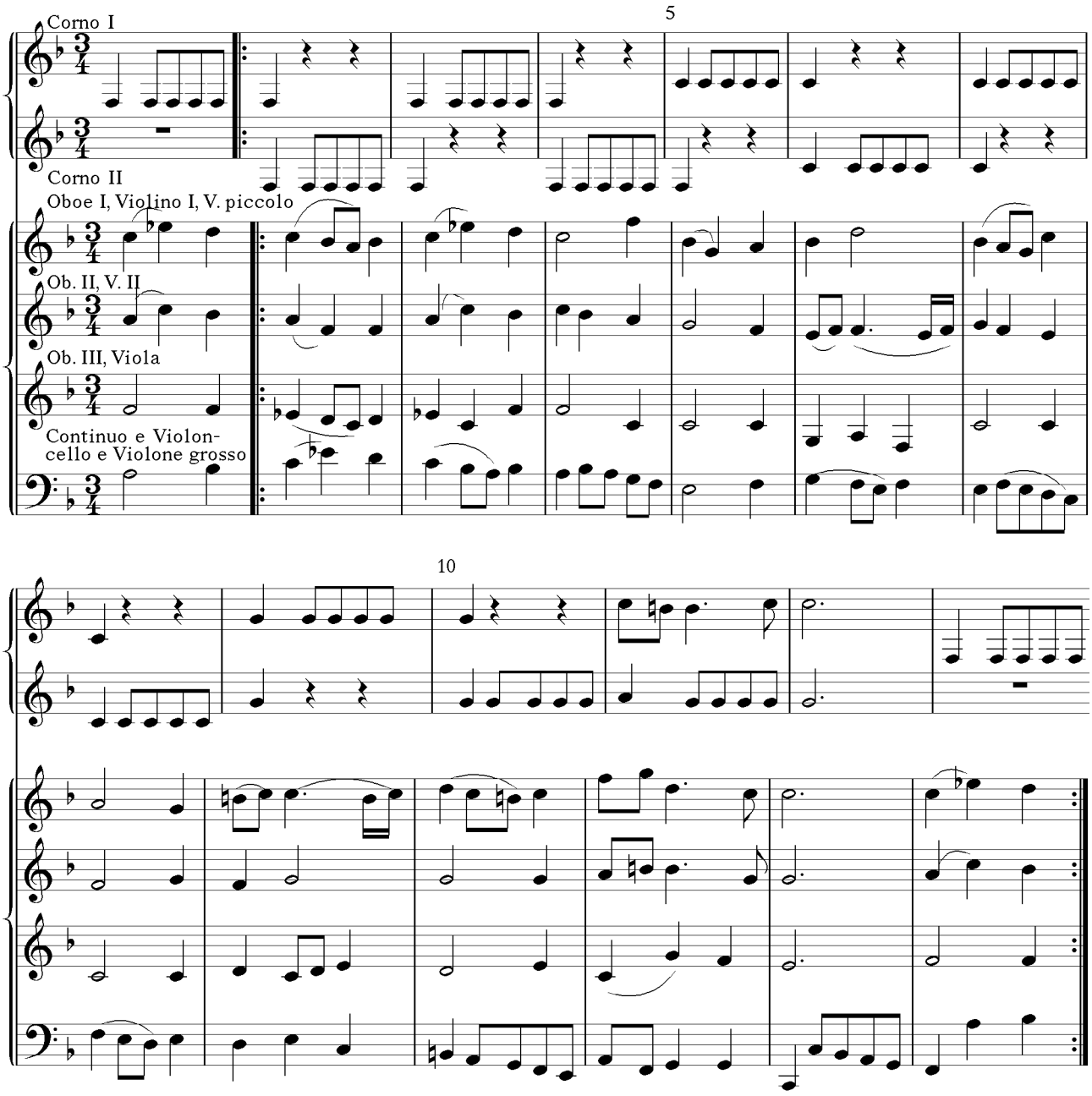
T Georgiades:
"Innenwelt kann . . . nicht ohne Außenwelt, Außenwelt nicht ohne Innenwelt existieren. Dies ist das wesentliche Merkmal der Wiener klassischen Musik, ein nur ihr eigenes Merkmal. Dieser Drang nach Vergegenständlichung des Ich, nach Verinnerlichung der Außenwelt prägte auch die Eigenart von Beethovens Komposition und veranlaßte die Überschrift 'Bitte um innern und äußern Frieden'.
Die Romantiker empfanden nicht so. Die wirkende Macht des Wortes wird für sie nicht unmittelbar durch die Berührung des Ich mit der Außenwelt ausgelöst. Das Wort ist für sie Ausdruck nur des Inneren. Anders gesagt: Das Wort existiert hier musikalisch nicht als Vergegenständlichung, sondern als Gefühl. Die Gefühle, die Stimmungen, die der Text auslöst, werden in Musik verwandelt. Die Sprache wird wie eine bloße Inhaltsangabe verwendet. Der Weg zur späteren Programmusik wird freigelegt...
Ganz anders verhält sich Schubert in seinen Liedern zum Text...
Ein zweiter Faktor zur Erklärung der Messe der Romantik ist die Entstehung der neuen Gesellschaft. Früher wandte sich die Musik an die aristokratischen oder jedenfalls an auserlesene Kreise; nur von ihnen erwartete der Komponist wahrhaftes Verständnis, nur bei ihnen konnte er die nötigen Kenntnisse, die nötige Tradition voraussetzen. Der Musiker der Romantik wendet sich aber an ein neues Publikum, ein Publikum von einer bis dahin unvorstellbaren Anonymität. Der Hörer - der verantwortliche Hörer - kann sich nicht ausweisen; man weiß nicht, wer er ist, woher er kommt. Er wird jetzt Bürger genannt. Diese bürgerliche Gesellschaft füllt jetzt die Räume. Sie sucht in der Kirche Erbauung, Trost, Erlösung. So wie sie sich selbst nicht ausweisen kann, wie sie nicht weiß, woher sie kommt, so kann sie auch das Werk, das sie vernimmt, nicht aus seinem Überlieferungszusammenhang heraus verstehen. Sie kann seine Geschichtstiefe nicht erfassen, sie kann nur seine Ausstrahlung auf sich wirken lassen, als Erlebnis genießen.
Auch die Meß-Liturgie wird von der neuen Gesellschaft nicht mehr verstanden; sie ist für die Vielen etwas Stummes. Man kümmert sich kaum um das liturgische Geschehen, um das Wort. Man liest in seinem privaten Gebetbuch, das keinen unmittelbaren Bezug auf den Messentext nimmt. Die Messe ist nur Anlaß zu privater Andacht. Was einen umfängt, ist nicht mehr das erklingende Wort, auch nicht der gemeinte Sinn, sondern eine gewisse Stimmung. Innerhalb dieser Atmosphäre wird das Wort in der Musik wie ein Lallen vernommen. Nicht auf die erklingende Sprache kommt es an, sondern auf das Unbestimmbar-Musikalische, auf das Innige, das Erhebende, das Umhüllende."
Musik und Sprache, Berlin 1954, Springer-Verlag, S. 121f'

J. S. Bach: h-Moll-Messe: Crucifixus



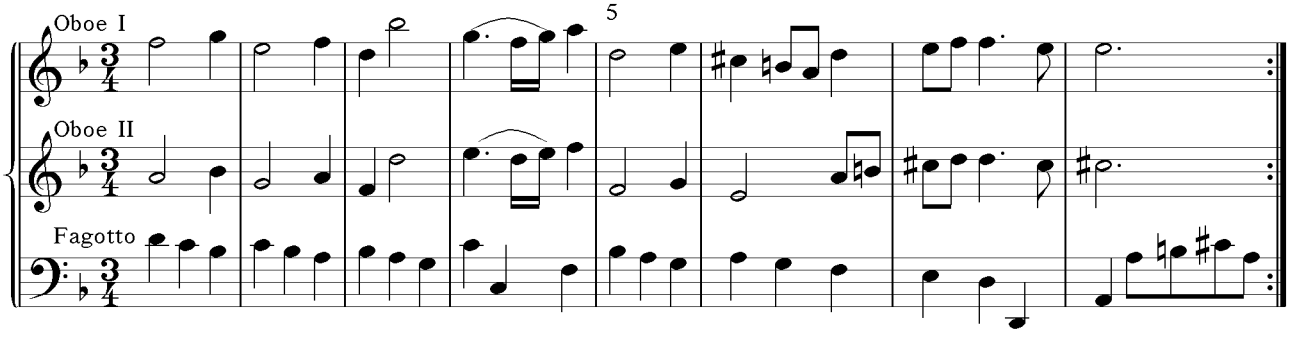
Johann Sebastian Bach: 4. Satz des 1. Brandenburgischen Konzerts (Ausschnitte)

Menuett



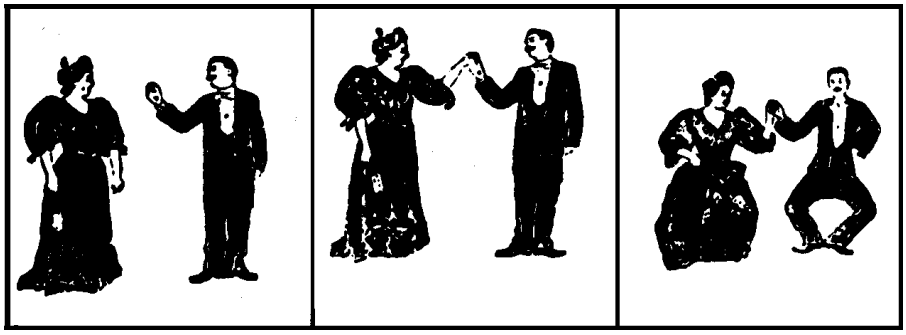
⇒⇒⇒⇒

Trio



⇒⇒⇒⇒

12.2 Texte und Bilder zum Menuett



Menuett tanzendes Paar. Illustration aus Rossi. "Il Minuetto", Rom 1896

Gottfried Taubert. "Der rechtschaffene Tantzmeister",Leipzig 1717

Johann Gottfried Walther (1732):
Menuet (gall.) f. m. ein Frantzösischer Tantz, und Tantz=Lied, so eigentlich aus der Provintz Poituo her= und den Nahmen von den behenden und kleinen Schritten bekommen; denn menu, menuë heisset klein... Die Melodie dieses Tantzes hat ordentlich 2 Repetitiones, deren jede zweymahl gespielt wird; jede Reprise aber 4 oder 8 Tacte, oder doch wenigstens, bey gemachter Exception (da sie zum Tantzen nicht unbrauchbar seyn soll) keinen ungeraden numerum der Tacte. Die Mensur ist ein Tripel, nemlich 3/4 welcher aber, gewöhnlicher weise, fast wie 3/8 geschlagen wird."
Aus: J. G. Walther, Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek, Leipzig 1732. Faksimile-Nachdruck, hg. von Richard Schaal, Kassel 1953, S. 398.

Johann Joachim Quantz (1752):
"Ein Menuet spiele man behend, und markiere die Viertheile mit einem etwas schweren, doch kurzen Bogenstriche; auf zweene Viertheile kömmt ein Pulsschlag... Man setze denjenigen Puls, welcher in einer Minute ohngefähr achtzigmal schlägt, zur Richtschnur."
Aus: J. J. Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Breslau '1789, S. 271 und 267. Faksimile-Nachdruck, Kassel 1974.

Johann Mattheson (1737):
"Es hat demnach

	(zum Spielen)
I. Le Menuet, la Minuetta	(zum Singen) besonders,
	(zum Tanzen)

keinen andem Affekt, als eine mäßige Lustigkeit."
Aus: Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737, S. 109f. Zit. nach: Heinrich Martens: Das Menuett, Berlin-Lichterfelde o. J., S. 3.

Jean Jacquen Rousseau (1767):
"MENUET - Melodie zu einem Tanz gleichen Namens, der wie Abbé Brossard (1703) lehrt, aus dem Poitu zu uns gekommen ist. Nach Brossard ist der Tanz im Charakter sehr fröhlich und im Tempo sehr rasch. Im Gegensatz hierzu ist das MENUET durch eine

elegante und noble Einfachheit gekennzeichnet, sein Tempo ist eher gemäßigt als schnell, und überdies kann man sagen, daß das MENUET der am wenigsten fröhliche aller auf unseren Bällen gespielten Tänze ist. Auf dem Theater ist das eine andere Sache.
Taktmäßig verläuft das MENUET in drei leichten Zeiten, was man durch eine einfache 3 oder durch 3/4 oder 3/8 anzeigt. Die Zahl der Takte der Melodie in jedem ihrer Wiederholungsabschnitte kann vier oder ein Vielfaches von vier sein, weil man so viel Takte für die Schritte des MENUETS braucht. Der Musiker muß dafür sorgen, diese Unterteilung in der melodischen Gestaltung spürbar zu machen, um dem Ohre des Tanzenden zu helfen und ihn in der Ordnung des Ganzen zu halten."
Aus: Dictionnaire de musique, 1767. Zit. nach: Jean Jacques Rousseau: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften, übers. von Dorothea Gülke und Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984, S. 273.

Walter Salmen:
"Bereits im *13.* Jahrhundert wird von Neidhart von Reuenthal der »rechte hofftancz« gegenüber dem »dörperlichen« als ein Mittel ständischer Selbstdarstellung und der hohen Schule vornehmen Auftretens herausgestellt. Auch in den folgenden Jahrhunderten sind ... das Tanzen mit »geringem Fuß« und mit »leisen trittn« eine Erscheinungsform sowohl einer spezifisch geprägten Tanzweise ... als auch eines insgesamt vornehm stilisierten Auftretens. Dieses wirkte sich nicht vital enthemmend aus, vielmehr sollte es »voller Würde und Erhabenheit« sein (Shakespeare ...); es hatte als Handlungsmuster einer idealen Selbstkontrolle und Distanziertheit zum Naturverhafteten zu dienen. Der Hoftanz, der ohne Gesang, Juchzen und Lachen oder Reden in »gentyl behavyng« vollzogen werden sollte, verlieh in dieser deutlichen Kontrastierung zum rustikalen Benehmen den »nobili cortegiane« sowie den »dames galantes« als choreographiert einstudiertes elitäres Tun Prestige, Rang und Ansehen in den höheren Gesellschaftskreisen."
"Daß es im Kontrast zu den hochstilisierten Handlungsnormen der »höfischen« Tänze auch das andere, das im Tanz enthemmte vitale Gebaren gab, ist selbstverständlich. Es wurde ausgleichend von den »Noblen« ebenso gern genossen wie von den »Gemeinen«. Vorformen des vor Zuschauern vorgeführten Folklorismus, wobei vermeintlich Naturhaftes, Lustbetontes neidisch bestaunt oder spöttisch belächelt wurde, hat es demzufolge seit dem 16. Jahrhundert gegeben. Seither spielt nämlich im höfischen Festwerk der folkloristische Tanz - zum Beispiel »auff gut Bayrisch«, auch von Landbewohnem »in ihrer Kleidung« dargeboten, nebst den für bäuerliches Musizieren charakteristischen Instrumenten - eine gewichtige Rolle."
Aus: W. Salmen: Tanz im 17. und 18. Jahrhundert, Leipzig 1988, S. 26.

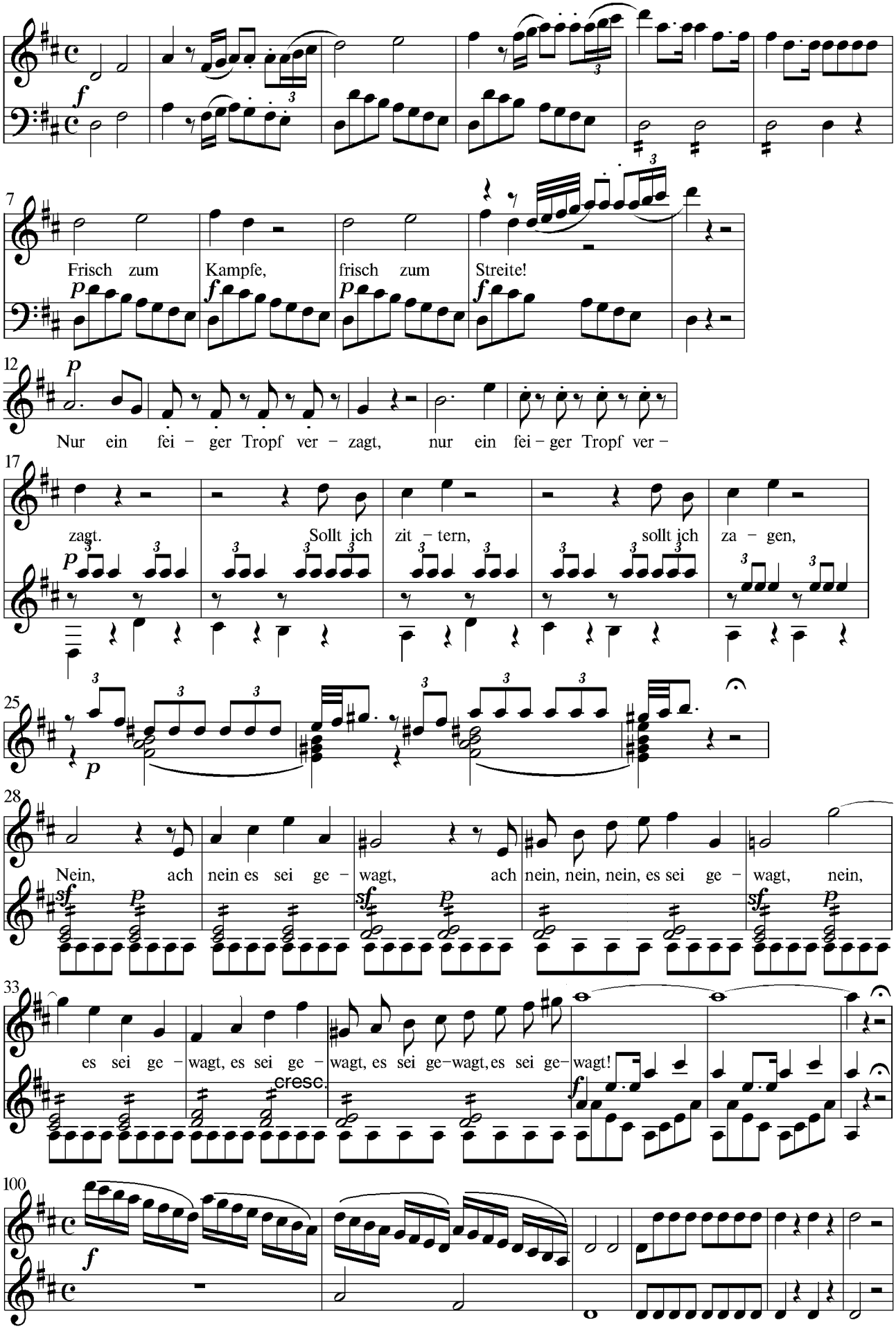
Nikolaus Harnoncourt:
"Es wurde von der Musikwissenschaft gelegentlich gesagt, die Herkunft des Scherzos sei unbekannt. Für mich ist die Vaterschaft eindeutig: der wilde Tanz aus dem Poitou wird als »Menuet« hoffähig. Er wird vom Hof domestiziert und nach und nach zum steifen und zeremoniellen Tanz der Barockzeit schlechthin. Daneben erhalten sich aber stets rasche und vitale Nebenformen. Gegen Ende seines abwechslungsreichen und langen Lebens erweist das Menuett sich als höchst aufnahmefähig für die verschiedensten Anregungen aus der englischen, deutschen und besonders aus der österreichischen Folklore. Es gelingt ihm, auch nach dem Tod im Scherzo und Walzer fortzuleben."
Aus: N. Harnoncourt: Der musikalische Dialog, Salzburg 1984, S. 148.

Wolfgang Amadeus Mozart: Arie Nr. 13 aus: "Die Entführung aus dem Serail" (1782)

Pedrillo, der Diener Belmontes, der zusammen mit Konstanze, der Geliebten seines Herrn, und deren Zofe Blonde im Palast des Bassa Selim als Sklave festgehalten wird, soll im Auftrag Belmontes, dessen Schiff im Hafen bereitsteht, alles für den Fluchtversuch um Mitternacht vorbereiten. Gerade hat er Blonde in den Plan eingeweiht. Nun wird es ernst. Besondere Angst hat er vor seiner ersten Aufgabe: er soll den mißtrauischen Haremswächter Osmin auszuschalten. Er plant, ihn mit Hilfe eines Rausches unschädlich zu machen. 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.

Siebenter Auftritt
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.


7
Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite!
12
Nur ein fei – ger Tropf ver – zagt, nur ein fei – ger Tropf ver –
17
zagt. Sollt ich zit – tern, sollt ich za – gen,
25
28
Nein, ach nein es sei ge – wagt, ach nein, nein, nein, es sei ge – wagt, nein,
33
es sei ge – wagt, es sei ge – wagt, es sei ge – wagt, es sei ge – wagt, es sei ge – wagt!
cresc.
100

Stefan Kunze:
"Wie souverän hier Mozart die Arie >Solche hergelaufne Laffen<.~ der gegebenen Situation anpaßte, sich hinwegsetzte über die gewohnte Topik der Wutarie, geht aus der z. T. schon zitierten Briefstelle hervor. Die Fortsetzung, in der Mozart seinem Vater klarzumachen sucht, daß die ungewöhnliche Anlage der Arie sich aus Osmins Zustand ergäbe, daß (um es verallgemeinernd zu sagen) die musikalische Form durch die dramatische Situation begründet sein müsse, enthält Bemerkungen, die sich wie die Abbreviatur einer fundamentalen musikalischen Ästhetik ausnehmen: >...- sie haben nur den anfang davon, und das Ende, welches von guter Wirkung seyn muß {der Anhang der Arie: >Erst geköpft und dann gehangen<} - der zorn des osmin wird dadurch in das kommische gebracht, weil die türkische Musick dabey angebracht ist. {...} - das, *drum beym Barte des Propheten* etc.: ist zwar im nemlichen tempo, aber mit geschwinden Noten - und da sein zorn immer wächst, so muß - da man glaubt die aria seye schon zu Ende - das allegro assai - ganz in einem andern zeitmaas, und in einem andern Ton - eben den besten Effect machen; denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht - so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen -weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemal bis zum Eckel ausgedrücket seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben Muß, so habe ich keinen fremden ton zum f /: zum ton der aria :/ sondern einen befreundten dazu, aber nicht den Nächsten, D minor, sondern den weitem, A minor, gewählt. -< Das Verhältnis der Tonarten, des F-dur der Arie zum A-Moll des Anhangs, ist nur das eingängige Beispiel für das allgemeine Postulat, das Mozart mit ebenso schlichten wie tiefdringenden Worten formulierte. Sie dokumentieren überdies die Schärfe seines Kunstverstands. Nur nebenbei wäre zu bemerken, daß Mozart in seiner Äußerung die Frage nach dem Verhältnis des Kunstwerks zur Wirklichkeit, auch die Frage nach der Objektivität, nach der Verbindlichkeit des Kunstwerks beantwortet. Das Objektive des Werks hat dort seine Grenze, wo >alle ordnung, Maas und Ziel< im Namen der heftigen Leidenschaften, der Emotion also, überschritten wird. Die Wahrheit des Kunstwerks hat mit der Wirklichkeit zu schaffen und hat doch ihren eigenen Bezirk, der ihr die Objektivität sichert: Musik ist nicht naiv unvermittelte >Sprache des Herzens< (Rousseau), sondern eine >Symbolik fürs Ohr, wodurch der Gegenstand, insofern er in Bewegung oder nicht in Bewegung ist, weder nachgeahmt noch gemalt, sondern in der Imagination auf eine ganz eigene und unbegreifliche Weise hervorgebracht wird, indem das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden in fast gar keinem Verhältnisse zu stehen scheint<.
Mozart hatte gegenüber den Vorbehalten des Vaters zum Text von Stephanie darauf bestanden, daß er seinen Zweck erfüllte, wiewohl >die verseart darinn nicht von den besten ist<. Doch, so fährt Mozart in dem Brief vom 13. Oktober 1781 fort, >ist sie so Passend mit meinen Musikalischen gedanken /: die schon vorher in meinem kopf herumspatzierten :/ übereins gekommen, daß sie mir nothwendig gefallen mußte .{...}< Zur Rolle des Osmin und wohl im besonderen zumText der ersten Arie Osmins meinte er, es sei >die Poesie dem karackter des dummen, groben und boshaften osmin ganz angemessen. -< In der Tat sind die Verse der Osmin-Arie ohne jeden poetischen Anspruch, so situationsnahe wie nur möglich. Stephanies Verse haben keine Eigenexistenz und spiegeln eine solche auch nicht vor. Das ist ihr Vorzug. Mozarts Komposition allerdings bezieht ihre Wahrheit und Gültigkeit nicht aus der bloßen Nachahmung der szenischen Wirklichkeit, obwohl sie diese weder idealisiert noch neutralisiert. Osmin fällt im Verlauf der Arie von einem Extrem ins andere, die Heftigkeit seines Ausbruchs ist blind, dementsprechend sprunghaft wechseln die musikalischen Gebilde, ohne sich konsolidieren zu können. Die irreguläre Ausdehnung der Glieder etwa zu Beginn (7+3 +7 +3 ...) oder die >Reprise< (A'), die nach einem C-dur-Dominant-Schluß der >Exposition< (A) unversehens über den Halbton Cis in D-dur beginnt - Osmin hat hier wahrhaftig die Orientierung verloren -, und schließlich der Schlußteil (B), eine Art Coda, der ebenfalls unerwartet losbricht, nachdem Osmin zugleich selbstgefällig und drohend sich und dem unliebsamen Pedrillo mit wiederholter Kadenzierung in der Grundtonart F-dur versichert hat, daß auch er Verstand habe: all dies spricht für sich. Mozarts Musik stellt den vor Wut berstenden Osmin in seinem blinden Affekt vollplastisch auf die Bühne. Man sieht ihn förmlich die Augen rollen, gestikulieren, aufstampfen, besinnungslos vor Zorn wiederholt er seine Worte. Aber die Musik verliert sich nicht an die partikulare Situation. Die aus der autonomen Instrumentalmusik entlehnten Beziehungen Exposition, Reprise, Coda behalten ihren objektivtektonischen Sinn, die Konstruktion der Arie erfährt durch die Affektdarstellung nicht die geringste Beeinträchtigung. Jene scheinbar nur durch Osmins Unberechenbarkeit im Zorn motivierte >Coda< (>Drum, beim Barte des Propheten<) erweist sich unter dem Gesichtswinkel der Konstruktion als der zusammenfassende Schlußblock derArie -"
Mozarts Opern, Stuttgart 1984, S. 200ff.

