# Materialien zum Zentralabitur Musik 2012 NRW
# Teil a

| Verbindliche Inhalte | Möglicher unterrichtlicher Kontext |
|---|---|
| Bereich des Faches I: Musik gewinnt *Ausdruck* vor dem Hintergrund von *Gestaltungsregeln*<br>Bereich des Faches II: Musik erhält *Bedeutung* durch *Interpretation*<br>*Aspekte des interpretierenden Umgangs mit Musik*<br>*- aspektorientierte, interpretierende Umgangsweisen mit vorgegebenen Kompositionen* | |
| *Das polyphone Prinzip in der Musik*<br>*- kanonische und kontrapunktische Gestaltungstechniken* | Sommerkanon (ca. 1260)<br>Byrd: The Bells<br>Pachelbel: Kanon<br>Armstrong: Sugar Foot Stomp und 2.19 Blues<br>Cordier: Tout par compas (ca. 1400)<br>Hildegard von Bingen: „Caritas abundat in omnia“ (ca. 1151-1158) und „Kyrie“ |
| • **Pink Floyd:** Careful With That Axe, Eugene (1969)<br>• **Palestrina:** “Kyrie” aus der Missa Papae Marcelli | Missa Luba: Kyrie (1964)<br>Bach: Ehre sei Gott (Weihnachtsoratorium)<br>Beethoven: Kyrie aus der C-Dur-Messe<br>Liszt: Kyrie aus der Missa choralis |
| • **Pärt:** Cantus in memoriam Benjamin Britten | Morales: "Lamentabatur Jacob" (1543)<br>Monteverdi: Klage der Ariadne (1608) |
| • **Bach**: Präludium und Fuge c-Moll BWV 847 | Pierre Schaeffer: Bilude, Preludio II<br>Ligeti: Continuum (1968) |
| - Interpretationsvergleich: Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge c-Moll BWV 847 – Historische Interpretation (z. B. Gustav Leonhardt), „romantische“ Bachauffassung (z. B. Alfred Cortot) | |

**Vorgaben zu den unterrichtlichen Voraussetzungen für die schriftlichen Prüfungen im Abitur in der gymnasialen Oberstufe im Jahr 2012**

**Vorgaben für das Fach Musik**

**1. Lehrpläne für die gymnasiale Oberstufe und Vorgaben für die schriftliche Abiturprüfung mit zentral gestellten schriftlichen Aufgaben**

Grundlage für die zentral gestellten schriftlichen Aufgaben der Abiturprüfung in allen Fächern der gymnasialen Oberstufe sind die verbindlichen Vorgaben der Lehrpläne für die gymnasiale Oberstufe (Richtlinien und Lehrpläne für die Sekundarstufe II – Gymnasium/Gesamtschule in Nordrhein-Westfalen, Frechen 1999). Da die Lehrpläne vielfach keine hinreichenden Festlegungen bezogen auf die für eine Abiturprüfung mit zentral gestellten Aufgaben relevanten Inhalte enthalten, sind im Hinblick auf die schriftlichen Abiturprüfungen 2012 entsprechende inhaltliche Vorgaben (inhaltliche Schwerpunkte und ggf. Medien/Materialien) für den Unterricht in der Qualifikationsphase erforderlich, deren Behandlung in den zentral gestellten Aufgaben vorausgesetzt wird. Durch diese Schwerpunktsetzungen soll gesichert werden, dass alle Schülerinnen und Schüler, die im Jahr 2012 das Abitur ablegen, gleichermaßen über die notwendigen inhaltlichen Voraussetzungen für eine angemessene Bearbeitung der zentral gestellten Aufgaben verfügen. Die Verpflichtung zur Beachtung der gesamten Obligatorik des Faches laut Lehrplan einschließlich der verbindlichen didaktischen Orientierungen des Faches bleibt von diesen inhaltlichen Schwerpunktsetzungen unberührt. Die Realisierung der Obligatorik insgesamt liegt in der Verantwortung der Lehrkräfte. Die zentral gestellten Aufgaben werden die übergreifenden verbindlichen Vorgaben der Lehrpläne angemessen berücksichtigen.
Die folgenden fachspezifischen Schwerpunktsetzungen gelten zunächst für das Jahr 2012. Sie stellen keine dauerhaften Festlegungen dar.

**2. Verbindliche Unterrichtsinhalte im Fach Musik für das Abitur 2012**

Unabhängig von den folgenden Festlegungen für das Abitur 2012 im Fach Musik gelten als allgemeiner Rahmen die obligatorischen Vorgaben des Lehrplans Musik in den folgenden Kapiteln:
72
• Kapitel 2: „Bereiche, Themen, Gegenstände“ mit den Abschnitten 2.1 „Bereiche: Herleitung und didaktische Funktion“ und 2.3 „Obligatorik und Freiraum“
• Kapitel 5: „Die Abiturprüfung“ mit den Abschnitten 5.2 „Beschreibung der Anforderungsbereiche“ und 5.3.1 „Aufgabenarten der schriftlichen Abiturprüfung“.
Auf der Grundlage der Obligatorik des Lehrplans Musik werden in den Aufgaben der schriftlichen Abiturprüfung im Jahr 2012 die folgenden Unterrichtsinhalte vorausgesetzt:

**2.1 Inhaltliche Schwerpunkte**

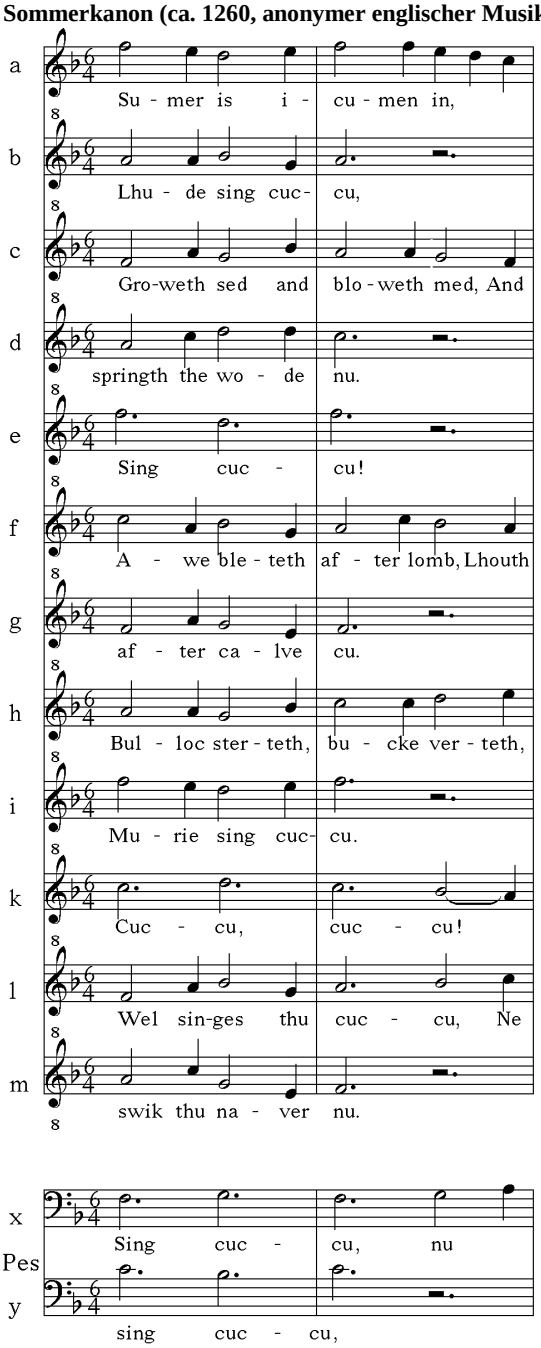
**Inhaltlicher Schwerpunkt I**

zum Bereich des Faches I: Musik gewinnt *Ausdruck* vor dem Hintergrund von *Gestaltungsregeln*
*Das polyphone Prinzip in der Musik*
*- kanonische und kontrapunktische Gestaltungstechniken*
• Giovanni Pierluigi da Palestrina: “Kyrie” aus der Missa Papae Marcelli
• Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge c-Moll BWV 847

• Arvo Pärt: Cantus in memoriam Benjamin Britten
**Inhaltlicher Schwerpunkt II**
zum Bereich des Faches II: Musik erhält *Bedeutung* durch *Interpretation*
*Aspekte des interpretierenden Umgangs mit Musik*
- *aspektorientierte, interpretierende Umgangsweisen mit vorgegebenen Kompositionen*
- *Verklanglichung vorgegebener Texte*
• Interpretationsvergleich: Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge c-Moll BWV 847 – Historische Interpretation (z. B. Gustav Leonhardt), „romantische" Bachauffassung (z. B. Alfred Cortot)
• Bearbeitung: Richard Wagner: „Lied der Spinnerinnen" aus „Der fliegende Holländer" (2. Aufzug, 4. Szene) – Franz Liszt: „Spinnerlied aus ‚Der fliegende Holländer' von Richard Wagner. Für das Pianoforte"
• Vertonung eines Textes durch verschiedene Komponisten: Johann Wolfgang von Goethe: „Erlkönig" durch Johann Friedrich Reichardt (1794), Karl Friedrich Zelter (1797), Franz Schubert (D 328 (op. 1), 1815), Carl Loewe (op. 1 Nr. 3, 1818)
73
**Inhaltlicher Schwerpunkt III**
zum Bereich des Faches III: Musik hat *geschichtlich* sich verändernden *Gehalt*
**Musik im Spannungsfeld zwischen Kunstanspruch und Popularität**
- *Begriff des Kunstwerks*
- *Populäre Musik*
- *Bruch mit Traditionen und Normen*
• Wolfgang Amadeus Mozart: Eine kleine Nachtmusik KV 525, 1. Satz
• Salonmusik
Frédéric Chopin: Nocturne op. 55.1
Tekla Badarzewska: La prière d'une vierge
• Die öffentliche Einsamkeit …
Arnold Schönberg: Klavierstück op. 19.6
• Popkultur und Avantgarde
The Beatles: Yesterday, A Day in the Life, Revolution No. 9
Pink Floyd: Careful with That Axe, Eugene
**2.2 Medien / Materialien**
**----------**
**3. Bearbeitungszeit für die schriftliche Abiturprüfung**
Es gelten die Vorgaben der APO-GOSt § 32 Abs. 2
**4. Hilfsmittel**
Deutsches Wörterbuch
**5. Hinweise zur Aufgabenauswahl (Lehrkräfte, Schülerinnen/Schüler)**
• Eine Aufgabenauswahl durch die Schule ist nicht vorgesehen.
• Den Schülerinnen und Schülern werden drei Aufgaben zur Auswahl vorgelegt.
• Die Aufgaben orientieren sich an den Aufgabenarten nach Abschnitt 5.3.1 des Lehrplans.

homophon? - polyphon?

**Sommerkanon (ca. 1260, anonymer englischer Musiker)**




mp3

Der Sommer ist gekommen,
sing laut, Kuckuck!
Es wächst die Saat und blüht die Wiese,
es springt (wird grün) der Wald nun.
Sing, Kuckuck!
Nach dem Lamm ruft das Schaf,
nach dem Kalb die Kuh.
Vögel singen, Böcke springen,
fröhlich sing, Kuckuck,
Kuckuck, Kuckuck.
Sing schön, Kuckuck,
und schweige nun nie.

Pes:
Sing, Kuckuck, nun sing, Kuckuck.

2 Stimmen laufen - nach dem Stimmtauschprinzip kanonisch verschränkt - als Pes ('Fuß', 'Grund') durch, die anderen 4 Stimmen singen die Melodie kanonisch im Abstand von 2 'Takten'. In der mittelalterlichen Handschrift wird das Stück als "rota" (lat. = Rad) bezeichnet. Es handelt sich um einen Kreis- oder Zirkelkanon. Die Musik kommt nicht vom Fleck, sondern umkreist den zwischen zwei Harmonien pendelnden Grundklang. Es entsteht eine Art Klangfläche, bei der - wie bei einem Glockengeläut - die Simultankontraste in einer übergeordneten Einheit verschmelzen. Der Pes ist ein Element volkstümlich-spielmännischer Kunst (Improvisieren über einem kurzen, meist zweitaktigen Tanzbass). Die einzelnen Stimmen bewegen sich improvisatorisch frei zwischen den durch die beiden Grundklänge (F – g - F – g usw.) festgelegten Kerntönen.
Das Stück konnte in der mittelalterlichen Handschrift
http://maucamedus.net/img/sumer.jpg
nur erhalten werden, weil unter den weltlichen Text ein lateinisch-geistlicher Text geschrieben wurde (Kontrafaktur).

→ Wir verfolgen den Notentext beim Hören und beschreiben die entstehende Form.
→ Was verändert sich für den Hörer, wenn immer mehr Stimmen kanonisch einsetzen?
→ Wir prüfen die folgende Definition von Polyphonie und Homophonie am Sommerkanon:

*„Polyphonie kann die Selbstständigkeit zusammenklingender Stimmen bezeichnen. Dann versteht man Polyphonie als Gegensatz zur Homophonie (dem mehrstimmigen, aber bloß akkordischen Musizieren). Wenn man auf einer Gitarre nur Akkorde spielt statt mehrere selbstständige Melodien, würde man in dieser Bedeutung des Wortes nicht polyphon spielen. Ähnlich ist es bei Registerklängen von Orgeln oder elektronischen Instrumenten: Beim Betätigen einer Taste erklingen zwar mehrere Stimmen, aber sie sind nicht selbstständig.*
*Polyphonie in diesem Sinn ist eine Form der Mehrstimmigkeit, bei der die einzelnen Stimmen im Wesentlichen gleichwertig sind. Dies wird erreicht, indem ein Komponist ihren Verlauf nach den Regeln des Kontrapunkts führt. Polyphone Musikstücke sind in ihrer inneren Struktur stark linear bzw. horizontal orientiert, d.h. die Unabhängigkeit der einzelnen Stimmen drückt sich darin aus, dass sie unterschiedliche Rhythmen und Tonhöhenverläufe haben.*
http://de.wikipedia.org/wiki/Polyphonie

Gerade beim Kanon, der nach landläufiger Meinung strengsten Form polyphoner Musik, sind die nachfolgenden Stimmen total abhängig, nicht unabhängig. Allerdings sind sie gleichwertig, weil identisch. Der Sommerkanon ist von der Faktur her sowohl homophon (vgl. den ostinaten Pes) als polyphon. Er ist auch leicht zu improvisieren, weil er von dem einfachen harmonischen Ostinato (Pes) gesteuert wird: F – g – F - g

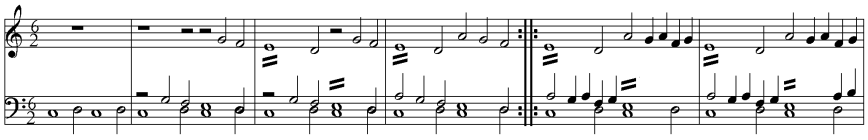
→ Wir vergleichen den Sommerkanon mit kurzen Ausschnitten aus einem Pygmäen-Gesang[1] aus Afrika und Ockeghems „Deo gratias“[2], Stücken, die von dichten Strukturen geprägt sind.

Bei all diesen Stücken handelt es sich im Höreindruck um in sich bewegte Klangflächen. Beim Pygmäengesang ergibt die Summe der einzelnen pentatonischen „Rufe“ eine Klangglocke, die die im Wald ausschwärmende Gesellschaft zusammenhält, vielleicht vor bösen Geistern schützt. Ockeghems 36st. neunfacher Kanon besteht aus 9 verschiedenen 4st. Chören und bildet die neun Chöre der Engel nach. Es ergibt sich ein Klanggewoge wie bei einem Glockengeläut.

[1] CD „Echoes Of The Forest“, Track 10, ellipsis 1995
[2] CD „Utopia triumphans, 1995.Noten: http://imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b4/IMSLP30220-PMLP68084-Ockeghem_Deo_gratia_FS_PML.pdf

**Die Mathematik des Urwalds** *Von Claus Spahn* | © DIE ZEIT, 26/2001
Von Generation zu Generation wird das Wissen um die richtigen Töne mündlich weitergegeben. In der Grobform ist die Pygmäen-Musik simpel, sie besteht aus endlos repetierten Rundgesängen.
Das Komplexe liegt im Detail. Alle in der Stammesgemeinschaft sind am musikalischen Geschehen beteiligt, und nahezu jeder singt etwas anderes - jeweils kurze aneinander gereihte, von Pausen löchrig durchsetzte Tonlaute und Jodelmotive, die immerzu variiert werden. Vielsträhnig laufen sie parallel in kühnen metrischen Verhältnissen - und bleiben doch immer aufeinander bezogen. So fügt sich der Gesang zu einer hin- und herwogenden, suggestiv leiernden Vokalmusik, deren Bauplan das an der abendländischen Musik geschulte Ohr nicht zu enträtseln vermag. Ligeti vergleicht die Pygmäen-Chöre mit den chaotisch-schönen Erscheinungsformen der Fraktalgeometrie, bei der ebenfalls einfache Grundformeln die bizarrsten Strukturblüten austreiben können. In seinen eigenen Stücken hat Ligeti immer wieder ein ähnlich verrücktes polymetrisches Räderwerk in Gang gesetzt, nachdem er Anfang der achtziger Jahre die zentralafrikanische Musik für sich entdeckt hatte. Auch Conlon Nancarrows irr laufende Stücke für das players piano sind nicht weit weg von der Rhythmik der Pygmäen, ebenso wie manch stochastisch ertüfteltes Rhythmusgefüge im Werk von Iannis Xenakis. Und die Minimal Music von Steve Reich wirkt wie eine ins Meditative gewendete Light-Version der afrikanischen Motiv-Pulsationen. Natürlich führen solche Parallelen nicht sehr weit, viel zu radikal verschieden sind die kulturellen Kontexte der Musikproduktion. Aber dem Fortschrittsbegriff der abendländischen Kunstmusiktradition und dem daran geknüpften Überlegenheitsanspruch steht die Pygmäen-Polyphonie allemal entgegen: Was Ligeti rhythmisch in seinen equilibristischen Klavieretüden verarbeitet, haben die afrikanischen Eingeborenen mit ihrer Hoquetus-Gesangstechnik schon den ägyptischen Pharaonen vorgesungen.

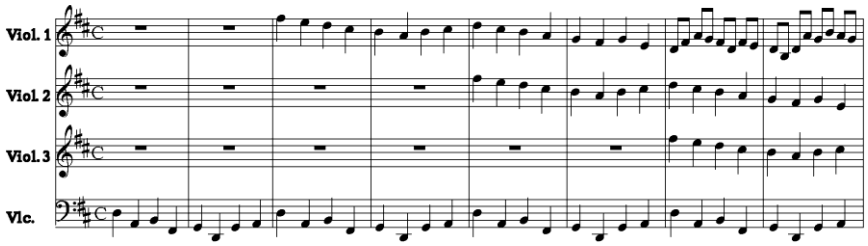
**William Byrd (1543-1623): The Bells** http://www.youtube.com/watch?v=IaioTO6YUaQ



= : bei aufsteigender Figur ein Mordent (⅄), bei absteigender Figur ein Praller (∽).

Der aus dem volkstümlichen Musizieren bekannte Pes (Ground) ist hier Grundlage eines umfangreichen figurativen Varationenwerkes mit Kanonbildung.

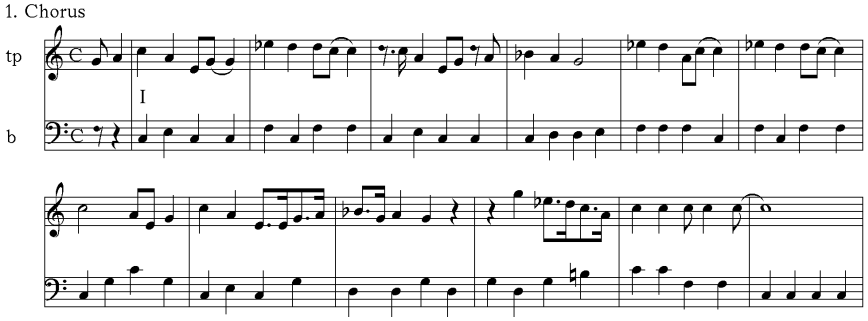
**Johann Pachelbel (1653-1706): Kanon** http://www.youtube.com/watch?v=G6Q1P1hO7LQ




Den Ground bildet nun die **kadenzierende** Basslinie. Die polyphonen Linienfiguren heben sich von dem homophonen „Grund“ ab. Aber auch innerhalb der polyphonen Linien entsteht wieder ein Figur-Grund-Verhältnis. Die jeweils neue rhythmische Figur – z.B. die Achtelbewegung – erhält gegenüber der bisherigen (und fortdauernden) Viertelbewegung ein deutlicheres Profil.

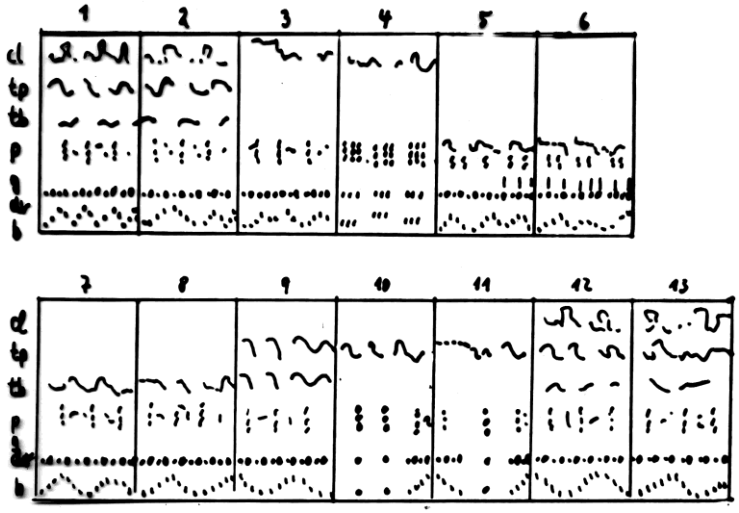
Noten: http://imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e1/IMSLP44549-PMLP04611-Pachelbel-KanonundGigueFS.pdf

**Louis Armstrong: Sugar Foot Stomp (1957)**




Ähnliches geschieht im Blues. Vor dem “Grund” (Harmonieschema und rhythm section) heben sich die Instrumente der melodic section als „Figur“ ab.
Die Unterscheidung von Grund und Figur ist eines der wesentlichen Gestalt-Wahrnehmungs-Gesetze. Dieses Begriffspaar ist klarer und offener als „Homophonie-Polyphonie“ und eignet sich auch in der Musik sehr gut zur Sensibilisierung von Wahrnehmung und Reflexion.

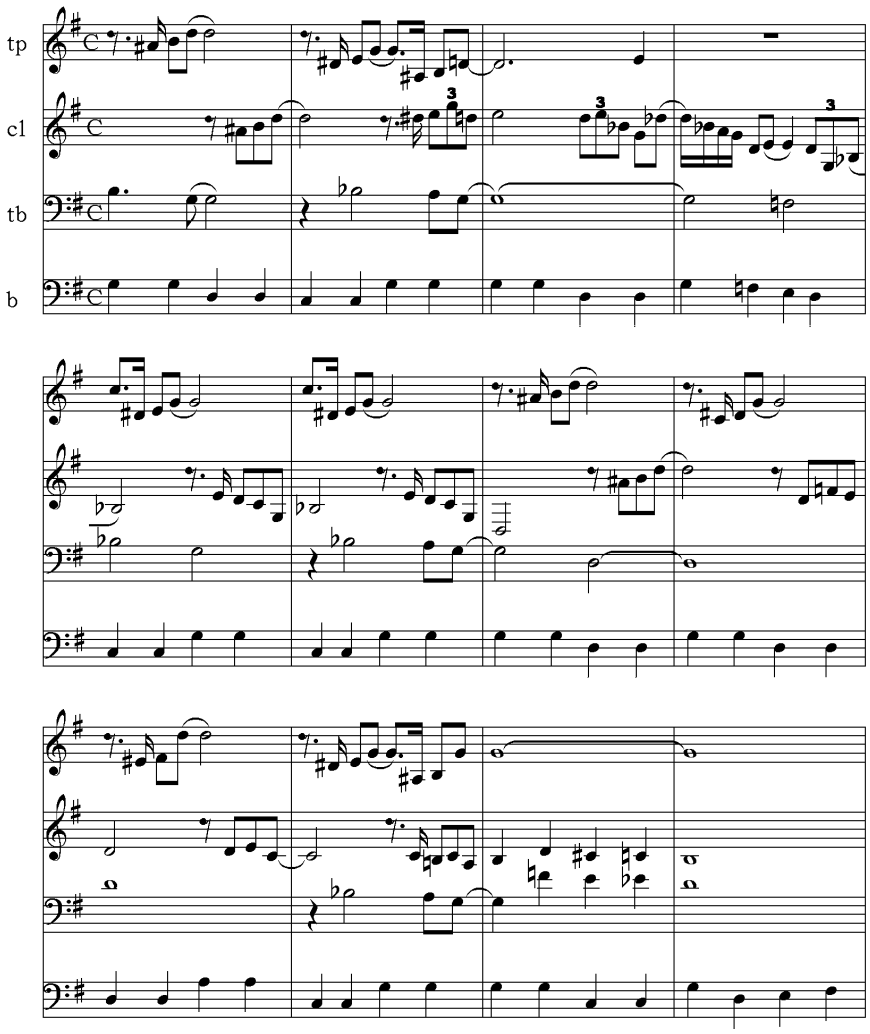
**Hörskizze zum Sugar Foot Stomp (1957)**




Die Bluesformel (Kadenz) dient als Improvisationsgrundlage.
Die Teile mit Soloimprovisation (z.B. Chorus 3 und 4) wären nach landläufiger Definition homophon, die Kollektivimprovisation (z.B. Chorus 1 und 2) polyphon. Stimmt das so einfach?
Welche Teile sind nicht improvisiert (head-arrangement)? Begründung?
Wie wenig „frei“ die Improvisation ist, zeigt ein Vergleich mit der King Oliber-Band von 1923, in der Armstrong als junger Musiker mitwirkte:
http://www.youtube.com/watch?v=J-HJI464CVs

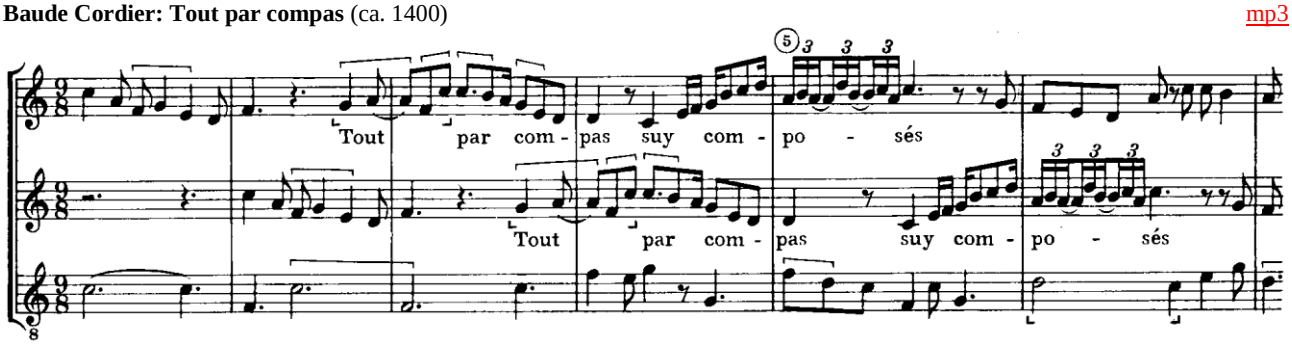
Die gleichen Fragen könnte man auch an das Stück „**free jazz**“ (1960) von Ornette Coleman stellen. Hier sind sie sogar besonders interessant: Spielt hier wirklich jeder ‚free‘ im Sinne von ‚was er will‘?
http://www.youtube.com/watch?v=UrzOzgYL1-o

**Louis Armstrong: 2.19 Blues** mp3



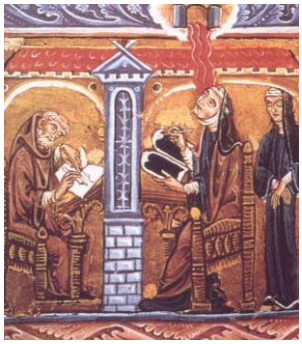

Der 1. Teil des 2.19 Blues zeigt das typische Merkmal des New-Orleans-Stils um 1920, die Kollektivimprovisation. Alle drei Melodieinstrumente improvisieren über das Harmoniegerüst und das zugrundeliegende Melodiemodell. Wie in den frühen Formen der Mehrstimmigkeit liegt eine Gespaltenheit des Satzes vor (Bassgerüstsatz versus Melodiestimmen). Die drei Melodiestimmen sind - fast nach Art der dreistimmigen Caccia - gespalten in die Unterstimme (tb) und die imitatorisch (nach dem call & response-Prinzip) verflochtenen beiden Oberstimmen. Allerdings tritt in dem Blues an die Stelle der strengen Imitation ein freies ‚Gespräch'.