Thomas Mann:
"Man arbeitet schlecht im Frühling, gewiß, und warum? Weil man empfindet. Und weil der ein Stümper ist, der glaubt, der Schaffende dürfe empfinden. Jeder echte und aufrichtige Künstler lächelt über die Naivität dieses Pfuscherirrtums, - melancholisch vielleicht, aber er lächelt. Denn das, was man sagt, darf ja niemals die Hauptsache sein, sondern nur das an und für sich gleichgültige Material, aus dem das ästhetische Gebilde in spielender und gelassener Überlegenheit zusammenzusetzen ist. Liegt Ihnen zu viel an dem, was Sie zu sagen haben, schlägt Ihr Herz zu warm dafür, so können Sie eines vollständigen Fiaskos sicher sein. Sie werden pathetisch, Sie werden sentimental, etwas Schwerfälliges, Täppisch-Ernstes, Unbeherrschtes, Unironisches, Ungewürztes, Langweiliges, Banales entsteht unter Ihren Händen, und nichts als Gleichgültigkeit bei den Leuten, nichts als Enttäuschung und Jammer bei Ihnen selbst ist das Ende... Denn so ist es ja, Lisaweta: Das Gefühl, das warme, herzliche Gefühl ist immer banal und unbrauchbar, und künstlerisch sind bloß die Gereiztheiten und kalten Ekstasen unseres verdorbenen, unseres artistischen Nervensystems. Es ist nötig, daß man irgend etwas Außermenschliches und Unmenschliches sei, daß man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe, um imstande und überhaupt versucht zu sein, es zu spielen, damit zu spielen, es wirksam und geschmackvoll darzustellen. Die Begabung für Stil, Form und Ausdruck setzt bereits dies kühle und wählerische Verhältnis zum Menschlichen, ja, eine gewisse menschliche Verarmung und Verödung voraus. Denn das gesunde und starke Gefühl, dabei bleibt es, hat keinen Geschmack. Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt. Das wußte Adalbert, und darum begab er sich ins Cafe, in die >entrückte Sphäre<, jawohl!"
Tonio Kröger. Zitiert nach: Thomas Mann: Sämtliche Erzählungen, Frankfurt a/M 1963, S. Fischer, S. 232

Johann Mattheson:
Die Erfindung will Feuer und Geist haben; die Einrichtung Ordnung und Maasse; die **Ausarbeitung** kalt Blut und Bedachtsamkeit"
Johann Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 241

LK Musik 12/II **Klausur Nr. 1** **6. 2. 1998**

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

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

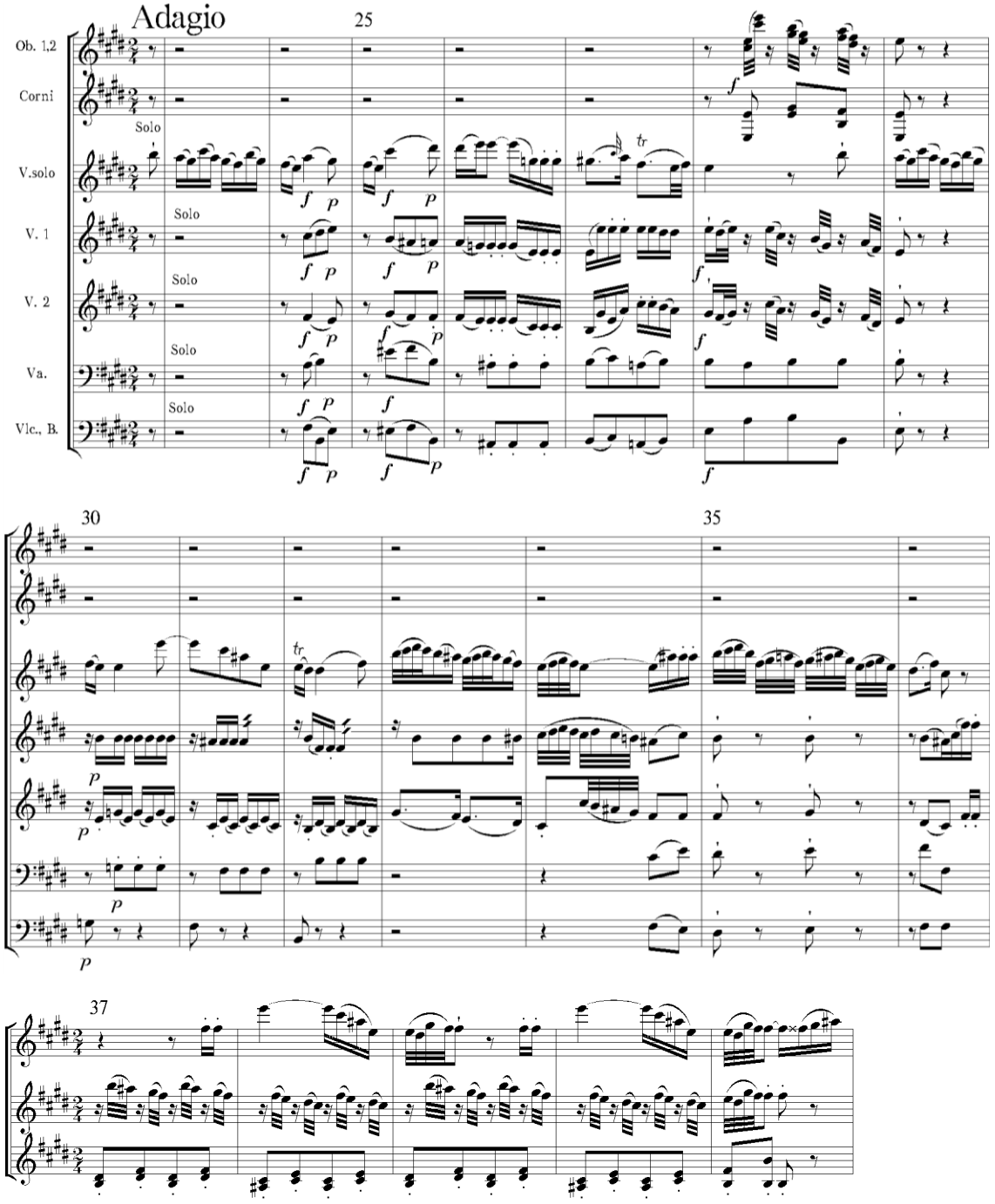
V:	forte + Fanfarendreiklang: heldische Geste („Kampf“) unisono: kraftvoll Anabasis über 2 Oktaven (Allegro con spirito): sich aufraffen, vorwärtsstürmen Tiratafiguren: sozusagen mit ‚fuchtelndem Degen‘, mit entschlossenen Gestikulationen Fanfarentopos T. 5/6 (punkt. Rhythmus, Geschmetter/Akkordrepetition, 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‘: Unentschossenheit, 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 Fanfarendreiklang (‚sich aufraffen‘, s.o.), aber verkrampft (Dissonanz in T. 30), nur unter Überwindung von gegenstrebigen 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" |||| B (T. 12-17) "feiger Tropf" C (17-24) "Sollt ich zittern?" D (25-27) 'Zusammenzucken' |||| E (T. 28-8) "Es sei gewagt!" |||| B . C D |||| E' |||| B A/E "Frisch zum Kampfe" |||| B (instrumental) |||| B (A1) "Frisch zum Kampfe" Coda Das Formschema zeigt, daß das unsichere Hin- und Herschwanken 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-Dreiklangsfanfare 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 Dreiklangsfiguren 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 Unterstreichung 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

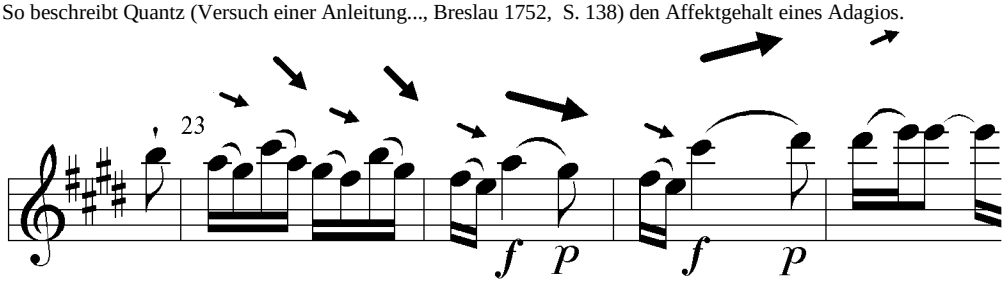
Mut G.P. Feigheit	**Michael Hampe, Schwetzingen 1991**	**Harald Clemen, Drottingholm 1990**	**François Abou Salem, Salzburg 1997**	**Klaus Everding (Dir.: Karl Böhm) 1980:**
V(orspiel) (Elemente von A u. a.)	Pedrillo stellt entschlossen die große und die kleine Weinflasche auf den Boden, breitet ein 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.
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.
B "feiger Tropf"	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.
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.
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..	Knieend entkorkt er entschlossen die Flaschen.
E (T. 28-38) "Nein - es sei gewagt!" ||||	Er blickt entschlossen auf die Flasche, richtet sich auf und entfernt den Korken.	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.
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.
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.
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.
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.
B	Er senkt Kopf und Schulter.	Er steckt das Fläschchen ein.	Ängstlich lugt er ein wenig aus der Vertiefung hervor.	Er legt ihn ab.
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.
B instrumental: 'Es verschlägt ihm die Sprache' ||||	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.
(A1) "Frisch zum Kampfe"	Er steckt entschlossen den Korken 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.
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.

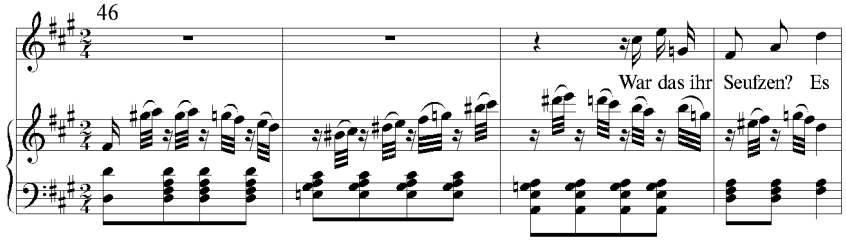
Wolfgang Amadeus Mozart: Violinkonzert in A-Dur KV 219, 2. Satz (1775)



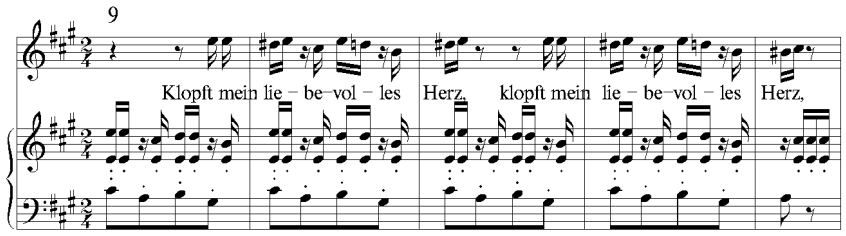
"Ein wahres Adagio muß einer schmeichelnden Bittschrift ähnlich seyn. Denn so wenig als einer, der von jemanden, welchem er eine besondere Ehrfurcht schuldig ist, mit frechen und unverschämten Geberden etwas erbitten wollte, zu seinem Zweck kommen würde: eben so wenig wird man hier mit einer frechen und bizarren Art zu spielen den Zuhörer einnehmen, erweichen, und zärtlich machen. Denn was nicht vom Herzen kömmt, geht auch nicht leichtlich wieder zum Herzen."

So beschreibt Quantz (Versuch einer Anleitung..., Breslau 1752, S. 138) den Affektgehalt eines Adagios.

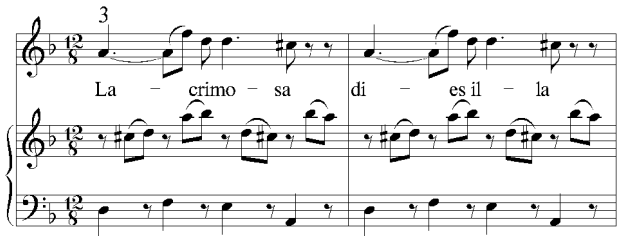




Wolfgang Amadeus Mozart:
Entführung aus dem Serail,
Arie des Belmonte (Nr. 4)

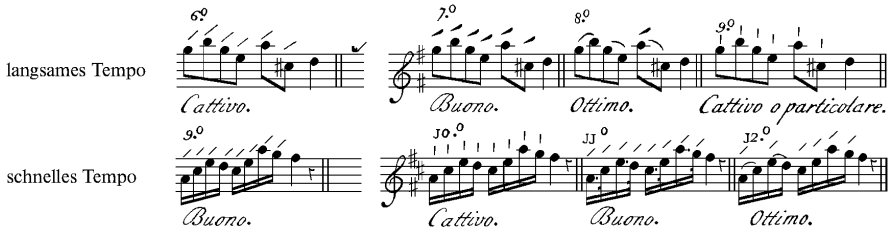


dto.



Wolfgang Amadeus Mozart:
Requiem

Francesco Geminiani (1751):
"Die Absicht der Musik ist es nicht nur, dem Ohr zu gefallen, sondern Gefühle auszudrücken, die Phantasie anzuregen und über die Leidenschaften zu herrschen. Die Kunst des Violinspiels besteht darin, auf dem Instrument einen Ton hervorzubringen, der in gewisser Weise mit der vollkommensten menschlichen Stimme wetteifern soll."

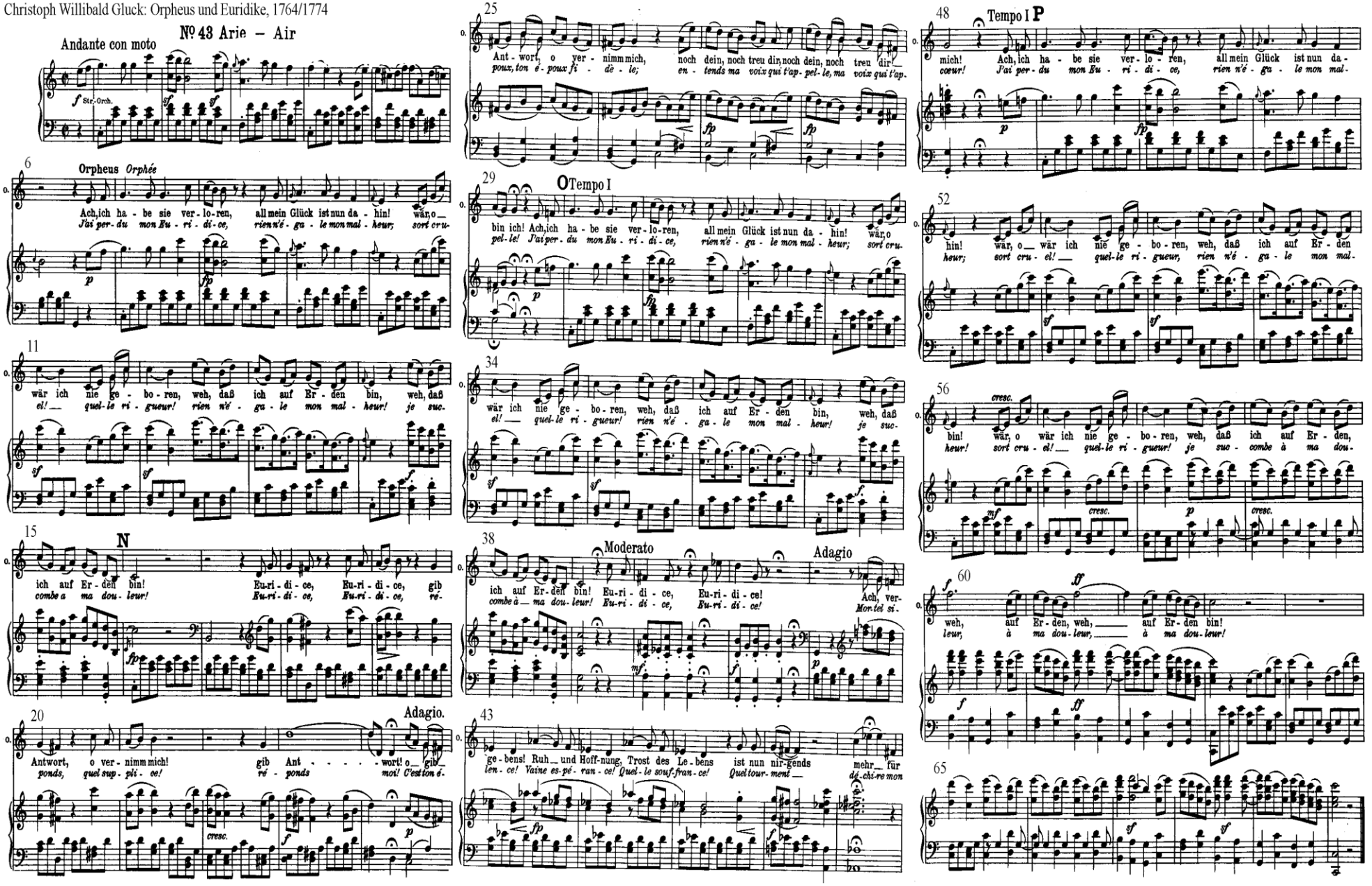


gerade gestrichener Ton *crescendo auf einem Ton* *staccato*
Cattivo: schlecht; Buono: gut; Ottimo: am besten; Cattivo o particulare: besonders schlecht

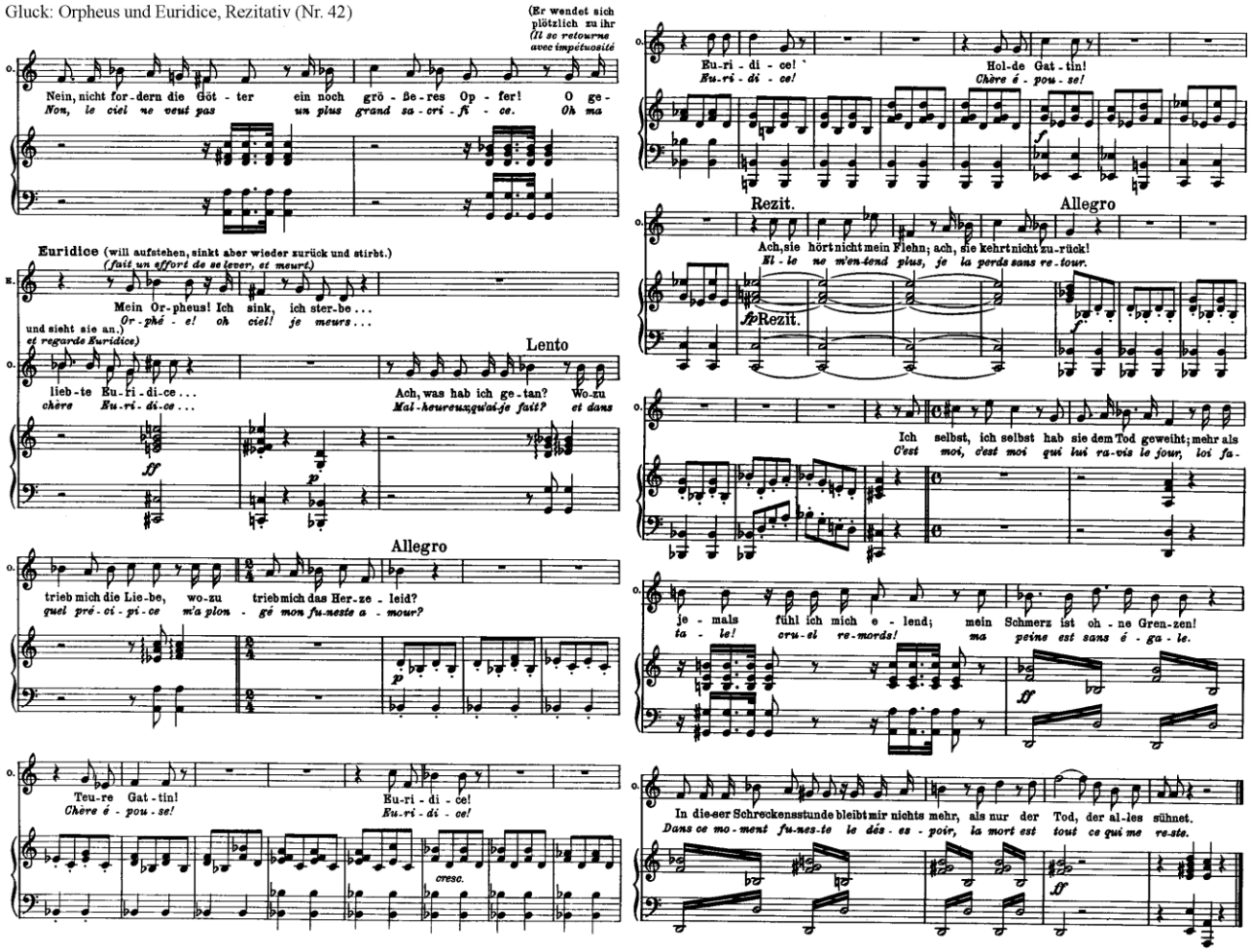
The Art of Playing on the Violin, London 1751, Faksimile-Nachdruck ebda. 1952, S. 1 (Übers. des Verf.).

Mozart, Leopold (1756):
"Jeder auch auf das stärkeste ergriffene Ton hat eine kleine obwohl kaum merkliche Schwäche vor sich: sonst würde es kein Ton, sondern nur ein unangenehmer und unverständlicher Laut seyn. Eben diese Schwäche ist an dem Endes jedes Tones zu hören. Man muß also den Geigenbogen in das Schwache und Starke abzutheilen, und folglich durch Nachdruck und Mäßigung die Töne schön und rührend vorzutragen wissen... Man fange den Herabstrich oder den Hinaufstrich mit einer angenehmen Schwäche an; man verstärke den Ton durch einen unvermerkten und gelinden Nachdruck; man bringe in der Mitte des Bogens die größte Stärke an, und man mäßige dieselbe durch Nachlassung des Bogens immer nach und nach, bis mit dem Ende des Bogens sich auch endlich der Ton gänzlich verliehret... Man muß es so langsam üben, und mit einer solchen Zurückhaltung des Bogens, als es nur möglich ist: um sich hierdurch in den Stand zu setzen, in einem Adagio eine lange Note zu der Zuhörer grossem Vergnügen rein und zierlich auszuhalten. Gleichwie es ungemein rührend ist, wenn ein Sänger ohne Athem zu holen eine lange Note mit abwechselnder Schwäche und Stärke schön aushält... Bey dieser ersten Abtheilung sonderheitlich, wie auch bey den folgenden: soll der Finger der linken Hand eine kleine und langsame Bewegung machen; welche aber nicht nach der Seite, sondern vorwärts und rückwärts gehen muß. Es muß sich nämlich der Finger gegen dem Stege vorwärts und wieder gegen der Schnecke der Violin zurück, bey der Schwäche des Tones ganz langsam, bey der Stärke aber etwas geschwinder bewegen..."
Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756, S. 103f. (Faksimile, hg. von Hans Rudolf Jung, Leipzig 1983)

Quantz, Johann Joachim (1752):
"Hat man eine lange Note entweder von einem halben oder ganzen Tacte zu halten, welches die Italiäner messa di voce nennen; so muß man dieselbe vors erste mit der Zunge weich anstoßen, und fast nur hauchen; alsdenn ganz piano anfangen, die Stärke des Tones bis in die Mitte der Note wachsen lassen; und von da eben wieder so abnehmen, bis an das Ende der Note: auch neben dem nächsten offenen Loche mit dem Finger eine Bebung machen... Die auf eine lange Note folgenden singenden Noten, können etwas erhabener gespielet werden. Doch muß eine jede Note, sie sey ein Viertheil, oder Achttheil, oder Sechzehntheil, ihr Piano und Forte in sich haben, nachdem es die Zeit leidet. Finden sich aber einige nach einander gehende Noten, wo es die Zeit nicht erlaubet, eine jede besonders, in der Verstärkung des Tones, wachsend zu machen; so kann man doch, unter währenden solchen Noten, mit dem Tone zu und abnehmen; so daß etliche stärker, etliche wieder etwas schwächer klingen."
Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen, Breslau 1752, S.140



Hubert Wißkirchen WS 2000



Ute Jung-Kaiser: ...“das poetischste Thema der Welt“? Bern 2000, S. 310f.:
Zeitgenossen Glucks disqualifizierten die Arie als zu heiter und zu galant; eine Molltonart passe besser „zum Affect". Boyes berühmtes Aperçu, daß man ebenso die Worte „ J'ai trouve mon *Euridice* [ich habe meine Eurydike gefunden]", also das stimmungsmäßige Gegenteil! auf die Melodie singen könne, wird häufig zitiert.[1] Gluck entkräftete die Einwände vor allem mit Interpretationsfehlern, die bei Ignorierung der Schwankungen von „Tempo oder Stimme", gemeint sind Tempo und Dynamik ... auftreten:

> Verändert man den Ausdruck in meiner Orpheus-Arie *„Che farò senza Euridice"* auch nur geringfügig, so wird ein Marionettentanz daraus. Eine einzige, zu lang oder zu kurz angehaltene Note, eine unterlassene Verstärkung des Tempos oder der Singstimme, unangebrachte Vorschläge, ein Triller, Melismen oder Koloraturen können in einer solchen Oper eine ganze Szene ruinieren.[2]

Bedenkt man die Unsicherheiten bezüglich des Grundtempos (Vierertakt oder Allabreve, wenngleich die Wiener Partitur 4/4-Takt vorgibt!), so bleibt „das" Tempo tatsächlich eine ästhetische Grundfrage für jede Aufführung[3]. Hinzu kommen grundsätzliche Fehlinterpretationen, die dann auftreten, wenn „edle Einfalt und stille Größe des Ausdrucks" à la Winckelmann erstrebt und das Rondo „als Steigerungsform" nicht respektiert wird, schwebte doch Gluck „die musikalische Darstellung eines wie wahnsinnig in sich selber kreisenden Schmerzes vor"[4]. Nur so wird ja auch verständlich, warum Orfeo im anschließenden Rezitativ seinen Selbstmord plant: „Gluck intendierte mit der Steigerungsform in der Arie offenbar das plastisch ausgeformte musikalische Bild einer tragischen Figur" [5]. Nicht zu vergessen sind auch die widersprüchlichen Artikulationszeichen für Violine II und Viola (legato-Bögen und spiccato), dazu die abwechselnde legato- und staccato-Führung der Bässe:
Das alles ergibt schon für die ersten Takte eine Erregtheit der Begleitung, die der belcanto-Ritornellmelodie kraß widerspricht, sie gleichsam „falsch" interpretiert und so eine Spannung und Zwielichtigkeit des Ausdrucks erreicht, die von „edler Einfalt und stiller Größe" sehr weit entfernt ist [...] Die drei eingeschobenen, quasi-rezitativischen Episoden geben dem Schmerz und der Verzweiflung noch intensiveren [...] Ausdruck [...]. Der „Ausdruckspolyphonie" der Arienstrophen antwortet der „style d'une teneur" der Episoden, dem gebrochenen und schillernden der einfache und starke Affekt. Der Stimme des göttlichen Sängers, der seinen Schmerz zu formen sucht und dessen edelgebändigte belcanto-Melodie vom Orchester desavouiert wird, schon ehe sie in monoman kreisende Motive zerbricht, antwortet der Aufschrei des leidenden Menschen. Die Rondoform spiegelt im Großen, was das Detail verriet: das Ringen um Artikulation und Bändigung des Affektes in der Form.[6]

---

[1] Boye, *L'expression musicale mise au rang des chirrieres,* Amsterdam 1779

[2] Widmung Glucks vom 30.10.1770.

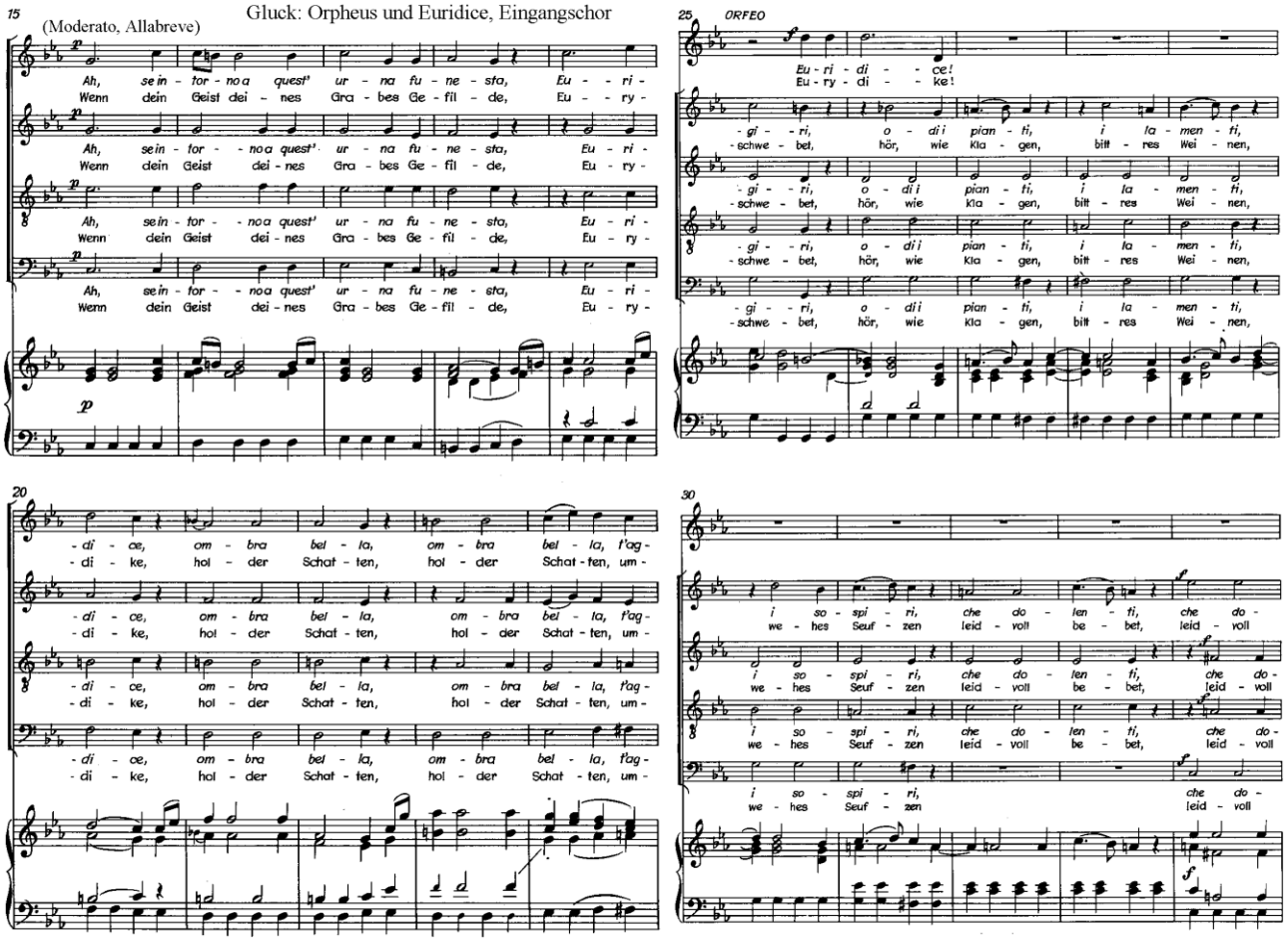
[3] Croll (s. Amn. 48), S. 84: Im Erstdruck der Partitur (1764) steht Andante expressivo, aber mit C, also 4/4. Handschriftliche Partituren aus der Wiener Zeit setzen aber ein durchgestrichenes C, also alla breve (vgl. Lesartenverzeichnis des kritischen Berichts in der GA).

[4] Schläder (s. Anm. 50), S. 37.

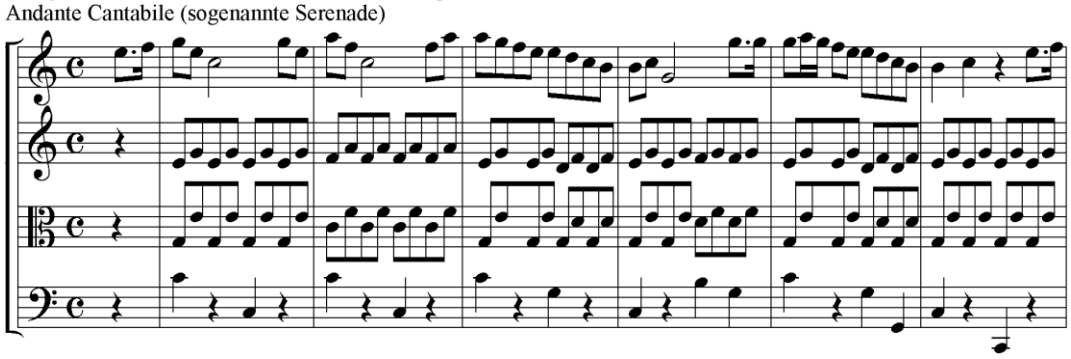
[5] Ebd. S. 38

[6] Ludwig Finscher, *Che farò senza Euridice?* in: *Festschrift Hans Engel zum 70. Geburtstag,* Kassel u. a. 1964, S. 96-110; erneut abgedr. in: *Christoph W. Gluck und die Opernreform (s.* Anm. 45), S. 135-153, hier S. 152 f. - Leider bezieht er dies vorwiegend auf die (vor allein am Schluß) erweiterte französische Fassung.

Gluck: Orpheus und Euridice, Eingangschor



J. Haydn (Romanus Hofstetter?): Streichartett op. 3, Nr. 5, 2. Satz
Andante Cantabile (sogenannte Serenade)



Franz Schubert: "Gefrorne Tränen" (Nr. 3 der "Winterreise", 1827)

Die Lieder der „Winterreise“ enthalten nur Rudimente einer äußeren Handlung. Dargestellt wird der unaufhaltsame Weg eines am Leben völlig verzweifelten Wanderers durch eisige Winterlandschaft in den Tod. In den beiden ersten Liedern "Gute Nacht" ("Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus") und "Die Wetterfahne" erfährt man andeutungsweise eine Begründung: Seine Hoffnung auf Liebe, Ehe, Geborgenheit in der Gemeinschaft wurde zunichte gemacht, weil ein Reicherer ihm vorgezogen wurde. Die Winter-Bilder sind Metaphern für die Kälte der Welt. 'Winter' steht auch für gesellschaftliche Zustände bzw. für die Art, wie das Subjekt seine Umwelt und sich selbst erlebt.
Der Titel des Gedichts "Gefrorne Tränen" kennzeichnet in einem einprägsamen Bild die Stellung des lyrischen Ichs zur Außenwelt: Die Welt ist so kalt, daß die Tränen, der Ausdruck seines Leidens, zu Eis werden.

Wilhelm Müller: Gefrorne Tränen
[Schubert: Gefrorne Tränen]

Gefrorne Tropfen fallen
Von meinen Wangen ab:
Ob es mir denn entgangen,
Daß ich geweinet hab?

Ei Tränen, meine Tränen,
Und seid ihr gar so lau,
Daß ihr erstarrt zu Eise,
Wie kühler Morgentau?

Und dringt doch aus der Quelle
Der Brust so glühend heiß,
Als wolltet ihr zerschmelzen
Des ganzen Winters Eis?
[Schubert: Eis!]

»Vermutlich ist Friedrich zu diesem Bild von einer Nordpolexpedition des Engländers Edward William Parrys angeregt worden, die dieser um 1820 zur Entdeckung einer Nord-West-Passage unternahm. Zahlreiche Skizzen belegen, daß Friedrich 1821 das Eistreiben auf der Elbe studierte, um sich so Kenntnisse über das Schichten und Ineinanderschieben von Eismassen zu erwerben. Die Deutung des Bildes reicht weit über das Darstellen einer bloßen Schiffskatastrophe hinaus: Einer älteren religiösen Interpretation gegenüber hält man in letzter Zeit eine politische für wahrscheinlicher: Demnach wäre das Eismeer Sinnbild der Resignation darüber, daß nach den Freiheitskriegen gegen Napoleon in Deutschland die erhoffte innenpolitische Freiheit gegen die Landesfürsten nicht durchgesetzt werden konnte. Die Kälte der politischen Landschaft im >Vormärz<, hervorgerufen durch den 1815 auf dem Wiener Kongreß gefaßten Beschluß, alle Freiheitsbestrebungen in Europa zu unterdrücken, bewirkte, besonders nach 1819 in Deutschland, eine Vereisung des Klimas. Die nach oben getürmten Eisschollen, riesig gegen das fast schon versunkene Schiff - die >gescheiterte Hoffnung< -, sind ein klagendes Mahnmal in der blaugrauen Eiswüste. Aber oben öffnet sich der Himmel. «

→ Wir stellen in einer Tabelle die Gegenbegriffe des Gedichts zusammen, die diesen Gegensatz zwischen dem 'warmen' Inneren des Ichs und der 'kalten' Welt ausdrücken.

Die Sinnfigur des Gedichts ist aber nicht nur durch diese Gegenbegriffe bestimmt, sondern zusätzlich durch zwei entgegengesetzte Vorgänge: der "Winter" versucht, z. T. schon erfolgreich, das Ich (repräsentiert durch die "Tränen") zum Erstarren zu bringen, und das Ich will, wohl vergeblich (vgl. den Konjunktiv "als wollte"), die Erstarrung lösen, das Eis zum Schmelzen bringen.

→ Wie könnte man eine solche Sinnfigur vertonen? Wie kann man musikalisch "Erstarrung" bzw. "Leben, Bewegung..." darstellen (Parameter: Melodik, Rhythmik, Harmonik, Dynamik, Artikulation u. a.). Wir formulieren mögliche musikalische Merkmale für die beiden Seiten der obigen Tabelle.

>Erstarrung<:	**>Leben<:**
Tonwiederholung	bewegte Melodik
Motiv- und Phrasenwiederholung	Sequenzierung, Entwicklung
stehende Harmonik, Bordun	Harmoniewechsel, Modulation
gleichförmige Rhythmik (Viertel)	wechselnde Notenwerte (Viertel + 2 Achtel)
staccato	legato, wechselnde Artikulation .
p	f, cresc., decresc.
diatonisch	chromatisch
Moll	Dur

→ Wir vergleichen unsere Erwartungen mit dem Vorspiel des Liedes. Wie hat Schubert die Sinnfigur des Gedichtes ins Musikalische transformiert?

→ Wir hören das ganze Lied und analysieren, wie die Figuren des Vorspiels im Lied weiterentwickelt werden.

→ Der Ton 'c' ist der "Eis"-Ton, der Ton 'des' ist der opponierende "Gefühlston". Welche Rolle spielt diese Konstellation im Vorspiels und im ganzen Lied? (c-des: Aufweichversuch, des-c: Rückfall in Starre, Seufzer)

→ Wir hören verschiedene Interpretationen (Hüsch, Shirai) und charakterisieren sie nach dem Grad der realistischen bzw. formästhetischen Auffassung von Interpretation. Inwieweit versuchen die Interpreten Details, Widersprüche (z. B. zwischen Melodie und Begleitung), Gegensätze deutlich darzustellen? Inwieweit konzentrieren sie sich darauf, den 'großen Bogen', die 'schöne' Einheit des Ganzen in den Vordergrund zu stellen?

→ Wir diskutieren die unterschiedlichen Auffassungen, indem wir am Lied selbst prüfen, inwieweit Schubert bei den charakterisierenden Figuren realistische Momente berücksichtigt bzw. inwieweit er mehr allgemein-stimmungshaft komponiert.

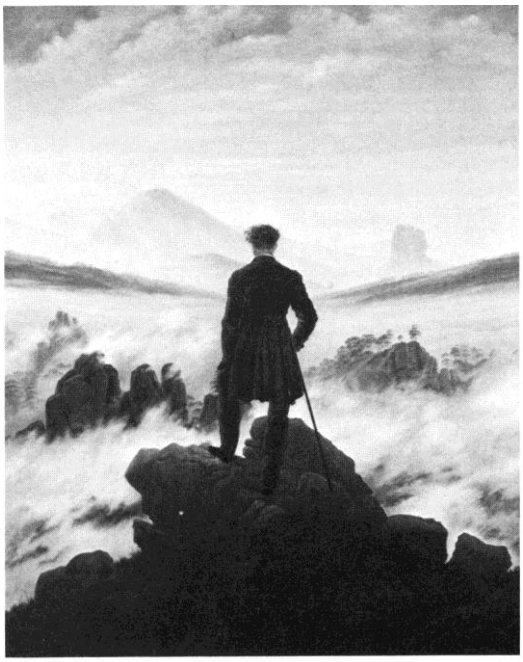
→ Wir erörtern das ästhetische Problem anhand der Textauszüge aus Hegels Ästhetik:

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (ca. 1820-1824):

"Mit einem Worte, die Kunst hat die Bestimmung, das Dasein in seiner Erscheinung als wahr aufzufassen und darzustellen, d. i. in seiner Angemessenheit zu dem sich selbst gemäßen, dem an und für sich seienden Inhalt. Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muß mit einem Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann. Indem die Kunst nun das in dem sonstigen Dasein von der Zufälligkeit und Äußerlichkeit Befleckte zu dieser Harmonie mit seinem wahren Begriffe zurückführt, wirft sie alles, was in der Erscheinung demselben nicht entspricht, beiseite und bringt erst durch diese Reinigung das Ideal hervor. Man kann dies für eine Schmeichelei der Kunst ausgeben, wie man z. B. Porträtmalern nachsagt, daß sie schmeicheln. Aber selbst der Porträtmaler, der es noch am wenigsten mit dem Ideal der Kunst zu tun hat, muß in diesem Sinne schmeicheln, d. h. alle die Äußerlichkeiten in Gestalt und Ausdruck, in Form, Farbe und Zügen, das nur Natürliche des bedürftigen Daseins, die Härchen, Poren, Närbchen, Flecke der Haut muß er fortlassen und das Subjekt in seinem allgemeinen Charakter und seiner bleibenden Eigentümlichkeit auffassen und wiedergeben. Es ist etwas durchaus anderes, ob er die Physiognomie nur überhaupt ganz so nachahmt, wie sie ruhig in ihrer Oberfläche und Außengestalt vor ihm dasitzt, oder ob er die wahren Züge, welche der Ausdruck der eigensten Seele des Subjekts sind, darzustellen versteht. Denn zum Ideale gehört durchweg, daß die äußere Form für sich der Seele entspreche..

In: Ders.: Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt 1986, S. 205f.

Um die existentielle Dimension des Schubertliedes dem Verständnis näherzubringen, ist es nötig, auf lebensweltlichen Bezüge einzugehen, indem man die Schüler mit dem Gesamtzusammenhang der Winterreise sowie mit biographischen und zeitgeschichtlichen Hintergründen bekannt macht. Das setzt natürlich voraus, daß die Behandlung des Liedes in einem entsprechenden unterrichtlichen Kontext steht.
Meist fällt es nicht schwer, aktuelle Anknüpfungspunkte zu finden. Z. B.:



Caspar David Friedrich, Der Wanderer über dem Nebelmeer, Gemälde, um 1818, Kunsthalle, Hamburg

Eine Chriffre der Romantik - das Alleinstehen des Subjekts vor der Unendlichkeit - wird sozusagen als Archetypus zitiert und dient als Aufmacher für einen Artikel über Sinnverlust und Sinnsuche. Hier wird deutlich, daß die romantische Kunst - und das gilt auch für die Musik - als Tiefendimension sehr gegenwärtig ist. Auf diese Spur sollte man die Schüler setzen, indem man sie auffordert, in evtl. zu Hause herumstehenden Bildbänden oder Lexika nach Bildern von Friedrich zu suchen, die vom Sujet her eine noch größere Nähe zu Schuberts Lied „Gefrorne Tränen“ haben. Besonders leicht kommt man zu Ergebnissen, wenn man Internet-Freaks auf diese Spur setzt. Zur Zeit des Focus-Aufmachers fand man im Internet unter dem Stichwort Caspar David Friedrich das Bild „Das Eismeer“ (s. S 29.) und auch den dort abgedruckten Text.

Der angesprochene politisch-gesellschaftliche Hintergrund der „Eis“-Metapher gilt belegbar auch für Schubert. Fast gleichzeitig und unabhängig von der Rezeption dieses Bildes schrieb Schubert folgenden Brief:

"- 21. September 1824 an Schober: "Ungeachtet ich nun seit 5 Monathen gesund bin, so ist meine Heiterkeit doch oft getrübt durch Deine und Kuppels Abwesenheit, und verlebe manchmahl sehr elende Tage; in einer dieser trüben Stunden, wo ich besonders das Thatenlose unbedeutende Leben, welches unsere Zeit bezeichnet, sehr schmerzlich fühlte, entwischte mir folgendes Gedicht, welches ich nur darum mitteile, weil ich weiß, daß Du selbst meine Schwächen mit Liebe u. Schonung rügst:

Klage an das Volk!

O Jugend unsrer Zeit, Du bist dahin!
Die Kraft zahllosen Volks, sie ist vergeudet,
Nicht einer von der Meng' sich unterscheidet,
Und nichtsbedeutend all' vorüberzieh'n.

Zu großer Schmerz, der mächtig mich verzehrt,
Und nur als Letztes jener Kraft mir bleibet;
Dann thatlos mich auch diese Zeit zerstäubet,
Die jedem Großes zu vollbringen wehrt.

Im siechen Alter schleicht das Volk einher,
Die Thaten seiner Jugend wähnt es Träume,
Ja spottet thöricht jener gold'nen Reime,
Nichtsachtend ihren kräft'gen Inhalt mehr.

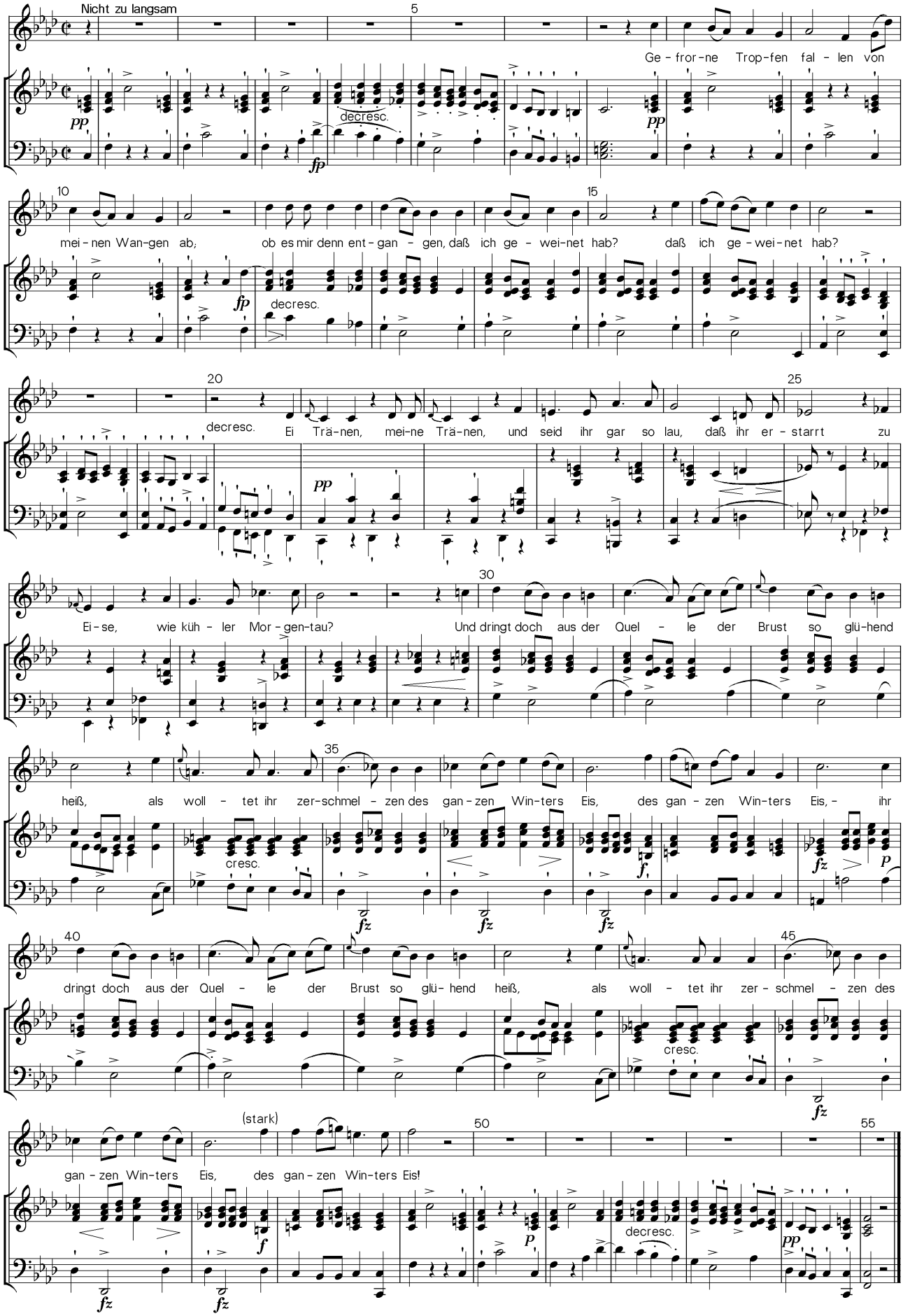
Nur Dir, o heil'ge Kunst, ist's noch gegönnt
Im Bild die Zeit der Kraft u. That zu schildern,
Um weniges den großen Schmerz zu mildern,
Der nimmer mit dem Schicksal sie versöhnt."

Zit. nach: Otto Erich Deutsch (Hg.): Schubert. Die Dokumente seines Lebens, Leipzig 1964, Bd. 7, S. 258

Karikatur 1820: Wie lange möchte uns das Denken wohl noch erlaubt bleiben? (Chronik des 19. Jhs., S. 166)

Das einengende das geistige Klima und die Friedhofsruhe der restaurativen Metternichzeit verdeutlicht auch eine Karikatur von 1820

Franz Schubert: "Gefrorne Tränen"



Hans Zender: Schuberts "Winterreise"

Notizen zu meiner "komponierten Interpretation "

Seit Erfindung der Notation ist die Überlieferung von Musik geteilt in den vom Komponisten fixierten Text und die vom Interpreten aktualisierte klingende Realität. Ich habe ein halbes Leben damit verbracht, möglichst textgetreue Interpretationen anzustreben - insbesondere von Schuberts Werken, die ich tief liebe -, um doch heute mir eingestehen zu müssen: es gibt keine originalgetreue Interpretation. So wichtig es ist, Texte genauestens zu lesen, so unmöglich ist es, sie lediglich rekonstruierend zum Leben zu erwecken. Abgesehen davon, daß sich sehr viele Dinge, wie Instrumente, Säle, Bedeutung von Zeichen etc. verändert haben, muß man verstehen, daß jede Notenschrift in erster Linie eine Aufforderung zur Aktion ist und nicht eine eindeutige Beschreibung von Klängen. Es bedarf des schöpferischen Einsatzes des Interpretierenden, seines Temperamentes, seiner Intelligenz, seiner durch die Ästhetik der eigenen Zeit entwickelten Sensibilität, um eine wirklich lebendige und erregende Aufführung zustande zu bringen - ich rede nicht von äußerlicher Perfektion. Dann geht etwas vom Wesen des Interpreten in das aufgeführte Werk über: er wird zum Mitautor.

Verfälschung? ich sage: schöpferische Veränderung. Musikwerke haben wie Theaterstücke die Chance, sich durch große Interpretationen zu verjüngen. Diese sagen dann nicht nur etwas über den Interpreten aus, sondern sie bringen auch neue Aspekte des Werkes zu Bewußtsein.

Ein Werk wie die *Winterreise* ist eine lkone unserer Musiktradition, eines der großen Meisterwerke Europas. Wird man ihm ganz gerecht, wenn man es nur in der heute üblichen Form - zwei Herren im Frack, Steinway, ein meist sehr großer Saal - darstellt? Viele halten es für wichtig, sich darüber hinaus dem Klang des historischen Originals wiederanzunähern.

Das "heilige Original" - es wird heute viel gepflegt, auf Hammerklavieren, Schubert-Flügeln, Kurzhalsgeigen und Holzflöten. Und das ist auch gut so, obwohl wir nicht der Illusion verfallen dürfen, daß Aufführungen mit historischen Instrumenten uns so ohne weiteres den Geist der Entstehungszeit zurückbringen könnten. Zu sehr haben sich unsere Hörgewohnheiten und unsere Ohren verändert, zu sehr ist unser Bewußtsein geprägt von Musik, die nach Schubert geschrieben wurde. Oft wird vielmehr eine "historisch-getreue" Aufführung als "Verfremdung" dessen, was wir gewohnt sind, gehört; auf jeden Fall als "Brechung" des bisher einfachen Bildes, das wir von dem betreffenden Komponisten hatten. Hier liegt die Wichtigkeit der Erfahrung mit historischen Rekonstruktionen: Man sieht das Bild eines geliebten Meisters plötzlich doppelt und dreifach, sozusagen von verschiedenen Seiten, aus verschiedenen Perspektiven. Und hier ist auch der Ansatz für einen völlig unorthodoxen Umgang mit alten Texten, für das, was die Franzosen "lecture" nennen, und was man mit "individuell-interpretierender Lesart" übersetzen könnte.

Meine "lecture" der *Winterreise* sucht nicht nach einer neuen expressiven Deutung, sondern macht systematisch von den Freiheiten Gebrauch, welche alle Interpreten sich normalerweise auf intuitive Weise zubilligen: Dehnung bzw. Raffung des Tempos, Transposition in andere Tonarten, Herausarbeiten charakteristischer farblicher Nuancen. Dazu kommen die Möglichkeiten des "Lesens " von Musik: innerhalb des Textes zu springen, Zeilen mehrfach zu wiederholen, die Kontinuität zu unterbrechen, verschiedene Lesarten der gleichen Stelle zu vergleichen ... All diese Möglichkeiten werden in meiner Version kompositorischer Disziplin unterworfen und bilden so autonome formale Abläufe, die dem Schubertschen Original übergelegt werden. Die Verwandlung des Klavierklangs in die Vielfarbigkeit des Orchesters ist dabei nur einer unter vielen Aspekten: keineswegs handelt es sich hier um eine eindimensionale "Einfärbung", es handelt sich vielmehr um Permutationen von Klangfarben, deren Ordnung von den formalen Gesetzen der Schubertschen Musik unabhängig ist.

Die an wenigen Stellen auftretenden "Kontrafakturen" (also die Hinzufügung frei erfundener Klänge zur Schubertschen Musik als Vorspiele, Nachspiele, Zwischenspiele oder simultane "Zuspiele") sind nur ein Extrem dieser Verfahrensweisen. Immerhin darf man sich erinnern, daß manche der großen Pianisten der Jahrhundertwende Überleitungen von einem Stück ihres Programmes zum nächsten zu improvisieren liebten ... Eine andere extreme Möglichkeit, von der in meiner Bearbeitung Gebrauch gemacht wird, ist die Verschiebung der Klänge im Raum. Hier spätestens wird deutlich, daß alle beschriebenen formalen Kunstgriffe ja auch eine poetisch-symbolische Seite haben. Die Musiker selbst werden auf Wanderschaft geschickt, die Klänge "reisen" durch den Raum, sogar bis ins Außerhalb des Raumes. So werfen auch manche der früher beschriebenen Eingriffe ins Original ein Schlaglicht auf die poetische Idee des einzelnen Liedes. Schubert arbeitet ja in seinen Liedkompositionen mit klanglichen "Chiffren", um jene magische Einheit von Text und Musik zu erreichen, die insbesondere seine späten Zyklen auszeichnet. Er erfindet zum "Kennwort" jedes Gedichtes eine keimhafte musikalische Figur, aus der das ganze Lied sich zeitlich entfaltet. Die geschilderten strukturellen Veränderungen meiner Bearbeitung entspringen immer diesen Keimen, und entwickeln sie sozusagen über den Schubertschen Text hinaus: die Schritte in Nr. 1 und Nr. 8, das Wehen des Windes (Nr. 2, 19, 22), das Klirren des Eises (Nr. 3, 7), das verzweifelte Suchen nach Vergangenem (Nr. 4, 6), Halluzinationen und Irrlichter (Nr. 9, 11, 19), der Flug der Krähe, das Zittern der fallenden Blätter, das Knurren der Hunde, die Geräusche eines ankommenden Postwagens ...

Auch stilistisch betrachtet enthalten ja die Spätwerke Schuberts Keime, welche erst Jahrzehnte nach ihrer Entstehung bei Bruckner, Wolf und Mahler aufgehen; an manchen Stellen der *Winterreise* ist man versucht zu sagen, daß der Expressionismus unseres Jahrhunderts schon avisiert wird. Auch diese Zukunftsperspektiven Schuberts will meine Bearbeitung aufzeigen - ebenso allerdings die Verwurzelung Schuberts in der Folklore. So werden schon im ersten Lied mehrere ästhetische Perspektiven übereinander geblendet; die Archaik von Akkordeon und Gitarre, die biedermeierliche Salonkultur des Streichquartetts, die extravertierte Dramatik der spätromantischen Sinfonik, die brutale Zeichenhaftigkeit moderner Klangformen ... Für jedes Lied mußte im übrigen eine eigene Lösung gefunden werden, so daß sich die Gesamtheit des Zyklus wohl eher wie eine abenteuerliche Wanderung als wie ein wohldefinierter Spaziergang ausnehmen wird.