**Baude Cordier: Tout par compas** (ca. 1400) mp3




| | |
|---|---|
| Tout au compas je suis composé | *Ganz im Kreis bin ich komponiert,* |
| Sur ce cercle exactement, | *genau auf diesem Kreis;* |
| Pour me chanter plus sûrement | *damit du mich sicherer singen kannst,* |
| Regarde comme je suis disposé, | *schau, wie ich angelegt bin,* |
| Compagnon, je t'en prie cordialement; | *Gefährte, darum bitte ich dich herzlich,* |
| Tout au compas je suis composé | *ganz im Kreis bin ich komponiert,* |
| Sur ce cercle exactement. | *genau auf diesem Kreis.* |
| Trois temps entiers par toi posés | *Setze drei ganze (Zähl-)Zeiten,* |
| Tu peux me conduire joyeusement | *und du kannst mich fröhlich ausführen,* |
| Si en chantant tu as vrai sentiment. | *wenn du beim Singen wahres Gefühl hast* |

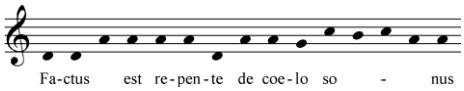
Cordiers "Tout par compas" ist eine "Caccia" (it.: Jagd): Die beiden Oberstimmen 'jagen' sich. Das "compas" verweist auf den Kreislauf der zwischen den Stimmen ausgetauschten Melodieabschnitte und den Rücklauf in den Ausgangspunkt. Das Bild des Kreises findet sich auch in alten Formbegriffen wie "Rundgesang", "rondellus", "round" und "rota" (it.: Rad). Das Imitieren der einen durch die andere Stimme hieß auch "fuga" (lat. und it.: Flucht) oder "Kanon" (griech. und lat.: Richtschnur, Regel; in der Musik: die Anweisung, wie aus einer Stimme eine andere abzuleiten ist). Das System der Kanonbildung ist vergleichbar dem bei „sumer is icumen": Der harmonische Pes „F-Klang – C-Klang" liegt jedem Takt zugrunde. Der Unterschied liegt in der hohen Professionalität, die den Anfang der Kanon-Künste der ‚Niederländer' signalisiert.



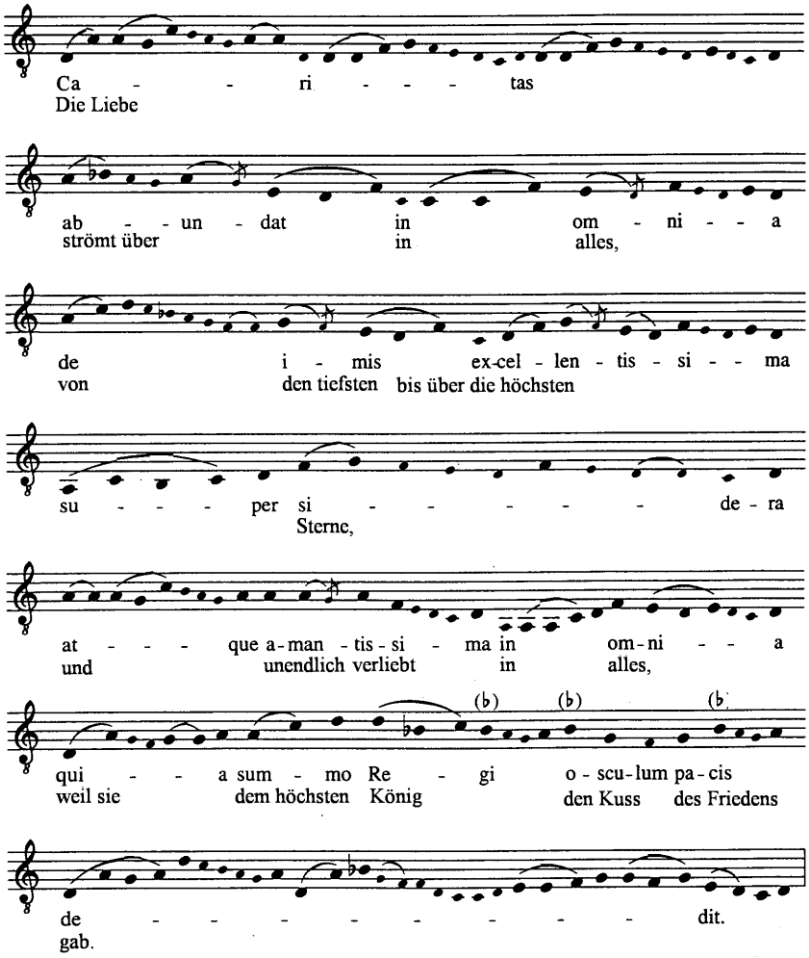
**Mystischer Gesang**
ca. 1230

Vision bzw. Audition Hildegards
Die Musik ist eine himmlische Kunst, ein Einstimmen des Menschen in die Musik der Sphären (antike Vorstellung) und der Engel (mittelalterlich-christliche Vorstellung).

**Gregorianische Pfingst-Communio**
(„Es erhob sich plötzlich vom Himmel her ein Geräusch“)



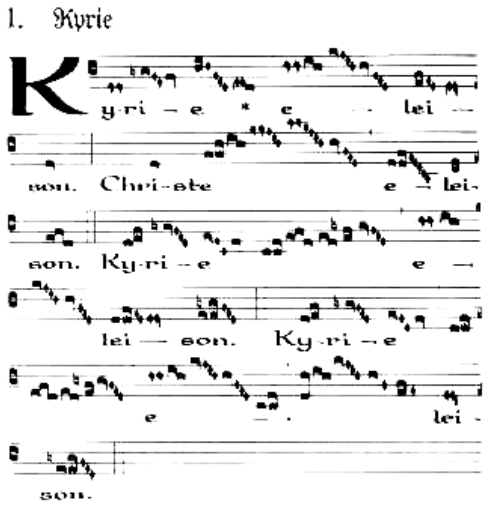

**Hildegard von Bingen: Antiphon „Caritas abundat in omnia“** (ca. 1151-1158)




Wie alle alte Musik, ist auch Hildegards Komposition von Zentraltönen bestimmt, hier der Finalis d und der Oberquinte a (Reperkussionston). Der dorische Modus ist aber nicht mehr durchgängig gewahrt (vgl. die häufig erniedrigte 6. Stufe). Die beiden Klangachsen trennen drei Räume ab: den Kernraum d‘-a‘, den oberen Tetrachordraum a‘-d‘‘ und den unteren Tetrachordraum a-d‘. Alle Phrasen beginnen und enden entweder mit d‘ oder a‘. Die mystisch-schwebende, nicht durch Metrum und Takt geerdete Melodie wird durch die Bindung an die Zentraltöne vor konturlosem Verfließen und dem Verlust der Identität bewahrt. Das entspricht der Nüchternheit, auf die Hildegard bzgl. ihrer Visionen immer hingewiesen hat. Christliche Mystik steht so im Gegensatz zur Trance und Esoterik. Einstimmigkeit und rhythmisch frei strömender Ablauf belegen das Verwurzeltsein in der Gregorianik. Von den älteren Formen der Gregorianik unterscheidet sich Hildegards Musik allerdings durch die enorme Ausdehnung des musikalischen Raumes in der Höhe, von den neueren Formen (z. B. den Sequenzen, vgl. das davon abgeleitete Lied „Christ ist erstanden“) durch das Festhalten an der Melismatik und sogar deren Ausweitung. Gerade die schier ‚endlosen’ Melismen suggerieren einen grenzenlosen mystischen Raum. Diese Merkmale der Musik kann man in Analogie zur Architektur des 11./12. Jahrhunderts sehen: Licht, Raumausweitung in den Himmel.

Wort und Melodie sind nur gelegentlich direkt aufeinander bezogen. Der auffallende Anfang, der den aufgerissenen Quintraum sofort nochmal zur Sept überhöht, versinnbildet – wie schon in der gregorianischen Pfingst-Communio – die alles übersteigende, von ‚oben einbrechende Kraft des Heiligen Geistes, der mit seiner Liebe das All erfüllt. Auch der Hochton d‘‘ bei „summo regi“ ist hier zu nennen. Umso erstaunter ist man angesichts des Hochtons d‘‘ ausgerechnet bei „de imis“ und des Tieftons a bei „super sidera“ – das Gegenteil hätte man hier nach neuerem Verständnis erwartet. Mystik befreit sich vom alltäglichen Orientierungsystem. Es geht nicht um wörtliche Abbildung der verortenden Bilder. Immerhin entspricht die Musik in dem deutlichen Gegenüberstellen entfernter Klangräume generell der Textaussage. Hildegards Vision vom Kosmos-Rad veranschaulicht diese allumfassende komplexe kosmische Vernetzung. Gottvater (der bärtige Kopf) steht außerhalb des Kosmos, die (rote) Menschengestalt (Christus) versinnbildet die Inkarnation, seine Füße stehen auf der (braunen) Erde, der rote Kreis veranschaulicht das Feuer der Liebe (des Heiligen Geistes). Der Mensch als Ebenbild Gottes hat Teil an der Erde (kleiner brauner Kreis), dem Kosmos und Gott.

Hildegard hat auch ein **Kyrie** geschrieben. Interessant ist der Vergleich der Aufnahmen von Jeremy Summerly (1993) und Richard Souther (1996). Letztere ist ein Arrangement im Sinne des New Age, crossover-mäßig leicht ‚indisch‘ angehaucht (vgl. die Bordungrundierung). Die Aufnahme ist stark verhallt und flächig. In diese Fläche werden zusätzliche Klangelemente hineingemischt, und es fehlen auch nicht die Schlagzeug-Patterns, denn solche körperliche Stimulation scheint heutzutage nichts mehr zu gehen. Die Aufnahme verdeutlicht die aktuellen Vorstellungen von Mystik als Verschwimmen und sich Verlieren.
In die gleiche Richtung gehen die Videos http://de.youtube.com/watch?v=VXvOvipSWVU
(die Richard Souther-Version wird ‚bebildert‘) und http://de.youtube.com/watch?v=LX5yRCRwllg (Volker H.: Saturnium II, mit Zitat aus Hildegards Kyrie).
Peter Pringle begleitet den Gesang mit Harfe und Theremin (Ätherwellengeige):
http://de.youtube.com/watch?v=jCZdjYrB788

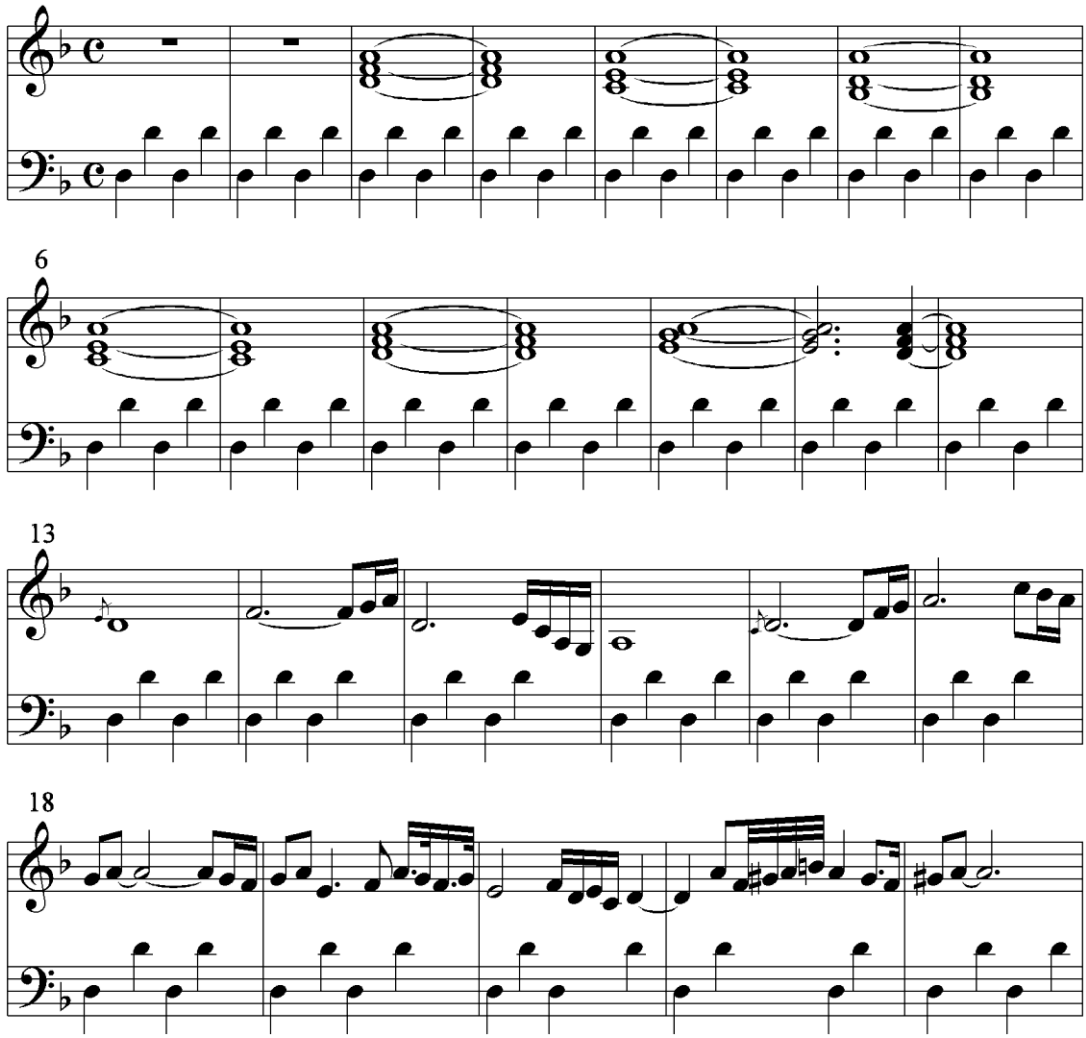



http://www.youtube.com/watch?v=8yXJ0MDTI4Q

**Mystik**
„Die Grenzen von Meditation zu *Mystik* sind fließend. Laut *Teresa v. Avila* kann beim Beten eines Vaterunsers tiefste mystische Vereinigung erfahren werden. Unter Mystik im eigentlichen Sinn versteht die christliche Tradition Erfahrung der Einheit mit Gott durch Christus: "Nicht mehr ich lebe, Christus lebt in mir“ (Gal 2,20), oder "Ich und der Vater sind eins" (Joh 10, 30). Diese Erfahrung übersteigt nicht den Horizont des Glaubens, wird aber im Glauben als alles durchdringende Wirklichkeit wahrgenommen. *Edith Stein* drückt es so aus: "Du bist der Raum, der rund mein Sein umschließt und in sich birgt. Aus dir entlassen sänk' es in den Abgrund des Nichts, aus dem du es zum Sein erhobst. Du näher mir als ich mir selbst und innerlicher als mein Innerstes und doch ungreifbar und unfassbar". … Hier zeigt sich das unterscheidend Christliche: personale Vereinigung von Gott und Mensch, von Schöpfer und Geschöpf - aber ohne Aufgabe der eigenen Person, ohne Identitätsverlust.“ (Waldenfels)

**New Age**
Für die Astrologen bedeutet dieser Begriff die Ablösung des Zeitalters der Fische vom Zeitalter des Wassermanns. So wurde das „neue Zeitalter“ auch in dem Song „Aquarius“ des Musicals Hair (1968) besungen. Als Reaktion auf die sozialen und ökologischen Krisenerscheinungen der Moderne und anknüpfend an Grunderfahrungen der Jugend- und Studentenbewegung begann, zuerst in USA, in den Siebzigerjahren eine Rückbesinnung auf transzendentale und spirituelle Traditionen, wie sie vor allem in den asiatischen Kulturen und in Naturreligionen überliefert sind. Einheit der Menschheit und Einheit des Menschen mit der Natur sind das Ziel des ‚neuen Denkens’. Kernpunkte dieser Misch-Philosophie sind: Ganzheitlichkeit, Selbstfindung, kosmische Beziehung und Vernetzbarkeit aller Dinge, Einklang von Körper, Geist und Seele. All das soll möglichst sanft durch ritualisierte Bewusstseinserfahrungen in Trance erreicht werden. Mit dieser Geistesrichtung einher geht eine riesige Vermarktungswelle. Nicht zuletzt ging mit dieser Entwicklung auch die Wiederentdeckung Hildegard von Bingens einher.

**Pink Floyd: Careful With That Axe, Eugene** (1969, CD: Ummagumma)




David Gilmour: Gitarren // Roger Waters: Bassgitarre, Gesang // Richard Wright: Farfisa Orgel, Piano // Nick Mason: Schlagzeug

Die erste Version des Stückes (Arbeitstitel: "Keep Smiling, People", 1968) wurde unter dem Spitznamen "the one chord wonder" bekannt, und zwar wegen des durchgezogenen Bassborduns, um den die übrigen Instrumente ihre modalen Linien zogen. Diese Grundstruktur ist also recht archaisch und zeigt von daher eine große Nähe zur Musik Hildegard von Bingens. Neu sind allerdings die off-pitch-Phänomene, die Schlagzeug-Grundierung und die gerade Metrik.
Pink Floyd war eine der populärsten Bands des Psychedelic Rock, wie er z.B. in Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band der Beatles (1967) vorgeprägt ist. Der Begriff Psychedelic wurde von Humphry Osmond gemeinsam mit Aldous Huxley erfunden und beschreibt die Auswirkungen halluzinogener Drogen auf die Wahrnehmung des Menschen. Hier liegt eine weitere Analogie zu Hildegard von Bingen. Auch bei Pink Floyd geht es also um außeralltägliche Wahrnehmungen und Erfahrungen. Allerdings sind das nicht – wie bei Hildegard - mystische, sondern (durch Drogen unterstützte) Trance-Erfahrungen, die, wie der Schrei signalisiert, auch die Züge eines Horror-Trips („Sei vorsichtig mit dem Beil, Eugen"!) annehmen können. Vgl. dazu auch „A Day in the Life" (1967) der Beatles.
Der endgültige Titel des Songs kam von der Single "Point Me At The Sky", wo der Name Eugene erwähnt wird. Nach Waters ist "Eugene" eine Reflexion über Aggressionen, die sich in dem manisch-geisteskranken Schrei entladen. Der Song wurde auch wegen seiner neuartigen elektronischen Mittel berühmt, so ließ man den „Schrei" mit Hilfe eines Joysticks durch das quadrophonische Soundsystem kreisen.

→ Wir hören die Live-Version (CD „Ummagumma") und versuchen dabei am Klavier die zentralen Töne der natürlichen d-Moll-Tonleiter (d→d) uns bewusst zu machen. Wir achten auf die verschiedenen Klangräume, die – ähnlich wie bei Hildegard von Bingen - dabei ‚abgefahren' werden.
→ Wo wechselt das natürliche Moll zum Zigeuner-Moll (mit erhöhter 4. Stufe)?
→ Wir analysieren den Anfang der Ummagumma-Version genauer mit Hilfe des Notenexzerpts.
→ Wir vergleichen damit die Studio-Version des Stücks (CD „Relics", 1971). Dazu verschaffen wir uns am besten zunächst einen schriftlich fixierten Überblick über den formalen Ablauf:

z. B.: Ummagumma:
pp, Background/Akkorde / keybord-Melodie / 1:15: übermäßige Sekunde / 1:35: E-Git.-Melodie, verschiedene weiche Linien eingefügt / 3:00 Flüstern (careful with that Axe Eugene), dann explosionsartig der entsetzliche Schrei ……

→ Wie erklären wir uns den folgenden Ausspruch von **Roger Waters** über „Ummagumma"?
„In retrospect it was a complete disaster… an embarrassment [Peinlichkeit]."[3]

Insgesamt wirkt die Studioaufnahme dichter und geschlossener. Sie ist 3 Minuten kürzer. Der Schrei schlägt nicht wie ein Asteroid ein, sondern ist stärker integriert: Er wird deutlich vorbereitet durch ein Crescendo und die Verdichtung der musikalischen Strukturen. Er ist akustisch besser eingepasst und wird – das zeigen die häufigeren, schwächer werdenden Wiederholungen - wie ein musikalisches Formelement behandelt. Das Prinzip der Kollektivimprovisation ist stärker ausgeprägt.

→ Video-Aufnahme vom Pompeji-Konzert 1971: http://de.youtube.com/watch?v=rzUUkBrPkiU
http://www.youtube.com/watch?v=r3R2PgMiTvw
http://www.youtube.com/watch?v=lqV_ExWj-bw

Down, down. Down, down. The star is screaming.
Beneath the lies. Lie, lie. Tschay, tschay, tschay.
[sound of Waters blowing into the microphone]
[light screaming from Waters]
Careful, careful, careful with that axe, Eugene.
[very loud and prolonged scream]
[another very loud and prolonged scream]
[Waters blowing into the microphone]
[light screaming from Waters]
The stars are screaming loud.
Tsch.
Tsch.
Tsch.
[low groaning sound from Waters]

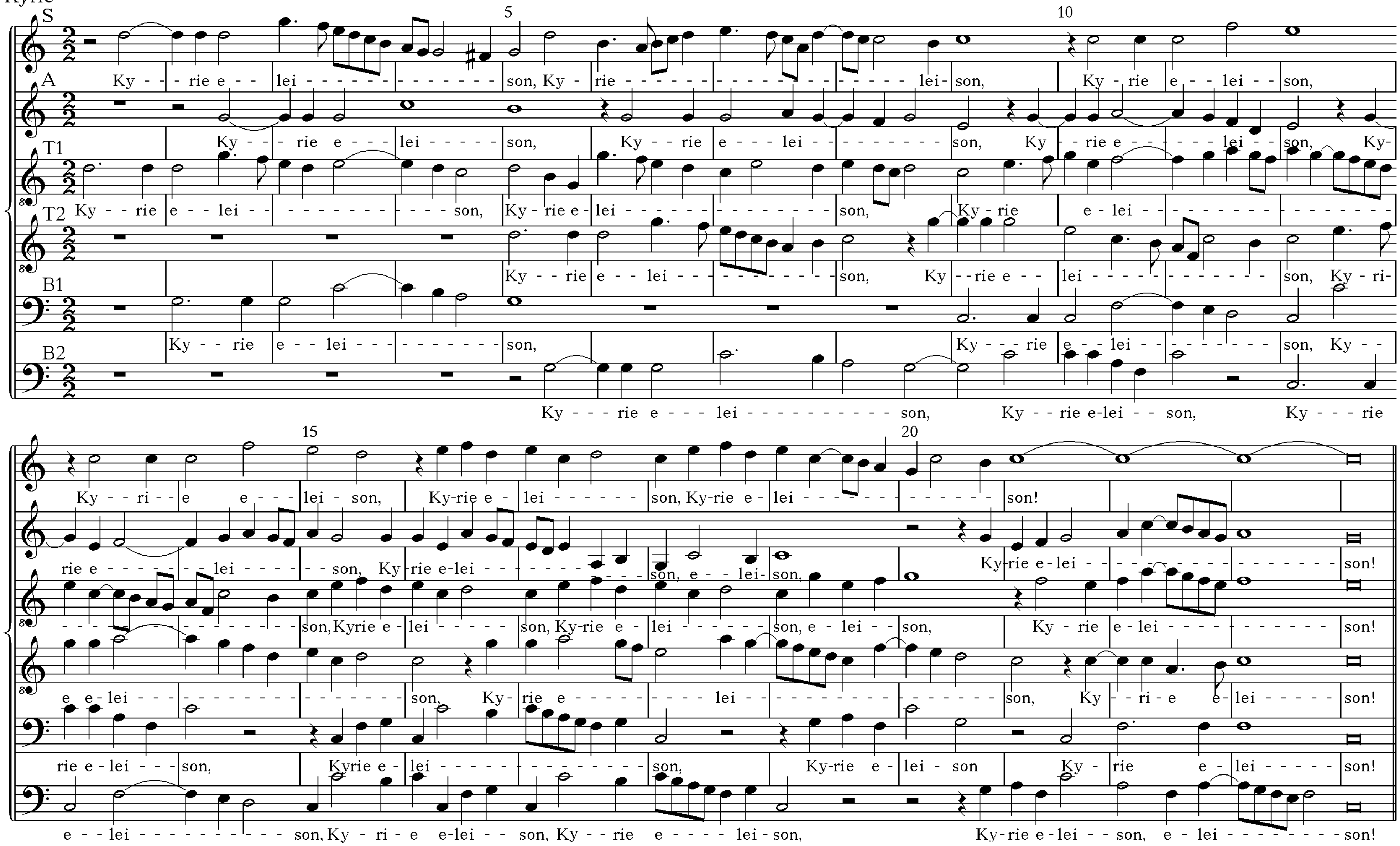
Die Bildebene des Clips zeigt das Ambiente von Pompeji, vor allem vulkanische Eruptionen, die mit dem Schrei korrelieren.

Video: Pink Floyd - Careful With That Axe Eugene From Superstars In Concert - Earl's Court 5-18-73:
http://www.youtube.com/watch?v=tMpGdG27K9o

[3] Zit. nach der DVD "Pink Floyds Ummagumma"

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

Kyrie



**Der motettische Stil der Renaissance als Urform der polyphonen Formen**

**Giovanni Pierluigi da Palestrina: Kyrie 1 aus der "Missa Papae Marcelli" (1562)**
Wie der Name (franz. mot: Wort) sagt, handelt es sich bei der Motette um vokale Musik, speziell um vokale Kirchenmusik. Die hier zu untersuchende Messe ist dem 1555 - nach nur dreiwöchigem Pontifikat - verstorbenen Papst Marcellus II. gewidmet. Berühmt geworden ist sie durch die legendär ausgeschmückte Rolle, die sie beim Konzil von Trient gespielt haben soll: Mit ihr soll Palestrina zum "Retter der Kirchenmusik" geworden sein, insofern als er mit diesem Werk den Teil der Kardinäle, der die (ihrer Meinung nach) verweltlichte, auf äußere Pracht und künstlerische Demonstration bedachte ( "verkünstelte und theatralische") polyphone Musik aus der Kirche verbannen wollte, von der Möglichkeit einer künstlerisch hochstehenden und doch würdigen, "heiligen", für den Gottesdienst geeigneten Musik überzeugen konnte.

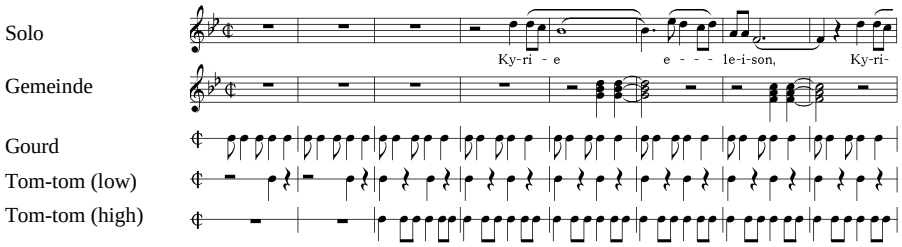
→ Wir machen uns das Wesen dieser Kirchenmusik klar, indem wir sie im Vergleich mit einer ganz anders gearteten, einem anderen Kulturkreis entstammenden vergleichen. Wir hören das Kyrie aus der Missa Papae Marcelli und das Kyrie der afrikanischen "Missa Luba" (arr. von Guido Haazen, 1961) und beschreiben die Unterschiede.

→ Wir beziehen in unsere Überlegungen den Text von Janheinz Jahn ein und versuchen die musikalischen Mittel zu benennen, mit denen die unterschiedlichen Wirkungen erreicht werden.

**Hermann Kurzke:**
„In der tridentinischen Messliturgie überwogen die vertikalen Motive: Priester und Volk blicken in eine Richtung, von der erhobenen Hostie hinauf auf das Kreuz und das Lamm und zum Namen Gottes."
Aus: Gebt einander ein Zeichen des Friedens, FAZ vom 3. 9. 1988.

*Illustration aus einem französischen Messerläuterungsbuch von 1726.*

**Missa Luba**




http://de.youtube.com/watch?v=ToNb-02n3KY
Wechselbordun, call&response, time-keeper-Funktion der Schlaginstrumente, im 3. Teil Imitationen (wie in der altklassischen Kirchenmusik), Vermischung afrikanischer und traditionell-europäischer Musik.

**Janheinz Jahn:**
"Der Vollzug des Glaubens beruht in der afrikanischen Religion - und in der der Spirituals - auf Gottesbeschwärung (evocatio), in der christlichen hingegen auf Gottesverehrung (adoratio) ... Die christliche Religion betont die Allmacht der Gottheit, der Gläubige verhält sich der Gottheit gegenüber passiv, er muss auf die Gnade warten, dass Gott ihn anruft, und das unmittelbare Erleben Gottes, das nur dem 'Begnadeten' aus der Sehnsucht nach inniger Vereinigung mit dem Göttlichen zuteil wird, erreicht er als Mystiker . . . Der höchste sprachliche Ausdruck des mystischen Erlebens ist die Wortlosigkeit, das 'Sprechen aus dem Schweigen'. In der afrikanischen Religiosität hingegen, die auf den Menschen zentriert ist, verhält sich der Gläubige der Gottheit gegenüber aktiv- durch Analogiezauber der Beschwörung, einen Akt der *Magie*, zwingt er die Gottheit, sich in der Ekstase mit ihm zu vereinigen ... Zur Ausübung eines afrikanischen Kults sind Trommeln und andere Perkussionsinstrumente unerlässlich ... In Nordamerika aber nahm die Entwicklung afrikanischer Religiosität einen anderen Verlauf, weil die protestantischen, oft gar puritanischen Sklavenhalter im Gegensatz zu ihren katholischen lateinamerikanischen Kollegen den Gebrauch der Trommeln untersagten. Mit dem Verbot der Trommeln verloren die afrikanischen Gottheiten ihre Wirksamkeit, sie waren nicht mehr beschwörbar ... Da zeigten ihnen die Erweckungsgottesdienste der Baptisten und Methodisten eine Möglichkeit, das Vakuum wieder zu füllen. Sie erlebten die Möglichkeit eine Gottheit in der neuen Sprache durch Namensanrufung ohne Trommeln Mord! Lord!', 'Jesus!' 'Jesus!') zu beschwören. Sie lernten Geschichten der Bibel kennen, setzten deren Bilder und Gestalten in die eigene religiöse Ausdruckswelt ein und afrikanisierten die kultischen Formen dieser Gottesdienste. In dieser Begegnung entstanden die Spirituals. Sie entstanden aus einer Kultur, in der Dichtung magisches Wort ist, kein geschriebenes Wort, sondern Wort, das zugleich gesungen und getanzt wird. Die Sklavenhalter Nordamerikas hatten den Sklaven das Tanzen verboten. Bei den Vorläufern der Spirituals, den noch völlig afrikanischen Ring-Shouts - Rundtänzen mit Gesang, doch ohne Trommeln -, war das Tanzen unerlässlich, um eine Kirchengemeinde in den Zustand ekstatischer Besessenheit zu versetzen. Die älteren Spirituals wurden grundsätzlich getanzt (Dauer), doch wurde das Tanzen mit der Zeit zurückgedrängt. Was blieb, war neben Händeklatschen und Füßestampfen zur Bezeichnung des Grundrhythmus eine ekstatische Bewegung des Körpers, ein charakteristisches Schwingen (Swinging) als Zeichen der ekstatischen Erregung!“
Aus: Negro Spirituals, Frankfurt am Main, 1962, S. 8ff.

**Das kirchenmusikalische Programm des Tridentiner Konzils**

Das gegenreformatorische Programm des Tridentiner Konzils (Dekrete aus den Jahren 1562 und 1563) für die Kirchenmusik umfasst folgende Kernpunkte:

- Alles Weltliche (profanum), Anstößige bzw. Ausschweifende (lascivum) und Unreine (impurum) soll vermieden werden. Gemeint sind vor allem auch Elemente und Instrumente der weltlichen Musik. Das Haus Gottes soll wahrhaft ein Haus des Gebetes sein (ut domus Dei vere domus orationis esse videatur).
- Alles Verweichlichte (molle), bloß Gefühlige soll vermieden werden. Gewünscht wird die "pia gravitas" (frommer Ernst).
- Die Musik soll so komponiert sein, dass die Worte von allen verstanden werden können (ut verba ab omnibus percipi possint), damit die Herzen der Zuhörer vom Verlangen nach der himmlischen Harmonie und dem Gedanken an die Freude der Seligen ergriffen werden (ut audientium corda ad coelestis harmoniae desiderium beatorumque gaudia contemplanda rapiantur). Mit dem Titel seiner Messe beruft sich Palestrina auf den Papst, der schon 1555 die Textverständlichkeit gefordert hatte.
  Vgl dazu: Karl Weinmann: Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik, Leipzig 1919, S. 3f. (Funkkolleg für Musikgeschichte; S. 382f.).

Raffael: Die heilige Cäcilia, 1516

Raffaels "Heilige Cäcilia" ist die bildnerische Umsetzung eines solchen musiktheologischen Programms. Es entstand im Zusammenhang mit den römischen Reformbestrebungen des 5. Laterankonzils (1514).
Die Patronin der Kirchenmusik lauscht mit himmelndem Blick verklärt, aber auch aufmerksam wach, der himmlischen Musik. Ihr eigenes Instrument, das Portativ, lässt sie sinken, so dass die Pfeifen zu Boden gleiten. Völlig entwertet sind die zu ihren Füßen liegenden, teilweise beschädigten weltlichen Instrumente (Gamben, Flöten, Triangel, Tambourin u. a.).[4]
Die anderen Heiligenfiguren (von links nach rechts: Paulus, Johannes, Augustinus und Maria Magdalena) zeigen verschiedene Verhaltensweisen der Musik gegenüber.

**Liszt**[5] deutet das so:
*Paulus*: Er ist der Mann des Wortes, der das Gefühl mit der Vernunft versöhnt. Er denkt über die intuitive Wirkung der Musik nach, die ohne Worte verkündet.[6]
*Johannes:* Er ist der Lieblingsjünger Jesu, der den Herrn wie kein anderer geliebt hat. Er gibt sich ganz der Musik hin.[7]
*Augustinus*: Er hört kühl zu. Er bleibt auch bei den heiligsten Rührungen auf der Hut. Vielleicht lauert auch hinter der Außenseite himmlischer Erscheinungen das Böse.[8]
*Magdalena:* „Es liegt in ihrem Aussehen etwas Hoffärtiges, Weltliches“. Sie repräsentiert die weltliche, sinnliche Liebe. Sie ist „mehr von dem sinnlichen Reiz der Töne gefesselt“. [9]

**Polyphonie und Homophonie**
Die Wurzeln der Mehrstimmigkeit liegen in der volkstümlichen Musizierpraxis. Primäre Formen sind:

- die Parallelführung (Verdopplung einer Melodie in der Oktav, Quinte, Quart u. a.), im Mittelalter Organum genannt,
- der antiphonale Wechselgesang (call & response), vgl. Missa Luba,
- der Kanon, der - in einem stehenden Klang kreisend - nach dem Stimmtauschprinzip ostinate Melodiefloskeln durch die Stimmen führt, vgl. Sommerkanon. Die natürliche Grundlage des Kanons ist das Phänomen des Echos, das in Zeiten, wo die Menschen in Wäldern und Höhlen lebten, eine prägende musikalische Grunderfahrung war.

---

[4] Betont wird in dem Bild der Vorrang der musica mundana (der Sphären- bzw. Engelsmusik) vor der vom Menschen gemachten Musik. Der reine a-cappella-Stil wurde streng nur in der Capella Sistina praktiziert. Ansonsten wurden Palestrinas Messen auch mit Instrumenten musiziert, wie ja auch bildnerische Darstellungen der musizierenden Engel fast immer auch Instrumente beinhalten. Psallere heißt „die Zither spielen“. Im Alten Testament bedeutet es „die Psalmen singen“. Und König David, dem die Psalmen zugeschrieben wurden, wird in diesem Zusammenhang immer mit der Harfe dargestellt. Instrumentalmusik war im Tempel in großem Umfang anzutreffen. Allerdings war dieses aufwendige Gotteslob nur im Tempel möglich. Nach der Zerstörung des Tempels verschwand es im Gottesdienst der Synagoge. Für die Christen aber war mit Jesu Kreuzestod und Auferstehung „der Vorhang des Tempels zerrissen“ und das festliche Gotteslob überall möglich. Es dauerte allerdings sehr lange Zeit, bis sich diese Einsicht überall durchsetzte.

[5] Die heilige Cäcilie von Rafael (1838). In: Franz Liszt: Gesammelte Schriften II, Hildesheim 1978, S. 245 ff.

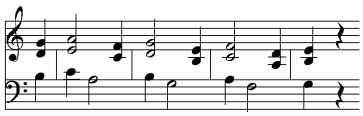
[6] Paulus selbst und seinen Gemeindemitgliedern war eine ekstatische Religiosität, die Glossolalie, das vom Heiligen Geist eingegebene Zungenreden, nicht fremd. Er legte aber Wert darauf, dass es ins Wort übersetzt wird, denn Christus ist das fleischgewordene „Wort“, der „logos“ (Bedeutungshorizont: Sprache, Rede, Lehre, Sinn und Vernunft). Dabei handelt es sich aber nicht in erster Linie um einen Text, sondern „um eine lebendige Wirklichkeit: um einen Gott, der sich mitteilender Sinn ist und der sich mitteilt, indem er Mensch wird“ (Joseph Ratzinger, zit nach: J. R.: Im Angesicht der Engel, Freiburg 2008, S. 107). Hier gründet die „Vernünftigkeit“ und Nüchternheit christlicher Mystik und die Abwehr von Magie.

7 Der Lieblingsjünger versinnbildet die enge Beziehung der Musik zur Liebe. (Vgl. Hildegards „Caritas“).

8 Augustinus ist der Musik-„Fachmann“, vgl. seine Bücher „De musica“. Wie Paulus verkörpert er die Balance von Überwältigtwerden und „wort“bezogener Kontrolle, wie sie in seinem immer wieder zitierten Ausspruch deutlich wird:
**Augustinus** (396 in „Confessiones“): "Durch die heiligen Worte werden meinem Empfinden nach unsere Seelen andachtsvoller und leidenschaftlicher zu der Glut der Liebe hingezogen, wenn sie so gesungen werden, als wenn dies nicht der Fall wäre. Wenn ich mich der Tränen erinnere, die ich bei den Gesängen der Kirche vergossen habe, und auch jetzt bedenke, daß nicht der Gesang es ist, der mich bewegt, sondern die Dinge, die gesungen werden, mit klarer Stimme und entsprechender Melodik, so kommt mir der große Nutzen dieser Einrichtung wiederum deutlich zum Bewusstsein. Und doch muß ich, wenn es mir zustößt, dass ich durch den Gesang mehr bewegt werde als durch das Gesungene, mich einer schweren Sünde schuldig bekennen, und ich wünschte in solchem Falle lieber keine Sänger zu hören." (H. J. Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 26)

9 Liszts Deutung ist hier ein bisschen vordergründig. Das Sinnliche gehört nach christlicher Vorstellung dazu. Nicht umsonst hat sie Jahrhundertelang gegen die Gnosis gekämpft, den Dualismus von Geist und Körper. Wenn Gott Mensch wurde, wird dadurch das Körperlich-Sinnliche geadelt. Das heißt allerdings auch, dass das Sinnliche im Sinne des logos vergeistigt und sublimiert wird.

Alle diese Formen sind an enge Regeln gebunden. Die hinzukommenden Stimmen folgen einem eindeutigen "Kanon", d. h. einer Richtschnur. Sie werden deshalb auch gar nicht notiert, weder die weiteren Kanonstimmen (vgl. die mittelalterliche Notation der Caccia) noch die Mittelstimme im Fauxbourdon, einer aus der Volksmusik stammenden Satztechnik des 15. Jahrhunderts mit parallel verschobenen Sextakkorden, vgl. den Adventshymnus "Conditor alme siderum" von Guillaume Dufay (1400 - 1474):



Cantus oder Superius (cantus firmus)
Superius eine Quart tiefer (nicht notierte Mittelstimme)
Tenor (Sexten oder Oktaven zum Superius)

Parallel- und Kanonstimmen galten also ursprünglich weniger als selbständige Gegen-Stimmen (Kontrapunkte), sondern eher als simultane und sukzessive (echohafte) Verdopplung der Hauptstimme. Als eigene Schicht hebt sich dagegen der Klanggrund des Borduns oder Wechselborduns ab, obwohl auch er nicht im eigentlichen Sinne eine Gegenstimme darstellt, sondern lediglich den modalen Klangraum fixiert. Erst als die Tanzbässe im Laufe der Entwicklung mehrere wechselnde Fundamenttöne (bzw. Harmonien) markierten, ergab sich so etwas wie ein Spannungsverhältnis von Melodie- und Begleitstimme(n). Diese Gespaltenheit des Satzes kennzeichnet die behandelten älteren Beispiele (Sommerkanon, Caccia, Byrds "The Bells", Pachelbels "Kanon").

In der Kirchenmusik, in der sich - im Zusammenhang mit der Verschriftlichung der Musik - die schnelle, kunstvolle Entwicklung der Mehrstimmigkeit vollzog, traten zunächst zu der Hauptstimme, dem "Tenor" oder "cantus firmus", der der Gregorianik entlehnt war und meist in langen Notenwerten auftrat, neue Stimmen hinzu, die weitgehend unabhängig von diesem waren. In der frühen Motette hatten die hinzutretenden Stimmen - und das ist ein weiterer Beleg für die Gespaltenheit des Satzes - sogar eigene Texte. Die Komponisten drängten auf immer größere Freiheit, und die einengenden Verfahren des Bordun, des Ostinato und des Parallelismus verschwanden weitgehend. Nur der Kanon überlebte länger, weil er sich kunstvoll weiterentwickeln ließ. Doch auch er wurde schließlich mehr und mehr zur Ausnahmeerscheinung und durch die freiere Imitationstechnik abgelöst, bei der nur der Anfang einer melodischen Figur von den verschiedenen Stimmen nachgeahmt, die Weiterführung aber flexibel gestaltet wird. Das Streben nach Textverständlichkeit und sinnvoller Textdarstellung in der Zeit des Humanismus führte spätestens bei dem Niederländer Josquin des Prés (1440 - 1521) zur Technik der Durchimitation, vor allem in der Motette. Der Einheit des Textes entspricht nun die einheitliche Durchformung des musikalischen Satzes. Die einzelnen Sinnabschnitte eines Textes werden durch eine je eigene melodische Floskel hervorgehoben, die durch alle Stimmen geführt wird. Die Gespaltenheit des Satzes ist damit überwunden zugunsten einer auch in der Vertikalen nahtlosen Durchorganisation. Ein Musikwerk wird nun als ein in sich geschlossenes, einheitliches Ganzes betrachtet, als ein "opus perfectum et absolutum" (Listenius). An die Stelle der ostinaten Wiederholung tritt - als Gegenpol zu der einheitstiftenden Durchimitation - das Mannigfaltigkeit bewirkende Prinzip der "varietas" (Verschiedenheit). Bei aller Gleichheit sollen die einzelnen Glieder zugleich verschieden sein. H. Ott (1500 - 1546) ermahnt die Komponisten, Maßnahmen zu ergreifen, "mit denen sie die Ähnlichkeit der Melodie verbergen und die gleichen Klangfolgen in immer anderer Gestalt - so wie die Schauspieler auf der Bühne in geänderter Kleidung - auftreten lassen". Diese Aussage beinhaltet umgekehrt, dass die wechselnden melodischen Floskeln der einzelnen Abschnitte nicht völlig verschieden sein dürfen, sondern eine gewisse Ähnlichkeit aufweisen müssen.

Dieses Ziel war umso leichter zu erreichen, als die melodischen Gestalten ohnehin weniger individuell und plastisch angelegt waren als in späterer Zeit. Sie folgten, vor allem bei Palestrina, fast durchweg bestimmten einschränkenden ***Melodiebildungsgesetzen:***

- Die Melodik ist *strömend*, sie fließt metrisch und rhythmisch frei (Prosamelodik). Es gibt zwar schon ein rhythmisches Grundmaß, eine Mensur, auf die die wechselnden Notenlängen bezogen werden - z. B. "Alla breve": ¢ = 𝅗𝅥 - , aber die 'Zählzeiten' gruppieren sich noch nicht zu einem Takt- und Periodenschema, das zyklisch (nach dem Versprinzip) wiederkehrt und den musikalischen Ablauf im vorhinein symmetrisch strukturiert (parallelismus membrorum). Dementsprechend sind auch Wiederholungen (redictae) verboten.
- Die Melodik folgt dem *Sprungausgleichsgesetz:* Der in einem Sprung aufgerissene Raum wird sofort durch eine Sekundbewegung in umgekehrter Richtung eingeebnet. Die skalische Bewegung dominiert. Der Ambitus der melodischen Bewegung ist noch häufig an den mittelalterlichen Hexachordrahmen (Sechstonraum) gebunden.
- Die Melodik weist häufig eine *rhythmische Bogenform* auf: Die langsame Bewegung am Anfang einer melodischen Phrase wird zur Mitte hin beschleunigt, der Schluss läuft wieder ruhig aus.

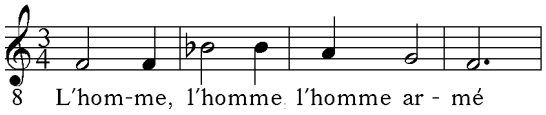
Die Melodik ist also insgesamt vom ruhigen Ausgleich der Kräfte gekennzeichnet. Sie vermeidet auffallende, emotional-expressive Gesten. Bei allem freien Wechsel (varietas) in Rhythmik, Melodik, Satztechnik und formaler Anordnung fließt die Musik gleichmäßig. Das wird vor allem durch mannigfaltige Verzahnung der Stimmen, das Überspielen von Einschnitten, gewährleistet. Die Akzente der einzelnen Stimmen neutralisieren sich durch ihren zeitlich versetzten Einsatz gegenseitig. Der aus der Antike übernommene Begriff der "natura varie ludens" (abwechslungsreich spielende Natur) hat hier Pate gestanden. Viele zeitgenössische Äußerungen formulieren ausdrücklich den Gedanken, dass der Künstler nach dem Vorbild Gottes und in Anlehnung an die von ihm erschaffenen Naturformen schafft. Ehrfurchtsvoll staunend und intensiv vernehmend müssen wir uns entsprechend den Hörer vorstellen. Er wird in einen vielfältig verflochtenen, nicht vorhersehbaren und nicht genau durchschaubaren Klangablauf hineingenommen und dabei aus seiner engen, von biogenem Streben nach überschaubarer Symmetrie und stimulierender Wiederholung bestimmten Erlebnis- und Vorstellungswelt herausgeführt in eine komplexere, geistige Welt.

Die Merkmale des Palestrinastils wurden in der Folgezeit unter dem Stichwort "reiner Satz" kanonisiert. Bis heute spielt er in der musiktheoretischen bzw. kompositorischen Ausbildung der Musiker eine wichtige Rolle. Die imitatorische Satztechnik innerhalb eines solchen aus obligaten Stimmen bestehenden Satzes nannte man später *polyphon.*

Kunst lässt sich allerdings nur bis zu einem gewissen Grade in strenge Regeln fassen. Das Paradigma (die Standardlösung, das Repertoire an Regeln) ist zwar wichtig, ästhetischer Reiz und individuell-charakteristische Aussagekraft entstehen aber gerade im 'Spiel' mit den Normen. So betont Palestrina z. B. häufig den Schluss eines Abschnittes durch die an sich verpönten *redictae* (Wiederholungen, Sequenzierungen). Um besonders wichtige, zentrale Gedanken eines Textes (in Messen z. B. das "Jesu Christe" oder "Et incarnatus est" hervorzuheben, scherten schon seine Vorgänger aus dem verbindlichen (melodisch bewegten) imitatorischen Stil in einen (langsamen) homorhythmischen harmonischen Satz aus. So entstand eine 'Figur', also eine aus dem normalen Kontext sich deutlich abhebende 'Gestalt'. Man nannte sie Noëma (griech.: Gedanke). Diese Satztechnik, bei der die übrigen Stimmen sich

rhythmisch ganz der führenden Melodiestimme und der entsprechenden Harmoniefolge unterordnen, hieß später *homophon*. Die Varietas eines Stückes wurde durch vielfältige Mischungen der genannten Satztechniken gesteigert.
Als Musterbeispiel für die Mischung unterschiedlicher Verfahren kann das Kyrie der Missa Papae Marcelli gelten.