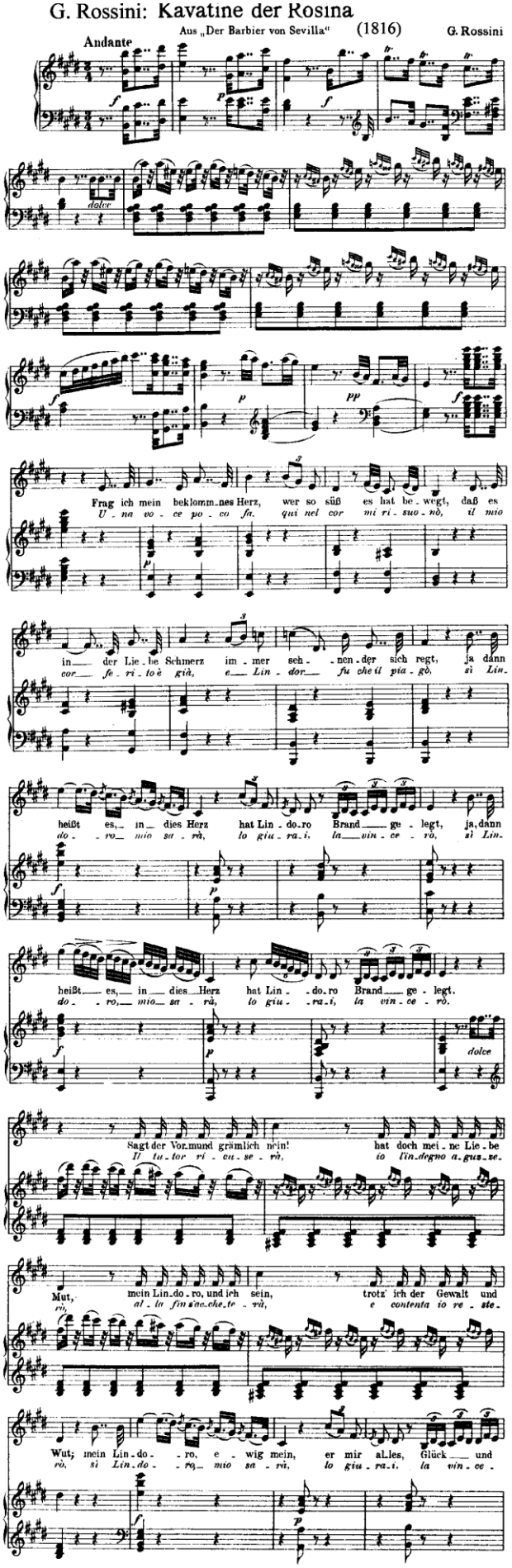
Ein letzter Gedanke sei hier skizziert. Wird bei Schubert die *Winterreise* im zweiten Teil zunehmend zu einer Auseinandersetzung mit dem Tod, wird der Abschied von der Geliebten zu einem Abschied vom Leben überhaupt, so zwang dies zu einer besonderen Strategie in der Bearbeitung des Schlusses. Die am Anfang trotz aller Verfremdung noch eindeutige Beziehung zum historischen Original wird in meiner Bearbeitung immer labiler, die "heile Welt" der Tradition verschwindet immer mehr in eine nicht rückholbare Ferne. In Nr. 18 - "Stürmischer Morgen" - flattern die Strukturen Schuberts, analog zum Text, nur noch als (Wolken-)Fetzen "umher in mattem Streit", die freundliche Melodie von Nr. 19 - "Täuschung" - wird zu einer täuschenden Ausgeburt eines wie eine Idée fixe auftauchenden Einzeltones; in "Mut" pfeift der Wintersturm dem Leser (= Hörer) derartig um die Ohren, daß er ihn immer wieder zur Ausgangsposition zurückwirft. Der seltsame Gesang von den drei "Nebensonnen" wird als endgültiger Verlust der Realität gedeutet: der Notentext erscheint gleichzeitig in drei konkurrierenden Tempi, wobei es unmöglich ist, eines davon als Koordinatensystem für die beiden anderen zu nutzen. Beim "Leiermann" endlich verschwindet außer der zeitlich-metrischen Orientierung auch noch die harmonisch-räumliche Stabilität, indem durch immer neu hinzugefügte Unterquinten (abgeleitet aus dem 4. Takt des Schubert-Liedes) die Gestalten ihre "Beziehung zum Boden" verlieren und am Schluß gleichsam "in die Erde sinken".

Es wird berichtet, daß Schubert während der Komposition dieser Lieder nur selten und sehr verstört bei seinen Freunden erschien. Die ersten Aufführungen müssen eher Schrecken als Wohlgefallen ausgelöst haben. Wird es möglich sein, die ästhetische Routine unserer Klassiker-Rezeption, welche solche Erlebnisse fast unmöglich gemacht hat, zu durchbrechen, um eben diese Ur-Impulse, diese existentielle Wucht des Originals neu zu erleben?

In: Wir steigen niemals in denselben Fluß, Freiburg 1996, S, 83-87

G. Rossini: Kavatine der Rosina

Aus „Der Barbier von Sevilla" (1816) G. Rossini



Rouladen

Von Jürgen Kesting (FAZ 23. 11. 00, S. 56)

Gioacchino Rossini hat sie in seiner Küche seltener serviert als in seinen Opern. Die ästhetischen Scharfrichter haben keinen Geschmack an den virtuosen Delikatessen gefunden. Zwar warnte Heinrich Heine die „Verächter der italienischen Musik", daß sie „einst in der Hölle ihrer wohlverdienten Strafe nicht entgehen" und verdammt sein würden, „die lange Ewigkeit nichts anderes zu hören als Fugen von Sebastian Bach"; aber Richard Wagner urteilt in höchster Instanz, Rossini habe nur „amüsante Gaukeleien" angerichtet.

Sänger, die sie makellos vokalisieren können, wurden und werden „bloßer Kehlfertigkeit" geziehen, Hörer, die sie mögen, als „Genießer von Nachtigallenzungen und Pfauenhirnen" (Ernest Newman) verspottet. Die Ästhetik des Musikdramas und die Gegenästhetik des Verismo führten dazu, daß nach 1900 im Gesang die Balance des Dekorativen und des Expressiven preisgegeben wurde.

Als die Sopranistin Adelina Patti erstmals zu einer *soirée musicale* in den Salon Gioacchino Rossinis geladen wurde, sang sie Rosinas Arie „Una voce poco fà". Der Komponist zollte ihr liebenswürdigste Komplimente und fragte: ‚Von wem ist die Arie, die Sie soeben für uns gesungen haben?" Einige Tage später sagte er gegenüber Camille Saint-Saëns: „Ich weiß, daß meine Arien Verzierungen haben müssen. Dafür sind sie geschrieben. Aber keine Note stehen zu lassen, die ich geschrieben habe, wirklich, das ist zuviel." Also besorgte er für die Reumütige, die er als „vollkommene Künstlerin" schätzenlernen sollte, eine neue Fassung von „Una voce". Diese Maßanfertigung, durch eine Platte von Marcella Sembrich auf die Nachwelt gekommen, ist ein Fünfgängemenü mit vokalen Finessen. Darunter sind Rouladen, Skalen und Triller, die den Namen Lindoro und den ganzen ersten Teil in eine köstlich-irritierende Arabeske verwandeln.

Der Begriff „Roulade" findet sich weder unter den rund einhundertfünfzig Ornamenten, die in „Grove's Dictionary" aufgelistet werden, noch in „Musik in Geschichte und Gegenwart". In Riemanns Musiklexikon wird zumindest das Wort recht plastisch übersetzt: „Roller" oder „Läufer". Gemeint sind damit Passagen aus der großen Familie der Divisionen oder Diminuationen: die Teilung einer Grundnote („Ground") in Ketten, in „fioretti", „passaggi", „gorgia" oder „volate". Händels Arien borden über vor solchen Teilungen. Ob „Why do the nations rage" oder Polyphems „I rage" - die Nationen im „Messias" wie der liebesgierige Polyphem rasen mit rasanten Koloraturen, hier in Sechzehntel-Ouartolen, dort in Triolen. Zauberinnen wie Armida werden mit Koloratur-Eclats eingeführt, Helden wie Rinaldo duettieren in „Tromba"-Arien mit Trompeten. Die schon beim Lesen atemraubenden Rouladen in den Vokalpartituren des Kastraten Farinelli sehen aus, als könnten sie allenfalls von Jascha Heifetz gespielt werden.

Nur virtuose Tändeleien? Seit Mitte des siebzehnten Jahrhunderts stand die Oper im Dienst des Sängers. Die Partitur war nicht sakrosankt; sie war der Ausgangspunkt der Aufführung, ihre Ausformung die Aufgabe phantasievoll-virtuoser Sänger. Die Primadonnen und die *primi uomini* wurden einer Tugend gerühmt: ihrer Virtuosität. Und eines Lasters bezichtigt: ihrer Virtuosität. Legion sind die Berichte über ihre Launen, ihre Kaprizen, ihre Eitelkeiten. Charles Burney berichtete, daß Giovanni Carestini - neben Farinelli der berühmteste Kastrat in den dreißiger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts - mit der wunderbaren Arie „Verdi prati" („Alcina", 1735) unzufrieden war. Er bedrängte den Komponisten, ihm die Noten für ein virtuoses Feuerwerk zu liefern.

Daß sängerische Kunstfertigkeit zum Maßstab für die Anlage einer Rolle werden konnte, zeigt ein während der Arbeit an der „Entführung" geschriebener Brief Mozarts an den Vater. Er habe „die aria von der konstanze ein wenig der geläufigen gurgel der Madelle aufgeopfert". Er sprach abschätzig von „wälscher Bravour"; an anderer Stelle bezeichnete er Koloraturen als „geschnittne Nudeln". Gleichwohl sollte er die zweite Arie der Donna Anna („Non mi dir") zu einer *parte seria* im *dramma* giocoso des „Don Giovanni" werden lassen - mit endlos-rollenden Sechzehntelketten am Ende des Allegretto moderato.

Schon 1723 hat sich Pier Francesco Tosi in seinem Traktat („Osservazioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato", 1723) gegen virtuose Exzesse gewandt - die endlosen Messa-di-voce-Effekte, die Trillerketten, die koloraturprunkenden Kadenzen. Seine Kritik richte sich nicht gegen technisches Unvermögen, sondern gegen eine kunsttötende Kunstfertigkeit - gegen den Stil. Der Sänger möge sich bewußt sein, daß er sich durch den Ausdruck der Worte vom Instrumentalisten unterscheide. Wo die Leidenschaft redet, so forderte Tosi, hätten Triller und Passaggien zu schweigen.

Rossini berichtete Wagner von Sänger-Subjekten, „die wirklich die Taktzahl ihrer Arien zählten und mir dann erklärten, sie sängen nicht, weil einer ihrer Kameraden eine Arie mit soundsoviel mehr Takten habe, ungerechnet die größere Zahl von Trillern und Doppelschlägen". Daß er sich nach 1813 entschloß, das Auszieren nicht den Sängern zu überlassen, sondern Ornamente weitestgehend auszuschreiben, hat Stendhal in seiner Biographie („La Vie de Rossini") phantasievoll mit einem Ego Trip von Giambattista Velluti vor der Uraufführung von „Areliano in Palmfra" (1813) erklärt. Der Kastrat hatte eine Arie zunächst „come scritto" gesungen, sie aber bei der Uraufführung exzessiv ausgeziert - und mit der zur Unkenntlichkeit entstellten Musik mehr Erfolg gehabt als der Komponist. Fortan sorgte Rossini selbst für die Verbrämungen in seinen Bravourarien.

Nicht allein aus Erschöpfung hat sich Rossini nach 1830 von der Opernbühne zurückgezogen. Vielmehr spürte er, ‚daß sein Werk wie die von ihm bewunderten Kastraten zum Anachronismus geworden waren. Die evirati mit ihren stilisierten Stimmen waren die Sänger eines absolutistischen Zeitalters, das sich eine ideale Welt erträumte und im höchsten Prunk verklärte. 1868 schrieb Rossini an den Kritiker Filippo Filippi, die italienische Vokalmusik sei „ideal und expressiv", nicht „imitativ". Der Versuch, ständig „dem Sinn der Worte zu folgen", führe zu einer Musik, die nicht aus sich selbst expressiv sei.

Ähnlich dachte Honore de Balzac: „Die Koloratur", heißt es in „Massimila Doni", „ist die höchste Ausdrucksform der Kunst... Es ist beklagenswert, daß die vulgäre Masse die Musiker gezwungen hat, die Äußerungen ihrer Kunst an Worte zu heften. Aber leider ist es richtig: Sie würden sonst von der Masse nicht verstanden werden. Die Koloratur ist daher das einzige, was den Freunden der absoluten Musik noch geblieben ist." Auch Nietzsche sah in der Verkümmerung der Melodie ein Zeichen der Decadence.

Maria Callas, Joan Sutherland, Marilyn Horne, Teresa Berganza und ihre Nachfolger haben Rouladen wieder genußfähig gemacht. Das Werk Rossinis ist editorisch und musikalisch ebenso rehabilitiert worden wie die Seria-Opern Georg Friedrich Händels, die nach dem Tod des Komponisten einhundertsechzig Jahre lang nirgends gespielt waren. Das Publikum begeistert sich für die erlesene Künstlichkeit des verzierten Gesangs und hört aus den stilisierten Stimmen von Countertenören wie David Daniels und Andreas Scholl ein Echo der Kastraten.

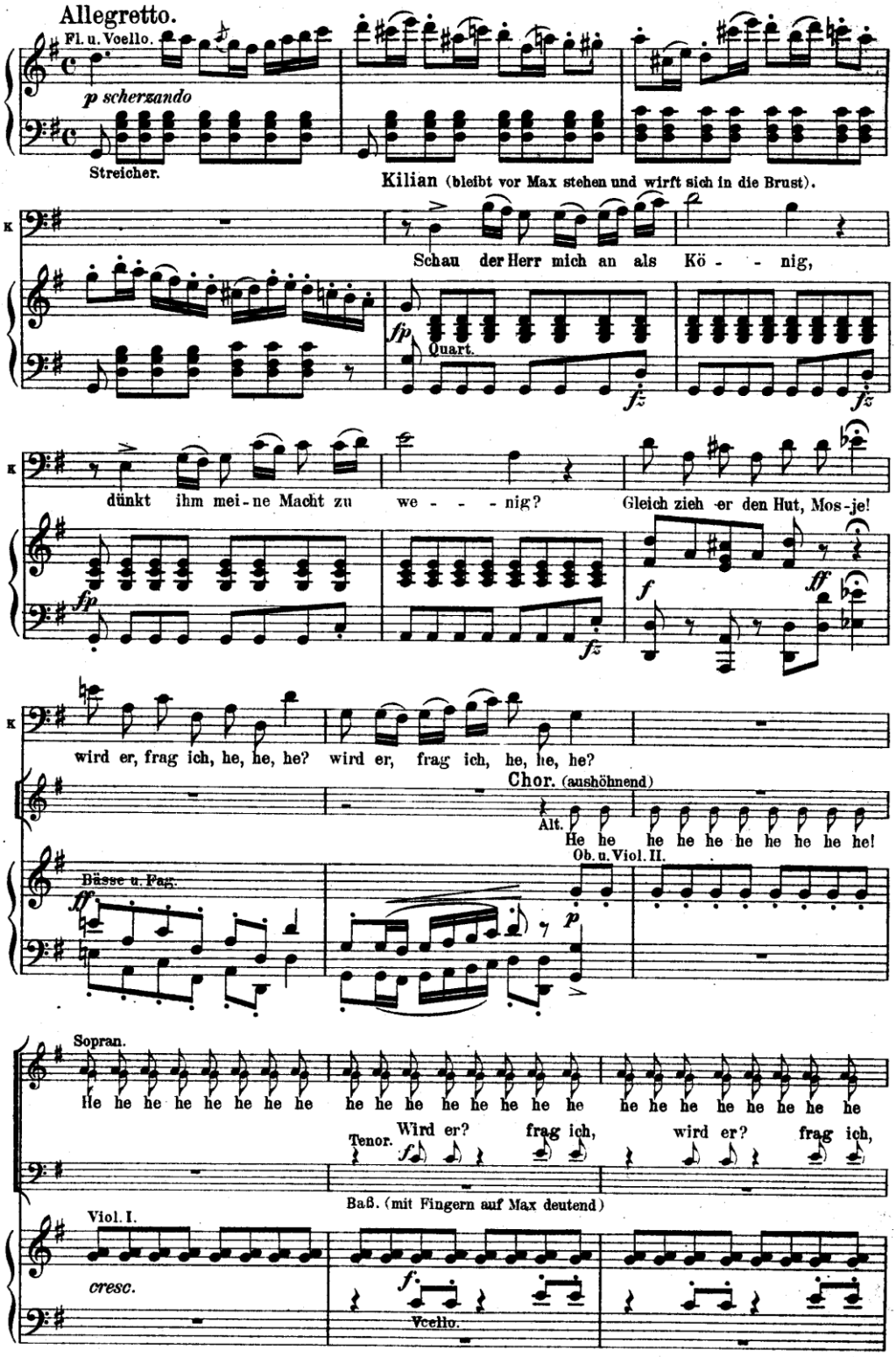
Georg Wilhelm Friedrich Hegel:

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

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

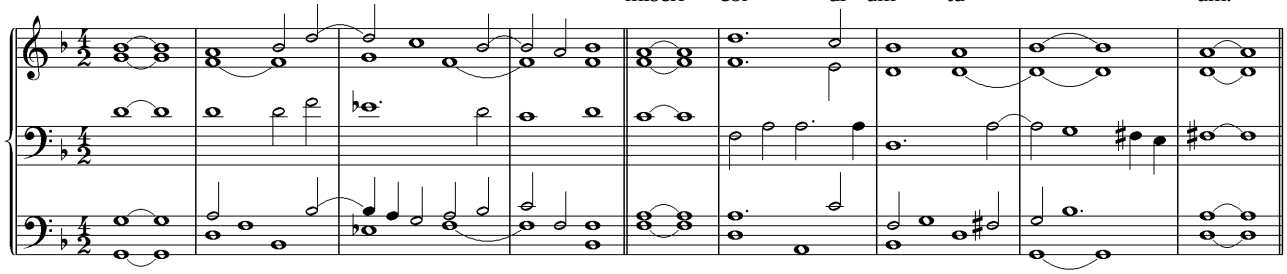
Georg Wilhelm Friedrich Hegel:
"Ebenso wichtig ist ferner das Verhältnis, in welches hier das Charakteristische auf der einen oder das Melodische auf der anderen Seite treten müssen. Die Hauptforderung scheint mir in dieser Beziehung die zu sein, daß dem melodischen, als der zusammenfassenden Einheit, immer der Sieg zugeteilt werde und nicht der Zerspaltung in einzeln auseinandergestreute charakteristische Züge... Sobald sich hier die Musik auf die Abstraktion charakteristischer Bestimmtheit einläßt, wird sie unvermeidlich fast zu dem Abwege geführt, ins Scharfe, Harte, durchaus Unmelodische und Unmusikalische zu geraten und selbst das Disharmonische zu mißbrauchen."
Aus: Hegel: Ästhetik, hg. von F. Bassenge, Frankfurt am Main o. J., Band II, S. 316.

Hegel bezieht sich speziell auf die Tonmalereien in Haydns Schöpfung und auf die 1821 in Berlin uraufgeführte Oper „Der Freischütz“ von Cal Maria von Weber:

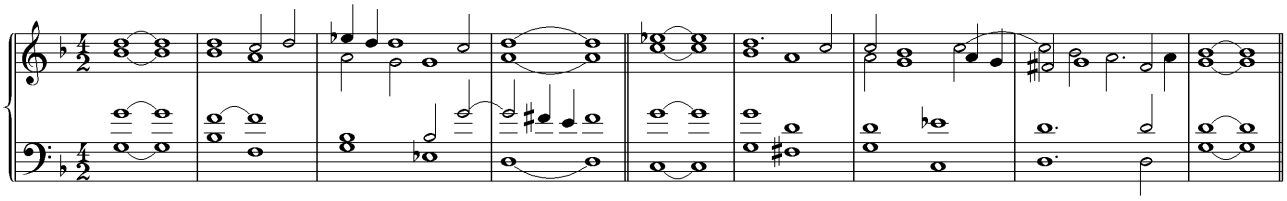


GregorioAllegri: Miserere-älteste Fassungvon 1640 - Coro I (SATTB)

Miserere me - - i De - - - - - - - - - - us secundum magnam miseri - - cor - - -di - am tu - - - - - - - - - am.

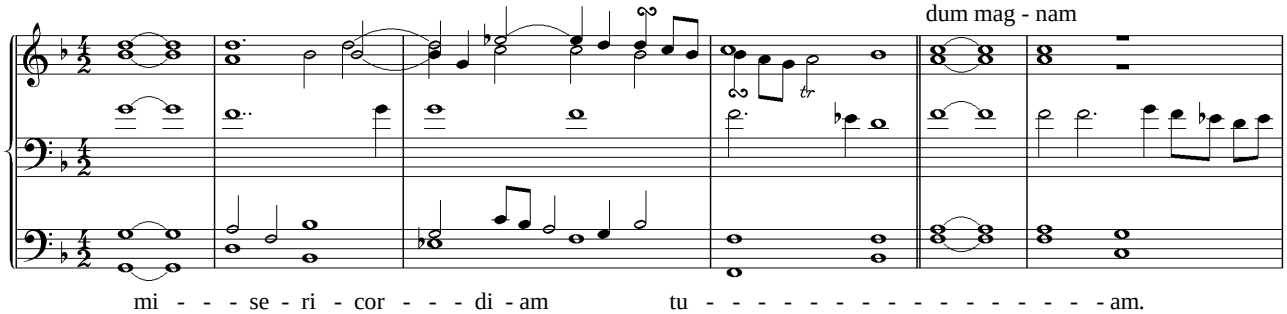


Amplius lava me ab iniqui-ta - te me - - - - - - - a: Coro II (SATB) et a peccato me - o mun - - - - - - - - - da me.

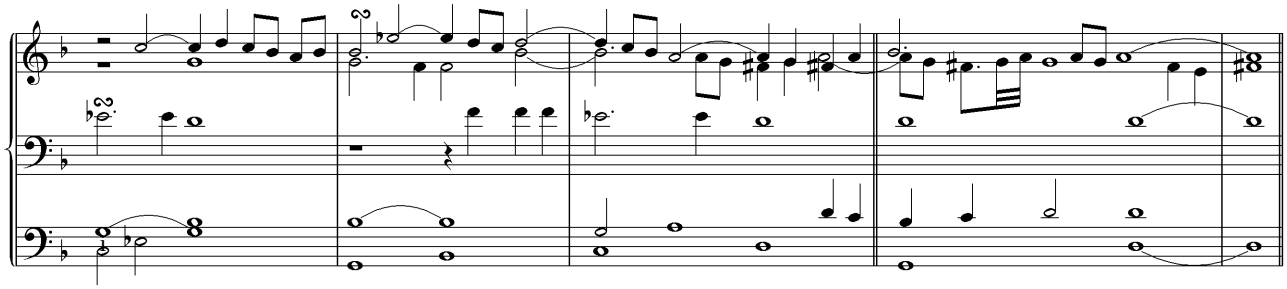


Fassung mit Verzierungen von 1824 Coro I

Miserere me - - - - - i De - - - - - - - - - - - - - - - - us. secun- dum mag - nam

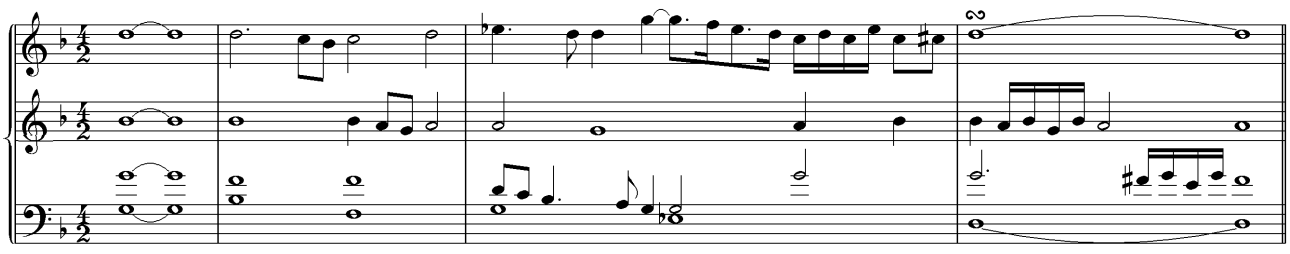


mi - - - se - ri - cor - - - di - am tu - - - - - - - - - - - - - - - - - - am.

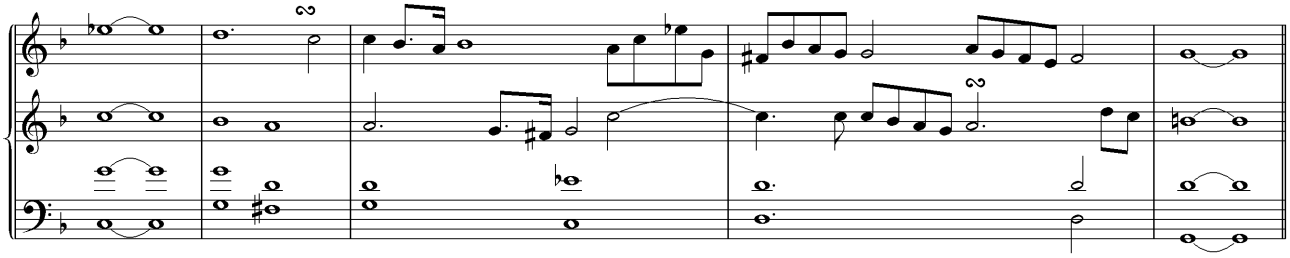


Coro II

Amplius lave me ab iniquita - - - - - - te me - a

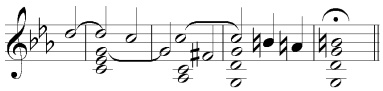


et a pec - ca - - to me - - o mun - - - da me.

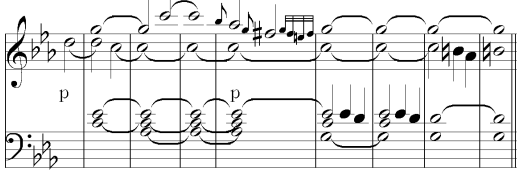


Allegris Miserere entstand 1638 und wurde bis zur Auflösung des Kirchenstaates im Jahre 1870 in der Cappella Sistina während der Karwochenliturgie aufgeführt. Zu einem Kultstück avancierte das Werk zu der Zeit, als die europäische Elite ihre Bildung in Italien suchte, vor allem seit Burney 1771 darüber schrieb und es veröffentlichte. Obwohl das Stück von der päpstlichen Kapelle wie ein Geheimnis gehütet wurde, war es seit den 1730er Jahren schon in vielen Handschriften verbreitet. (Mozart soll es 1760 als vierzehnjähriger verbotenerweise aus dem Gedächtnis aufgezeichnet haben.) Neben der eindrucksvollen Liturgie der Karwoche war es auch die Art des Vortrags durch die päpstliche Kappelle, die das Stück attraktiv machte. Abbe Coyer schrieb 1775 in seinen "Reisen nach Italien und Holland":
"Es sind Klagelaute, die den Chor zerreißen." (Textbeilage zur Preston-Einspielung)
Der Chor (ca. 24 Mitglieder) setzte sich aus den besten Sängern und Komponisten der Zeit zusammen. Die Oberstimmen wurden von Kastraten gesungen. Die geringstimmige Besetzung (polyphone Werke wurden teilweise solistisch besetzt) ermöglichte einen flexiblen und improvisatorisch verzierten Vortrag. So hat sich auch die einfache Falsobordone-Komposition im Laufe der Zeit verändert. Als im Zuge der romantischen Nazarener-Bewegung die vorreformatorische Kunst eines Raffael zum Vorbild genommen wurde, bemühte man sich auch in der Musik, die alte Kirchenmusik wiederzubeleben. Und es war Allegris Miserere, das in der Wieder-Aufführung durch Caspar Ett am Karfreitag 1816 in München zum Fanal einer neuen kirchenmusikalischen Bewegung wurde, die wenig später in den Cäcilianismus mit seiner Palestrinarenaissance mündete.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix:
"Es ist eine Todtenstille in der ganzen Kapelle während dieses pater noster, darauf fängt das Miserere mit einem leisen Accord der Stimmen an, und breitet sich dann aus in die beiden Chöre. Dieser Anfang, und der allererste Klang haben mir eigentlich den meisten Eindruck gemacht. Man hat anderthalb Stunden lang nur einstimmig, und fast ohne Abwechselung, singen hören; nach der Stille kommt nun ein schön gelegter Accord; das thut ganz herrlich, und man fühlt recht innerlich die Gewalt der Musik; d i e ist es eigentlich, die die große Wirkung macht. Sie sparen sich die besten Stimmen zum Miserere auf, singen es mit der größesten Abwechselung, mit Anschwellen und Abnehmen, vom leisesten piano zur ganzen Kraft der Stimme: es ist kein Wunder, wenn das jeden Ergreifen muß. Dazu kommt noch, daß sie wieder ihre Contraste nicht vergessen, und also Vers um Vers von allen Männerstimmen ganz eintönig, forte und rauh absingen lassen: dann tritt am Anfang des folgenden wieder der schöne, sanfte, volle Stimmenklang ein, der immer nur kurze Zeit fortdauert, und dann von dem Männerchor unterbrochen wird. Während des monotonen Verses weiß man nun schon, wie schön der Chor eintreten wird, und dann kommt er auch wieder, und ist wieder zu kurz, und ehe man recht zur Besinnung kommt, ist das Ganze vorbei...
Das Miserere, das sie den ersten Tag sangen, war von Baini; eine Composition, wie eben alle von ihm, - ohne einen Zug von Leben und Kraft. Indeß es waren Accorde und Musik, und das machte den Eindruck. Den zweiten Tag gaben sie einige Stücke von Allegri, die andern von Bai, und den Charfreitag alles von Bai. Da Allegri nur einen Vers componiert hat, auf den sie alle abgesungen werden, so habe ich also jede der drei Compositionen, die sie dort gaben, gehört. - eigentlich ist es ziemlich einerlei, welches sie singen, denn die *embellementi* machen sie beim einen, wie beim andern; für jeden verschiedenen Accord ein eigenes; und so kommt von der Composition nicht viel zum Vorschein. Wie die *embellementi* hineingerathen sind, wollen sie nicht sagen, - behaupten, es sei Tradition. Das glaube ich ihnen aber durchaus nicht; denn so wie es überhaupt mit einer musikalischen Tradition ein schlimmes Ding ist, so weiß ich nicht, wie sich ein fünfstimmiger Satz vom Hörensagen fortpflanzen soll; so klingt es nicht. - Sie sind von einem Spätern offenbar hinzugemacht, und es scheint, der Direktor habe gute, hohe Stimmen gehabt, diese bei Gelegenheit der heiligen Woche gern produciren wollen, und ihnen deshalb Verzierungen zu den einfachen Accorden geschrieben, in denen sie ihre Stimmen recht auslassen und zeigen können. Denn a l t sind sie gewiß nicht, aber mit vielem Geschmack und Geschick gemacht; sie wirken vortrefflich. Namentlich ist eine, die oft vorkommt, und den größesten Effect macht, sodaß unter allen Leuten eine leise Bewegung entsteht, wenn sie anfängt; ja, wenn man immer von der besonderen Art des Vortrags sprechen hört, und wenn die Leute erzählen, die Stimmen klängen nicht wie Menschen-, sondern wie Engelstimmen aus der Höhe, und es sei ein Klang, den man sonst nie wiederhöre, so meinen sie immer diese eine Verzierung. Wo nämlich in dem Miserere, sei es von Bai oder Allegri (denn sie machen in beiden ganz dieselben *embellimenti),* diese Accordfolge ist:



da singen sie stattdessen so:



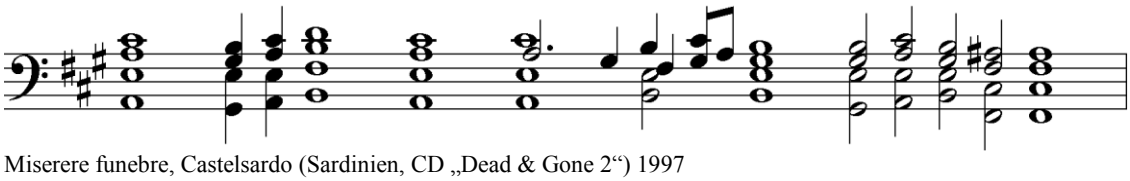
Brief an Zelter, Rom 16. 6. 1831. In: Reisebriefe, Leipzig 1862, S. 177ff.

E.TA. Hoffmann:
"Mit Palestrina hub unstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik ... an, die sich beinahe zweihundert Jahre bei immer zunehmendem Reichtum in ihrer frommen Würde und Kraft erhielt, wiewohl nicht zu leugnen ist, daß schon in dem ersten Jahrhundert nach Palestrina jene hohe, unnachahmliche Einfachheit und Würde sich in gewisse Eleganz, um die sich die Meister bemühten, verlor ... Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung, folgen meistens vollkommene, konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird. - Die Liebe, der Einklang alles geistigen in der Natur, wie er dem Christen verheißen, spricht sich aus im Akkord, der daher auch erst im Christentum zum Leben erwachte; und so wird der Akkord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thront und doch uns einschließt. Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend. So sind aber Palestrinas einfache, würdevolle Werke in der höchsten Kraft der Frömmigkeit und Liebe empfangen, und verkünden das Göttliche mit Macht und Herrlichkeit. Auf seine Musik paßt eigentlich das, womit die Italiener das Werk manches, gegen ihn seichten, ärmlichen Komponisten bezeichneten; es ist wahrhafte Musik aus der andern Welt *(musica dell' altro*

mondo) Der Gang der einzelnen Stimmen erinnert an den *Canto fermo*; selten überschreiten sie den Umfang einer Sexte, und niemals kommt ein Intervall vor, das schwer zu treffen sein, oder, wie man zu sagen pflegt, nicht in der Kehle liegen sollte. Es versteht, daß Palestrina, nach damaliger Sitte, bloß für Singstimmen, ohne Begleitung irgendeines Instruments, schrieb: denn unmittelbar aus der Brust des Menschen, ohne alles Medium, ohne alle fremdartige Beimischung, sollte das Lob des Höchsten, Heiligsten strömen. - Die Folge konsonierender, vollkommener Dreiklänge, vorzüglich in den Molltönen, ist uns jetzt, in unserer Verweichlichung, so fremd geworden, daß mancher, dessen Gemüt dem Heiligen ganz verschlossen, darin nur die Unbehülflichkeit der technischen Struktur erblickt; indessen, auch selbst von jeder höheren Ansicht abgesehen, nur das beachtend, was man im Kreise des gemeinen Wirkung zu nennen pflegt, liegt es am Tage, daß in der Kirche, in dem großen, weithallenden Gebäude, gerade alles Verschmelzen durch Übergänge, durch kleine Zwischennoten, die Kraft des Gesanges bricht, indem es ihn undeutlich macht. In Palestrinas Musik trifft jeder Akkord den Zuhörer mit der ganzen Gewalt, und die künstlichsten Modulationen werden nie so, wie eben jene kühnen, gewaltigen, wie blendende Strahlen hereinbrechenden Akkorde, auf das Gemüt zu wirken vermögen. - Palestrina ist einfach, wahrhaft, kindlich, fromm, stark und mächtig - echtchristlich in seinen Werken..."
Alte und neue Kirchenmusik, AmZ Bd. 16, 1814.

Karl Gustav Fellerer:
"In der Cappella Sistina wurden Palestrinas Werke rein vocaliter aufgeführt; sonst war ein instrumentales Mitspielen der Vokalstimmen selbstverständlich. Die Colla-Parte-Begleitung bot den Singstimmen einen Halt und zugleich eine Stütze zur diminuierenden Umspielung. Sie erstreckte sich, wie Bemerkungen in alten Chorbüchern zeigen, auf alle Stimmen, ließ aber vor allem eine oder zwei Stimmen gleichzeitig diminuieren... Nicht der >große Ton<, sondern die Möglichkeit einer feinen Ausarbeitung von koloristischem Figurenwerk wurde erstrebt"
Palestrina. Leben und Werk, Düsseldorf 1960, S. 181f.

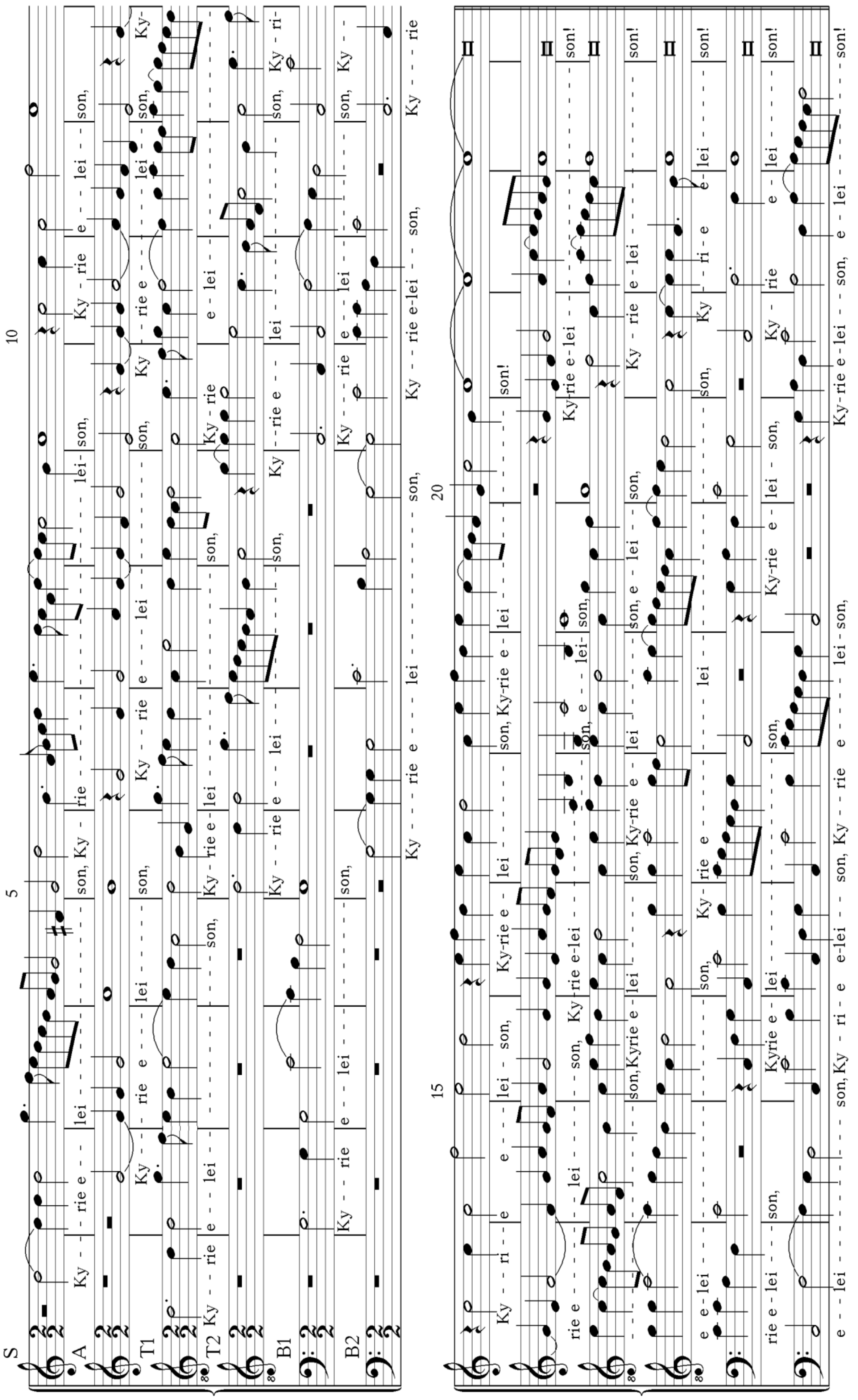
Peter Phillips ("Tallis Scholars"):
Die Renaissance ist die große Zeit der Vokalmusik, das macht sie für mich so attraktiv. Wir setzen keine Instrumente ein; ich finde, die Kombination von Stimmen und Instrumenten bringt beiden Gruppen gar nichts, ja sie stört sogar den Zusammenklang und die Stimmung ... ich glaube, wir müssen sie die Musik der Renaissance unter den Bedingungen des 20. Jahrhunderts wieder zum Leben erwecken. Ich gebe nie vor, daß unsere Aufführungen genau wie diejenigen des 16. Jahrhunderts sind. Das würde einem Publikum von heute auch gar nicht helfen, diese Musik zu verstehen, sogar wenn wir sie vollständig korrekt wiedergeben könnten. Wir singen also für ein Publikum von heute, gleichzeitig aber auch so, daß es auch der Komponist geschätzt hätte. Das heißt: ich lese so viel wie möglich über die Art, wie die Chöre damals sangen, und über ihre Besetzung. Wir haben auch in etwa die richtige Größe; viele Komponisten dieser Zeit scheinen mit zwei Sängern pro Stimme gerechnet zu haben, bei Josquins Kapelle kennen wir sogar ihre Namen. Historisch falsch ist, daß wir in der Oberstimme Frauen und nicht Knaben haben. Das läßt sich aber bei unserer Reisetätigkeit und dem hohen professionellen Standard nicht anders machen. Ich interessiere mich also dafür, was die Musikwissenschaftler zu einem bestimmten Thema zu sagen haben, und für die neuesten Forschungsergebnisse. Letztlich aber können wir nicht herausfinden, wie ein Chor des 16. Jahrhunderts sang, wir haben ja nichts Vergleichbares zu den noch existierenden Instrumenten der damaligen Zeit. Und man kommt auch zu einem Punkt, wo es mehr hergibt, mit unserer persönlichen Begeisterung, unserem persönlichen Interesse auf die Musik zu reagieren...
Ich bin der Ansicht, daß das, was wir tun, nichts mit der Alte-Musik-Szene zu tun hat. Wir sind zwar gleichzeitig mit den Barock-Orchestern bekannt geworden. Aber in England ist die Renaissance-Musik nie ganz ausgestorben. Die Chöre der englischen Cathedralen haben seit der Renaissance ungefähr in der gleichen Art und gleichen Größe wie wir gesungen. Manche meiner Sängerinnen und Sänger wurden in den Chören der englischen Kirchen und Colleges ausgebildet, und wir haben auch mit vielen Aufführungen von anglikanischer Kirchenmusik begonnen. Wir sind also nicht - wie die Barock-Orchester - ein vollständiger Neuanfang. Mit den Tallis Scholars versuche ich den schönsten Chorklang zu erreichen, der mit diesen zehn Sängerinnen und Sängern möglich ist...
Ich halte Musik für umso bewegender, je besser man die Akkorde hören kann, ausgewogen, und rein gestimmt. Deshalb singen wir auch nicht sehr laut, weil lautes Singen schnell zum Brüllen verführt und weil so die Kontrolle über die Stimme verloren geht. Ich glaube aber, daß wir auch so Momente von intensiver Leidenschaft hervorbringen können, auch wenn wir die Chordisziplin bewahren. Der Westminster Cathedral Choir dagegen >wirft< sich oft geradezu in einen Akkord hinein, und man ist begeistert. Aber beim wiederholten Hören stellt man fest, das der Akkord nicht rein ist und daß man das so nicht mehr hören möchte, es dient der Musik nicht.
Ich glaube, daß in der Renaissance-Musik der Ausdruck >understated< ist, aber bei einer einfühlsamen Darstellung hat die Musik eines Ockeghem oder Dufay eine ungeheuer starke emotionale Wirkung - und sei es nur, weil sie aus so viel Zurückhaltung besteht, und das liebe ich daran ganz besonders."
In: NZ 6,1991, S. 5ff.



Miserere funebre, Castelsardo (Sardinien, CD „Dead & Gone 2“) 1997

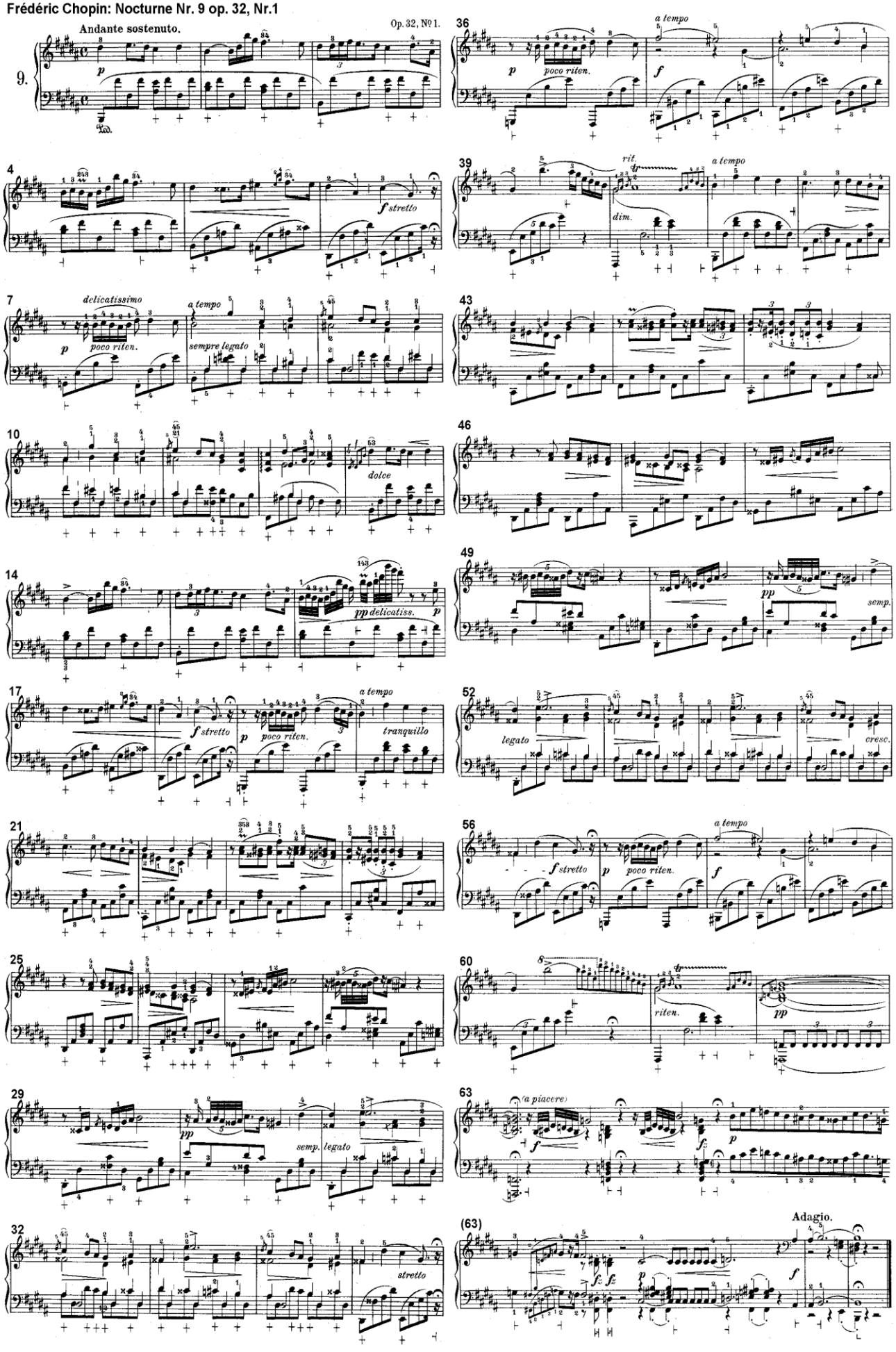
Giovanni Pierluigi da Palestrina: Missa Papae Marcelli (1562/63)

Kyrie



Zit. nach der Ausgabe von Arnold Schering, Mainz o. J., S. 1-5.

Frédéric Chopin: Nocturne Nr. 9 op. 32, Nr.1



Franz Liszt (1852):
"Ihm verdanken wir die Erweiterung der voll angeschlagenen sowohl als der gebrochenen und figurierten Akkorde, die chromatischen und enharmonischen Wendungen, von denen seine Werke so überraschende Beispiele bieten; die kleinen Gruppen von Zwischennoten, die wie bunt schimmernde Tautröpfchen über die melodische Figur fallen. Er verlieh dieser Art Schmuck, deren Vorbild man bisher nur in den Fiorituren der großen alten italienischen Gesangschule gefunden, das Unerwartete und Wechselreiche, das außerhalb des Vermögens der menschlichen Stimme liegt, während die letztere bis dahin in den stereotyp und monoton gewordenen Verzierungen durch das Pianoforte nur sklavisch kopiert worden war. Er erfand jene bewunderungswürdigen harmonischen Fortschreitungen, mittels deren er selbst den Musikstücken einen ernsten Charakter aufprägte, deren minder gewichtiges Sujet irgendwelche tiefere Bedeutung nicht beanspruchen zu dürfen schien ...
. . . Seinen fast der ersten Zeit seines Schaffens entstammenden Etüden ist ein jugendlicher Schwung eigen, der in einigen seiner späteren kunstreicheren, mehr kombinierten Arbeiten zurücktritt, um sich in seinen letzten Erzeugnissen zu verlieren, deren verfeinerte Empfindsamkeit man lange Zeit der Überreiztheit und dadurch Gesuchtheit beschuldigte. Man kommt indes zu der Überzeugung, daß diese Zartheit in Behandlung der Nuancen, diese unendliche Feinheit in Anwendung der leisesten Tinten und flüchtigsten Kontraste nur eine scheinbare Ähnlichkeit mit den Gesuchtheiten ermattender Schaffenskraft hat. Bei näherer Prüfung gewahrt man darin die ihm wie durch Offenbarung gegebene Erkenntnis der Übergänge, die zwischen Gefühlen und Gedanken bestehen, die aber die große Menge ebensowenig bemerkt, als ihr beschränkter Blick all die Farbenübergänge, all die Abstufungen der Tinten erfaßt, welche die unaussprechliche Schönheit und Harmonie der Natur ausmachen."
(129f) "In seinem Spiel gab der große Künstler in entzückender Weise jenes bewegte, schüchterne oder atemlose Erbeben wieder, welches das Herz überkommt, wenn man sich in der Nähe übernatürlicher Wesen glaubt, die man nicht zu erraten, nicht zu erfassen, nicht festzuhalten weiß. Wie ein auf mächtiger Welle getragenes Boot ließ er die Melodie auf und ab wogen, oder er gab ihr eine unbestimmte Bewegung, als ob eine luftige Erscheinung unversehens einträte in diese greifbare und fühlbare Welt. Er zuerst führte in seinen Kompositionen jene Weise ein, die seiner Virtuosität ein so besonderes Gepräge gab und die er Tempo rubato benannte: ein geraubtes, regellos unterbrochenes Zeitmaß, geschmeidig, abgerissen und schmachtend zugleich, flackernd wie die Flamme unter dem sie bewegenden Hauch, schwankend wie die Ähre des Feldes unter dem weichen Druck der Luft, wie der Wipfel des Baumes, den die willkürliche Bewegung des Windes bald dahin, bald dorthin neigt. ... Alle seine Kompositionen aber müssen in dieser schwebenden, eigentümlich betonten und prosodischen Weise, mit jener morbidezza wiedergegeben werden, deren Geheimnis man schwer beikommt, wenn man ihn nicht oftmals selber zu hören Gelegenheit hatte."
(116f) "... Die schönen Tränen, die so schöne Augen netzten, besiegten Chopin, und er, der sonst alles, was zu den Reliquien seines Innern zählte, mißtrauisch in den glänzenden Schrein seiner Werke verschloß, erwiderte mit seltener Aufrichtigkeit, daß ihr Herz sich nicht über seine Schwermut täusche; denn ob er auch vorübergehend heiter erscheine, er sei doch nie von einem Gefühl befreit, das gewissermaßen den Grund seines Empfindens bilde und für welches er nur in seiner eigenen Sprache Ausdruck finde, da keine andere ein analoges Wort besitze für das polnische >Zal!< Er wiederholte es in der Tat häufig, wie wenn sein Ohr gierig diesem Klange lausche, der für ihn die ganze von einer herben Wehklage erzeugt Skala der Gefühle von der Reue bis zum Haß - gesegnete oder giftige Früchte derselben bitteren Wurzel - umschloß. Zal! ... Sich sozusagen mit Sanftmut dem Gesetz einer göttlichen Schickung beugend, läßt es sich in diesem Sinn als >untröstlicher Schmerz nach einem unwiderruflichen Verlust< übersetzen."
(120f und 124ff.) "Chopin wußte nur zu wohl, daß er nicht auf die Menge wirkte, daß sein Spiel die Massen nicht traf, die, gleich einem Meer von Blei, nur im Feuer zu schmelzen und nicht minder schwer zu bewegen sind.
Sie verlangen den mächtigen Arm einer athletischen Kraft, um in eine Form gegossen zu werden, unter der das flüssige Metall plötzlich zum Ausdruck einer Idee, einer Empfindung wird. Chopin war sich bewußt, daß er nur in jenen leider wenig zahlreichen Kreisen vollkommen gewürdigt werden konnte, wo alle darauf vorbereitet waren, ihm überallhin zu folgen, wohin er sie führte, sich mit ihm in jene Sphären zu erheben, in die man nach der Vorstellung der Alten nur durch das Elfenbeintor der glücklichen Träume gelangt ... ... Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Konzerttätigkeit weniger Chopins physische Organisation ermüdete als vielmehr seine Reizbarkeit als Künstler herausforderte. Hinter seinem freiwilligen Verzicht auf rauschende Erfolge verbarg sich ein inneres Verletztsein... Nicht ohne geheime Betrübnis schien Chopin sich oftmals zu fragen, bis zu welchem Grad die Elite der Gesellschaft ihm durch ihr diskreten Beifallsbezeigungen die Menge und Massen ersetzte, von denen er sich freiwillig abkehrte. Wer in seinem Antlitz zu lesen wußte, konnte erraten, wie häufig er bemerkte, daß unter all den schönen, wohlfrisierten Herren, unter all den schönen, parfümierten und geschmückten Damen ihn keiner verstand... Er zog demgemäß vor, in der ruhigen Einsamkeit seiner inneren Betrachtungen, seiner Phantasien und Träume ungestört zu sein... Die Wertschätzung des Salons ist nur ein >ewiges Ungefähr<, wie Sainte Beuve... sagt... Die feine Welt sucht, da sie keine Wurzel in vorhergegangener Erkenntnis, keinen Halt und keine Zukunft in einem aufrichtigen und dauernden Interesse hat, nur oberflächliche Eindrücke, so flüchtiger Natur, daß man sie mehr physische als moralische nennen kann. Zu beschäftigt mit kleinen Tagesinteressen, mit politischen Streitereien, den Erfolgen hübscher Frauen, den Bonmots auf Wartegeld gesetzter Minister oder müßiger Mißvergnügter, mit einer eleganten Heirat oder zarten Liaisons, mit Lästereien, die man als Verleumdung, oder Verleumdungen, die man als Lästerei behandelt, begehrt die große Welt in der Tat von Poesie und Kunst nichts weiter als Aufregungen, die wenige Minuten währen, die sich im Laufe eines Abends erschöpfen und am anderen Morgen vergessen sind... Die Frauen, die bei jeder Nervenaufregung in Ohnmacht fallen, aber das Ideal, von dem der Künstler singt, die Idee, die er in Gestalt des Schönen auszudrücken beabsichtigte, nicht zu erfassen vermögen; die Männer, die in ihren weißen Krawatten vergebens darauf warten, die Aufmerksamkeit der Frauen zu erregen, sind sicherlich, die einen ebensowenig als die anderen, geneigt, in dem Künstler etwas anderes zu sehen als einen der besseren Gesellschaft angehörenden Seiltänzer..."
(142ff.) "Er ergoß sein ganzes Herz in seine Kompositionen, wie andere es im Gebet ergießen. Da strömte er all die zurückgedrängten Gefühle, all die unaussprechliche Traurigkeit und Bekümmernis aus, welche die fromme Seele im stillen Zwiegespräch mit ihrem Gott laut werden läßt. Was jene nur kniend stammelt, das künden uns seine Werke: die Geheimnisse der Leidenschaft und des Schmerzes, die der Mensch ohne Worte versteht, da es ihm nicht gegeben ward, sie mit Worten zu benennen... Im geselligen Verkehr und Gespräch schien er sich nur für das zu interessieren, was die anderen beschäftigte; er hütete sich, sie aus dem eigenen Kreis in den seinigen hinüberzuziehen... "
Chopin. Zit. nach: Schriften zur Tonkunst, Leipzig 1981, Reclam; S. litt.