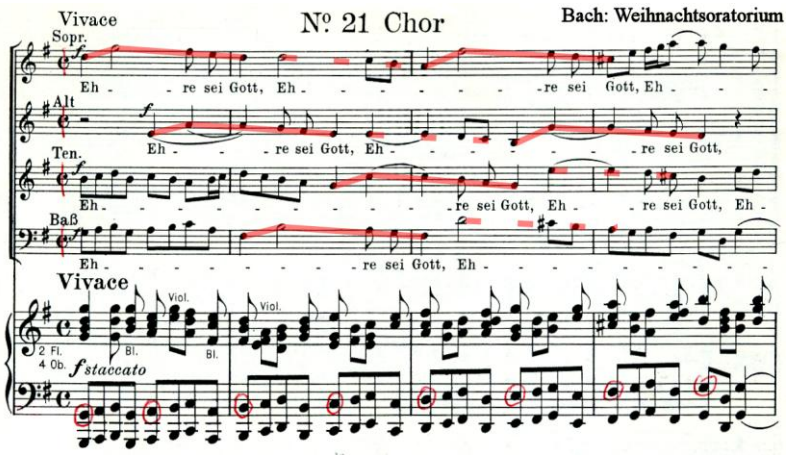
→ Wir untersuchen die Sopranstimme hinsichtlich der Anwendung der Melodiebildungsregeln bzw. der Abweichungen.
→ Wir kennzeichnen mit Markierungsstiften das Auftreten des Soggetto. Mit Soggetto bezeichnete man im 16. Jahrhundert den einem imitatorischen Stück zugrundeliegenden, Hauptgedanken, der häufig nicht neu erfunden, sondern aus anderen Stücken oder aus der Gregorianik übernommen wurde. Im vorliegenden Falle handelt es sich um die berühmte L'homme-armé-Figur, die aus einem bekannten französischen Lied stammt und damals Grundlage vieler Messkompositionen war:



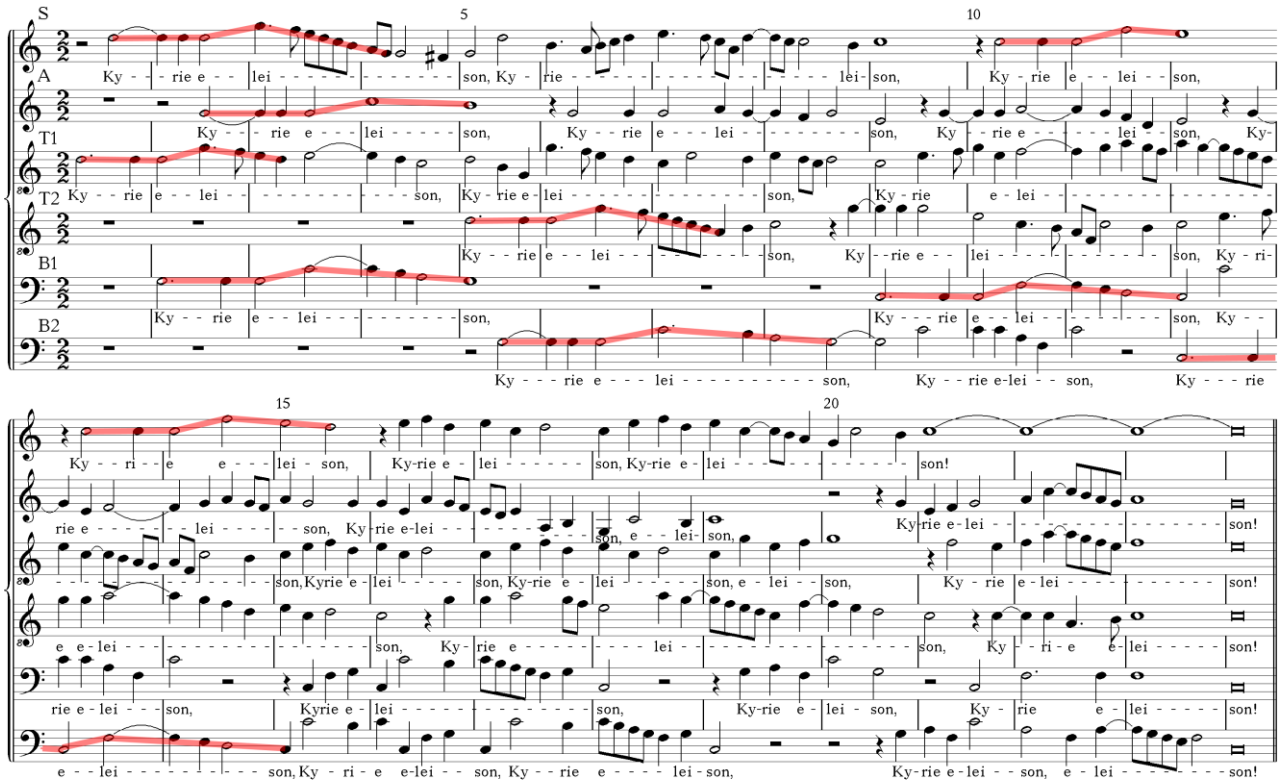

→ Wir untersuchen die Rolle dieser Figur in den beiden Bassstimmen und vergleichen deren Struktur und Funktion mit der eines Tanzbasses.
→ Wir beziehen zusammenfassend die ermittelten Merkmale auf das Gesamtkonzept der Kirchenmusik, das in den Konzilsäußerungen und in Raffaels "Heiliger Cäcilia" deutlich formuliert ist.

**weiteres Material:** Kyriekompositionen von Palestrina bis Liszt pdf
Palestrina, Missa brevis pdf

Ein gutes Vergleichsbeispiel ist die ‚himmliche' Musik des Engelchores aus Bachs Weihnachtsoratorium. Bach greift hier deutlich auf Palestrina zurück, auf den „stile antico", der immer noch als d e r Kirchenstil galt. (Bach kannte Palestrina nicht nur vom Hörensagen. Er hat eine Palestrinamesse mit einer Continuostimme versehen und aufgeführt). Trotz der engen Durchimitation und der Überbindungen bekommt die Musik aber einen ganz anderen Charakter durch den gehenden Bass, die erweiterte Harmonik, und die größere Taktnähe. Neben der Affektsteigerung wird dadurch auch eine deutliche Körperansprache erreicht.




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

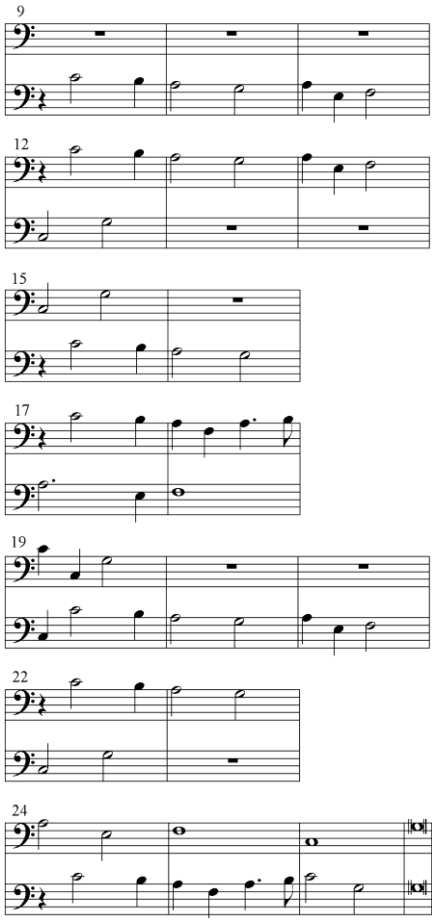



Zit. nach der Ausgabe von Arnold Schering, Mainz o. J., S. 1-5.
http://de.youtube.com/watch?v=_rAwHgopVkQ

**Die Gründungsurkunde für die Vorstellung der Musik der Engel ist die Vision des Jesaja ( Kapitel 6):**

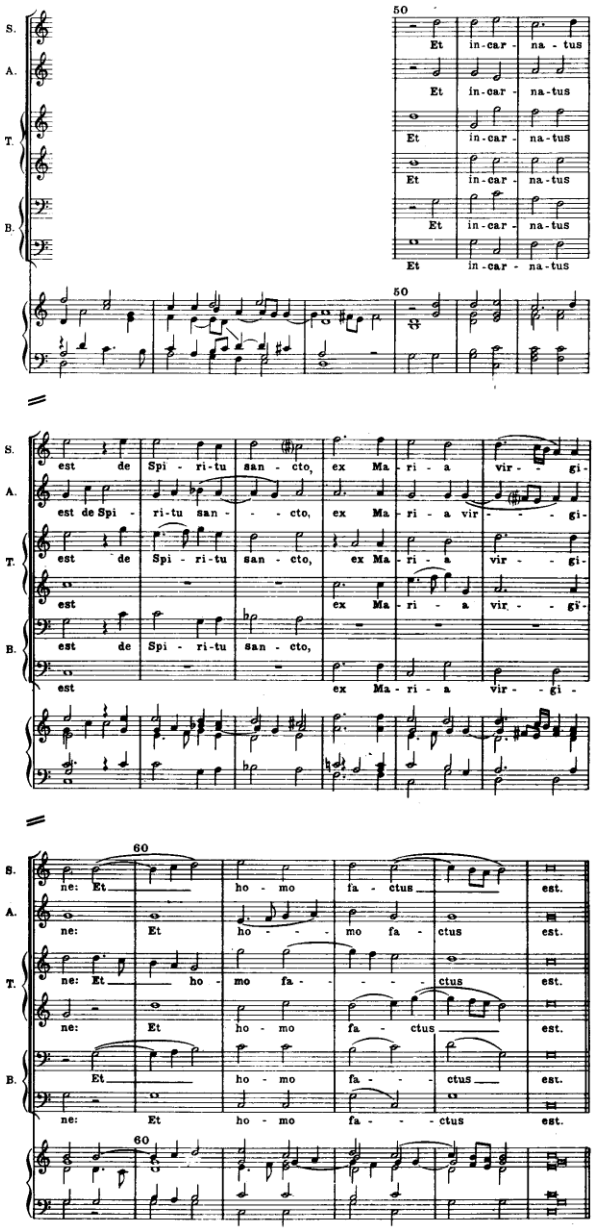
> **1** Im Todesjahr des Königs Usija sah ich den Herrn. Er saß auf einem hohen und erhabenen Thron. Der Saum seines Gewandes füllte den Tempel aus. **2** Serafim standen über ihm. Jeder hatte sechs Flügel: Mit zwei Flügeln bedeckten sie ihr Gesicht, mit zwei bedeckten sie ihre Füße und mit zwei flogen sie. **3** Sie riefen einander zu: Heilig, heilig, heilig ist der Herr der Heere. / Von seiner Herrlichkeit ist die ganze Erde erfüllt.

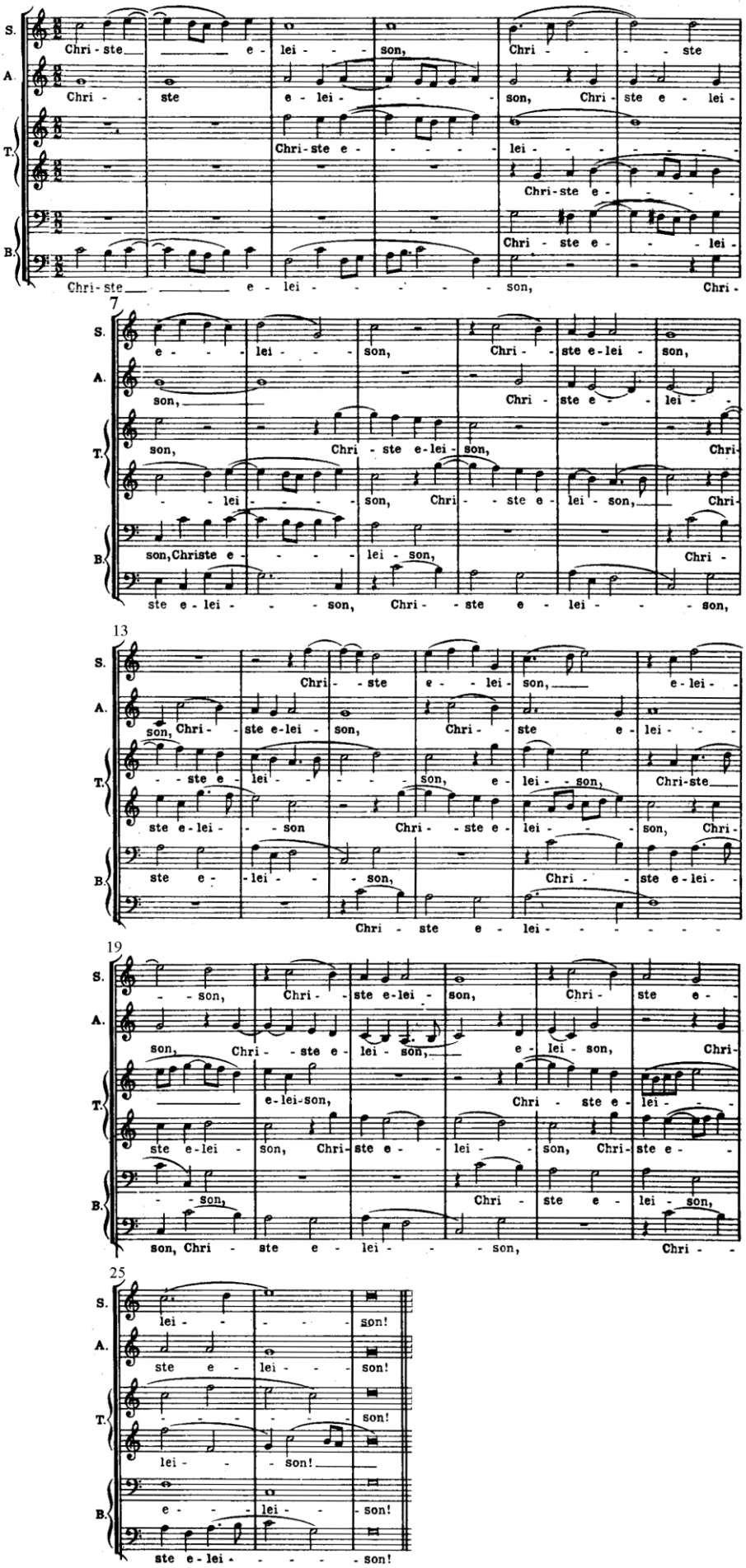
Seit Dionysios Areopagita (um 500) hat man aus einer Kombination verschiedener Bibelstellen die Vision des Jesaja auf 9 (3 x 3) Engelchöre erweitert. Die Vielstimmigkeit und das polyphone Zu-Rufen der alten Kirchenmusik bildet das „Sie riefen einander zu“ des Jesaja ab.
Hildegard von Bingen hat das in ihrer berühmten Vision übernommen. Viereck und Kreis sind – wie auch in indischen Mandalas – Symbole für die irdische und die himmlische Welt. Über neun Ringe von Engeln wird der Blick ins Zentrum gezogen, einem weißen Lichtfleck, der den unsichtbaren, alle Vorstellung übersteigenden Gott symbolisiert. Von außen nach innen werden die Engel immer menschenunähnlicher. Die Serafim im innersten Ring bestehen fast nur noch aus (sechs) Flügeln und Flammen. Hildegard beschreibt sie so: »…[sie] brennen … wie Feuer und haben viele Flügel, auf denen wie in einem Spiegel alle Ränge der kirchlichen Stände zu erkennen sind… Sie deuten an, dass sie selbst in Gottesliebe glühen und großes Verlangen nach seiner Anschauung haben …“




← Christe ab T. 9,
Bass 1+2
mp3

Et incarnatus est →



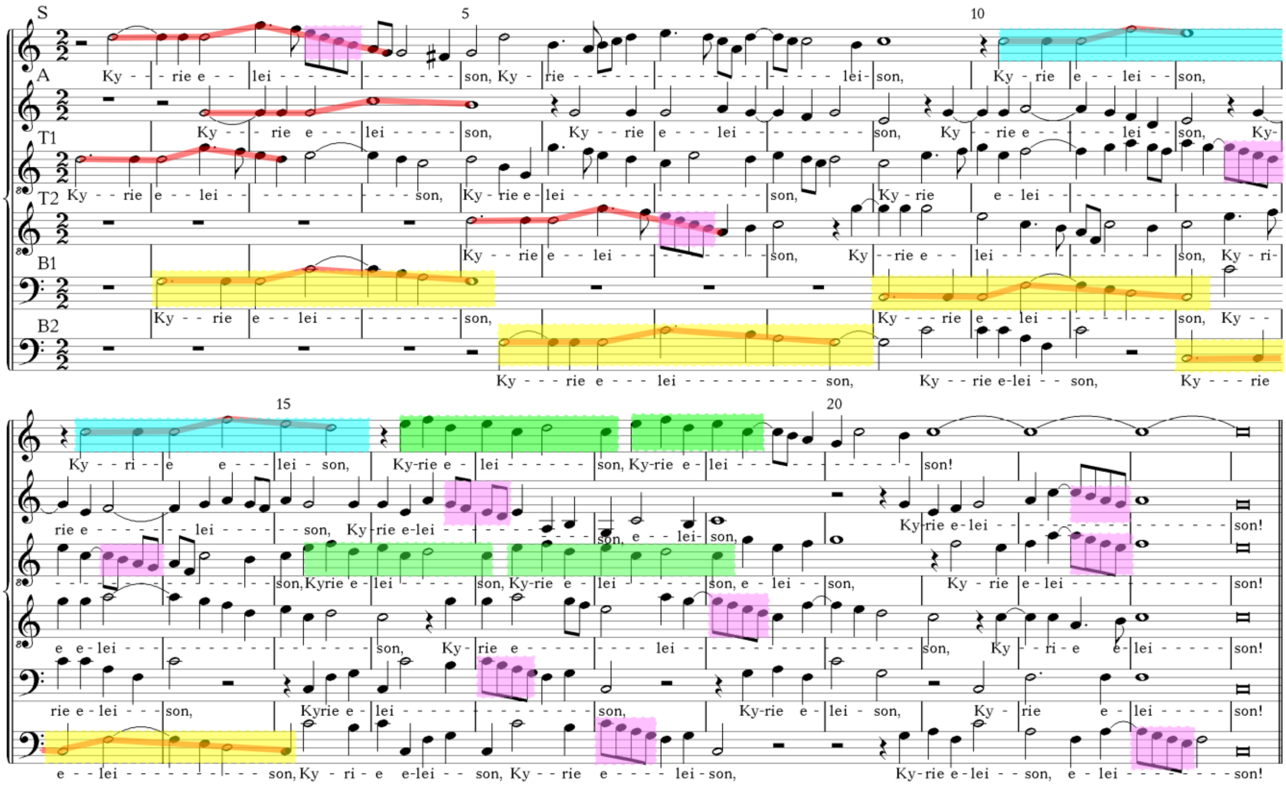



Wir markieren die durchimitierten Soggetti.

Es gibt eine längere Stelle in dem Stück, die die volkstümliche Technik des Musizierens über einem Bassgerüst benutzt.
Wo ist sie?
Kann man sie auch hören?
mp3
(vgl. auch das Notenbeispiel auf der vorigen Seite)

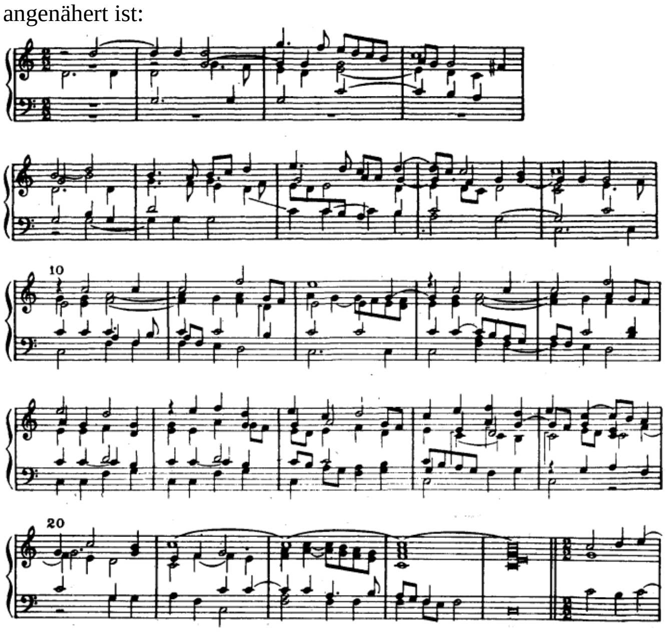
Schon das erste Kyrie der Missa Papae Marcelli zeigt, wie sehr Palestrina Elemente volkstümlichen Musizierens benutzt:

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

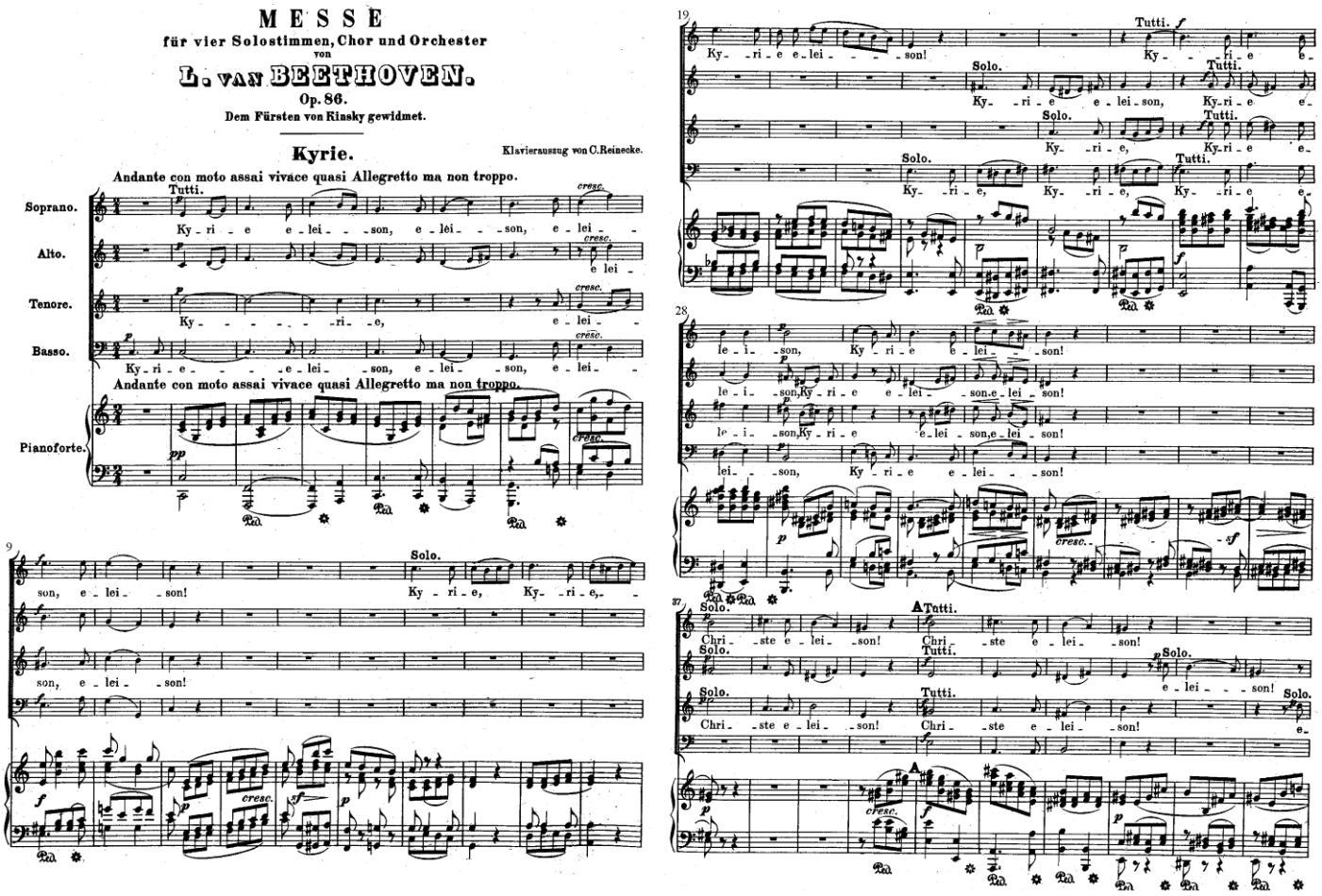



Zit. nach der Ausgabe von Arnold Schering, Mainz o. J., S. 1-5.

In T. 2-8 erscheint zweimal hintereinander in den Unterstimmen das L'homme armé-Motiv als Bassgerüst (gelbe Schraffur). In T. 9-15 wird auf der Unterdominante der gleiche Vorgang wiederholt, allerdings mit einem rhythmisch verschränken Einsatz der Bassstimme. Eine allzugroße Nähe zum „Tanzbass" wird allerdings vermieden durch die asymmetrischen Längenverhältnisse: 3 ½+ 3 ½ + 3 + 3 1/4 „Takte". Die rhythmische Verschränkung zu Beginn von T. 12 ist bedingt durch die Sopranstimme, wo ab T. 10 zweimal die gleiche dreitaktige Figur auftritt. Solche redictae (Wiederholungen) widersprechen eigentlich der Ästhetik der alten Polyphonie. Palestrina hat die komplexe kontrapunktische Kunst der Niederländer vereinfacht, mit südländischer Eleganz geglättet. Wenn man sich das Kyrie im Klavierauszug ansieht, erkennt man deutlich, dass hier die Polyphonie stark einem homophonen Satz angenähert ist:



Auf dem Klavier gespielt, hört man das Ganze weitgehend als einen natürlich fließenden harmonischen Satz, bei dem der Sopran als Melodie gehört wird. mp3
Zur Einheit des Satzes tragen Nebenfiguren bei, vor allem die abwärtslaufenden Achtelfiguren.
Wenn Palestrina zum „Klassiker" der Kirchenmusik wurde, dann gerade durch die Verschmelzung der hochartifiziellen niederländischen Kontrapunktik mit volkstümlichen und neuen Elementen. In die Zukunft weisen vor allem zwei Trends: die Entwicklung der Mensur zum Takt und der Modalität zum Dur-Moll-System. In Takt 4 zeigt das „fis" z. B. den zeitweisen Übergang von G-Mixolydisch nach G-Dur. Viele ganz „normale" C-Dur-Kadenzen finden sich in dem Stück. Der Schluss allerdings vermeidet die Dominantfunktion und benutzt den alten modalen (plagalen) „Kirchenschluss" (S-T).