Pierfrancesco Tosi (1725):
Rubato ist eine Aufführungsmanier, bei der "der Sänger in seinem Cantabile über dem metrisch gleichmäßig dahinschreitenden Baß als Ausdrucksmittel gewisse minimale Rhythmusverschiebungen zwischen den Noten innerhalb eines Taktes anwendet" Zit. nach: Michael Stegemann: Immanenz und Transzendenz. In: Fryderyk Chopin, Musik-Konzepte 45, München 1985, S.101

Schüler/innen Chopins:
'Die linke Hand sei der Kapellmeister; sie spiele strikt rhythmisch, das Taktmaß befolgend und das Spieltempo aufrechterhaltend. Die Rechte spiele ungezwungen im Rhythmus, sie müsse den wahren musikalischen Ausdruck aus der rhythmischen Verknüpfung herausholen, sei es durch Unentschlossenheit, Verzögerung oder durch das frühere Eintreten mit einer ungeduldigen Heftigkeit - wie ein Redner bei leidenschaftlicher Rede."

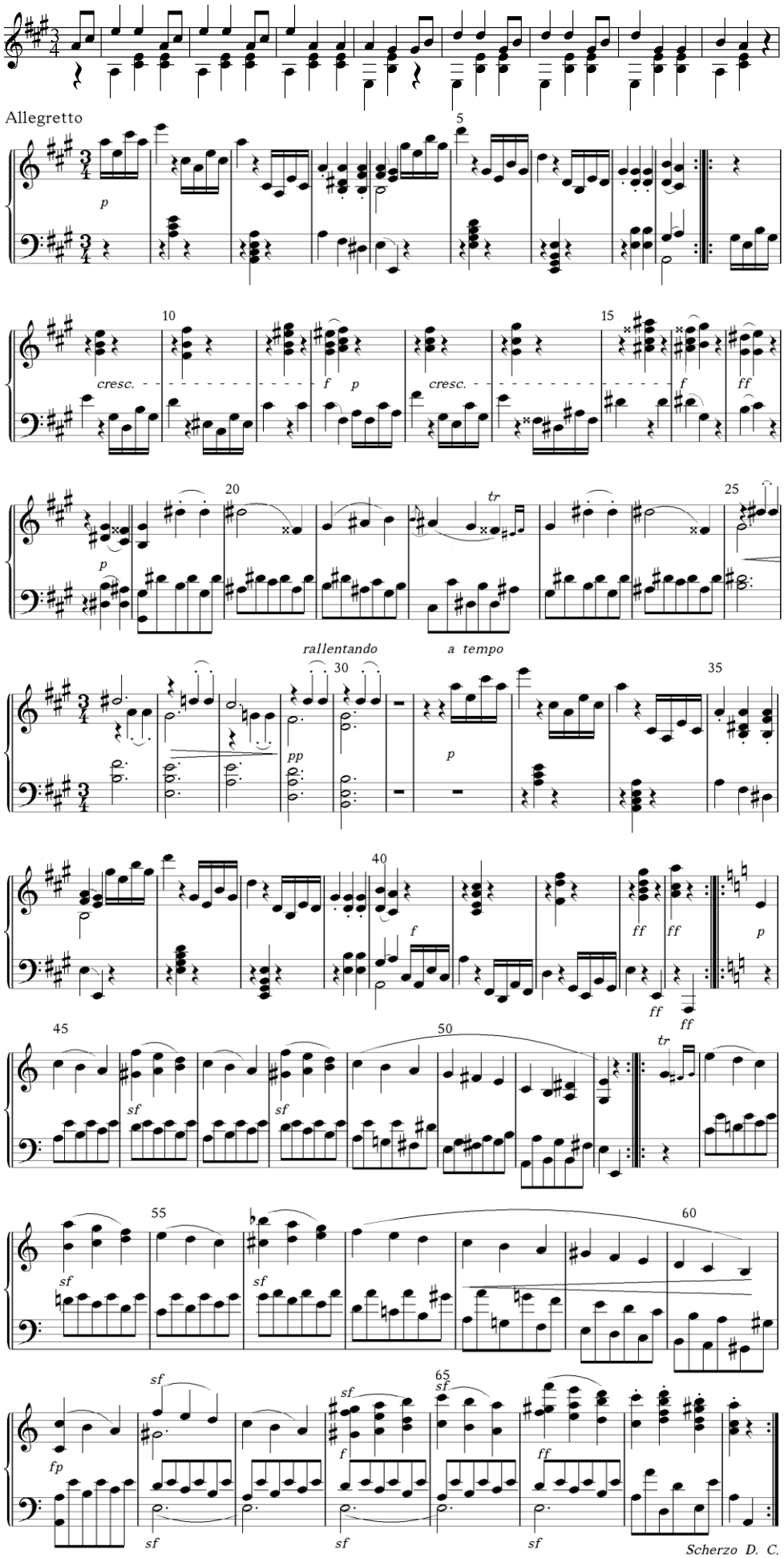
Friedrich Niecks:
Die beiden Nocturnen des Op. 32 sind reizende Proben von Chopin's Fähigkeit, zarte, friedliche und träumerische Stimmungen wiederzugeben. Von ihnen ziehe ich das ruhige, durchsichtige erste (H-dur) dem zweiten (As-dur) vor. Es ist sehr einfach und sparsam verziert; doch wird diese Ruhe und Einfachheit schliesslich durch eine abgebrochene Cadenz, einige dumpfe Paukenschläge und ein leidenschaftliches, von schroffen Accorden unterbrochenes Recitativ gestört. Das zweite Nocturne ist weniger originell und markig. -"
Friedrich Chopin als Mensch und Musiker, Leipzig 1890, 2. Band, S. 287

Bronislaw v. Pozniak:
"Vor mehreren Jahren fiel mir ein Gedicht in englischer Sprache in die Hände, das den Titel >H-dur-Nocturne von Chopin< trug. Der Inhalt erzählte von einer Prinzessin, die einen unebenbürtigen Ritter liebt, der sie entführt. Sie werden verfolgt, der Ritter wird gefangengenommen und enthauptet. - Ich finde diese Deutung sehr romantisch und - sehr treffend. Die schauerlich klingende Koda mit den dumpfen Schlägen wirkt nach dieser Deutung außerordentlich impressionistisch."
Chopin, Halle 1949, S. 118

Hugo Leichtentritt:
op. 32. No. 1 (H-dur). Romanzenartig entwickelt sich ein schöner Gesang. Ohne grössere Erregung scheint das Stück einem weichen Schluß zuzutreiben. Da plötzlich drei Zeilen vor dem Schluss eine Ueberraschung: Wie eine schreckensvolle Gespenstererscheinung hebt sich plötzlich eine Faust. Ist es die Wahnvorstellung einer fiebererhitzten Phantasie? Lähmende Furcht, unheimliches Grausen, dann wieder leises Schluchzen, fliessende Tränen sprechen aus diesem erschütternden Schluss. Durchaus tragisch, trotz des H-dur am Ende."
Frédéric Chopin; Berlin 1905, S. 100

Friedrich Niecks:
". . . Schumann spricht seine Bewunderung für diese Präludien so warm als ihm möglich ist aus, fügt aber hinzu: >Auch Krankes, Fieberhaftes, Abstossendes enthält das Heft.< Ich meine nicht, dass sich viel eigentlich >Abstossendes< darin findet, muss aber zugeben, dass es mit dem Kranken und Fieberhaften seine Richtigkeit hat.
Friedrich Chopin als Mensch und Musiker, Leipzig 1890, 2. Band, S. 277f.

Josef Danhauser (1805–45), *Liszt at the Piano*, 1840, oil on canvas. Staatsbibliothek, SMPK, Berlin



Zit. nach: Beethoven: Sonate op. 2 Nr. 2, hg. von Alfred Hoehn, Mainz 1951.

Christoph Martin Wieland:
»Aber damit solche moralische Individual-Gemälde wirklich nützlich werden, muss man sich nicht begnügen, uns zu erzählen, was diese merkwürdigen Menschen gethan haben, oder was sie gewesen sind; man muß uns begreiflich machen, wie sie das, was sie waren, geworden sind; ... - Gleichgültig kann es uns dann seyn, ob eine solche Person einen historischen oder gefabelten Namen führt ...: Wenn er nur wahres Leben athmet, nur durchaus wirklicher Mensch ist, uns nur immer aufrichtig entdeckt, wie und wodurch er ein solcher Mann war, und wie es zuging, dass er durch eine Reihe natürlicher Verwandlungen und Entwicklungen endlich der wurde und werden musste, der er am Ende ist. Dieses ist alles, was wir verlangen können, damit die Abschilderung eines Individual-Charakters für das Menschen-Studium wichtig sey.»
Aus: Unterredungen mit dem Pfarrer von xxx, 1775. Zit. nach: Leo Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1973, S. 166.

Johann Jacob Engel:
"Eine Symphonie, eine Sonate, ein jedes von keiner redenden oder mimischen Kunst unterstütztes musikalisches Werk - sobald es mehr als bloß ein angenehmes Geräusch, ein liebliches Geschwirre von Tönen seyn soll - muß die Ausführung Einer Leidenschaft, die aber freylich in mannigfaltige Empfindungen ausbeugt, muß eine solche Reyhe von Empfindungen enthalten, wie sie sich von selbst in einer ganz in Leidenschaft versenkten, von außen ungestörten, in dem freyen Lauf ihrer Ideen ununterbrochenen Seele nach einander entwickeln. Wenn ich eine noch nicht bekannt gewordene Theorie von den verschiedenen Ideenreyhen und ihren Gesetzen hier voraussetzen dürfte, so würd ich sagen, daß die Ideenreyhe keine andere als die lyrische seyn muß...»
Aus: Ueber die musikalische Malerey, Berlin 1780. Zit. nach: Rainer Fanselau: Musik und Bedeutung, Frankfurt am Main, 1984, S. 139f.

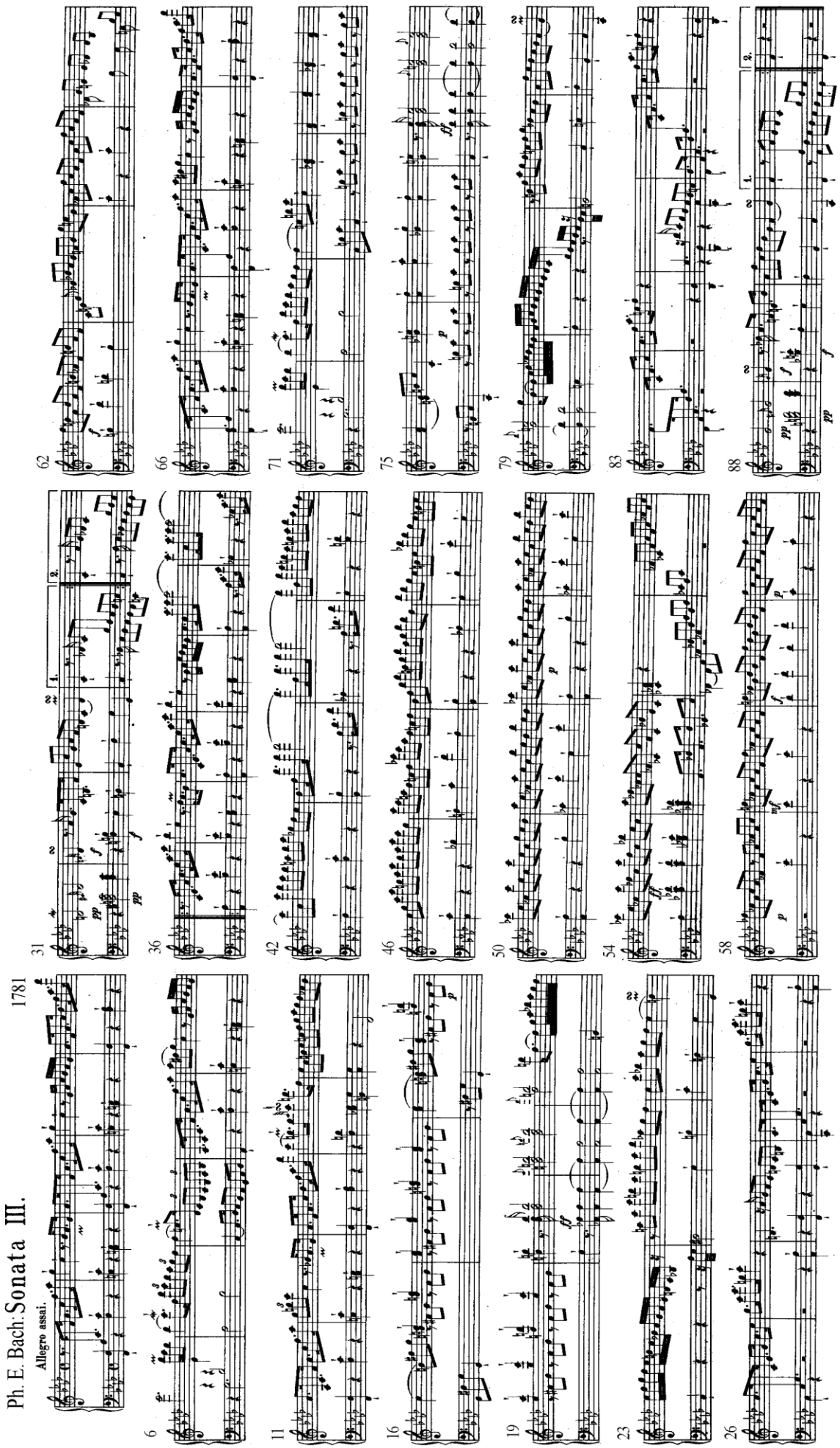
Georg August Griesinger:
"Es wäre sehr interessant, die Veranlassungen zu kennen, aus welchen Haydn seine Kompositionen dichtete, sowie die Empfindungen und Ideen, welche dabei seinem Gemüte vorschwebten und die er durch die Tonsprache auszudrücken strebte. Um es bestimmt zu erfahren, hätte man ihm aber eines seiner Werke nach dem andern vorlegen müssen, und das fiel dem betagten Manne lästig. Er erzählte jedoch, daß er in seinen Sinfonien öfters moralische Charaktere geschildert habe.»
Aus: Biographische Notizen über J. Haydn, Leipzig 1810. Zit. nach: C. Dahlhaus: Ludwig van Beethoven und seine Zeit, Laaber 1987, S. 178.

Christian Gottfried Körner:
„Wir unterscheiden in dem, was wir Seele nennen, etwas Beharrliches und etwas Vorübergehendes, das Gemüt und die Gemütsbewegungen, den Charakter - Ethos - und den leidenschaftlichen Zustand - Pathos... aber bei dem Musiker kann der Wahn leicht entstehen, daß es ihm möglich sei, Gemütsbewegungen als etwas Selbständiges zu versinnlichen. Begnügt er sich dann, ein Chaos von Tönen zu liefern, das ein unzusammenhängendes Gemisch von Leidenschaften ausdrückt, so hat er freilich ein leichtes Spiel, aber auf den Namen eines Künstlers darf er nicht Anspruch machen. Erkennt er hingegen das Bedürfnis der Einheit, so sucht er sie vergebens in einer Reihe von leidenschaftlichen Zuständen. Hier ist nichts als Mannigfaltigkeit, stete Veränderung, Wachsen und Abnehmen. Will er einen einzigen Zustand festhalten, so wird er einförmig, matt und schleppend. Will er Veränderung darstellen, so setzt diese irgend etwas Beharrliches voraus, in welchem sie erscheint."
Aus: Über Charakterdarstellung in der Musik, 1795, S. 148. Zit. nach: C Dahlhaus: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S. 57f.

Johann Nicolaus Forkel:
"Sie haben vielleicht diejenige Stelle im zweyten Theil des ersten Allegro (von Ph. E. Bachs Sonate in f-Moll, 3. Sammlung, Nr. 3, Leipzig 1781) nicht schön gefunden, wo die Modulation in As moll, Fes dur, und von da auf eine etwas harte Art wieder zurück ins F moll geht. Ich muss gestehen, dass ich sie, ausser ihrer Verbindung mit dem Ganzen betrachtet, eben so wenig schön gefunden habe. Aber wer findet wohl auch die harten, rauhen und heftigen Aeusserungen eines zornigen und unwilligen Menschen schön? Ich bin sehr geneigt, zu glauben, dass Bach, dessen Gefühl sonst überall so ausserordentlich richtig ist, auch hier von keinem unrichtigen Gefühl geleitet sey, und dass unter solchen Umständen die erwähnte harte Modulation nichts anderes ist, als ein getreuer Ausdruck dessen, was hier ausgedrückt werden sollte und musste."
Aus: Musikalischer Almanach auf das Jahr 1783, Leipzig 1784. Zit. nach: Leo Balet/E. Gerhard Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1973, S. 478.

André-Ernest-Modeste Grétry:
"All das, was wahr ist, hat Charakter. Nur Halbwahrheiten stoßen ab... Über hundert Ideen, die im Kopf des Künstlers gären, müssen eine oder zwei regieren. In einem guten Musikstück gibt es nur wenige bestimmende Züge, denen die anderen untergeordnet sind. In einem Bild gibt es fast nur eine, zwei oder drei Hauptfiguren; alle anderen sind nebensächlich...
Ein Gedanke stellt sich unserem Geiste nicht plastisch dar, wenn ihn nicht sein Widerspruch begleitet, so wie der Schatten die beleuchteten Körper. Der Künstler begreift besser als andere Menschen die Kontraste, die auf die Sinne einwirken...
Stetiger Lärm hört auf, Lärm zu sein; indessen ist das Kraftvolle notwendig, um die sanfteren Farben zur Wirkung zu bringen. Es gibt zwei Arten, die Extreme laut und leise einzusetzen: die erste, wenn man unerwartet von einem ins andere übergeht, erscheint drastisch. Wenn wir aber durch tausend kleine Kontraste und in nicht wahrnehmbaren Nuancen den Abstand durchmessen, der diese beiden Extreme trennt, so benutzt diese zweite Art, obwohl weniger wirkungsvoll, alle Mittel der Kunst und befriedigt das Ohr des Künstlers mehr. Schließlich, obwohl Voltaire gesagt hat, daß es in den Künsten mehr wert sei, kräftig zuzuschlagen als richtig, werden wir uns erlauben zu sagen, daß es Sache des aufgeklärten Komponisten ist, zu wissen, welche Mittel er benutzen muß, um wahr zu sein, gemäß dem Charakter der Personen, die er sprechen läßt."
Aus: Memoiren oder Essays über die Musik, Lüttich 2/1796-97. Zit. nach der Neuausgabe und Übersetzung von Peter Gülke, Wilhelmshaven 1978, S. 246, 257 und 259f.

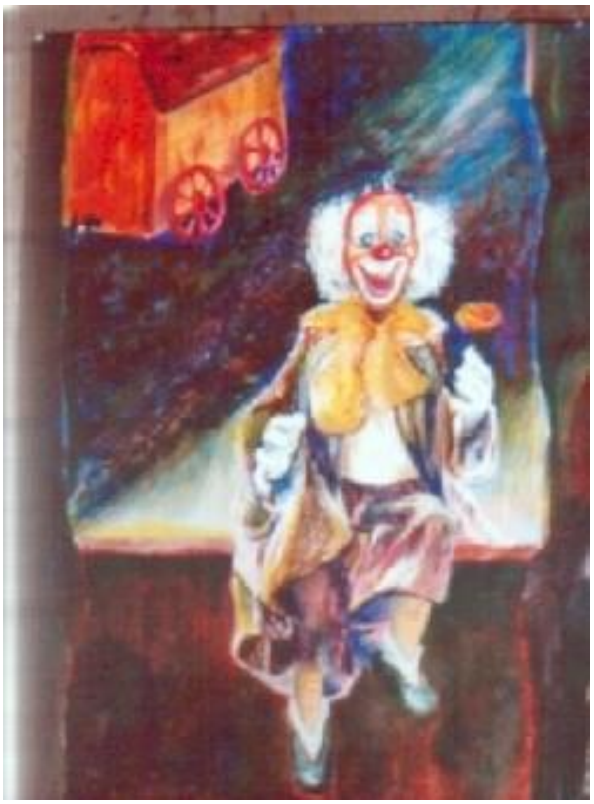
Georg Wilhelm Friedrich Hegel:
"Ebenso wichtig ist ferner das Verhältnis, in welches hier das Charakteristische auf der einen oder das Melodische auf der anderen Seite treten müssen. Die Hauptforderung scheint mir in dieser Beziehung die zu sein, daß dem melodischen, als der zusammenfassenden Einheit, immer der Sieg zugeteilt werde und nicht der Zerspaltung in einzeln auseinandergestreute charakteristische Züge... Sobald sich hier die Musik auf die Abstraktion charakteristischer Bestimmtheit einläßt, wird sie unvermeidlich fast zu dem Abwege geführt, ins Scharfe, Harte, durchaus Unmelodische und Unmusikalische zu geraten und selbst das Disharmonische zu mißbrauchen."
Aus: Hegel: Ästhetik, hg. von F. Bassenge, Frankfurt am Main o. J., Band II, S. 316.

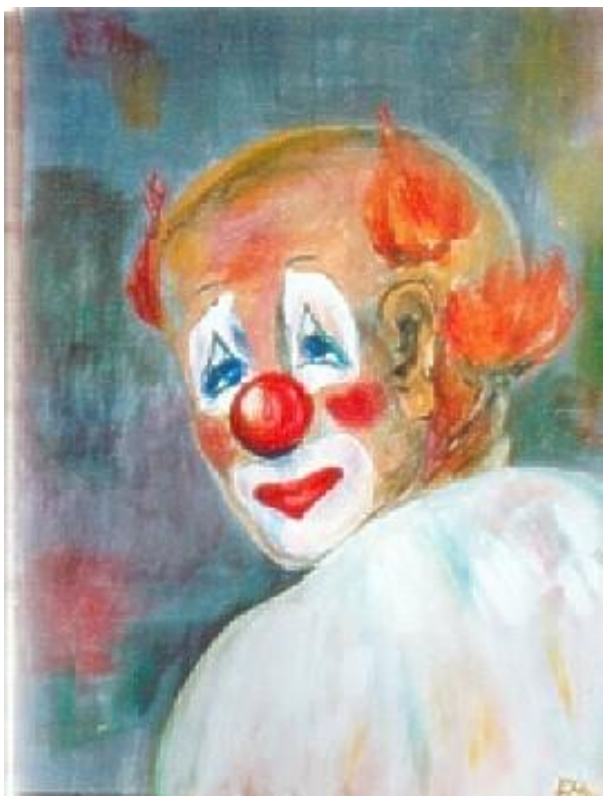

Ph. E. Bach: Sonata III. 1781
Allegro assai.

Jean-Gaspard Deburau als Pierrot

Ölgemälde auf Porzellan mit vergoldetem Schmuckrahmen von Hélène Trouvé, erstmals ausgestellt im Salon von 1835, Musée Carnevalet, Paris. Das Leben des Begründers der modernen Pantomime dient als Vorlage für zahlreiche Romane und Verfilmungen. Am berühmtesten ist zweifellos Marcel Carnés Filmklassiker »Kinder des Olymp« (1945) mit dem Schauspieler und Pantomimen Jean-Louis Barrault als Deburau.

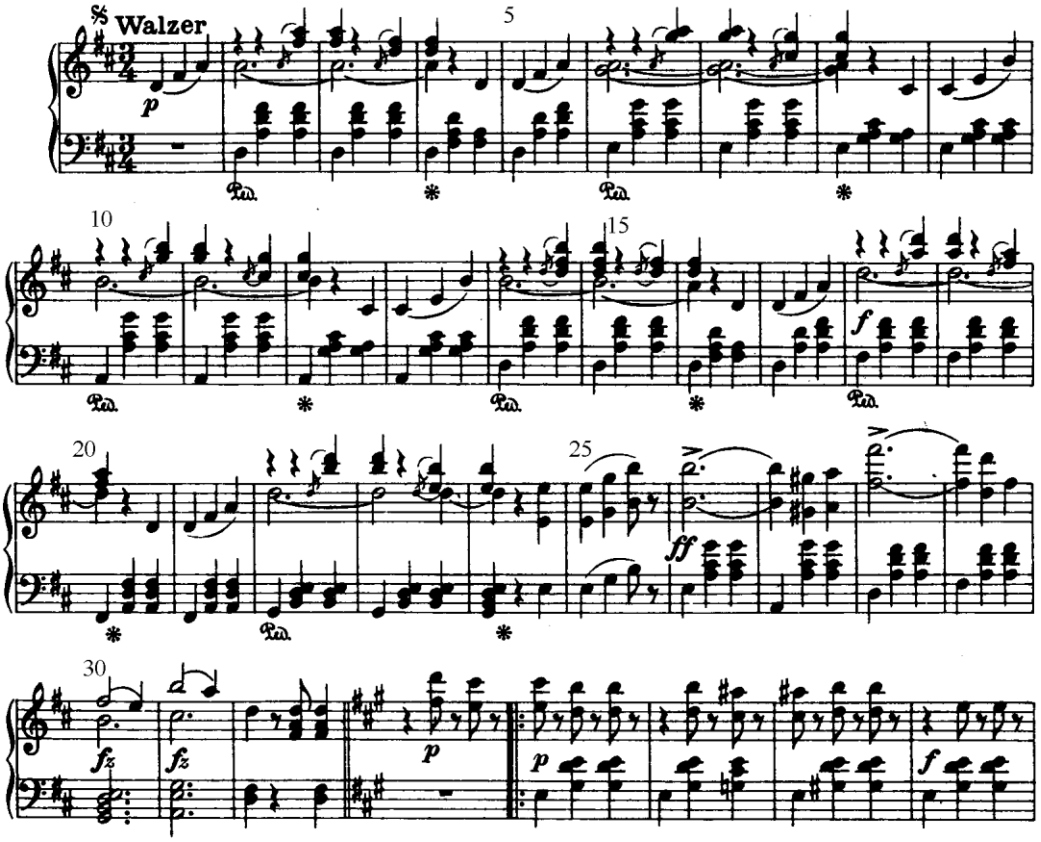
1826, Paris. Das Volk jubelt einem Künstler zu, der bisher nur stumm aufgetreten ist und nun zu sprechen scheint - mit unhörbarer, doch betörend gefühlvoller Stimme. Es ist der Schauspieler Jean-Gaspard Deburau, genannt Jean-Baptiste (1796-1846). Mit der von ihm kreierten Pierrot-Figur hat er die aus der Antike überlieferte Pantomime zu neuem Leben erweckt und zu höchster Vollendung geführt.
Nach einem ungeschriebenen Gesetz agiert der Darsteller einer pantomimischen Szene nur mit Gebärden, Mienenspiel und tänzerischer Bewegung. Bisher hat es auch Deburau so gehalten. Jetzt präsent er erstmals eine Dialog-Pantomime ohne Worte und begründet damit ein neues Genre des populären Theaters.
Deburau wurde als Sohn einer französischen Artistenfamilie im böhmischen Kolín geboren und trat seit 1816 im Pariser Théâtre des Funambules zumeist in kleinen Rollen auf.
Sein Pierrot mit kalkweißem Gesicht, in ebenso weißem, weitem Gewand mit großen Knöpfen und einer kleinen schwarzen Kappe auf dem Kopf, imitiert nicht nur eine der bekannten lustigen Personen der Commedia dell'arte, sondern ist ein Typ für sich: Er verkörpert die Trauer in der Komik, die Frechheit aus Hilflosigkeit, die Einsamkeit in der Menge. Nicht nur Schauspieler und Tänzer nehmen sich Deburaus unvergleichliche Ausdruckskraft zum Vorbild. Schriftsteller, Komponisten und Philosophen lassen sich von ihm inspirieren.
Imanuel Geis (Hg.): Chronik des 19. Jahrhunderts,Augsburg 1996, S. 215





Hinweis auf: Christian Dietrich Grabbe: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung (1822) Frankfurt/M. 1827. Uraufführung am 7.12.1876 in Wien.