Stärker als Haydn und Mozart grenzt Beethoven sich in seinem Kyrie vom weltlich-sinfonischen Stil ab. Die Musik wird zum erhabenen Zeugnis deistischer Gottesvorstellung. (Man sprach damals gerne von der ‚Gottheit'.) Der Begriff der Erhabenheit spielte in der ästhetischen Diskussion der 90er Jahre des ausgehenden 18. Jahrhunderts eine große Rolle und machte das Metaphysische wieder stärker zum Gegenstand der Kunst. „Das Erhabene, das Kant mit dem Anblick des Ozeans veranschaulichte und das ihn zu hymnischen Beschreibungen über den Sternenhimmel veranlasste, ist ein Geistgefühl. Es vergegenwärtigt das dem Verstand nicht Fassbare. Das Erhabene ist auch bei Kant als der eigentliche ästhetische Gegensatz des Schönen konzipiert. ... Durch das Erhabene kann dem Schönen nach Kant ein «übersinnliches Substrat» beigelegt werden, das das Schöne vom Verdacht befreit, nur das Gefällige zu sein." (Helga de la Motte in Neue Zeitschrift für Musik 6,1994, S. 15)
Vor diesem Hintergrund muss man die zeitgenössische Rezension der Beethovenmesse lesen:

**E. T. A. Hoffmann:**
"Das Gebet, die Andacht, regt gewiss das Gemüth, nach seiner eigenthümlich in ihm herrschenden, oder auch augenblicklichen Stimmung … auf. Bald ist daher die Andacht, innere Zerknirschung bis zur Selbstverachtung und Schmach, Hinsinken in den Staub vor dem vernichtenden Blitzstrahl des, dem Sünder zürnenden Herrn der Welten, bald kräftige Erhebung zu dem Unendlichen, kindliches Vertrauen auf die göttliche Gnade, Vorgefühl der verheissenen Seeligkeit. Die Worte des Hochamtes geben in einem Cyclus nur den Anlass, höchstens den Leitfaden der Erbauung, und in jeder Stimmung werden sie den richtigen Anklang in der Seele erwecken... - Schon hieraus folgt, dass der Componist, der wie es stets seyn sollte, von wahrer Andacht ergriffen, zur Composition eines Hochamts schreitet, die individuelle religiöse Stimmung seines Gemüths, der sich jedes Wort willig schmiegt, vorherrschen, und sich durch *das Miserere, Gloria, Qui tollis* u.s.w. nicht zum bunten Gemisch des herzzerschneidenden Jammers der zerknirschten Seele mit jubilierendem Geklingel verleiten lassen wird. Alle Arbeiten dieser letzten Art, wie sie in neuerer Zeit auf höchst frivole Weise *gemacht* sind, seit es zur Mode wurde, Messen zu componieren, verwirft Rec. als Missgeburten, von einem unreinen Gemüth erzeugt: aber ehe er den herrlichen Werken Michael und Joseph Haydns, Naumanns u. a. Lob und Bewunderung zollt, kann er nicht umhin, der alten Werke der frommen Italiener … zu gedenken, deren hohe, würdige Einfachheit, deren wunderbare Kunst, ohne bunte Ausweichungen eingreifend ins Innerste zu moduliren, in neuerer und neuester Zeit ganz verloren zu gehen scheint. Dass, ohne an dem ursprünglichen, reinen Kirchenstyl schon deshalb festhalten zu wollen, weil das Heilige den bunten Schmuck irdischer Spitzfindigkeiten verschmäht, auch schon jene einfache Musik in der Kirche musikalisch mehr wirkt, ist nicht zu bezweifeln, da die Töne, je schneller sie auf einander folgen, desto mehr im hohen Gewölbe verhallen und das Ganze undeutlich machen. …Ein genialer Dichter (Tieck, im zweyten Theile des Phantasus,) verwirft alle neuere Kirchenmusik ganz und lässt ausschließlich nur die alten Italiener gelten. Rec., so sehr er auch den erhabenen Kirchengesängen der älteren Zeit schon ihres wahrhaft heiligen, immer festgehaltenen Styls wegen, den Vorzug einräumt, ist aber doch der Meynung, dass man mit dem Reichthum, den die Musik, was hauptsächlich die Anwendung der Instrumente betrifft, in neuerer Zeit erworben, in der Kirche zwar nicht prunkenden Staat treiben dürfe, ihn aber doch auf edle, würdige Weise anwenden könne."
Rezension über Beethovens Messe C-Dur, AmZ 1813. Zit. nach: Stefan Kunze: Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit, Laaber 1987, S. 252f.)

„Erhebung“ scheint ein Hauptinhalt dieses Beethovenschen Kyrie zu sein. Aufwärtsstrebende Figuren aus 3, 4 oder 8 Tönen bestimmen das ganze Stück. Vor allem im Orchestersatz sind sie als Achtelbewegung sehr präsent, z. B. T. 9 ff. Gleich am Anfang tragen sie den liedhaft schlichten Chorsatz zu dem intensiven Höhepunkt auf dem – in dem einfachen harmonischen Ambiente – geradezu wunderhaft-entlegenen E-Dur-Akkord in T. 7. Auf die große, inbrünstig-flehende Steigerungswelle folgt das vertauensvoll-bittende Sich-zurück-fallen-lassen in die Grundtonart. Beide Gesten werden ab T. 33 eng ineinander verwoben. Ab T. 37 wird in den Vokalstimmen dauernd die fallende Geste wiederholt, zunächst auf der gleichen Tonstufe, dann ab T. 46 auf immer höheren Tonstufen, so dass wieder auf eine neue Art das Sich-Erheben und das vertrauensvolle Bitten miteinander verbunden werden.
Das Gefühl der Andacht, der liturgischen Atmosphäre, manifestiert sich besonders im Soloteil ab T. 15, der das Motiv der steigenden Achtel immer höher setzt und schließlich in einer polyphonen, fugenartigen Durchführung verarbeitet – eine Referenz an den alten Kirchenstil. Fast spektakulär ist T. 37-40: In E-Dur – dem gleichen Akkord, der schon in T. 9 ‚Entrückung’ suggerierte - wird (im Piano) eine schlichte vierstimmige A-capella-Kadenz gesungen. Das ist wie ein Verwandelt-Werden, wie ein Eintauchen in die mystische Welt alter Kirchenmusik. Die Stelle wird vom Chor im forte wiederholt und durch die wiedereinsetzende Orchesterbegleitung in den kompositorischen Kontext zurückgeholt. Übrigens fällt von hier aus im nachhinein auf, dass – ganz ungewöhnlich für eine Missa solemnis mit Solisten, Chor und großem Orchester! – schon der rein vokale, einstimmige Einsatz der Bassstimmen zu Beginn eine solche historische Reminiszens darstellt.

> **Franz Liszt:**
> "Heutigentags, wo der Altar erbebt und wankt, heutigentags, wo Kanzel und religiöse Ceremonien dem Spötter und Zweifler zum Stoff dienen, muss die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich ausbreitend in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen.
> Wie sonst, ja mehr als sonst muss die Musik **Volk** und **Gott als ihre Lebensquelle** erkennen, muss sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen.
> Um dieses zu erreichen ist das Hervorrufen einer *neuen Musik* unumgänglich. Diese Musik, die wir in Ermangelung einer anderen Bezeichnung die *humanistische* (humanitaire) taufen möchten, *sei weihevoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalen Verhältnissen **Theater** und **Kirche**, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig.*"
> Über zukünftige Kirchenmusik. 1834. In: Fr. Liszt: Gesammelte Schriften II, Leipzig 1881, Nachdruck Hildesheim 1978, S. 56

Franz Liszt: Missa choralis (1865)

Hoffmanns Rezension belegt den Zusammenhang der Diskussion über des Erhabene mit der Wiederentdeckung der alten (‚heiligen’) Kirchenmusik. Ein Jahr vor der Entstehung der C-Dur-Messe von Beethoven (1806) schlossen sich Overbeck, Pforr und andere junge Maler in Wien zur Sankt-Lukas-Bruderschaft zusammen, der Keimzelle der Nazarener. Sie wollten Kunst und Religion im Sinne vorreformatorischer Glaubenseinfalt wiedervermählen. 1810 zogen sie nach Rom und lebten dort "rein" und „fromm" unter Beachtung der mönchischen Tugenden von Armut, Keuschheit und Gehorsam. Der Sinnenprunk der Renaissance war für sie ebenso Teufelswerk wie der reformatorische Abfall vom Katholizismus. Ihr Ideal waren Raffael und die Präraffaeliten.
Gleichzeitig grub Caspar Ett (geb. 1788) am Seminar Gregorianum in München (dort war er bis 1807) in den alten Notenbeständen die Musik alter Meister aus und führte sie auf. Ein Signal für die Pflege der alten Musik wurde die Aufführung von Allegris Miserere am Karfreitag des Jahres 1816. Hier liegen die Wurzeln des Cäcilianismus, der dann ab der Jahrhundertmitte die Kirchenmusik weitgehend bestimmte und in restaurativem Geist die Gregorianik und die alte mehrstimmige Kirchenmusik nicht nur wiederbeleben, sondern auch zur Richtschnur des Produzierens neuer Werke machte. Darin ist er vergleichbar dem neoromanischen und neogotischen Kirchenbau der Zeit. Auch große Komponisten griffen die romantische Begeisterung für die Vergangenheit auf, verharrten aber nicht in einer Stilkopie, sondern vermischten das Alte produktiv mit dem Eigenen, wie es schon E.T.A. Hoffmann in seiner Rezension gefordert hatte.
Einer von ihnen ist Franz Liszt, der sich schon 1834 vehement gegen die Abkoppelung der Kirchenmusik von der zeitgenössischen Musik zur Wehr setzte. Seine Missa choralis entstand Anfang 1865 in Rom, als er sich auf den Empfang der niederen Weihen vorbereitete. Er arbeitete damals an seinem Oratorium Christus und studierte zu diesem Zweck intensiv den Gregorianischen Choral. Darauf spielt der Titel des Werkes an. Im Kyrie benutzt er (wie die alten Meister) eine gregorianische Melodie - die Antiphon „Pueri Hebraeorum“ (vom Palmsonntag) - als cantus firmus eines kontrapunktischen Satzes. Die Messe knüpft damit bewusst an Palestrina an und sollte auch in der Sixtinischen Kapelle aufgeführt werden. Sie ist als A-cappella-Messe konzipiert, wird in der Endfassung allerdings (sparsam) von der Orgel begleitet. Insoweit geht Liszt konform mir der in Regensburg sich konstituierenden kirchenmusikalischen Reformbewegung, die sich 1866 in der Zeitschrift „Fliegende Blätter der Kirchenmusik“ (Hrsg. Franz Xaver Witt) und 1868 in der Gründung des „Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins“ manifestierte. Im Gegensatz zum Cäcilianismus ist sein Werk aber in keiner Weise historisierend. Das Archaische des Palestrinastils ist die Folie für Akzente neuerer Art. Die kompositorische Haltung ist, z. B. in den ‚Erhebungs’- Figuren, mit der Beethovens vergleichbar, in manchen dramatisierenden Effekten (Kyrie- und eleison-Aufschreie, quasi instrumentale „Pizzicato“-Figuren als Sinnbild staunenden „Stammelns“) geht sie noch weiter.
Diesem Versuch, die Abkoppelung der Kirchenmusik von der künstlerischen Entwicklung zu stoppen, war letztlich kein Erfolg beschieden. Schon bald fand sich Liszt neben Haydn, Mozart und Beethoven auf der schwarzen Liste der Cäcilianer, weil „ihre Töne nicht als Diener, sondern als Herren der Liturgie erscheinen, was bekanntlich verfehlt ist“.
Franz Xaver Witt in: Musica Sacra 19 (1886), S. 40. Zit. nach: Musica sacra 1/2000

Gegen Ende des Jahrhunderts wurde sein Werk sogar, wie die ganze klassische Kirchenmusik, für die Aufführung in der Kirche verboten.

Kyrie

Franz Liszt
1811-1886

Andante

Soprano
Alto
Tenore
Basso
Organo

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i -
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e -
Ky - ri - e e -

son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - -
le - i - son, e - le - - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri -
le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri -
Ky - ri - e e - le - - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,

- - - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i -
e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i -
e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i -
Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,

ad libitum
mezzo forte
Man.

son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - - - i - son,
son, Ky - ri - e e - le - - - - - i - son, e - le - - -
son, Ky - ri - e e - le - - - - - - i - son, e - le - - -
Ky - ri - e e - le - - - - - - - i - son, e - le - i -

e - le - - - i - son, e - le - - - - i - son.
- - i - son, e - le - - - - i - son, e - le - - i - son.
- - i - son, e - le - - - - i - son, e - le - i - son.
son, e - le - i - son.

Un poco più moderato

dolce
Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,
Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,
Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,
dolce espressivo
Chri - - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

Un poco più moderato

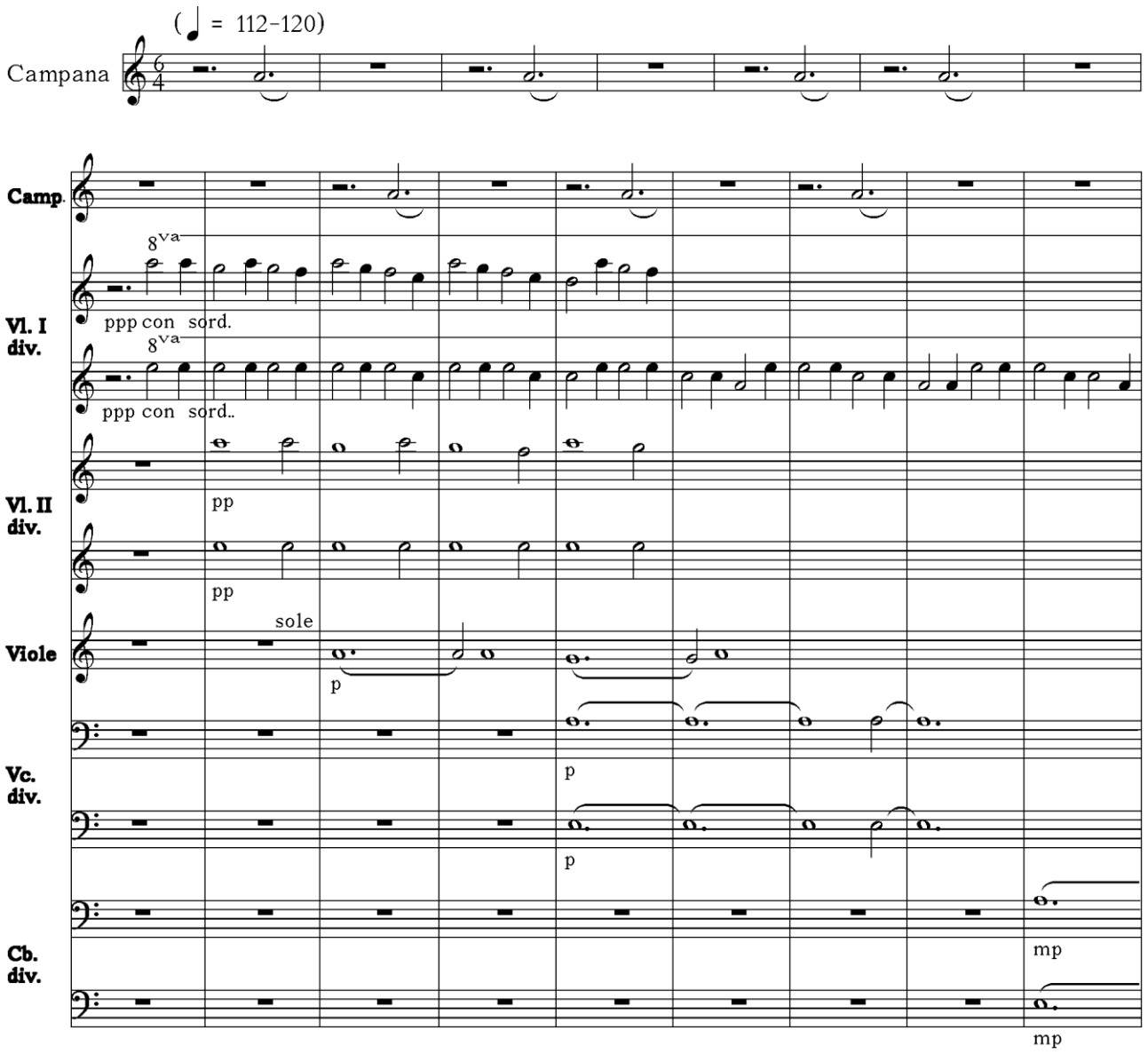
Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - -
Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - - i -
Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - i -
Chri - - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - i -

- - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -
son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -
son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -
son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

Pú - e - ri Hebræ - ó - rum portántes ramos o - li - vá - rum,
ob - vi - a - vé - runt Dómi - no, cla - mán - tes, et di - cén - tes:
Ho - sánna in excél - sis.

Noten: http://imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP58652-PMLP36561-Liszt_Musikalische_Werke_5_Band_3_4.pdf

**arvo pärt: cantus in memory of benjamin britten für streichorchester und eine glocke (1980)**




→ Wir hören das Stück, beschreiben seine Wirkung.

→ Wir definieren anhand der obigen Notation die Regeln, nach denen die einzelnen Stimmen ablaufen, und ergänzen entsprechend die Leerstellen.

→ Wir stellen Vermutungen über den weiteren Ablauf des Stückes und den zu erwartenden Klangeindruck an.

→ Welche Zusammenhänge bestehen zwischen Struktur und Ausdruck? In welcher Beziehung stehen beide zum Werktitel bzw. zum Anlass seiner Entstehung?

→ Wir versuchen Struktur und Gehalt des Stückes von den Texten Sandners und Thalers her zu verstehen.

→ Wir interpretieren das Stück ästhetisch als modale Klangflächenkomposition über dem Ton a. Mit welchen Mitteln (melodischer, rhythmischer, tonaler, harmonischer und satztechnischer Art) verhindert Pärt Plastik und Gestaltprägnanz?

→ Wir vergleichen Pärts Stück mit Palestrinas Kyrie hinsichtlich Struktur, Ausdruck und ästhetischer Funktion. In welchem Verhältnis stehen Konstruktion und Ausdruck?

→ Wir vergleichen das Stück mit dem Glockengeläut von St. Sepulchre in London. → mp3

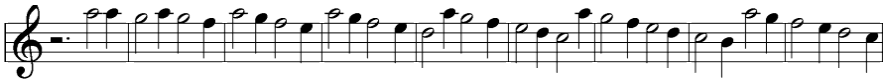
→ Ist bei diesem Stück die Frage nach Homophonie bzw. Polyphonie sinnvoll?[10]

[10] Die Struktur des Stückes ist eigentlich beides: die Hauptstimmen sind im strengen, augmentierten Kanonstil polyphon, die Tintinnabulistimmen dagegen sind als a-Moll-Fläche homophon. Aber auch die kanonischen Hauptstimmen verfließen durch das dichte Gewebe und die Gleichförmigkeit des Rhythmus weitgehend zur Fläche. So ist das auch schon beim Sommerkanon. Je mehr Stimmen dort kanonisch einsetzen, umso mehr entsteht der Eindruck einer in sich bewegten Fläche. Anders ist das bei der Bach-Fuge (s.u.). Hier sind die einzelnen Stimmen so unterschiedlich profiliert, dass sie auch beim Hören plastisch voneinander sich abheben. Palestrinas Kyrie bewegt sich in der Mitte zwischen diesen Polen.

**Wolfgang Sandner:**
"Der Priestermönch Kyprian hat die legendäre Gestalt der Ostkirche, den Sänger Romanos beschrieben; wie diese wunderbare Bruststimme beginne, eine göttliche Melodie zu singen und die Worte, die sich mit dem Klang silberner Glöckchen ergießen, in dem Halbdunkel eines gewaltigen Gotteshauses verklingen.
Hat Kyprian das Werk Arvo Pärts - den Cantus vielleicht - erahnt? Ließ Arvo Pärt sich von den geweihten Schriften inspirieren? Oder ist es die beharrliche Sphäre der Orthodoxie, die sich seit dem Jahre 787 zu ändern weigert, aus ihrer Beharrlichkeit Kraft gewinnt und damit die Jahrhunderte - die lkonen von einst und die Klänge von heute - verbindet? Die Erläuterungen des Komponisten Pärt zu seinem Stil, den er mit dem lateinischen Wort für Glöckchen als Tintinnabuli-Stil bezeichnet, klingen, als habe Kyprian sie in das goldene Buch der Orthodoxie graviert: »Tintinnabuli-Stil, das ist ein Gebiet, auf dem ich manchmal wandle, wenn ich eine Lösung suche, für mein Leben, meine Musik, meine Arbeit. In schweren Zeiten spüre ich ganz genau, dass alles, was eine Sache umgibt, keine Bedeutung hat. Vieles und Vielseitiges verwirrt mich nur, und ich muss nach dem Einen suchen. Was ist das, dieses Eine, und wie finde ich den Zugang zu ihm? Es gibt viele Erscheinungen von Vollkommenheit: alles Unwichtige fällt weg. So etwas Ähnliches ist der Tintinnabuli-Stil. Da bin ich alleine mit Schweigen. Ich habe entdeckt, dass es genügt, wenn ein einziger Ton schön gespielt wird. Dieser eine Ton, die Stille oder das Schweigen beruhigen mich. Ich arbeite mit wenig Material, mit einer Stimme, mit zwei Stimmen. Ich baue aus primitivstem Stoff, aus einem Dreiklang, einer bestimmten Tonalität. Die drei Klänge eines Dreiklangs wirken glockenähnlich. So habe ich es Tintinnabuli genannt.«
»Das ist mein Ideal. Zeit und Zeitlosigkeit hängen zusammen. Augenblick und Ewigkeit kämpfen in uns. Daraus entstehen all unsere Widersprüche, unser Trotz, unsere Engstirnigkeit, unser Glaube und unser Kummer.«
Das Orchesterwerk Cantus ist dem Andenken Benjamin Brittens gewidmet: An den zurückliegenden Jahren haben wir sehr viele Verluste für die Musik zu beklagen gehabt. Warum hat das Datum von Benjamin Brittens Tod - 4. Dezember 1976 - gerade eine Saite in mir berührt? Offenbar bin ich in dieser Zeit reif dafür geworden, die Größe eines solchen Verlustes zu erkennen. Unerklärbare Gefühle der Schuld, ja mehr als das, entstanden in mir. Ich hatte Britten gerade für mich entdeckt. Kurz vor seinem Tod bekam ich einen Eindruck von der seltenen Reinheit seiner Musik - eine Reinheit, die dem Eindruck vergleichbar ist, den ich von den Balladen Guillaume de Machauts erhalten hatte. Außerdem hatte ich lange schon den Wunsch gehabt, Britten persönlich kennen zu lernen. Es kam nicht mehr dazu."
Aus: Einleitungstext zur CD "Arvo Pärt. Tabula rasa", ECM 817 764-2.

**Lotte Thaler:**
"Das New Age ist in erster Linie ein florierendes Geschäft, das sein Kapital aus der geistigen Leere schlägt und nun im Discount neuer Heilslehren mit dem Versprechen einer weltumfassenden Harmonie regen Zulauf findet...
Man kann sich dem Eindruck nicht entziehen, dass die einzig wirkliche Krise, die das New Age beschreibt, eine Krise der Wahrnehmung ist,. auch im übertragenen Sinn als Realitätsverlust. Das Übersinnliche, das sich in so schönen Fremdwörtern wie Präkognition, Clairvoyance, Psychokinese, Bilokation oder Levitation als die »anderen Wirklichkeiten« präsentiert, scheint zwar der Bewusstseinserweiterung zu dienen, aber der Verdacht liegt nahe, dass die natürlichen Sinne nicht mehr ausreichen. Die Augen sehen nicht mehr richtig, die Ohren hören nicht mehr hin, weil sie vermutlich umweltgeschädigt sind und schon bei einem Minimum an Konzentrationsaufwand müde den Dienst versagen oder einfach gar nicht mehr reagieren. Da braucht es andere Reize, die sich »ganzheitlich« erfahren lassen und das Unvermögen, komplexe Strukturen wahrzunehmen, übertünchen. Gerade auf musikalischem Gebiet wird die geschrumpfte Wahrnehmungsfähigkeit besonders deutlich.
Unter dem Deckmantel sanfter Harmonie, »natürlicher« Obertonklänge, elektronischer Sphärenklänge oder meditativer Vokalisen verbirgt sich meist ein musikalischer Primitivismus, der die Grenze zum geistigen Infantilismus überschreitet und in seiner Redundanz kaum zu überbieten ist. Keine scharfe Dissonanz soll das Wohlbehagen im Klangbad stören, keine Anstrengung von der Drogenwirkung ablenken. Was hilft da die Proklamation des musikalischen New-Age-Apostels Joachim Ernst Berendt, die Welt schlechthin sei Klang, wenn der Solarton C oder das singende Chlorophyll der Blätter eine musikalische Ökologie vorgaukeln sollen, die auf den blanken Boden des musikalischen Analphabetismus zurückführt und sich um die tatsächliche Umweltverschmutzung durch Dauerbeschallung einen »Dreck« schert?
Die weltabgewandte Spiritualität Pärts lässt sich unter dem Etikett New Age nur allzu leicht vermarkten. Aber man sollte diesen Komponisten davor in Schutz nehmen, obwohl auch seine Musik alles andere als komplex ist, mit den einfachsten Partikeln auskommt und harmonisch höchstens archaisch klingt. Der Unterschied liegt in der Person Pärts, deren asketische Grundhaltung glaubhaft ist. Dieser Komponist schreibt eigentlich nur für sich selbst, ohne nach der Aktualität zu fragen. Dabei bilden seine Stücke oft einen Kreis, der bildlich an den Heiligenschein russischer Ikonen erinnert. Pärts Primitivismen kommen aus der Seele eines Menschen, der genau weiß, dass er es nie besser oder anders machen kann, und dem die Musik selbst heilig und irgendwo unerreichbar ist. Er betet sie an, stellt sie auf einen imaginären Altar und verleiht ihr die leisen Töne als Abglanz eines höheren Lichts. So einfach die Stücke scheinen, so schwierig sind sie zu spielen... Ihren Klang zu fassen, bedarf es wohl einer meditativen Konzentration, und so brauchte das Ensemble seine Zeit, um die innere Ruhe einer ins Unendliche absteigenden Linie im »Cantus in memory of Benjamin Britten« zu finden und dem liegenden Klangband jene sphärische Schwebe zu verleihen, die über die technische Seite der Musik hinausweist."
Aus: L. Thaler: Krise der Wahrnehmung. Das New-Age-Syndrom, in: FAZ vom 23. 2. 1988, S. 29.

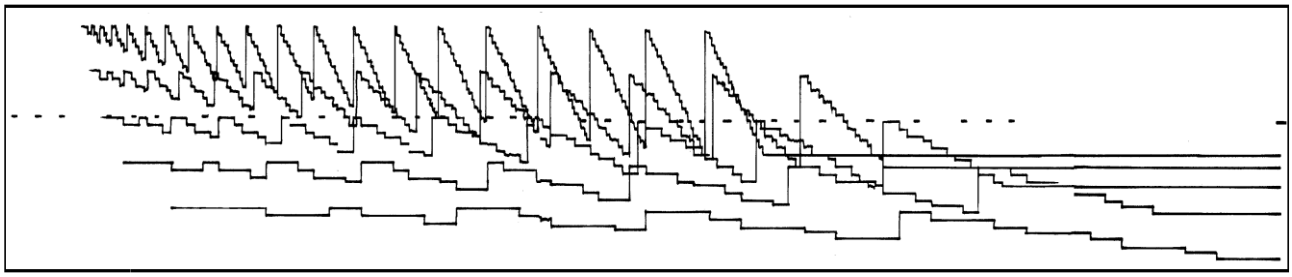
Das Stück wird von Schülern emotional-assoziativ erlebt und mit Begriffen wie Katastrophe, Tod, Untergang u. Ä. beschrieben. Als Begründung wird bei nochmaligem Hören genannt: Es geht immer tiefer, verworren, dick, offen, ohne Ende, Glocke (Totenglocke?). Ausdruck, Suggestivität wird wahrgenommen. Umso größer ist die Überraschung bei genauerem Hinsehen und Hinhören mithilfe des Arbeitsblattes.
Es zeigt die komplexe Konstruktion.
Die Glocke ertönt in einem regelmäßigen Rhythmus (Pausenlängen: 1½ - 1½ - 3½ Takte usw. bis T.85, dann Pause bis zum letzten Takt).
Die V 1 spielt eine Abwärtslinie, die immer wieder bei a''' beginnt und jedes Mal um einen Ton verlängert wird. Die Lösung sieht so aus:



V2, Va. Vlc. und Cb spielen - wie in einem eng geführten Kanon jeweils später einsetzend - dasselbe jeweils eine Oktave tiefer und jeweils augmentiert nach.
Die jeweils andere Hälfte der Instrumente spielt nur Töne des a-Moll-Dreiklangs, und zwar immer den, der der nächste unterhalb des darüberliegenden Tones der Tonleiterlinie ist. Dadurch wird die Vorstellung eines ‚stehenden' Gesamtklangs erzeugt. Pärt nennt diesen Kompositionsstil „Tintinnabuli-(=Glöckchen)Stil".
Das Stück endet zwangsläufig für V1 auf c', V2 auf a, Va auf e, Vlc/B auf a, also dem a-Moll-Dreiklang.