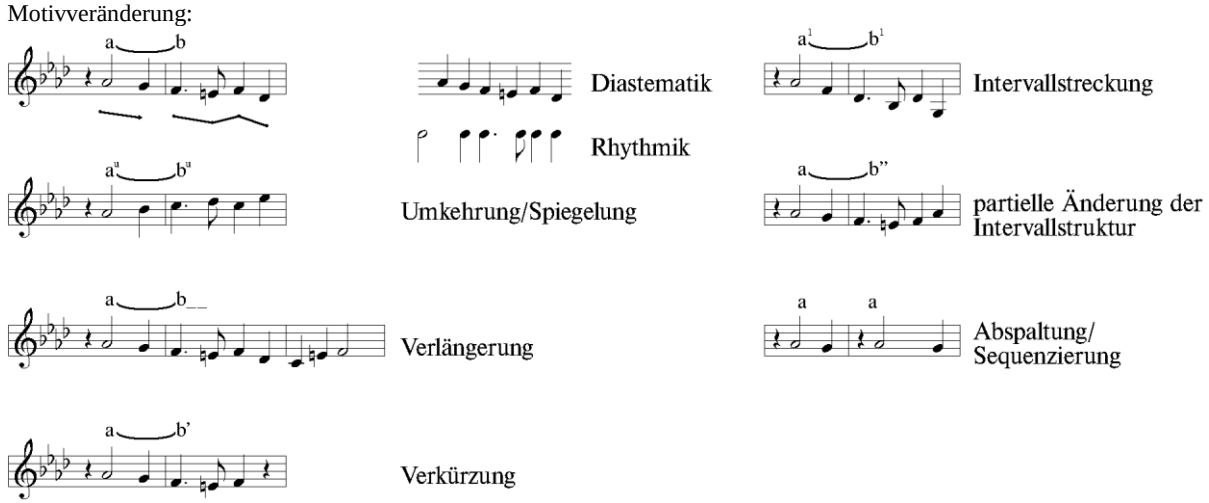
Joh. Strauß: An der schönen blauen Donau



Motivische Analyse des Stückes "Django"

→ Wir stellen die diastematische und die rhythmische Struktur der Motive in T. 1-20 grafisch dar und lesen aus dem Ergebnis den Grad der Veränderung des Ausgangsmaterials in den beiden Parametern ab (AV 15).

→ Wir beschreiben die Veränderungen der Motive mit Hilfe der folgenden Auflistung von Möglichkeiten der Motivveränderung:

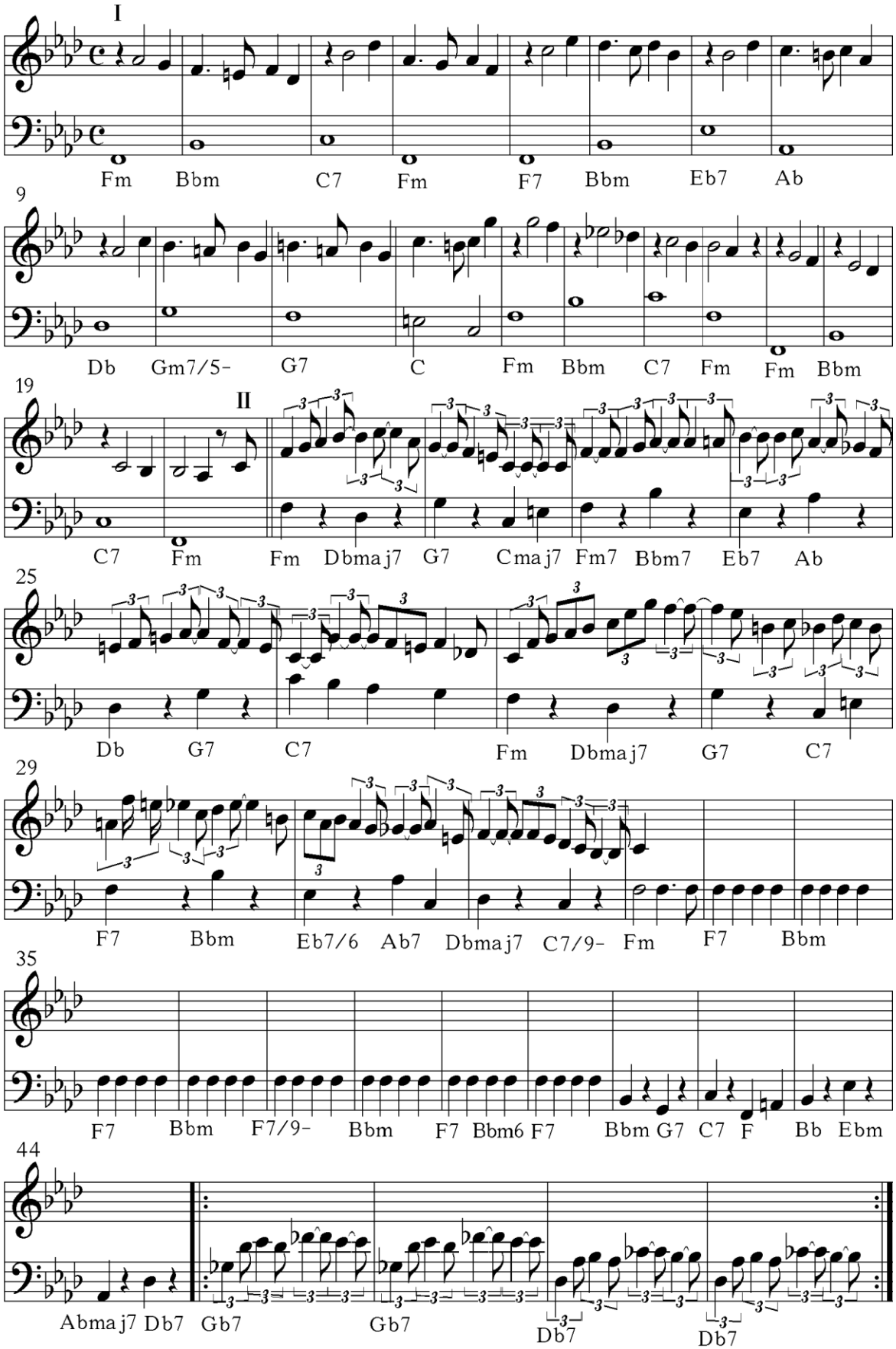


→ Wir interpretieren die Melodie von "Django" hinsichtlich ihrer Raumdisposition und Energetik. Raumdisposition meint die Bewegung der Melodie im zweidimensionalen "Zeit-Raum" (AufwärtsAbwärts, Gleichgewicht-Ungleichgewicht, Symmetrie-Asymmetrie). Energetik meint das Spiel der Kräfte (Energien), das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

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

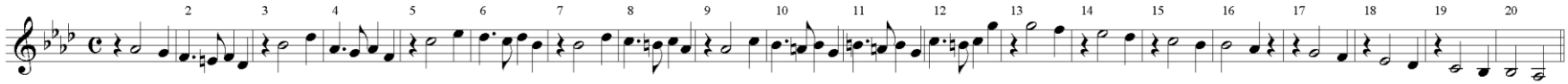
Wir vergleichen unsere Interpretation des Stückes mit der "Interpretation" *Oscar Petersons* und beachten dabei besonders die Dynamik und Agogik.

Django (The Modern Jazz Quartet)

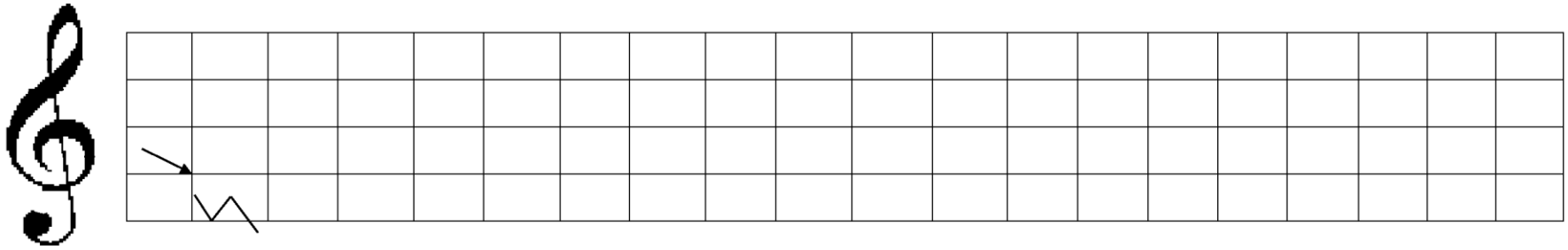


Transkription nach den CD's

Das Stück entstand als Hommage auf den 1953 verstorbenen Jazzgitarristen Django Reinhardt

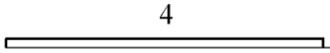


diastematische Struktur

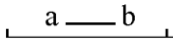


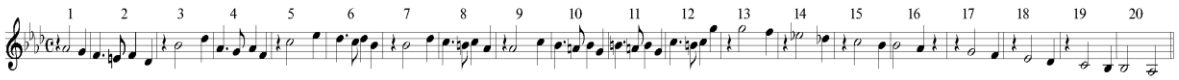
Perioden?

Phrasen



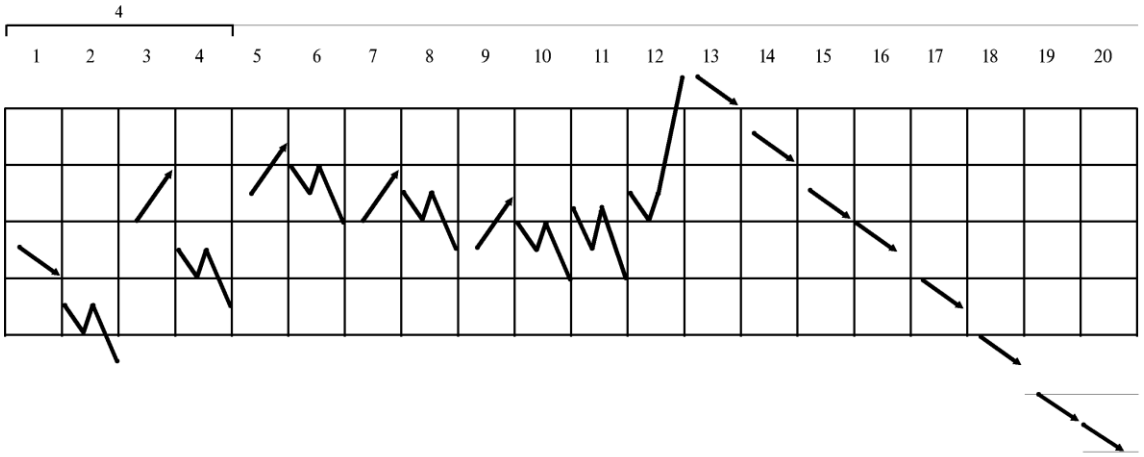
rhythmische Struktur





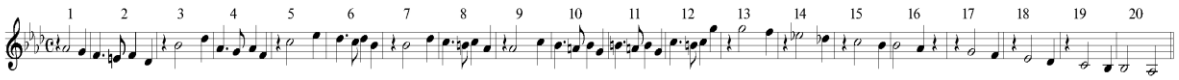
Perioden?

Phrasen



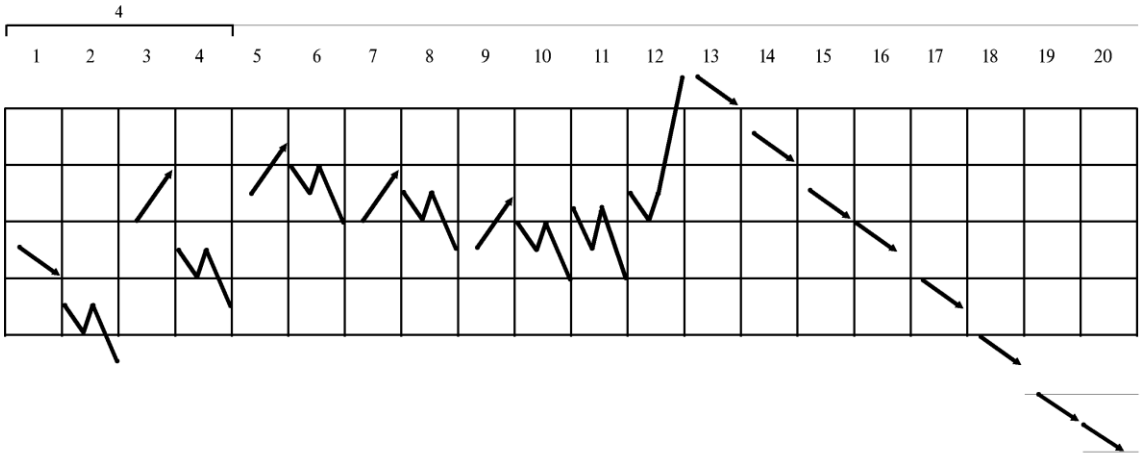
diastematische Struktur

rhythmische Struktur



Perioden?

Phrasen



diastematische Struktur

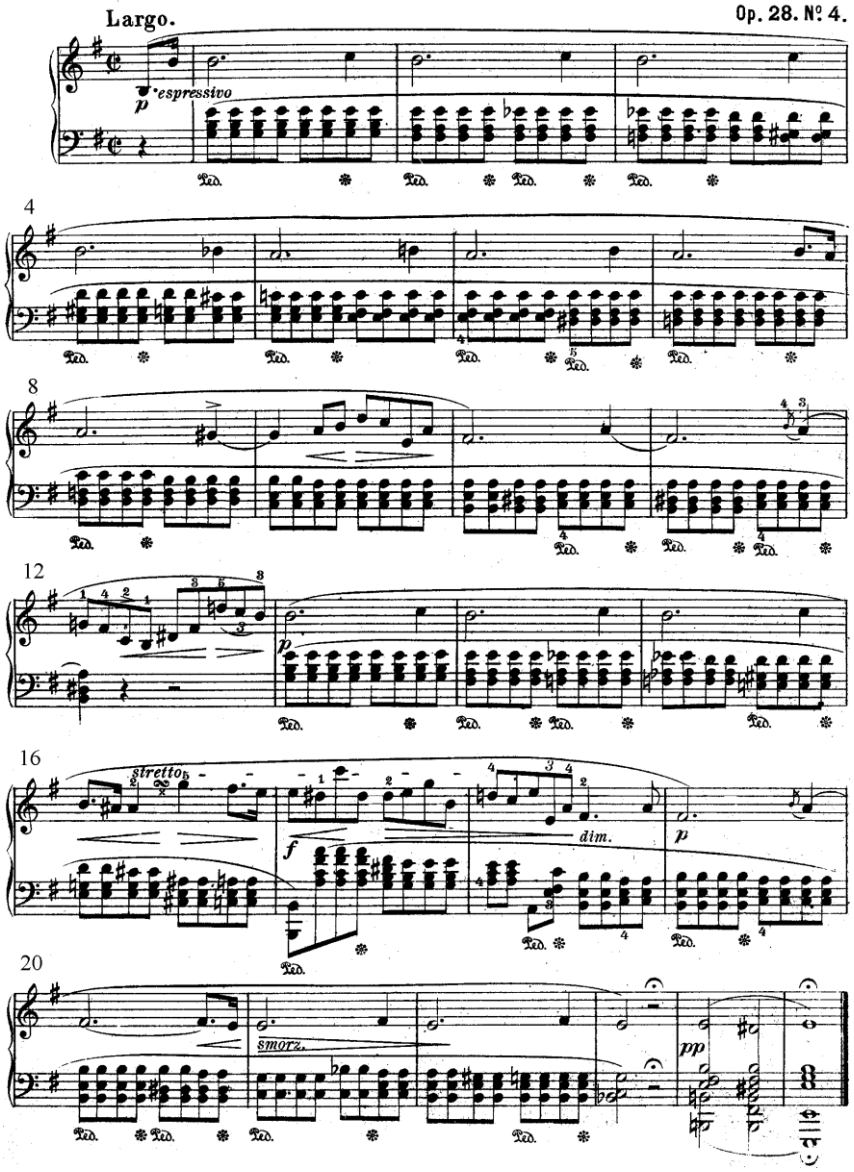
rhythmische Struktur

Klausur 6. Februar 2001

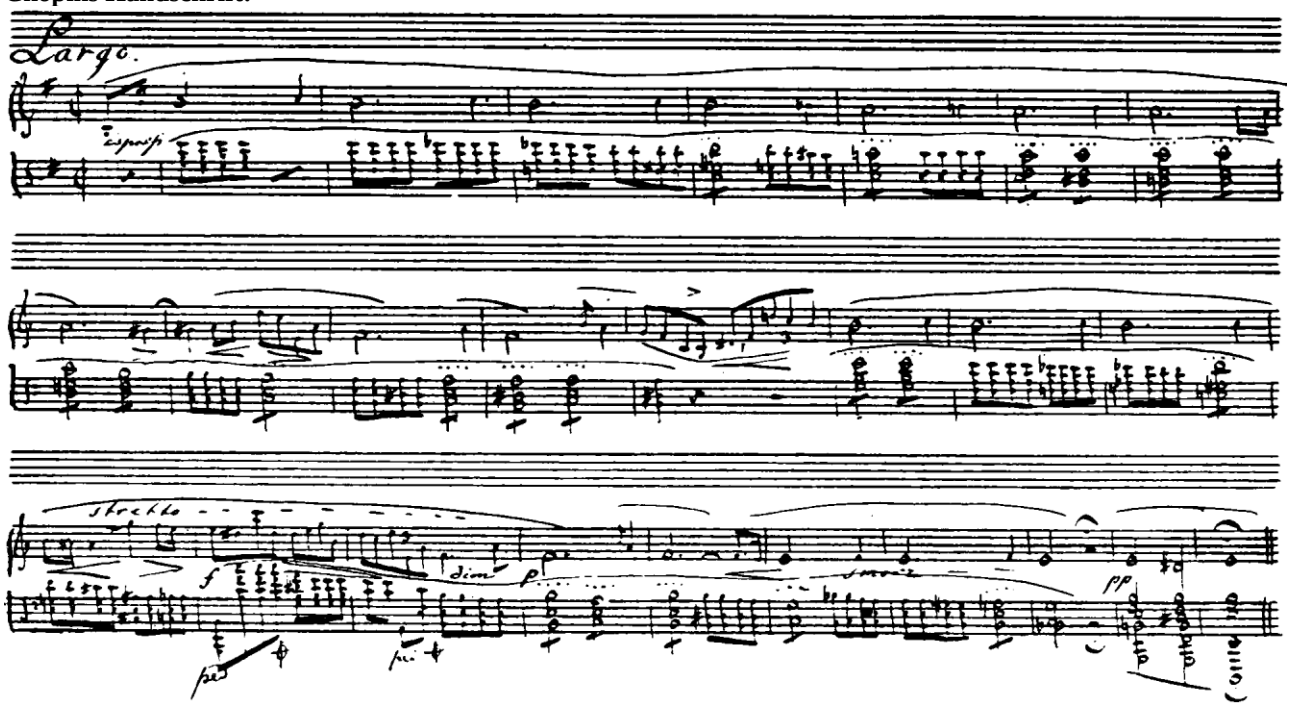
Aufgaben:

1) Analysieren Sie Chopins Prélude op. 28 Nr. 4 hinsichtlich seiner Klanggesten und seines semantischen Gehalts.
2) Charakterisieren und bewerten Sie die Einspielungen von Alfred Cortot (1933) und Adam Harasiewicz.
3) Entwerfen Sie – evtl. unter Einbeziehung der beigefügten Materialien – ein Unterrichtskonzept für den Unterricht in der Oberstufe.

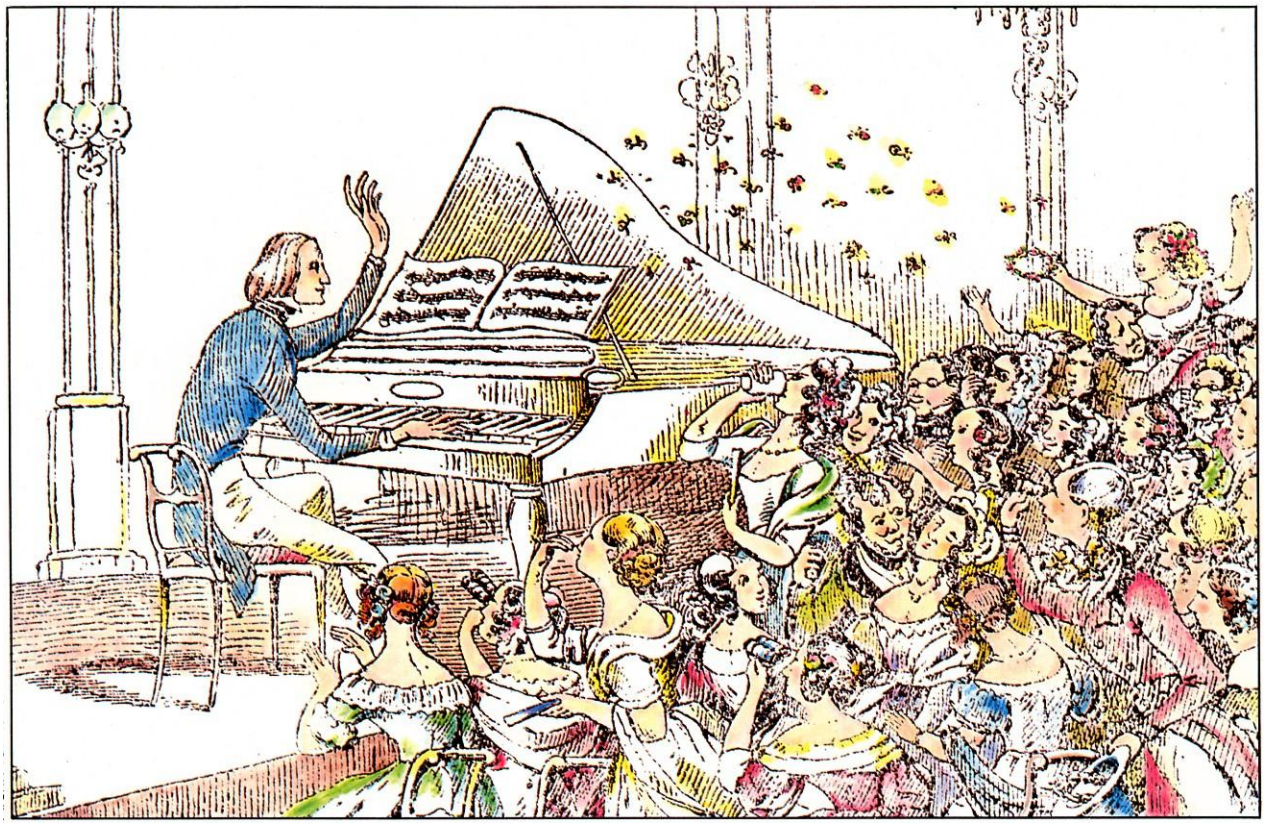
Frédéric Chopin: Prélude (1838/39)



Chopins Handschrift:



Liszt-Karikatur



Camille Bourniquel:

Für ihn (Chopin) ist das Schlichte das Wesentliche. Nur keinen Schwulst, keine brutalen Gegensätze! Von den Klavierzertrümmerern ... sagt er, wie zuwider es ihm sei, wenn «ein gewisses Etwas ... sich ans Klavier setzt und, ohne selbst zu wissen was - improvisiert - sinnlos haut, paukt, sich herumwirft, die Hände übereinanderlegt...» ... Für ihn ist die Zurückhaltung die erste Tugend des Interpreten. Liszt bewundert er immerhin: *Ich möchte so spielen können wie er... Ich liebe meine Musik, wenn e r sie spielt.* Und doch wirft er ihm seine tausend Mätzchen vor, das Herausarbeiten der Kontraste und daß er das gespielte Werk durch eigene Beigaben ausschmückt. Er ist kein Muskelprotz, bevorzugt das geschmeidige Spiel, das deshalb der Kraft nicht entbehren muß... Er hatte nicht das Zeug, das Publikum zu «überfahren». Nach einem damals umlaufenden Wort war er weder ein König wie Thalberg, noch ein Prophet wie Liszt, noch ein Advokat wie Heller, noch eine Sibylle wie Madame Pleyel - er war einzig und a]lein ein Dichter.

Chopin, Hamburg 1959, S. 156 f.