Die Überraschung ist groß: Die Konstruktion geht ja noch über Bach hinaus! Das Stück ist ja ausrechenbar!
Warum die Konstruktion? Dasselbe hätte man doch auch ohne die strengen Regeln erreichen können.
Das ist aber ein Irrtum. Es ist unbefriedigend, sich seine Emotionen einfach so von der Seele zu schreiben. Schon Kinder feilen an ihren Bildern, bis die Form ihren Ansprüchen genügt.
Warum aber eine Konstruktion, die man nicht hört? Für den Komponisten ist das Ziel ein opus perfectum, ein in sich stimmiges, vollendetes Werk.
Auch in der bildnerischen und architektonischen Kunst gibt es Konstruktionsprinzipien, die man nicht bewusst sieht. Die Steine des Kölner Doms sind auch an den Stellen, die niemand zu sehen bekommt, genau so sorgfältig bearbeitet wie die sichtbaren. Das Werk will also mehr sein, als die Rezipienten an ihm ablesen können. Und man glaubt auch, dass der Hörer oder Betrachter intuitiv spürt, ob eine Sache in sich stimmig ist.

*Grafische Strukturdarstellung von Pärts „Cantus" (angefertigt von Michael Velten, hier verkleinert und vereinfacht):*



Pärts Konzept ist übrigens nicht willkürlich ausgewählt, sondern folgt hörpsychologischen Gegebenheiten, wie sie schon in der barocken Figurenlehre fixiert wurden. Der Descensus bzw. die Katabasis (Abstieg) gehören zur Klage, zum „Den-Kopf-hängen-lassen". Konkret denkt Pärt wohl bei der Totenklage für Benjamin Britten, vielleicht auch an die Klageweiber, wie sie heute noch im Orient zum Totenritual gehören. Diese Gesänge haben den gleichen Abwärtsduktus, das gleiche Immer-erneut-wieder-oben-Ansetzen und sogar (im Ansatz) die kanonische Form, z. B. bei einer Totenklage aus L'Oach (Rumänien)[11]. → mp3

Das Immer-tiefer und Immer-langsamer verdeutlichen bei Pärt den lauten Aufschrei im Schmerz und dessen langsames Abklingen bzw. seine Versteinerung.
Die kanonische Form symbolisiert die Zwanghaftigkeit, die Gesetzmäßigkeit und die Ausweglosigkeit der Situation.
Die Glocke symbolisiert die Ewigkeit, vermittelt vielleicht sogar so etwas wie Trost und Hoffnung.

**(Nach Ernst Klaus Schneider, Tagungsmaterial:)**
In England ist das change-ringing, das Wechsel- oder Variationsläuten weit verbreitet. Dabei werden die Glocken in einer Vorbereitungsphase aufgeschwungen, bis sie auf dem Kopf stehen. Der Glöckner hält die Glocke in dieser Gleichgewichtslage. Für jeden Schlag wird die Glocke so gezogen, dass sie für jeden Schlag eine volle Drehung vollführt. Dies ist ohne größeren Kraftaufwand möglich. Beim change-ringing werden die Glocken in einem bestimmten Wechsel angeschlagen: Die Glocken werden stets in neuer Reihenfolge geläutet; eine Tonfolge darf erst wiederholt werden, wenn das gesamte System durchlaufen ist, z.B.:
Bei drei Glocken:

1 2 3  2 1 3  2 3 1  3 2 1  3 1 2  1 3 2 1 2 3  .....

oder bei sechs Glocken mit einer Tenorglocke (z.B. mit den Tönen d,e,f,g,a,h und dem Tenorglockenton c:

1 2 3 4 5 6 7
2 1 4 3 6 5 7
2 4 1 6 3 5 7
4 2 6 1 5 3 7
4 6 2 5 1 3 7
6 4 5 2 3 1 7
6 5 4 3 2 1 7 usf. (insgesamt über 700 Varianten)

Derartige Glockengeläute haben gelegentlich eine große Nähe zu Pärts „Cantus", z. B. bei dem Geläut von St. Sepulchre in London. Man hört immer wieder von oben nach unten laufende Tonleitern.

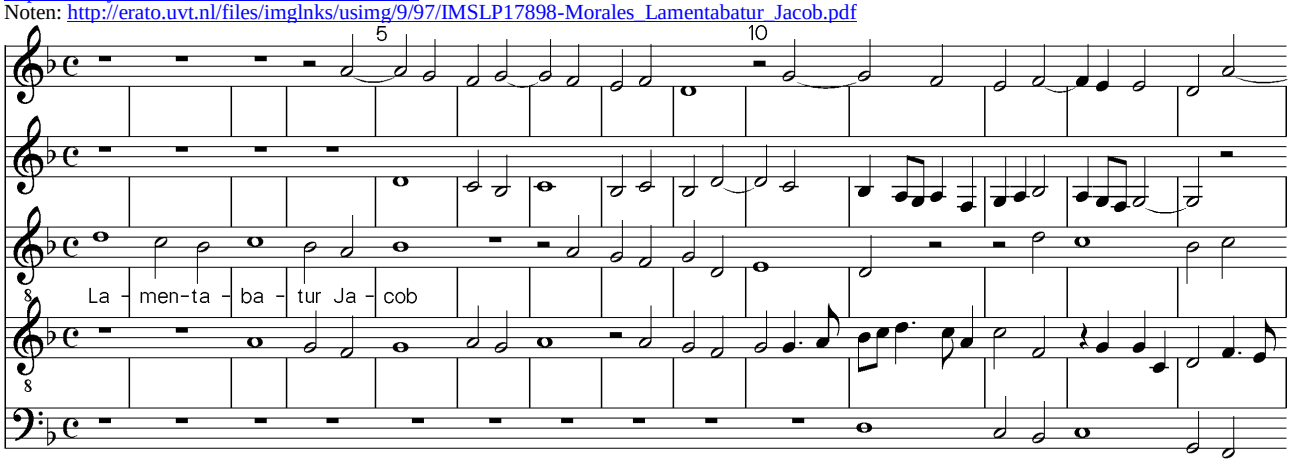
[11] "Les Voix du Monde", Track 6

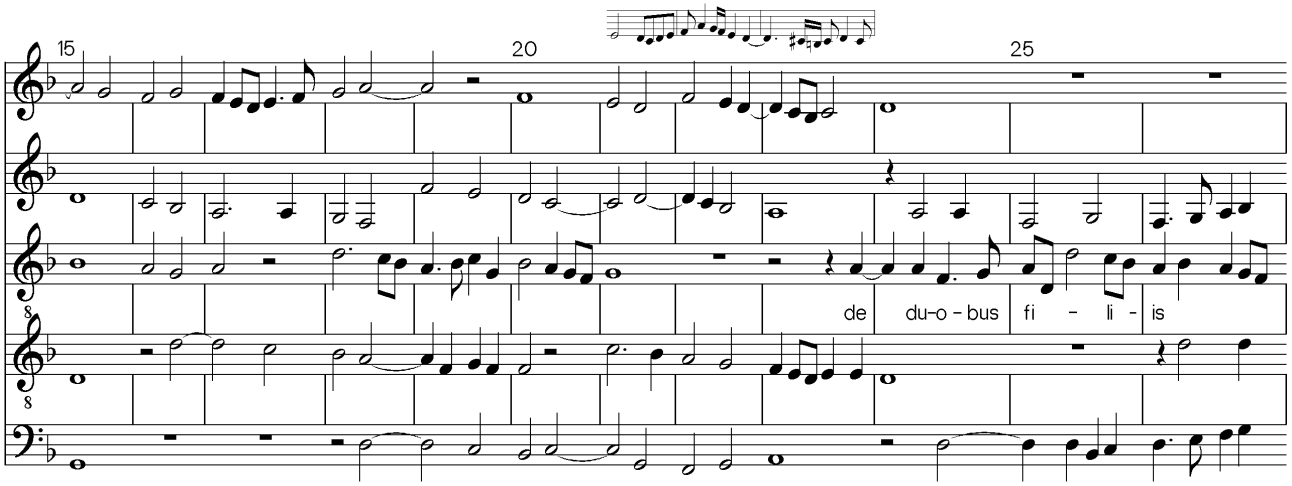
(Mögliche Klassenarbeit:)

**Christóbal de Morales: "Lamentabatur Jacob" (1543)**

Morales (um 1500-1553), ein Spanier, war seit 1534 Mitglied der Cappella Sistina in Rom. Andrea Adami beschreibt in seinen Osservazioni per ben regolare il coro dei Cantori della Cappella Pontificia (Rom 1711) die Motette Lamentabatur Jacob als "Wunder der Kunst ... die preziöseste Komposition, die in unseren Archiven zu finden ist". Zu Adamis Zeit noch wurde sie regelmäßig beim Offertorium der Messe am dritten Sonntag der Fastenzeit gesungen.

http://www.youtube.com/watch?v=FPTOwqpa6LE
http://www.youtube.com/watch?v=S9tIGbo-lnY
Noten: http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/9/97/IMSLP17898-Morales_Lamentabatur_Jacob.pdf



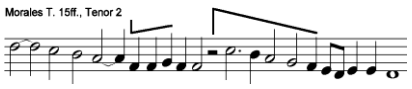



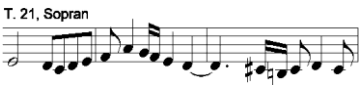

| | |
|---|---|
| Lamentabatur Jacob de duobus filiis suis. Heu me, dolens sum de Joseph perdito, et tristis nimis de Benjamin ducto pro alimoniis. Precor caelestem regem, ut me dolentem nimium faciat eos cernere. Prosternens se Jacob vehementer cum lacrimis pronus in terram, et adorans ait: Precor caelestem regem, ut me dolentem nimium faciat eos cernere. | *Es klagte Jakob über seine beiden Söhne. Weh mir, traurig bin ich über Josephs Verlust und tiefbetrübt über Benjamin, den man für Nahrung weggeführt hat. Ich flehe den himmlischen König an, mich tiefbetrübten sie wiedersehen zu lassen. Unter Tränen heftig zu Boden sich werfend, betete Jakob: Ich flehe den himmlischen König an, mich tiefbetrübten sie wiedersehen zu lassen.* |

*An diesem Beispiel lassen sich gut die Merkmale der altklassischen Kirchenmusik in Abgrenzung von der klassisch-romantischen und der Arvo Pärts abgrenzen.*

**Melodik:** Aus der Gregorianik entwickelt, deshalb

- Tendenz zu Melismatik und skalischer Bewegung,
- auftretende Sprünge werden wie ‚Löcher' anschließend eingeebnet (‚zugeschüttet'). Der Fachterminus dafür heißt: ***Sprungausgleichsgesetz***
- freiströmende ***Prosa-Melodik*** (=nicht taktgebunden, nicht periodisch gegliedert, rhythmisch wenig profiliert, keine wörtlichen Wiederholungen, statt dessen immer wieder neue, aber ähnliche Glieder; ästhetisches Ideal: größtmögliche ***„varietas"*** (=Verschiedenheit) im gleichmäßigen Fluss)
- insgesamt also weiche Konturen, Vermeidung allzu großer Gestaltprägnanz
- allerdings ‚auffallende' improvisatorische Verzierungen (=Ausdrucksfiguren?) bei der Aufführung (vgl. T. 21-23 Sopran)

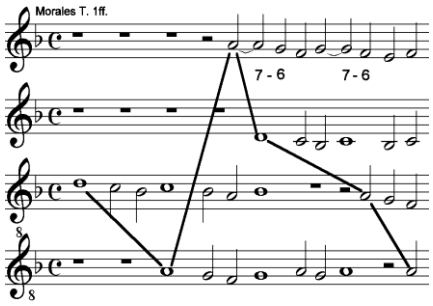



**Tonalität:** Sie ist überwiegend noch modal. Leittöne kommen also kaum vor. Allerdings ist es inzwischen klar, dass die Praxis im 16. Jahrhundert nicht immer mit der Theorie bzw. der notierten Form übereinstimmt. Der Übergang zur Dur-Moll-Tonalität wurde durch Hinzufügung von Akzidentien (#, *b*) bei der Aufführung vorbereitet (T. 23 cis im Sopran).

**Satztechnik:**

***Polyphonie:*** Alle Stimmen benutzen – in zeitlicher Verschiebung - das gleiche Material. Die verwendete Technik ist also die Imitation, genauer die ***Durchimitation:*** Ein ***Soggetto*** (ein ‚Subjekt', ein ‚zugrundeliegender' Hauptgedanke) wird nacheinander durch alle Stimmen geführt. Die spätere Fugentechnik ist hier vorgeprägt. Aber es gibt entscheidende Unterschiede:



- Das ‚Thema' ist noch weniger markant und noch weniger fest konturiert als bei der Fuge. Nicht nur am Ende ‚franst' es aus, sondern auch die Mitte und sogar der Kopf sind instabil und werden (leicht) verändert. Deshalb spricht man in der Musikwissenschaft seit neuerem im Falle der alten Musik nicht von ‚Thema', sondern von ‚soggetto'.
- Das Soggetto durchzieht nicht – wie bei der Fuge - alle Durchführungen, sondern ändert sich mit jedem Abschnitt, d. h. mit jedem neuen Satzglied: bei „de duobis filiis wird ein ‚neues' Thema ein- und durchgeführt. Dieses ist aber entsprechend dem oben genannten Prinzip nicht grundsätzlich neu und kontrastierend, sondern hebt sich nur leicht ab.
- Die Imitationen erfolgen vor Ablauf des Soggetto, so dass man von dauernder Engführung sprechen könnte.
- Ein Kontrapunkt im Sinne eines markanten Gegenthemas fehlt.

***Harmonik:*** Sie folgt den Prinzipien des ‚reinen Satzes', d.h. es werden nur reine (konsonante) Intervalle verwendet. Gegenüber der bis ins Mittelalter geltenden pythagoräischen Klassifikation (reine Intervalle = Oktaven, Quinten, Quarten) ist allerdings eine Änderung eigetreten: die Quarte gilt in der Praxis nicht mehr als rein, dagegen ist die Terz nun als konsonantes Intervall. So kommt es, dass das Satzbild von einfachen Dreiklangsfolgen bestimmt ist. Selbst normale Dominantseptakkorde kommen so gut wie nicht vor (T.8). Die einzigen Spannungsklänge, die (sogar relativ häufig) benutzt werden, sind der Quart- (sus4) bzw. der Sept- (oder auch der Non-)vorhalt, die aber regelmäßig durch Ligaturen (Überbindungen) weich eingeführt und dann in die konsonante Terz bzw. Sext oder Oktave aufgelöst werden.

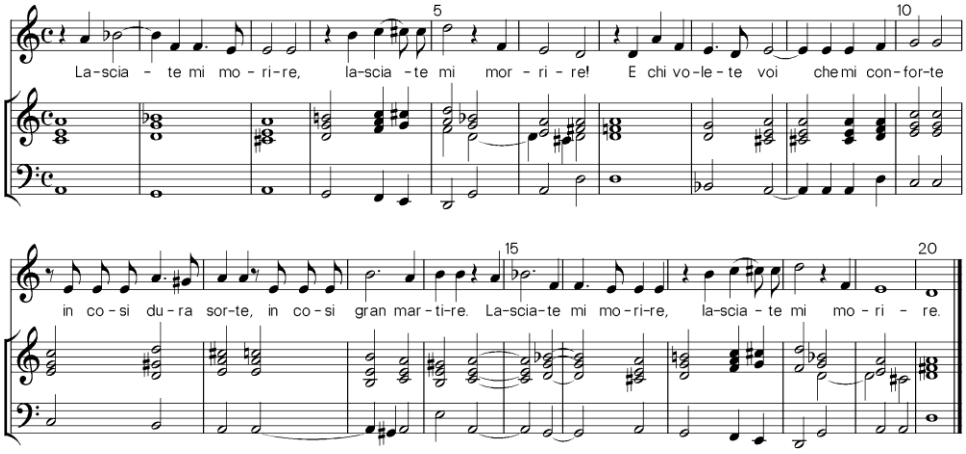
**Form:**

Der beschriebene Formablauf heißt ***Motette*** (nach franz. mot = Wort), weil er bei Textvertonungen entwickelt wurde. Die sich überlappenden Themen führen zu einer weiteren ‚Weichkonturierung': Absätze und Akzente innerhalb der Stimmen werden von anderen überspielt. Die im Tonraum sich überkreuzenden Stimmen (vgl: T1 und T2 in T. 7ff.) tragen ebenso zu dem undurchsichtig flächenhaft-fließenden, schwebenden Gesamteindruck bei wie die ‚Engführungen' in wechselnd dichtem Abstand (T. 4/5 ein Halbe zwischen Sopran und Alt).

**Ausdruck:**

Im Gegensatz zur klassisch-romantischen Kirchenmusik und zu dem klagenden cantus Pärts, gibt es hier nur in abgemildeter Form affektive und abbildende Figuren. In Morales´ "Lamentabatur" könnten die vielen Vorhalte und der fallende Melodieduktus als solche aufgefasst werden. Der Ausdruck erscheint gezügelt. Es handelt sich um meditative Verarbeitung der Trauer, nicht um einen Ausbruch von Klage und Wut. Immerhin lassen sich Beziehungen zur Totenklage herstellen, z. B. zur schon erwähnten Totenklage aus L'Oach (Rumänien)[12]. → mp3

**Persönliche Klage** gibt es erst mit der Entwicklung der Oper und der Monodie (der absoluten Homophonie).




**Monteverdi:**
**Klage der Ariadne (**1608)
http://www.youtube.com/watch?v=WRVasTFjG1k

Lasst mich sterben,
Lasst mich sterben;
Oder was wollt ihr, das mich stärke
in einem so harten Schicksal,
in so großer Qual?
Lasst mich sterben!

Dieses Stück wurde als die Geburt einer neuen Musik voller Leidenschaft, emotionaler Dichte und Intimität empfunden und fand viele Nachahmer, die sich an dem gleichen Text versuchten.
Ariadne beklagt sich darüber, dass Theseus, den sie mit Hilfe des Fadens den Weg aus dem kretischen Labyrinth des Minotaurus finden ließ und mit dem sie anschließend nach Naxos geflüchtet war, sie verlassen hat. Das Stück schwankt zwischen tiefer Resignation und unbändiger Wut. Es wird berichtet, dass vor allem die Frauen durch das Stück zu Tränen gerührt wurden. Kein Wunder, lässt das Stück sich doch als Abwehr eines unerwünschten weiblichen Rollenmusters lesen: Ariadne, die selbstbewusste Frau, die sich nach eigenem Willen den Geliebten wählt, wird über die Katharsis von Wehklage und Schmerz geläutert, so dass am Ende – dieser Teil ist hier nicht abgedruckt - der Name des geliebten Theseus ersetzt wird durch die Anrufung von Vater und Mutter - ein Indiz für die Unterwerfung unter die Ordnungsmacht der Familie. Weinen die Frauen, weil sie in Ariadnes Schicksal ihre eigene Lage als verheiratete Frauen erkennen?
Schon der Text ist ganz anders als bei Morales, nämlich rhetorisch (d. h. hier: im Sinne der Bühnenaktion) konzipiert. Die Melodieführung folgt dem deklamatorischen Gestus. Man kann den Text nach der Musik sprechen und erlebt eine affektreiche Bühnensprache. Im Unterschied zum Rezitativ sind allerdings vor allem die Längenakzente durch Überdehnung stärker musikalisiert. Musikalisch überhöht werden auch die im Text angelegten Parallelisierungen (che mi conforte, in cosi dura sorte, in cosi gran martire), und zwar durch steigende Sequenzierung. Die Musik tut aber noch mehr. Sie baut parallel zum Text eine eigene Affektebene auf, vor allem durch den Gebrauch von Dissonanzen und durch Raumgesten. Gleich am Anfang fällt das 'b' aus der Tonart und reibt sich 'schmerzlich' mit dem a-Moll-Akkord. Der Wechsel von Auflehnung/Aufschrei und Resignation wird durch die konsequente Nutzung der beiden Tetrachordräume suggestiv gestaltet. Den oberen Raum a' - d'' charakterisiert die 'quälende' chromatische Aufwärtsbewegung (a, b, h, c, cis, d). Der untere Tonraum wird zunächst nur in seiner unteren Hälfte benutzt und durch diatonische Abwärtsbewegung gefüllt (f, e, d). Die Wiederholung des "Lasciate mi morire" wird musikalisch überformt durch eine Entwicklung: Die Spannung zwischen Auf/Ab und Oben/Unten wird beim zweiten Mal vergrößert, und beide Phrasen werden durch die konsequente sukzessive Ausfüllung des Oktavrahmens von der Achse a' aus zu einem ausdrucksvollen musikalischen Bogen. Und dieser Bogen spiegelt sich effektvoll auch in den Umrisslinien von Melodie und Bassführung, die durch ihre Gegenbewegung den Raum fächerartig öffnen und schließen. Die Aussparung des 'g' signalisiert die Trennung der Räume. Im Mittelteil wird dieses bisher vernachlässigte Mittelsegment ins Zentrum gerückt. Die Aufwärtssequenzierungen, Zeichen der Auflehnung gegen die Resignation des zweiten "morire", das sich wie eine Schlusswendung anhört, durchbrechen sogar die bisherige Trennungslinie (a') und stoßen bis zum Ton 'h' vor. Dadurch kommt es, da nun die Wiederholung des 1. Teils folgt, zu einer Konfrontation von h und b, die zum Indiz für das schwankende Gefühl wird. Die musikalische Form genügt nicht nur musikalisch-ästhetischen Belangen, sondern zeichnet gleichzeitig den im Text gemeinten psychologischen Vorgang nach. Die Musik wird sprachfähig durch die Individualisierung, Verfremdung, charakteristische Umformung und konsequente Semantisierung von Melodie- und Satzformeln. Morales' Stück beginnt im Sopran zwar auch mit der diatonischen Ausfüllung des Raumes a' - d', und den fallenden Duktus dieser Formel könnte man mit dem Kernwort "klagen" in Verbindung bringen. Aber man muss es nicht zwingend! Gegenüber solch einer semantischen Unverbindlichkeit ist Monteverdis Stück von sprechender Charakteristik.

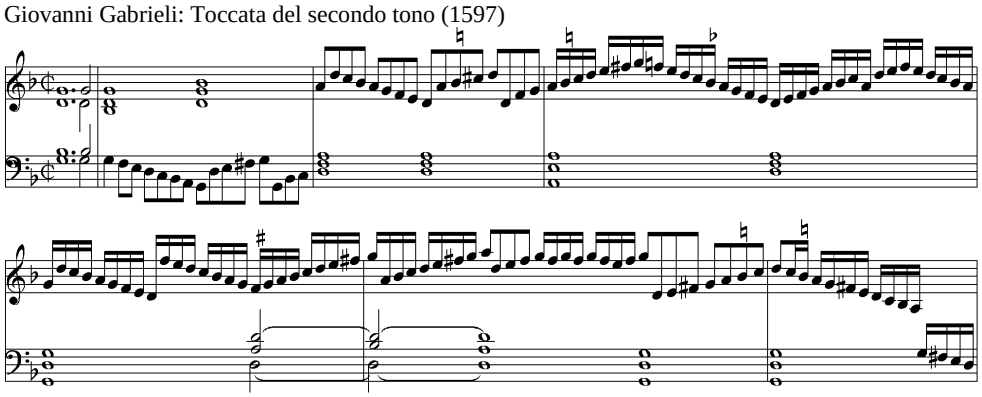
[12] "Les Voix du Monde", Track 6

**Die Polarität von Ordnung und Unordnung**

Die Wirklichkeit, auch die musikalische, gehorcht nicht einem einzigen Prinzip. Nicht erst mit der modernen Chaostheorie der Naturwissenschaften wissen wir, dass Ordnung (Kosmos) dem Chaos abgerungen ist, dass Ordnung und Unordnung Pole sind, zwischen denen sich alle Prozesse dieser Welt abspielen. Zur Kreativität gehören in gleicher Weise logische, systemorientierte Arbeit und divergente, spontane Vorstellungs- bzw. Gedankensprünge. Paul Claudel sagt: "Ordnung ist die Lust der Vernunft, Unordnung die Wonne der Phantasie."[1] Die Verbindung beider Prinzipien haben wir in der Musik schon im Zusammenhang mit der Decoratio und der Elocutio kennengelernt. (Übrigens gilt, wie wir heute wissen, eine solche improvisatorische Verzierungspraxis auch für Palestrinas Musik, wenn sie auch in Einspielungen bis heute kaum praktiziert wird.) Noch deutlicher wird sie in der Verbindung von relativ freien, quasi improvisatorischen mit streng durchgearbeiteten Phasen, wie sie uns bei "Vendome" begegnete. Besonders bei Zusammenstellungen wie Präludium und Fuge, Fantasie und Fuge, Tokkata und Fuge u. ä. wird sie sichtbar. Improvisatorische Spielfreude ist aus naheliegenden Gründen vor allem eine Domäne der Instrumentalmusik. Da aber bis ins 18. Jahrhundert hinein die Vokalmusik als die höherstehende Musikform angesehen wurde, standen solche freieren Musizierformen in geringerem Ansehen und wurden im allgemeinen nur als Ergänzung (z. B. als Vor-, Zwischen- oder Nachspiel) zu den etablierten vokalen Formen akzeptiert. Wirklich "freie" Fantasien, die nicht mehr in den Kosmos der Fuge münden, sondern für sich stehen, gibt es erst in der Geniezeit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, z. B. bei C. Ph, E. Bach (S. 62ff.).
Zit. nach FAZ vom 15. 3. 1988, S. B 13.

Damals sagte man nicht "Orgel spielen", sondern "Orgel schlagen". Das Wort Tokkata (von it. toccare: schlagen) bezeichnet also ursprünglich ein Stück für Tasteninstrumente. Wie solche Stücke vokale Vorbilder (etwa eine Motette) , aufbereiten', zeigt ein frühes Beispiel der Gattung:

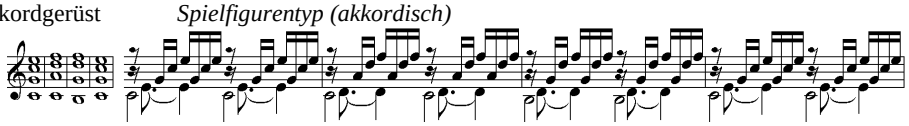
Giovanni Gabrieli: Toccata del secondo tono (1597)



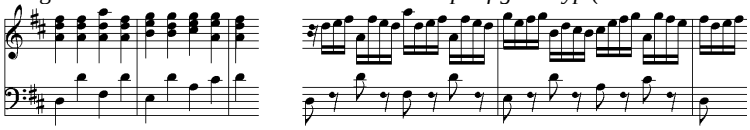
Der chorische Akkordsatz wird durch instrumentale Tonleiterpassagen aufgebrochen. Angesichts der hier zu beobachtenden Spielfreude wundert es nicht, dass die Tokkata und die ihr verwandten Formen sich in ihrer weiteren Entwicklung immer stärker von der Bindung an den in 'Stimmen' gedachten Satz lösten und freiere Gestaltungsmöglichkeiten suchten. Typisch für die Tokkata wurde ein Wechsel von schnellem Figurenwerk und Akkordsäulen. Das Passagen- und Figurenwerk kann dabei sowohl sehr frei als auch sehr stereotyp gehandhabt werden.
Die in den freien Musikformen verwendeten Satzmodelle bewegen sich zwischen zwei extremen Polen, dem Spielfigurentyp, bei dem der Ablauf durch die Beibehaltung bestimmter motivischer Floskeln vereinheitlicht wird - ihn trifft man häufig bei Präludien an -, und dem freischweifenden Rezitativtyp, der mit seinem freien Deklamieren die Zeitschemata (Takt, Perioden) außer Kraft setzt. Beide verletzen die Normen des Hochstils in unterschiedlicher Weise, der eine durch eine - was die Figuren betrifft - zu penetrante Ordnung, der andere durch eine zu große Unordnung.

**Präludientypen**

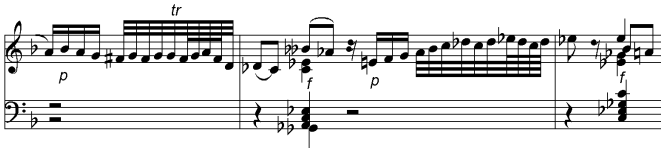
Bach, Präludium in C, WK 1 (1722)
Akkordgerüst *Spielfigurentyp (akkordisch)*



Bach, Präludium in D, WK 1 (1722)
Akkordgerüst *Spielfigurentyp (skalisch-akkordisch)*



Bach, Chromatische Fantasie und Fuge
*Recitativo*



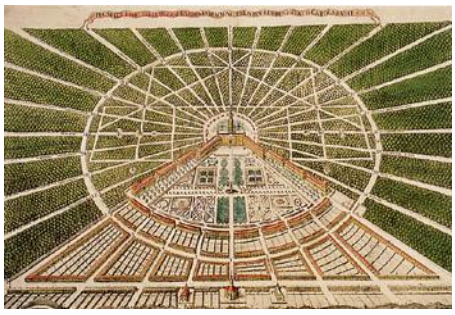

**Michael Prätorius:**
"Tocata ist als ein Praeambulum, oder Praeludium, welches ein Organist, wenn erstlich uff die Orgel oder Clavicymbalum greifft, ehe er ein Mutet oder Fugen anfehet, aus seinem Kopf vorher fantesirt, mit schlechten entzelen Griffen und Coloraturen etc. Einer aber hat diese, der ander ein andere Art, davon weitläufig zu tractiren allhier unnötig."
Aus: Michael Prätorius, Syntagma musicum, 1619. Zit. nach: Erich Valentin, Die Tokkata, Köln 1958, S. 3.
*Prae-ambulum:* vorausgehender Spaziergang; *Prae-ludium:* Vor-Spiel; *schlecht:* schlicht; *entzele Griffe:* einzelne Akkorde; *Coloraturen:* Läufe (Tonleiterpassagen u. ä.); *Mutet:* Motette

**Johann Mattheson:**
"Noch eine gewisse Gattung, ich weiß nicht, ob ich sagen soll, der Melodien, oder der musikalischen Grillen trifft man in der Instrumentalmusik an, die wie alle übrigen aber unentschieden ist, in den sogenannten Fantasies oder Fantasie, deren Art sind die Boutaden, Capricci, Tokkata, Preludes, Ritornelli etc. Ob nun alle das Aussehen haben sollen, als spielt man sie aus dem Stegreif daher, so werden meistenteils ordentlich zu Papier gebracht, halten aber so wenig Schranken und Ordnung, dass man sie schwerlich mit einem anderen Namen als guter Einfälle belegen kann. Daher ihr Abzeichen die Einbildung ist."
Aus: Johann Mattheson: Kern melodischer Wissenschaft, 1737, S. 122. Zit. nach: Erich Valentin, Die Tokkata, Köln 1958, S. 3f.
*Grillen:* Launen; *Einbildung.* Einfall, Vorstellung, Imagination, Erleuchtung

**Johann Mattheson:**
"Der phantastische Nahm ist sonst sehr verhasst; allein wir haben eine Schreib=Art dieses Nahmens, die wol beliebt ist ... Was sollten doch die Herren Organisten anfangen, wenn sie nicht aus eigenem Sinn in ihren Vor= und Nachspielen fantaisiren könnten? es würde ja lauter höltzemes, auswendig=gelerntes und steiffes Zeug herauskommen... Dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz= Sing= und Spiel=Art, die man erdencken kann, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth, da man sich weder an Worte noch Melodie, obwol an Harmonie, bindet, nur damit der Sänger oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse; da allerhand sonst ungewöhnliche, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht werden, ohne eigentliche Beobachtung des Tacts und Tons, unangesehen dieselbe auf dem Papier Platz nehmen; ohne förmlichen Haupt=Satz und Unterwurff, ohne Thema und Subject, das ausgeführet werde; bald hurtig, bald zögernd; bald ein= bald vielstimmig; bald auch auf eine kurtze Zeit nach dem Tact; ohne Klang=Maasse; doch nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen. Das sind die wesentlichen Abzeichen des fantastischen Styls ... Wer die meisten künstlichsten Schmückungen und selteneste Fälle anbringen kann, der fährt am besten. . . Die Haupt=Sätze und Unterwürffe lassen sich zwar, eben der ungebundenen Eigenschafft halber, nicht gantz und gar ausschliessen; sie dürffen aber nicht recht an einander hangen, vielweniger ordentlich ausgeführet werden: daher denn diejenigen Verfasser, welche in ihren Fantaisien oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten, keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl hegen, als welchem kein Ding so sehr zuwieder ist, denn die Ordnung und der Zwang. Und warum sollte sich denn eine Toccate, Boutade oder Caprice gewisse Ton=Arten erwehlen, worin sie schliessen müste? darff sie nicht aufhören, in welchem Ton sie will; ja muss sie nicht offt, aus einem Ton in den andern gantz entgegen stehenden und fremden geführet werden, wenn ein regelmäßiger Gesang darauf folgen soll?"
Aus: Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 87-89 (Faksimile, hg. von Margarete Reimann, Kassel 1954).
*Hauptsatz:* thematischer Komplex, der dem Stück zugrundeliegt, der z. B. als Ritornell wiederkehrt; *Unterwvurff:* Ostinatofigur einer Chaconne; ü*bereilen:* überraschen

**Igor Strawinsky:**
"Verständigen wir uns über dieses Wort Phantasie. Wir nehmen dieses Wort nicht als Begriff für eine bestimmte musikalische Form, sondern im Sinne einer Hingabe an die Launen der Einbildungskraft. Dies setzt voraus, dass der Wille des Autors willentlich lahmgelegt ist. Denn die Einbildungskraft ist nicht nur die Mutter der Laune, sondern auch die Dienerin und Kupplerin des schöpferischen Willens.
Die Funktion des Schöpfers besteht darin, dass er die Elemente, die ihm die Einbildungskraft zuträgt, aussiebt, denn die menschliche Aktivität muss sich selbst ihre Grenzen auferlegen. Je mehr die Kunst kontrolliert, begrenzt und gearbeitet ist, um so freier ist sie.
Was mich betrifft, so überläuft mich eine Art von Schrecken, wenn ich im Augenblick, wo ich mich an die Arbeit begebe, die unendliche Zahl der mir sich bietenden Möglichkeiten erkenne und fühle, dass mir alles erlaubt ist. Wenn mir alles erlaubt ist, das Beste und das Schlimmste, wenn nichts mir Widerstand bietet, dann ist jede Anstrengung undenkbar, ich kann auf nichts bauen, und jede Bemühung ist demzufolge vergebens...
Meine Freiheit besteht also darin, mich in jenem engen Rahmen zu bewegen, den ich mir selbst für jedes meiner Vorhaben gezogen habe.
Ich gehe noch weiter: meine Freiheit wird umso größer und umfassender sein, je enger ich mein Aktionsfeld abstecke und [je] mehr Hindernisse ich ringsum aufrichte. Wer mich meines Widerstandes beraubt, beraubt mich einer Kraft. Je mehr Zwang man sich auferlegt, um so mehr befreit man sich von den Ketten, die den Geist fesseln.
... »Die Kraft«, sagte Leonardo da Vinci, »entsteht aus dem Zwang und stirbt an der Freiheit.«"
Aus: Igor Strawinsky: Musikalische Poetik, übersetzt von Heinrich Strobel, Mainz 1949, S. 41, 42 und 47.

| **Robert Gernhardt**<br>Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs (Veröffentlicht 1981 in dem Band „Wörtersee“) | **Johann Wolfgang von Goethe:**<br>Das Sonett (1807), 2. Teil |
|---|---|
| Sonette find ich sowas von beschissen,<br>so eng, rigide, irgendwie nicht gut;<br>es macht mich ehrlich richtig krank zu wissen,<br>dass wer Sonette schreibt. Dass wer den Mut<br><br>hat, heute noch so'n dumpfen Scheiß zu bauen;<br>allein der Fakt, dass so ein Typ das tut,<br>kann mir in echt den ganzen Tag versauen.<br>Ich hab da eine Sperre. Und die Wut<br><br>darüber, dass so'n abgefuckter Kacker<br>mich mittels seiner Wichserein blockiert,<br>schafft in mir Aggressionen auf den Macker.<br><br>Ich tick nicht, was das Arschloch motiviert.<br>Ich tick es echt nicht. Und wills echt nicht wissen:<br>Ich find Sonette unheimlich beschissen. | Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen<br>Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden;<br>Der Widerwille ist auch mir verschwunden,<br>Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.<br><br>Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!<br>Und wenn wir erst in abgemessnen Stunden<br>Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,<br>Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.<br><br>So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:<br>Vergebens werden ungebundne Geister<br>Nach der Vollendung reiner Höhe streben.<br><br>Wer Großes will, muss sich zusammenraffen;<br>In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,<br>Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben. |

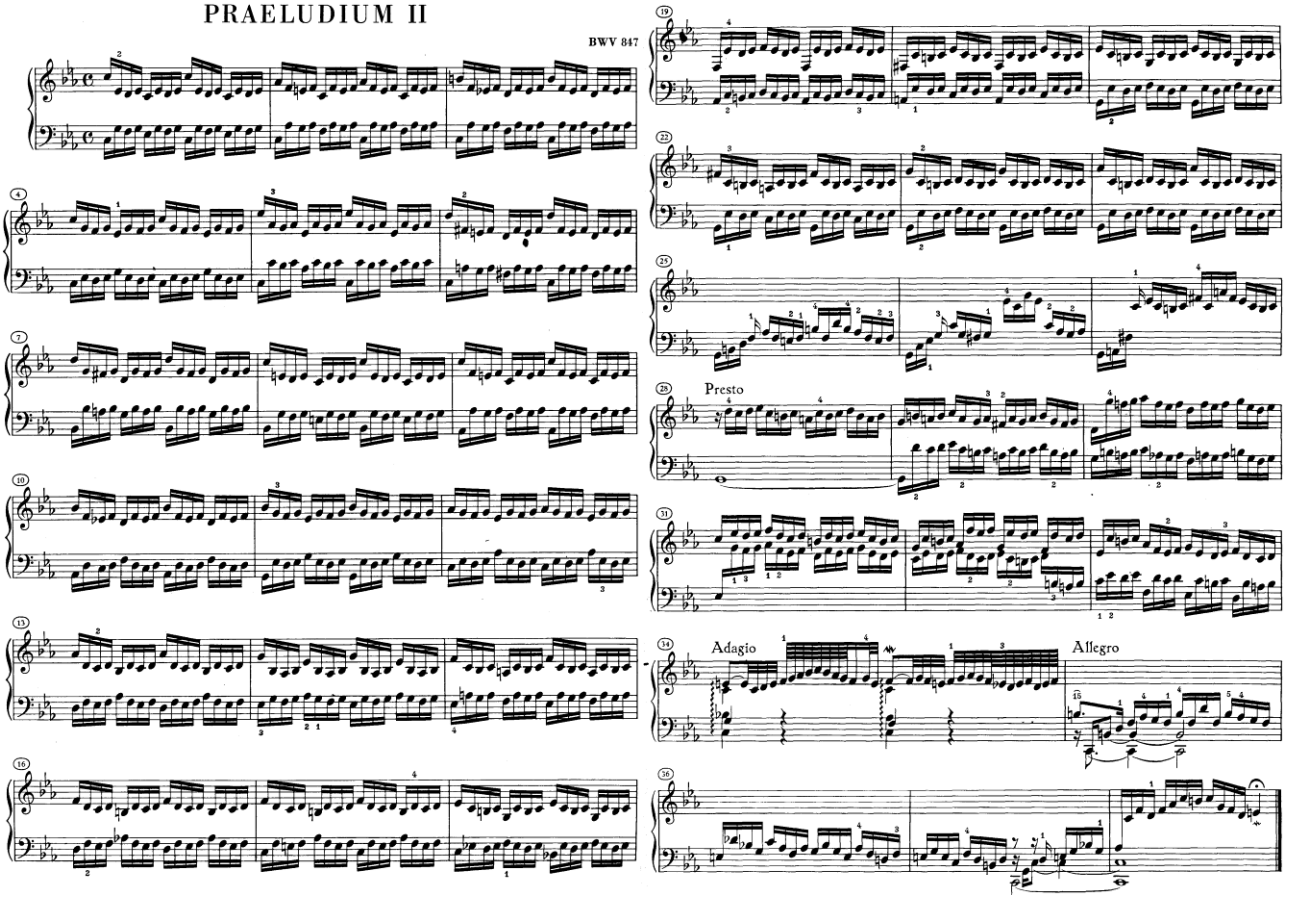


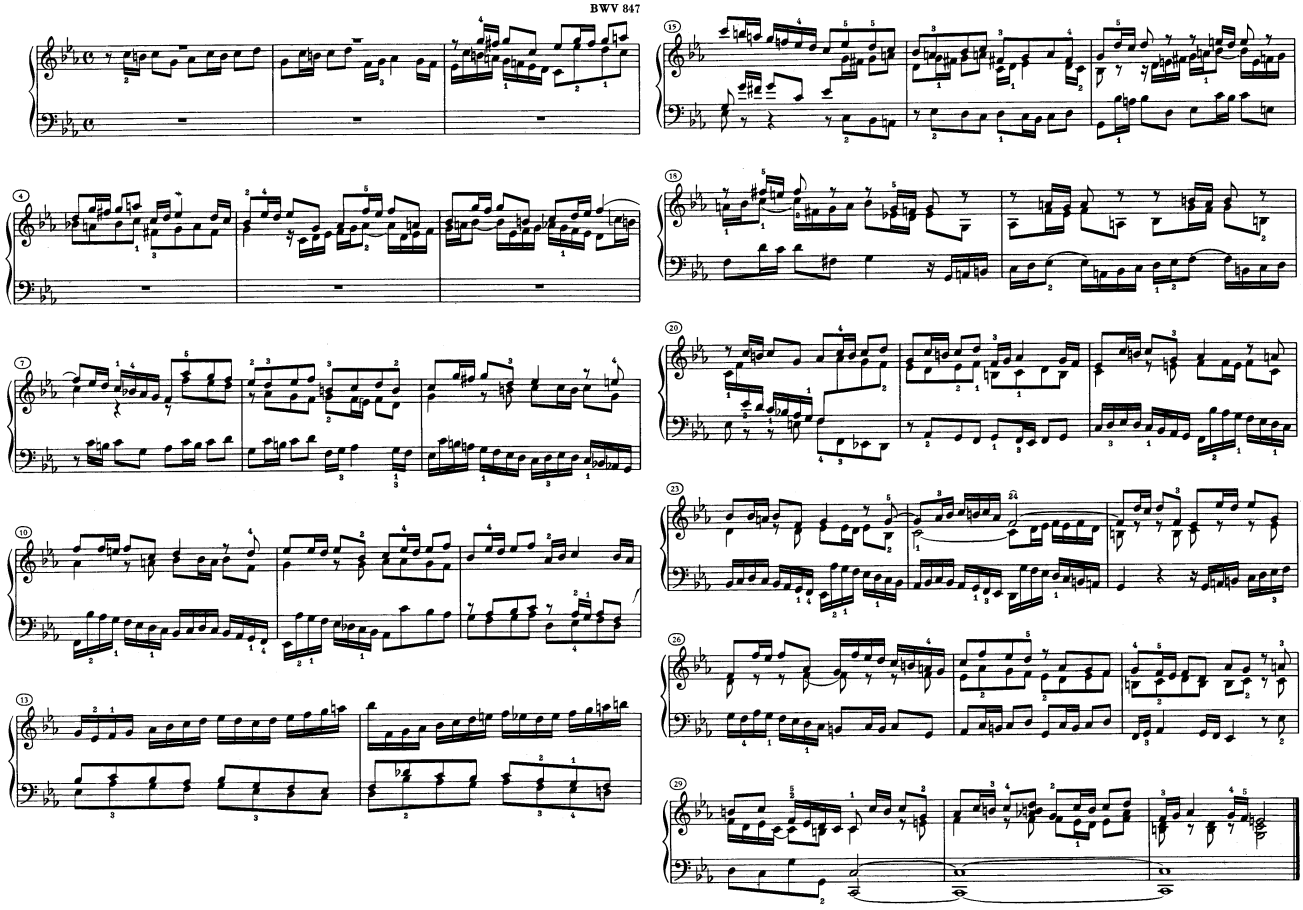
Für den Barockmenschen ist Ordnung (Kosmos) das rational und geometrisch eindeutig ins Gesetzmäßige Gezwungene. Die Stadtansicht des neugegründeten, der ‚wilden‘ Natur abgerungenen Karlsruhe, bindet das Chaos der Umgebung in eine fächerförmige komplexe Geometrie, der sich auch die Natur selbst beugen muss. Auch in der Musik sind die ‚gesetzmäßigen‘ Formen wie die Fuge Bezugspunkt für die sie ‚umgebenden‘ mehr chaotischen Phantasieformen wie Präludium, Toccata usw. Diese sind in der Regel im Barock nicht selbständig, sondern Einleitung zu den Hauptformen, wie z. B. in dem Paar „Präludium und Fuge“.

**Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge in c-Moll**
**(Wohltemperiertes Klavier I, 1722)**

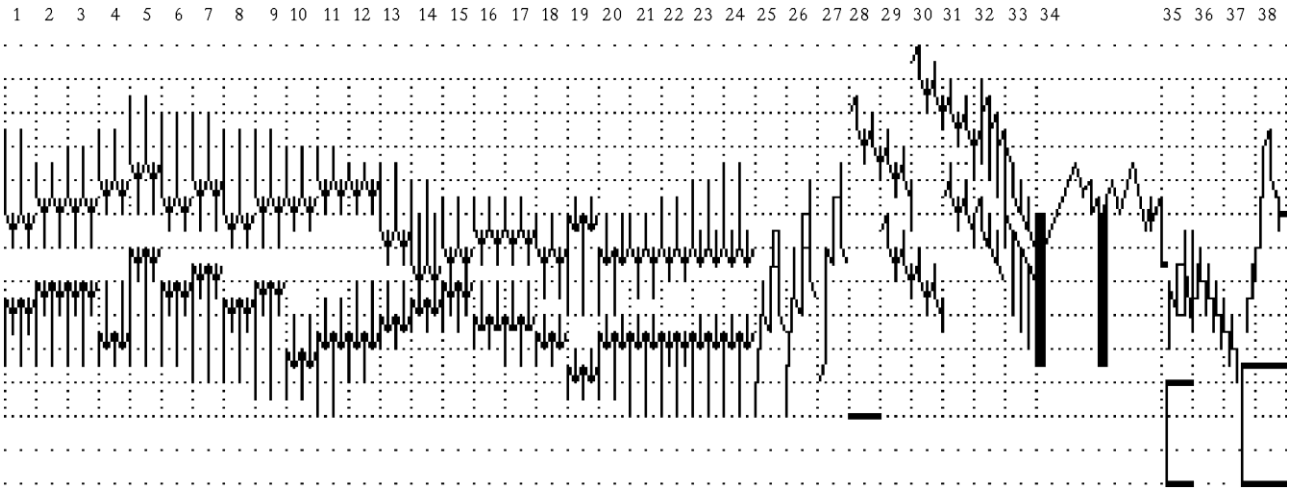
→ Wir untersuchen das Präludium nach den verwendeten Struktur- und Satzmodellen.
→ Wir untersuchen das Verhältnis von rechter und linker Hand in den einzelnen Phasen.
→ Wir verfolgen die Veränderungen, die die Spielfigur des Anfangs im Stück erfährt.
→ Wir beschreiben das Verhältnis von Linie und Fläche (Klang) in den einzelnen Phasen.
→ Wir beschreiben die räumliche Disposition des Stückes anhand der Grafik auf S. 53.

**Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge c-Moll (WK 1)**

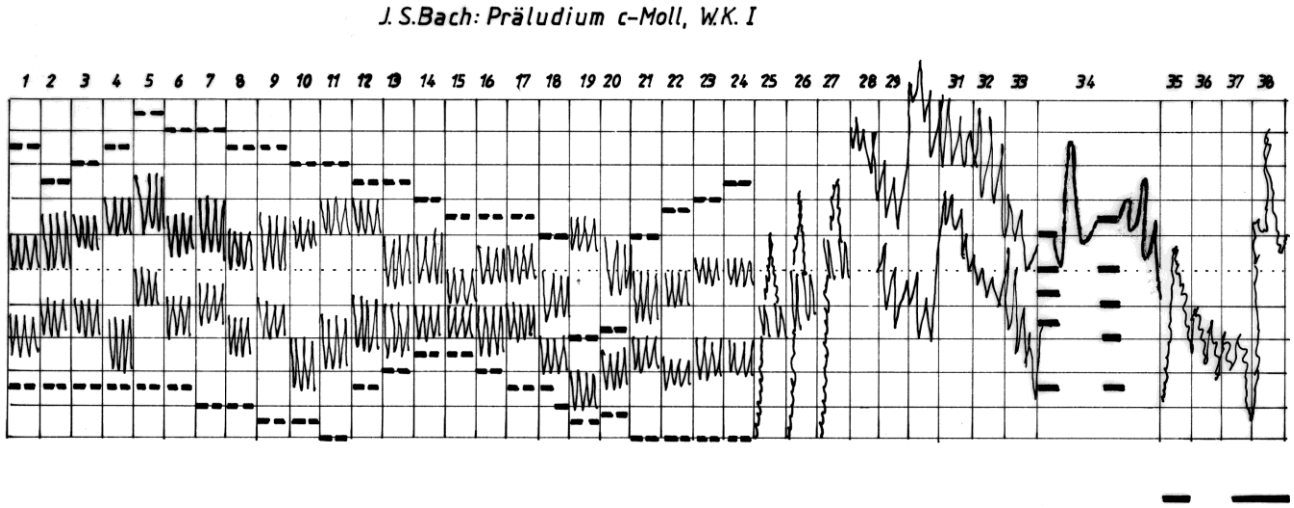


## Grafische Strukturdarstellung




oder:




→ Wie verhält sich das Stück gegenüber ästhetischen Kriterien wie: Ordnung/Unordnung, Geschlossenheit/Offenheit, Versprinzip/Prosa, Linie (skalische Bewegung)/Klang (Akkordbrechung)?
→ Welche Rolle spielen kadenzierende und modulierende Harmonik?
→ Lässt sich die kompositorische Idee dieses Stückes formulieren?