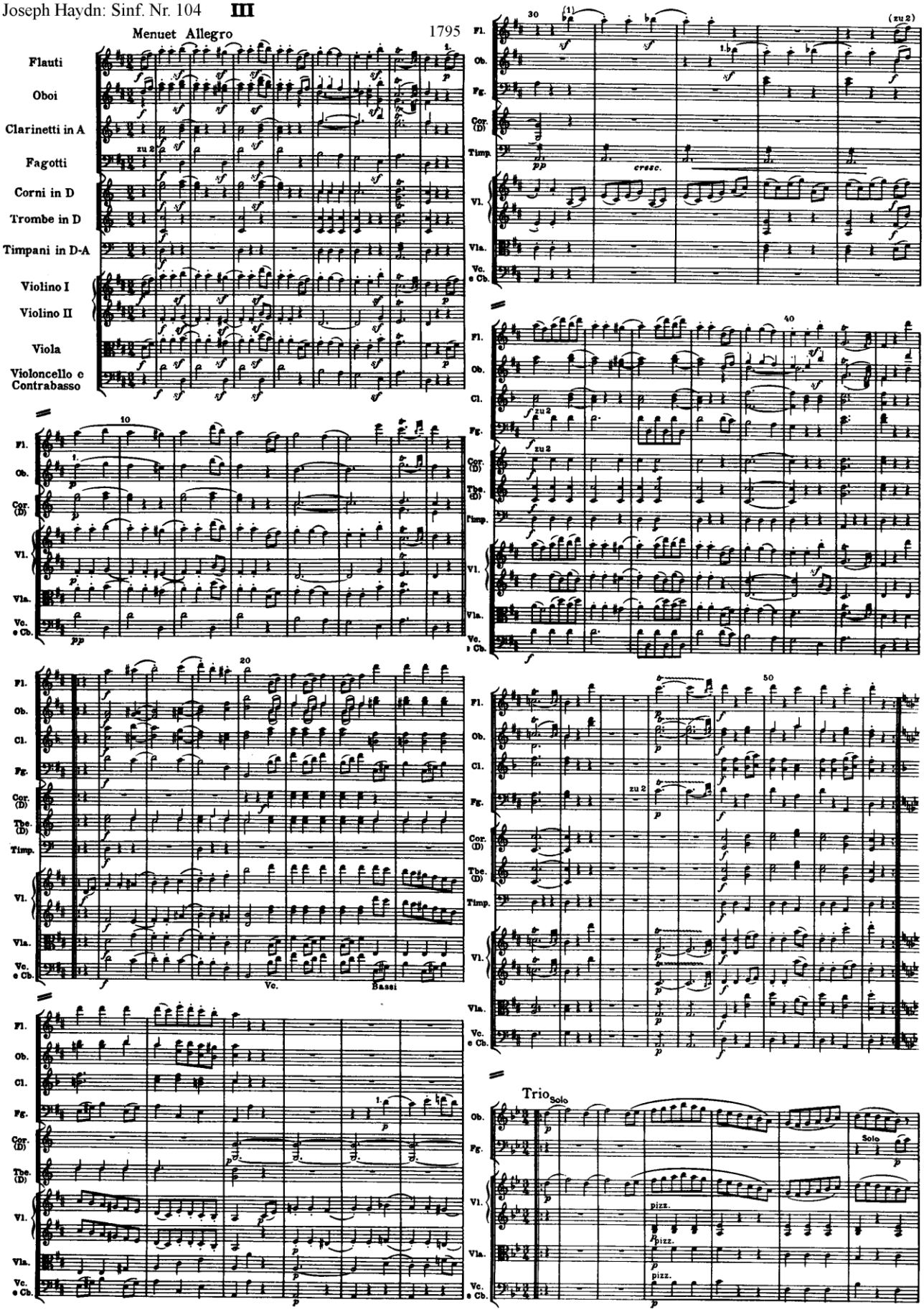
Wilhelm Busch: (Aus: Der Virtuos)

Capriccioso

Adagio con sentimento

Joseph Haydn: Sinf. Nr. 104 **III**

Menuet Allegro 1795



Die Musik ist das Original

Allein mit vier Händen: Der Pianist Fazil Say prescht durch Strawinskys „Le Sacre du Printemps" (FAZ 1. 12. 00, S. 54)

Als der Produzent Walter Legge meinte berichten zu müssen, daß seine Frau Elisabeth Schwarzkopf bei der Aufnahme von Wagners „Tristan und Isolde" ihrer alternden Kollegin Kirsten Flagstad mit einem hohen „C" ausgeholfen habe, gab es viele, die diesen technischen Artefakt empört als Fälschung werteten. Und daß Jascha, Heifetz das Doppelkonzert von Bach synchronisierend aufnahm, wurde als Anmaßung eines selbstgefälligen Virtuosen angesehen. Die Musik freilich hat in beiden Fällen nicht gelitten. Doch nach wie vor gilt eine aus *takes* montierte Aufnahme vielen als suspekt. Die meisten wünschen, wie James Levine jüngst schrieb, nichts anderes als ein „akustisches Souvenir dessen, was wir (im Konzertsaal) wirklich tun". Andernfalls ginge etwas „Entscheidendes" verloren.

Aber was? Die Aura des Kunstwerks? Oder das Image des Virtuosen, des technischen Alleskönners, des ins Werk versunkenen musikalischen Hohenpriesters? In seinem Aufsatz „Die Zukunft der Tonaufzeichnung" hat Glenn Gould geschrieben, die Rolle des Fälschers sei „emblematisch für die elektronische Kultur". Für den Künstler gelte es, „auf schöpferische Weise unehrlich" zu sein. Ganz in diesem Sinne hat der dreißig Jahre alte türkische Pianist Fazil Say, ein Schüler von David Levine und Absolvent des Düsseldorfer Robert-Schumann-Konservatoriums, ein ungewöhnliches musikalisches Puzzle zusammengefügt. Er hat - allein - die vierhändige Klavierfassung von Igor Strawinskys „Le Sacre du Printemps" aufgenommen, die der Komponist schon 1912 - vor der Uraufführung der Orchesterfassung am 29. Mai 1913 - besorgt und zusammen mit Claude Debussy im Freundeskreis gespielt hatte.

Für diese Montage - als Klavier-Orchestration gedacht - hat Say zunächst das Gerüst des Werks und die wichtigsten melodischen Stimmen zu einer „Grundlinie" verflochten, diese danach mit den Füllstimmen „wie eine Leinwand koloriert" und, auf die Orchesterpartitur zurückgreifend, weitere melodische Linien und rhythmische Figuren synchronisierend hinzugefügt., Dabei wurde die zweite Ebene mit Bläserfiguren - etwa der Nachahmung von Flötentrillern („Geheimnisvolle Kreise der jungen Mädchen") - perspektivisch verrückt, um den Eindruck einer quasi-oichestralen Tiefenstaffelung zu erreichen. So ist etwas wie eine klavierorchestrale Schichtung entstanden, bei der sechs, acht und zeitweise sogar zehn Hände am Werk waren.

Sie waren es nicht nur auf den Tasten. Um die Pizzikati der Streicher zu imitieren oder perkussive Effekte zu evozieren, wurden Saiten mit der flachen Hand gedämpft oder so gezupft, daß durch den Aufprall klirrende Klänge wie von Cage entstanden: etwa in der „Prozession der Weisen" und im „Tanz der Erde". Sychronisierungsprobleme ergaben sich weniger in den schnellen motorischen Passagen, die mit phantastischem rhythmischen Drive erklingen, sondern in den langsamen Rubato-Teilen.

Bei diesem faszinierenden Konstrukt haben der künstlerische Leiter der Aufnahme, Jean-Pierre Loisil, und der Toningenieur Jean-Martial Golaz weit mehr als die Aufgabe von Mittelsmännern übernommen. Vielmehr waren sie gleichzeitig - auch dieser Gedanke wurde einst von Glenn Gould ins Spiel gebracht - Regisseur, Kameramann und Cutter, um den technischen Artefakt dieser wahrhaft unerhörten Sonoritäten herzustellen. Glenn Gould deutete damals an, daß die Möglichkeiten der technischen Montage einen „Typus von Techniker-Künstler" hervorbringen werden, der für die Reputation eines Komponisten ebenso wesentlich sein wird wie früher die Ergebenheit des umherziehenden Virtuosen.

Die Spielzeit der CD liegt knapp über einer halben Stunde - aber was wäre nach diesen höllischen Hindernisläufen, diesem irrlichternden Ballett der Finger überhaupt noch zu verkraften? JÜRGEN KESTING

Igor Strawinsky, Le Sacre du Printemps. Fazil Say (Klavier). Teldec/Warner Classics & Jazz 8573-81041

Ein unklassischer Abend

Peter Ustinov erklärt Konzertgängern, was sie wirklich hören (FAZ 1. 12. 00, S. 44)

Der Mund des Moderators wird schmal und legt sich in Wellen. Sein Antlitz sprüht Abscheu. In seiner Stimme schwingt ein sirenenartiges Timbre mit, wie es so vollkommen sonst eigentlich nur Dreijährige beherrschen, wenn sie ihre Eltern zur Weißglut bringen wollen. Heute ist es andersherum: Heute sitzen die Großen unten im Stella-Musical-Theater, entschlossen, sich zu amüsieren über das impertinente Dauergenöle dieses kleinen Erziehungsberechtigten da oben auf der Bühne. Klein und schmal geworden ist Sir Peter Ustinov. Füllt seinen Smoking nicht mehr ganz aus. Kann aber immer noch gewaltig Dampf machen.

Ustinov verwandelt eine Mücke in einen Elefanten, einen Elefanten in einen Internetanschluß und ein Wunschkonzert in eine Publikumsbeschimpfung. Wer kennt und liebt nicht den possierlichen Tanz der Küken in ihren Eierschalen? Dazu erläutert Ustinov, mit der wodkafeuchten Stimme des Komponisten: „Ich hasse Ballett. Ich kann für Spitzenschuhe nicht schreiben. Entweder Stiefel oder barfuß. Dies war ein Tanz für unausgebrütete Hühnchen ... eine absurde Idee! Nur Tschaikowsky könnte mit seiner unterdrückten Hysterie und Geziertheit etwas daraus machen - aber Mussorgski?"

Das Radio-Sinfonieorchester Krakau spielt unter Karl Anton Rickenbacher mäßig inspiriert die Orchesterfassung der „Bilder einer Ausstellung" in der selten gespielten Instrumentierung Sergeji Gortschakows. Peter Ustinov liest dazu einen selbstverfaßten Text, der die Entstehungsgeschichte des Werkes rekapituliert. Es handelt sich um den betrunkenen Monolog eines Komponisten, der am Rande des Absturzes steht, und weitet sich aus zum Dialog, wenn Mussorgski zusammentrifft mit dem Kunstkritiker Vladimir Stassov, der die Gedenkausstellung mit Bildern Viktor Hartmanns 1874 in Moskau ausgerichtet hatte. Natürlich gibt Ustinov beide Charaktere: das struppige, unflätige, plötzlich ausbrechende Genie und den gepflegten, wohltemperierten Philister. Und steuert ohne Umschweife gleich auf den ersten Zusammenstoß mit sich selbst zu. Mussorgski brüllt: „Ich onaniere!" - Stassow und das Publikum im Saal erröten. Dabei geht es nur um das Form-Inhalt-Problem sowie um das Prinzip des „L art pour Part".

Auch sonst wird hemmungslos geflucht, gesoffen, gekotzt und gepinkelt im Konzertsaal. Alsbald sind alle üblen Winde freigelassen im heiligen Tempel der Kunst - nur ein Sir Peter darf sich so etwas erlauben. Die Musikschnittchen zwischen seinen Tiraden wirken zunehmend wie Fremdkörper, jedenfalls scheint es sich nicht mehr um die freundschaftlich vertrauten, angenehmen Töne zu handeln. Ustinov erteilt seinen Hörern eine harte Lektion über den schönen Schein - wobei lange offen bleibt, ob das Ganze nicht doch nur wieder ein kauziger, ustinovesker Witz war. Erst am Schluß, als sich Mussorgski, ausgestoßen aus der Gesellschaft, zu den obdachlosen Pennern im Park gesellt und über die zu erwartende Weltherrschaft der Mikroben und Bazillen räsoniert, stellt sich heraus, daß die „Bilder einer Ausstellung" eigentlich eine Tragödie illustriert haben. ELEONORE BÜNING

Die Tournee „Ein klassischer Abend mit Peter Ustinov" hat außerdem noch den „Karneval der Tiere" im Programm, gastiert heute in der Bremer Glocke und endet tags darauf in der Kölner Philharmonie.

Moderne Erziehungsmethoden

Der Musiklehrer der Nation: Hans von Bülows Interpretationskunst (FAZ 9. 10. 00, S. 57)

Interpretation als Kunstwerk? Johannes Brahms vertrat die Ansicht, daß ein Musiker, dessen Leistung und Ruhm nur auf der Interpretation beruht, kein Denkmal verdient habe. Aus einer noch schärfer zugespitzten Äußerung von Hans Pfitzner, der zufolge an „einem Geschaffenen nicht noch einmal der Vorgang des Schaffens bewerkstelligt werden" könne, spricht das Fortwirken der Genieästhetik bis ins zwanzigste Jahrhundert.

Daß Bachs Passionen und Beethovens Sonaten, wären sie auch nie aufgeführt worden, gleichwohl zu den höchsten Zeugnissen künstlerischer Produktivkraft gehörten, scheint selbstverständlich. Ihre Geschichte bekommen musikalische Werke jedoch erst dadurch, daß sie gelesen oder gespielt werden. Interpretation läßt sich als „der individuelle Vollzug eines schöpferischen oder nachschöpferischen ästhetischen Aktes" begreifen, überdies als eine öffentliche, „bewußtseinsprägende, kollektive Vorstellungen erzeugende oder beeinflussende Handlung", die zu „epochalen Wandlungsprozessen in der Wahrnehmung von Musik" und zu „Umwälzungen ganzer Vorstellungsbereiche" führt. Dies ist der Ausgangspunkt der Habilitationsschrift von Hans-Joachim Hinrichsen. Sie zeigt die „fundamentale Rolle der musikalischen Praxis für die musikalische Rezeption" am Beispiel der „exzentrischen und polarisierenden Figur" des Pianisten und Dirigenten Hans von Bülow auf.

Dessen Wirken in den vier Jahrzehnten bis zu seinem Tod im Jahre 1894 bestätigt einen Satz von Beethoven: „Der Mensch repräsentiert einzeln ebenso das Gesamtleben der Gesellschaft, wie die Gesellschaft nur ein etwas größeres Individuum vorstellt." In der Geschichte der musikalischen Interpretation vor dem Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit hat Bülow viele Voraussetzungen für die Anerkennung der Vortragslehre und „Interpretationskunst" geschaffen. Zum ersten als Pianist, der etwa die Institution des „Recitals" schuf; zum zweiten als Dirigent, der unter anderen die „Meistersinger" und „Tristan und Isolde" uraufführte; zum dritten als Herausgeber von Aufführungs-Partituren, die ihrerseits „Interpretationen" und Manifestationen eines ästhetischen Systems waren, das auch der deutschen Musikwissenschaft - voran Hugo Riemann - ihren Gegenstand sicherte.

Die Untersuchung ist in drei Großabschnitte unterteilt. Die „Politik der Interpretation" untersucht die Praxis des Interpreten, der sich als Erzieher des Publikums verstand und für die öffentliche Anerkennung der Musik kämpfte. „Bearbeitung, Edition und Interpretation" wirken, Gegenstand des zweiten Kapitels, in diese Praxis hinein als ästhetisches Vermittlungssystem. Interpretation wird endlich, Thema des dritten Abschnitts, zum Auslöser eines öffentlichen Diskurses: „Musikalische Praxis als Kommunikationsprozeß". Der 170 Seiten lange Anhang dokumentiert Bülows eigene Kompositionen, seine Editionen und Bearbeitungen, seinen riesigen Musikaliennachlaß, sein Repertoire als Rezitalist, Kammermusiker, Konzert-Pianist und Dirigent sowie Teile seiner Editionsfragen betreffenden Korrespondenz mit dem Verlagshaus Cotta. Leider fehlt ein Register, das die Orientierung in dieser mit Informationen überquellenden Untersuchung - 1497 Anmerkungen auf 360 Seiten - erleichtern würde.

Ämterfülle des Wohllauts

Hans von Bülow, 1830 als Sohn eines radikalliberalen Schriftstellers geboren, war die Laufbahn des Juristen zugedacht. Unter dem Einfluß von Wagner und Liszt entschied er sich für die Musik. Auch wenn er betonte, er treibe „nur Musik, nicht Politik, Ästhetik, Literatur, noch weniger Intrigue", so deutet sich in einer Charakteristik von Franz Liszt zumindest an, daß Bülow als „Virtuos, Docent, Dirigent, Kommentator, Propagandist - ja selbst als humoristisch gutgelaunter Journalist" eine Erscheinung von ungeheurer Komplexität war. In jungen Jahren engagierte er sich für die sich durchaus nicht national definierende neudeutsche Schule, bevor er durch Brahms „orthodox" oder, nach eigenem Wort, „reactionär" wurde.

Weit mehr als Toscanini, Furtwängler oder Karajan hatte Bülow sich ständig mit den heftigen philosophischen, politischen und ästhetischen Kontroversen seiner Zeit auseinanderzusetzen. Anders als heutige Stars, die im Publikum nur Kunden sehen, fühlte sich Bülow, ein Bewunderer Napoleons III., als diktatorisch legitimierter Erzieher. Demokratie ohne vorbereitende „Demopädie" (Volkserziehung) sah er, in seinem elitären Kunstsinn konform mit Nietzsche, als undenkbar an. Nach der Beschäftigung mit dem „Tristan" antizipierte er - vor Hauer, Schönberg und Bartók - die fundamentale Erweiterung des Tonsystems („nous arriverons nécessairement aux -‚Vierteltöne'"). Andererseits bestand er, provoziert durch die Tondichtungen seines Assistenten Richard Strauss, auf den Gesetzen des Wohlklangs. Aus ihnen leitete er bei seinen Editionen das Recht auf „Euphonisierung" ab, auf jene schönenden Retuschen, die als Gegenreaktion die Urtext-Ausgaben anregten.

Aus dem Bewußtsein, nur als „reformatorischer Musiker Existenzberechtigung" zu haben, begann Bülow zunächst mit einer Reform der Programmgestaltung. Seine Maxime lautete, daß Konzerte eine „Idee" haben müßten, um eine „organische Einheit" zu bekommen. Er war der erste, der die „Diabelli-Variationen" ins Konzertrepertoire nahm. Seit 1864 bestritt er Recitals mit den Werken eines Komponisten, etwa mit den letzten fünf Sonaten von Beethoven, und irritierte mit dieser „sehr ungemütlichen Methode" selbst Eduard Hanslick. Man war zuvor an „Harlekinprogramme" (Bülow) mit Instrumental- und Vokalmusik gewöhnt. In seinen Symphoniekonzerten förderte er, als Münchner Hofkapellmeister „aus der Opposition in die Regierung" getreten, vorrangig die „neudeutsche Schule". Als „ästhetischer Coup" galt auch damals noch der Typus des - seit Mendelssohn nicht mehr unüblichen - „Historischen Konzerts" mit Bach, Haydn und Mozart.

Für noch mehr Aufmerksamkeit sorgte Bülow mit der törichten Umwidmung der „Eroica" an Bismarck. Es war eine der ersten Manifestationen der politischen „Benutzbarkeit" (Hans Heinrich Eggebrecht) von Musik, insonderheit Beethovens, den Bülow später als „Centralsonne der modernen Tonwelt" rühmte. Unter dem Einfluß von Brahms und dessen Produktionsästhetik einer „dauerhaften Musik" entwickelte auch Bülow die Idee des zeitenthobenen Meisterwerks. Die Reaktionen waren zwiespältig. Bülows Absicht, beim Publikum eine „Beethoveneintrichterung" vorzunehmen, wurde als „Intellektualisierung des Musikhörens" durch „Zwangsprogramme" angesehen. Gastspiele verstand er als Auftritte in „Feindesland" mit der „culturhistorischen Mission, für deutsche Musik" zu wirken.

Was sich da selbst verwirklicht

Gleichwohl war er von tumber Deutschtümelei weit entfernt. Was er durchsetzen wollte, war ein „neues Rezeptionsparadigma mit der Betonung struktureller und syntaktischer Kriterien für die Qualität der Musik". Bülows Tätigkeit antizipierte die später durch die technische Reproduktion bewirkte „Gewichtsverschiebung zwischen Kompositions- und Interpretationskultur", durch welche die Idee der zeitenthobenen „Integrität des Kunstwerks", noch von Adorno emphatisch verteidigt, hinfällig wurde. Mit der Rezeptionsästhetik hat sich die deutsche Musikwissenschaft erst spät beschäftigt, obwohl etwa Wagner - wie es in dem von Nietzsche enthusiastisch gerühmten Aufsatz „Über Schauspieler und Sänger" heißt - in der szenischen und musikalischen „Verwirklichung" den Abschluß des musikalischen Dramas sah.

Es waren die Uraufführung des „Tristan" und der in zweijähriger Arbeit entstandene Klavierauszug, die Bülows Reputation begründeten. In Nietzsches „Ecce homo" heißt es: „Von dem Augenblick an, wo es einen Klavierauszug des Tristan gab - mein Compliment, Herr von Bülow! - war ich Wagnerianer." Ein Exkurs beschäftigt sich mit der Reaktion Nietzsches, der die musikalische Analyse und die interpretierende Detail-Affektation als Verfalls-Symptom verstand, so wie er bei Wagner in der differenzierten Ausarbeitung von Einzelheiten einen Verlust an Kraft sah.

Hinrichsens Analyse von Klavierauszügen, Transkriptionen und Editionen kommt zu dem Ergebnis, daß „Interpretation" und „Verwandlung" für Bülow identisch waren. Bei Werken älterer Komponisten, etwa von C. Ph. E. Bach oder Gluck, ging es ihm um „Auflackirung" oder auch, wie bei Webers Klavierkonzerten, um „Effektuirung". Auch bei seinen Beethoven-Editionen verfuhr Bülow nach produktionsästhetischen Kategorien: „Puristische Gewissenhaftigkeit" fungiert bei ihm als eine pejorative Kategorie.

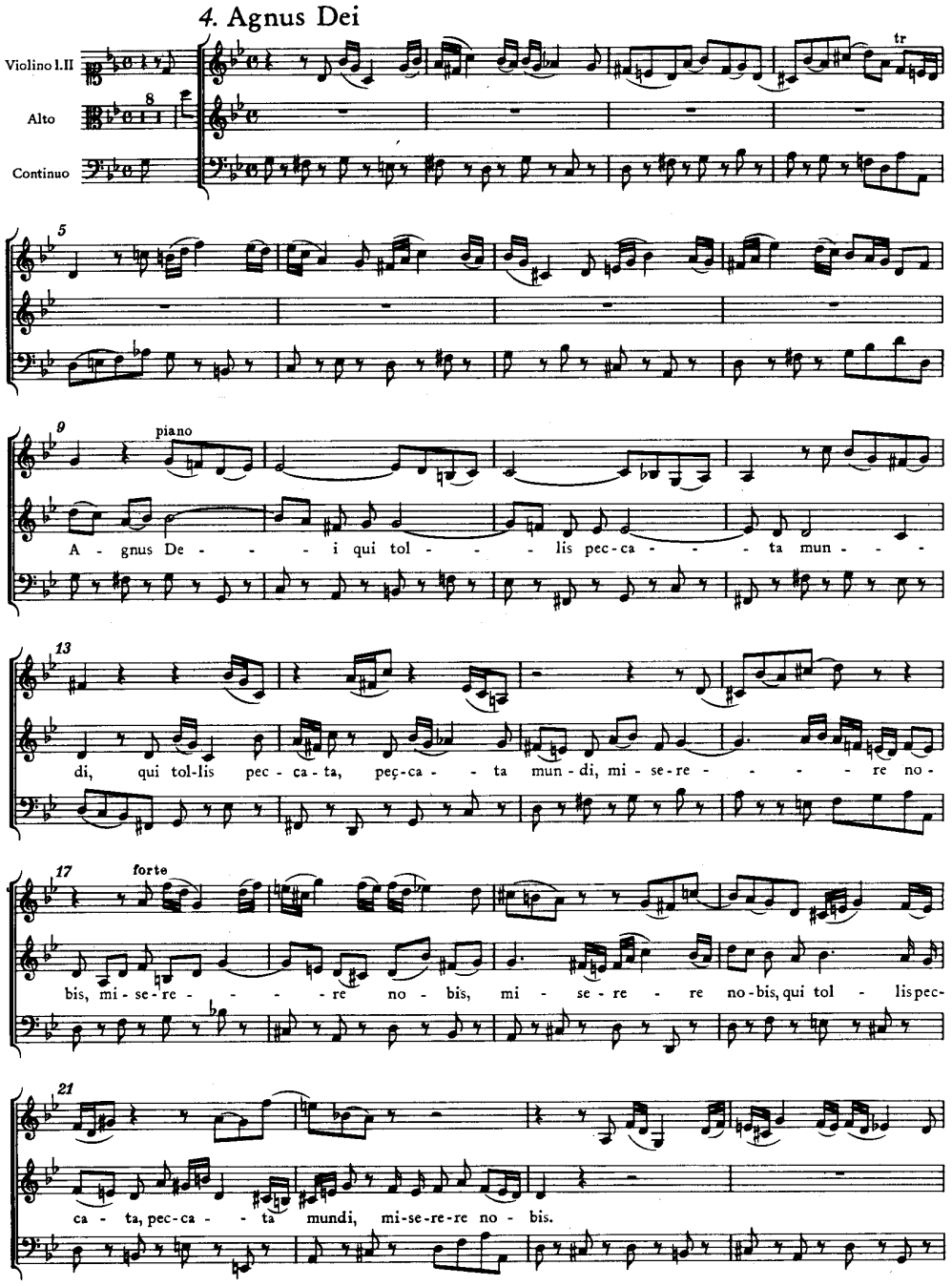
In ausführlichen Analysen belegt Hinrichsen diese schon von Heinrich Schenker angeprangerten „Herausgeber"-Frevel. Für Bülow hingegen waren rhythmisch-metrische Regulierungen, Korrekturen der Phrasierung oder instrumentale Eingriffe integraler Bestandteil der Praxis. Als er 1864 für seine Verdienste um die Musik von der Universität Jena den Doktortitel erhielt, sagte er: „Ich verdiene ihn, denn ich betreibe meine Kunst als Wissenschaft."

Die Genese von Bülows Interpretationsästhetik lag in der.prägenden Zusammenarbeit mit Franz Liszt und Richard Wagner. Der erstere sah in Bülow seinen pianistischen „successeur légitime", der zweite ließ in den Münchner Tagen als Dirigenten nur Bülow gelten, der den Komponisten auch noch achtete, als er ihm - „tatest Du's wirklich?" -die Marke-Frage stellen mußte. Bülow sog Wagners Ideen für Beethoven-Interpretation auf - die Tempomodifikationen, das Auslassen von Wiederholungen, kleinere instrumentale Retuschen wie den Gedanken der sich aus kleinteiligen Motiven im Verlauf eines Satzes erst bildenden Melodie. Wagners Formideal war freilich melodisch bestimmt, das Bülows metrisch und architektonisch.

Mit seiner großen Beethoven-Ausgabe von 1871 beanspruchte Bülow, die „Aufgabe der Interpretation jener bisher nur ganz oberflächlich behandelten Werke des größten Tondichters zu lösen". Seine Methodik - in Hinrichsens Studie an der Siebten Symphonie exemplifiziert - wurde heftig diskutiert; Felix von Weingartner sprach von „Bülowiaden". Die Rezeption von Bülows Vortragspraxis zeigt, daß sein analytischzergliederndes Spiel weithin auf Befremden stieß und nicht als Vortrag der Werke, sondern als Vortrag über die . Werke empfunden wurde. Von „wissenschaftlicher Grausamkeit" ging die Rede oder gar dem Tun eines Anatomen, der den „Organismus" eines Werks seziert. Dennoch wirkten seine „Vorträge" stilbildend. „Wer weiß", schrieb Riemann, „ob wir ohne Bülow nicht elende, pedantische Musikphilologen geworden wären."

Der letzte Abschnitt der historisch weit ausgreifenden und verästelten, aber sorgsam strukturierten Untersuchung beschäftigt sich mit dem Verhältnis von absoluter Musik und analytischer Interpretation. In einer komplexen musikästhetischen und musikpolitischen Konstellation verbanden sich Bülows musikalische Praxis und Riemanns Theorie über zahlreiche Differenzen hinweg zu einem wirkungsmächtigen System, in dem der Struktursinn einer Komposition vom Aufführungssinn nicht mehr abgelöst werden kann. Hinrichsens perspektivenreiche Untersuchung ist ein eindringlicher Beitrag zu einem Paradigmenwechsel der deutschen Musikwissenschaft. JÜRGEN KESTING

Hans-Joachim Hinrichsen: „Musikalische Interpretation". Hans von Bülow. Archiv für Musikwissenschaft, Beiheft 46. Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1999. 562 S., geb., 198,- DM.

Herreweghe / h-Moll-Messe SVHS 4, 1:21-26: Verhaltensweisen zur Musik: Verinnerlichung, intensive Zuwendung (auch äußerlich), Nähe-Distanz, vom gesenkten Kopf mit geschlossenen Augen über verschiedene Formen intentiv-aufmerksamer Beobachtung und Einfühlung bis zu kritisch-distanzierten Blicke auf die Solistin. lange Einblendungen der Solistin und Wahrnehmung der expressiven Gestik des Dirigenten erleichtern das Verständnis der Klangesten der Musik und die Einfühlung. Stören die Einblendungen die Wahrnehmung oder gehören sie dazu. Gibt es ein Monopol auf "die" (richtige) Verhaltensweise, oder befördert die Multiperspektivität auch eine ÖFFNUNG DES Rezipienten?.

J. S. Bach: Messe in h-Moll (1738/39)