Die Fuge hat bis zu Bach eine lange und vielfältige Entwicklung hinter sich. Ihr Ursprung liegt im Imitations-Ricercar (von it. ricercare: suchen, ausprobieren). Dieses ist die instrumentale Nachahmung der vokalen Motette. Geändert wurden im Laufe der Entwicklung vor allem die Imitationstechnik und die thematische Gestaltung. Begann die Motette meist mit enggeführten Soggettoeinsätzen, so wird in der Fugen-Exposition das (nun meist charakteristisch und plastisch gestaltete) Soggetto in voller Länge einzeln durch die Stimmen geführt, und zwar so, dass die Einsätze zwischen Tonika und Dominante wechseln. Bei einer vierstimmigen Fuge sieht das etwa so aus:

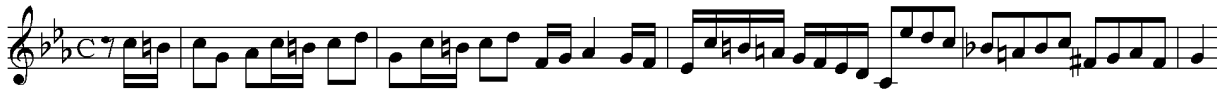
| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *S* | **Dux** (T) | Kontrapunkt 1 | Kontrapunkt 2 | Kontrapunkt 3 |
| *A* | | **Comes** (D) | Kontrapunkt 1 | Kontrapunkt 2 |
| *T* | | | **Dux** (T) | Kontrapunkt 1 |
| *B* | | | | **Comes** (D) |

In der Motette folgten auf diese erste nun weitere Phasen der Durchimitation mit neuem Material, weil ein neuer Textabschnitt aufgrund der engen Bindung der Musik an die Sprache ein neues Soggetto erforderte. Der Zusammenhang des Ganzen wurde also im wesentlichen vom Text garantiert. Bei der rein instrumentalen Fuge musste, zumal man in späterer Zeit ohnehin nach einer stärkeren Vereinheitlichung strebte, die Einheit des Werkes durch thematische Konzentration erreicht werden. So werden in der Fuge auch die auf die Exposition folgenden weiteren Durchführungen von dem einen Soggetto (und seinen oft ebenfalls obligaten, d. h. verbindlichen Kontrapunkten) bestritten. (Es gibt allerdings auch Fugen mit mehreren Soggetti: Doppel-, Tripel- und Quadrupelfugen.) Mannigfaltigkeit muss statt in der Materialfülle nun in der fantasievollen Handhabung und Kombination des Grundmaterials gesucht werden. Das Soggetto selbst ändert als Ur-Substanz seine Gestalt nicht. Daraus ergibt sich ein Problem für die Modulation, deren Möglichkeiten zunehmend auch in der Fuge genutzt werden. Da man nur mit kurzen, anpassungsfähigen melodischen Elementen, nicht aber mit einem ausgedehnten, unveränderbaren Soggetto modulieren kann, werden die Zwischenspiele zwischen den einzelnen Durchführungen der Ort für solche modulatorischen Fortschreitungen. Da auch hier kein neues Material eingeführt werden soll, werden sie zu Übungsplätzen für motivisch-thematische Arbeit, bei der Elemente des Soggetto herausgelöst und neu verarbeitet werden.
Die Fuge ist keine Form im Sinne des obigen Goetheschen Sonetts, bei dem Zeilenstruktur (fünfhebiger Jambus), Strophenstruktur (Folge von 2 vierzeiligen Quartetten und 2 dreizeiligen Terzetten) und Reimschema (abba abba cde cde) festgelegt sind. Ein solches

rigides Schema, das es 'auszufüllen' gilt, existiert für die Fuge nicht. Es gibt keine verbindliche Vorgabe über Art und Zahl der Durchführungen, keinen vorgeschriebenen Modulationsgang - ausgenommen die Quintbeantwortung in der Exposition -, keine bestimmte Reihenfolge der Stimmeinsätze u. ä. Auch die vielen Möglichkeiten der Arbeit mit dem Material nutzt der Komponist nicht nach festen Regeln, sondern entsprechend seiner Kompositionsidee. Streng ('gelehrt') ist die Fuge wegen der Materialökonomie und der Kompliziertheit der satztechnischen Verfahren, nicht aber in der formalen Anlage. Hier setzt sich der Komponist seine Regeln selbst. Bei seiner kompositorischen Arbeit schöpft er allerdings aus einem breiten, in der Tradition entwickelten Repertoire, das sozusagen das Paradigma (griech.: Vorbild) 'Fuge' bereitstellt.

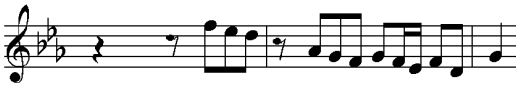
***Paradigma Fuge***

Soggetto ——————————————————↓ Kontrapunkt 1 ——————————↓



Kontrapunkt 2 ——————————↓

***Materialbeschränkung:*** Soggetto und obligate Kontrapunkte:

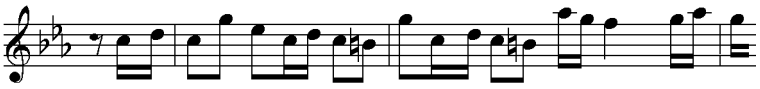


Das ***Soggetto*** hat im Unterschied zum symmetrischen, geschlossenen klassischen Thema keine scharfe Abgrenzung am Schluss. Es führt die Tradition der strömenden Bewegung fort.

***Durchimitation*** des Soggetto durch die Stimmen: in der Exposition in der Regel durch alle, in den Durchführungen durch beliebig viele (oder wenige).

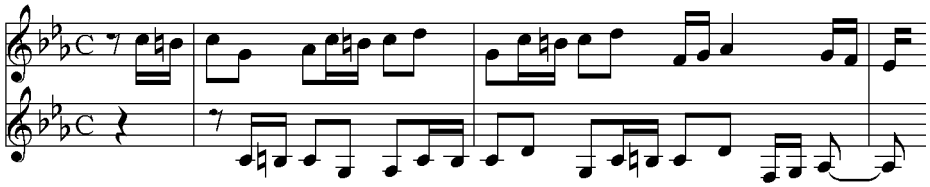
***doppelter oder mehrfacher Kontrapunkt:*** Der Kontrapunkt ist so erfunden, dass er nach dem Prinzip des Stimmtauschs sowohl unter als über dem Soggetto stehen kann.

***Umkehrung*** (leichte tonale Retuschen sind oft notwendig):

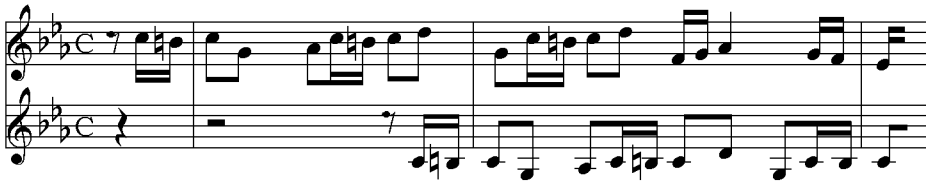


rhythmische Vergößerung ***(Augmentation)***, in unserem Beispiel also statt ♪♪♪ → ♩♩♩ rhythmische Verkleinerung ***(Diminution)***;

***Engführung*** des Soggetto: Der Einsatz in der zweiten Stimme erfolgt vor Ablauf des Soggetto in der ersten, z. B.:

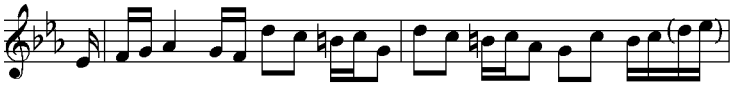


oder:



*Krebsbildung.* Das Thema wird von hinten nach vorne gespielt:

mögliche *Kombinationen* der genannten Verfahren;



*Orgelpunkt:* Er tritt meist in der letzten Durchführung als harmonischer Sammelpunkt auf, der das Ende des Stückes signalisiert.

→ Wir markieren mit einem Farbstift im Notentext die Soggetto-Auftritte. Welche der oben genannten Möglichkeiten nutzt Bach, welche nicht?

→ Wir markieren an den Stellen, wo das Soggetto auftritt, mit anderen Farben die Kontrapunkte. Was ist das Besondere dieser Bachschen Durchführungen? Was unterscheidet die letzte Durchführung von den vorhergehenden? Wie ist das Größenverhältnis zwischen Durchführungen und Zwischenspielen?

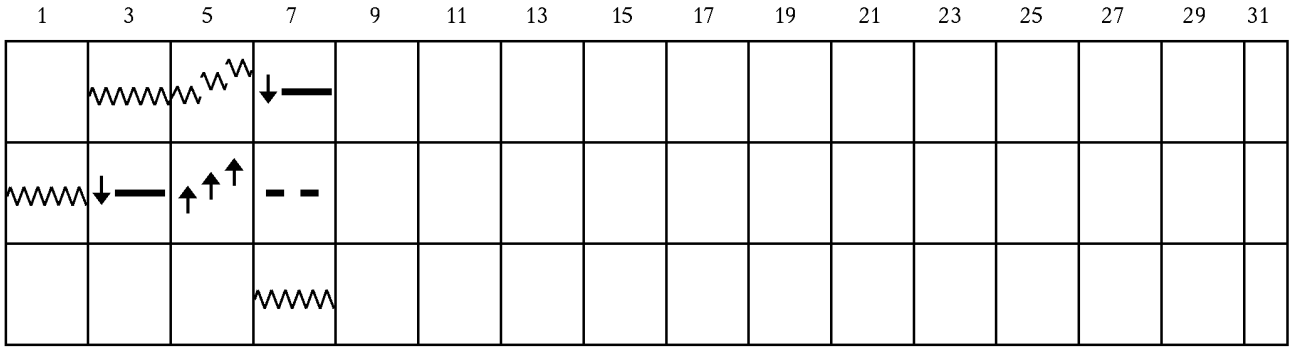
Bachs Idee scheint es gewesen zu sein, eine *Permutationsfuge zu* schreiben, in der die verschiedenen Möglichkeiten der vertikalen Kombination von Soggetto und Kontrapunkten durchgespielt werden.

→ Wir schreiben alle möglichen Stimmtauschmöglichkeiten auf, die sich bei der Kombination von Soggetto, Kontrapunkt 1 und Kontrapunkt 2 ergeben. Welche nutzt Bach, welche nicht?

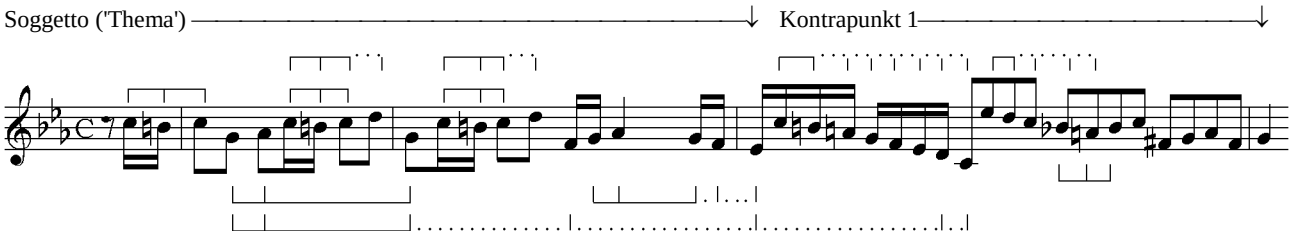
Bei einem solchen Permutationsverfahren ergibt sich das Problem, dass die Reihung gleicher (nur permutierter) Stimmenblöcke wie eine Addition von Kästchen statisch wirkt. Dem Eindruck des bloß Montierten, Mechanischen muss Bach deshalb in den Zwischenspielen entgegenwirken. Aus diesem Grunde nehmen sie einen so großen Raum ein.

→ Welches Material benutzt Bach in den Zwischenspielen? Wie verarbeitet er es? (Zusammenhänge mit dem Material der Durchführungen markieren wir mit den entsprechenden Farben.) Worin besteht das dynamisierende Moment der Zwischenspiele?

→ Bei der Analyse und Interpretation könnte (an Stelle der Markierungen im Notentext) auch eine Strukturskizze hilfreich sein:




Kontrapunkte sind in der Barockmusik nicht Gegenstimmen im Sinne gleichberechtigter, konkurrierender Partner oder Gegner. Der Name Soggetto (das Zugrundeliegende) legt die Rangordnung fest. Kontrapunkte verdeutlichen durch ihr Anderssein das Wesen des Soggetto. Sie dienen also sozusagen als dessen Folie oder Widerschein. Angesichts des Beziehungsreichtums, den man in den Bachschen Kompositionen feststellen kann, wäre es verwunderlich, wenn die Symbiose zwischen Soggetto und Kontrapunkt nicht auch strukturell und motivisch sich nachweisen ließe. Es gibt tiefgreifende Bezüge:
Das Thema selbst ist schon ein durchorganisierter Kosmos, der sich aus dem Keim einer anapästischen Wechseltonfigur entfaltet:



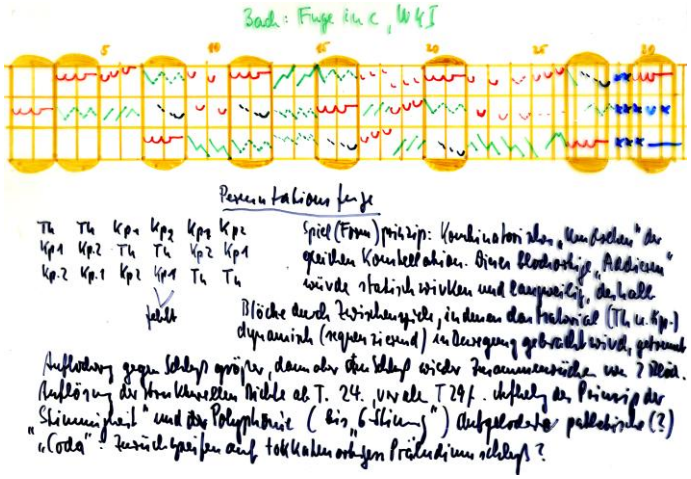

→ Wir erläutern die strukturellen Beziehungen. Wie verhalten sich Soggetto und Kontrapunkt 1 zueinander? Welche Funktion hat die 16tel-Skalenfigur? Welche Beziehung besteht zwischen den beiden Kontrapunkten?
Das über das Verhältnis von Soggetto und Kontrapunkten Gesagte gilt - mutatis mutandis - wegen des barocken Einheitsdenkens konsequenterweise auch für das Verhältnis von Präludium und Fuge.

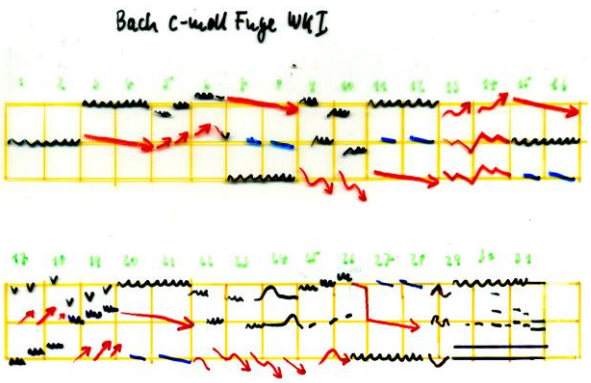
→ Welche motivischen Beziehungen bestehen? Wie ist die Fuge innerhalb der im Präludium definierten Pole *stereotype Musterbildung - freie Deklamation* einzuordnen? Wie bereitet das Präludium auf die Fuge vor? (Man beachte auch die scheinbar zufällige Wendung c''-h'- c'' im letzten Takt.) In welcher Weise nimmt die letzte Durchführung der Fuge auf das Präludium Bezug?
Nicht nur die formale Gestaltung der Fuge ist sehr frei, sondern auch ihre Stilistik und ihr Affekt. Da das Paradigma 'Fuge' fast ausschließlich als Repertoire satztechnischer Verfahrensweisen definiert ist, ist die Fuge zum Sammelbecken unterschiedlicher Einflüsse geworden.

*Fugentypen*
Die *Ricercarfugen*, die man oft an ihrer Notation in großen Notenwerten erkennt, konservieren den stile antico, den alten Motettenstil. Sie zeichnen sich durch einen strömenden, periodisches Gleichmaß vermeidenden Ablauf aus, bei dem auch die kontrapunktischen Künste besonders gedeihen.
Die *pathetischen Fugen* knüpfen mit ihren gestenreichen, affektbetont 'redenden' melodischen Figuren und der spannungsvollen, chromatisierten Harmonik an langsame Sätze oder Arien an. In ihrem Ernst und ihrer dichten kontrapunktischen Arbeit kommen sie oft in die Nähe der Ricercarfugen.
Die *spielerischen Fugen* verraten in ihrer Lust am locker gesetzten Figurenspiel die Herkunft aus der improvisatorischen Instrumentalpraxis etwa der Präludien, Tokkaten und Fantasien.
Die *tanzmäßigen Fugen* verbinden die polyphonen satztechnischen Verfahren mit der in Metrum, Rhythmus und Periodik symmetriebetonten, auf Regelmäßigkeit und Bewegungsstimulierung bedachten Stilistik von Tanzstücken.
Überflüssig zu sagen, dass diese Typen idealtypisch zu verstehen sind und dass in der einzelnen Fuge Elemente verschiedener Typen gemischt sein können.

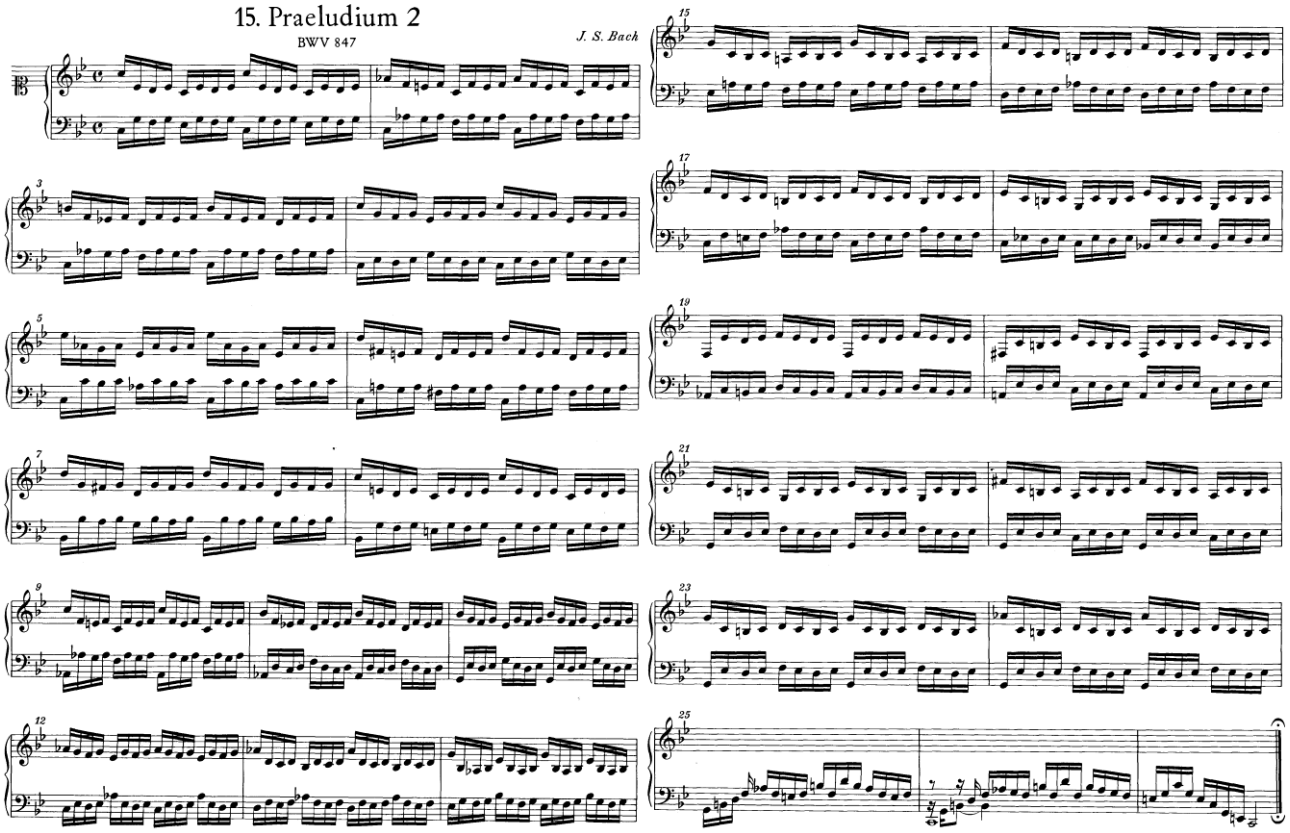
→ Welchem der genannten Fugentypen ist die c-Moll-Fuge am ehesten zuzuordnen?

Zwei alte Folien aus dem Unterricht:

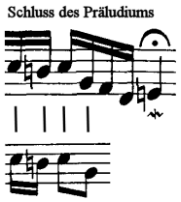



Die Urfassung des c-Moll-Präludiums (aus dem Clavierbüchlein für Friedemann Bach):

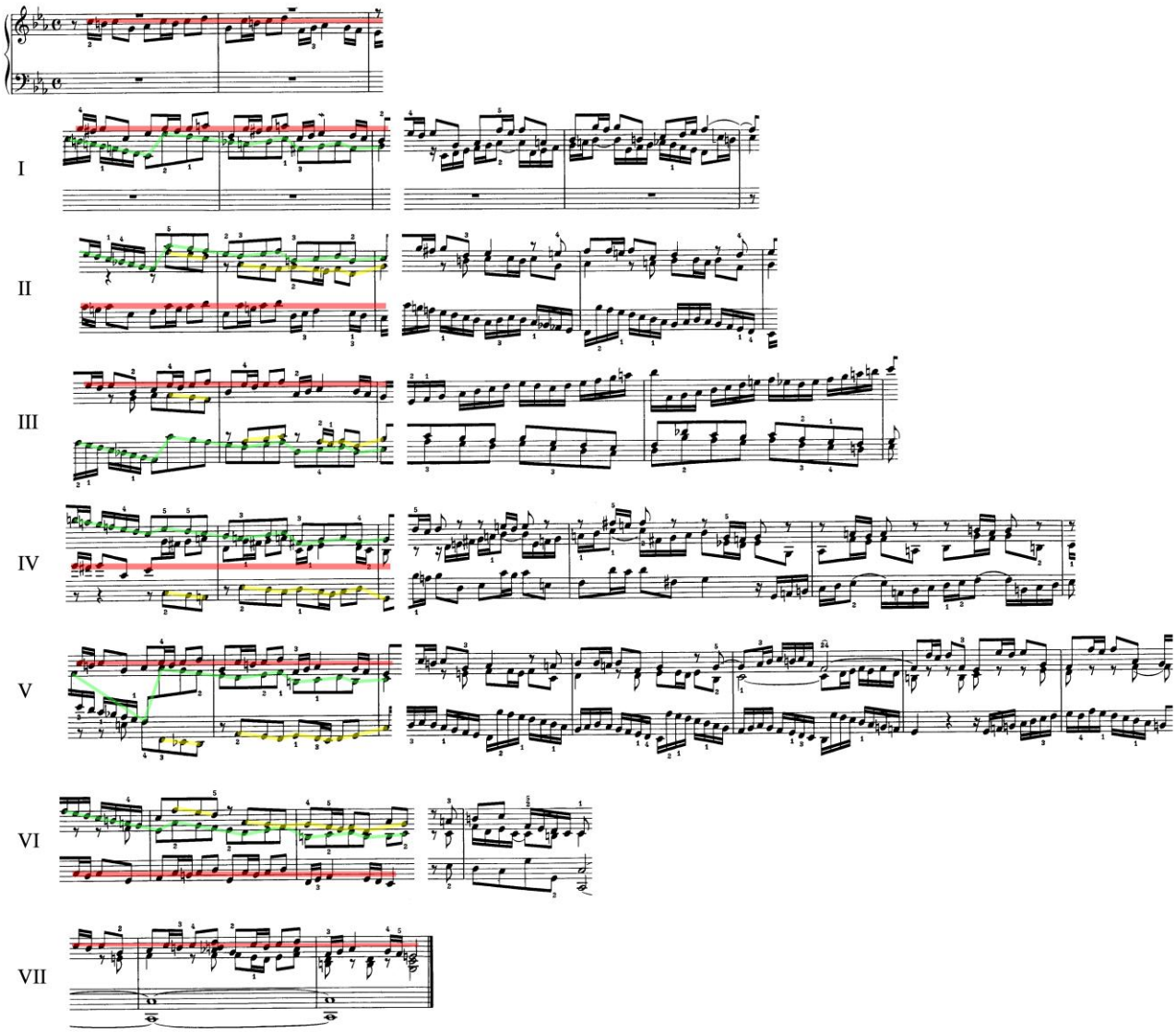



→ Was hat Bach später bei der Aufnahme des Stücks ins Wohltemperierte Klavier geändert[13]?
→ Spielt dabei auch die neu hinzu komponierte Fuge eine Rolle?




[13] Das Präludium ist zunächst von einem Abwärtstrend gekennzeichnet. Die Spitzentöne sinken um eine Oktave von es‘‘ bis es‘. Hier beginnt dann (auf dem Orgelpunkt g) eine energische ‚Gegenwehr‘. In der Schlusswendung werden die bisherigen Strukturen in Akkordbrechungen improvisatorisch aufgebrochen und zum Ende geführt. Das wird aber dem vorher aufgebauten ungeheuren Energiestau nicht gerecht, wirkt fast wie eine eilige Flucht. In der Endfassung wird der Formbruch weiter ausgestaltet: Akkordbrechungen, Fugato, Rezitativ. Das kurze Schluss-Allegro fasst dann die verschiedenen Tendenzen (fallende Spitzentöne und Gegenbewegung) zusammen und erreicht wieder die Ausgangshöhe und damit eine ausbalancierte Tonraumgestaltung. In der Wendung c‘‘-h‘-c‘‘-g‘ wird dabei die Zentralfigur der Fugenthemas vorweggenommen. Diese Figur bestimmt nicht nur die ganze Fuge, sondern auch – in etwas anderer metrischer Position - das ganze Präludium. Auch die insistierende Wiederholung der Figur ist beiden Teilen gemeinsam. Die Fuge fasst die auseinanderlaufenden Strebungen des Präludiums in einer geschlossenen Form zusammen. Der Oktavgang der Spitzentöne (es‘‘ → es‘) wird in der Fuge durch die Abwärtstonleiter (c‘‘‘ → c‘) des Kontrapunkts 2 aufgenommen. Die letzte Durchführung verschafft sogar dem improvisatorisch-homophonen Gestus des Präludiums noch einmal Geltung. Das ‚Auseinanderstrebend-Chaotische‘ des Präludiums ist allerdings nur Fassade: dahinter verbergen sich viele motivische Anspielungen und Beziehungen. Auch eine ‚freie‘ Fantasie bedarf der ‚Form‘, wenn sie Gültigkeit beansprucht. Das ist hier nicht anders als in Gernhardts ‚Kritik‘ des Sonetts, die selber ein äußerst kuntvolles Sonett ist.

**Synoptische Darstellung der Bach-Fuge nach Durchführungsteilen (D) und Zwischenspielen (Z)**




Die Zwischenspiele benutzen das Material des Themas und des Kontrapunkts 1 (16tel-Tonleiterfigur und fallendes 8-tel-Motiv):

Z I: Der Themenkopf wird aufwärts sequenziert und von der ebenfalls aufwärts sequenzierten 16tel-Figur begleitet.

Z II: Der Themenkopf wird abwärts sequenziert, nun im imitatorischen Wechselspiel der beiden Oberstimmen und begleitet vom abwärts laufenden, mehrfach abwärts sequenzierten 16tel-Motiv.

Z III: Die 16tel-figuren von Z II werden nun umgekehrt und begleitet von den fallenden 8tel-Figuren.

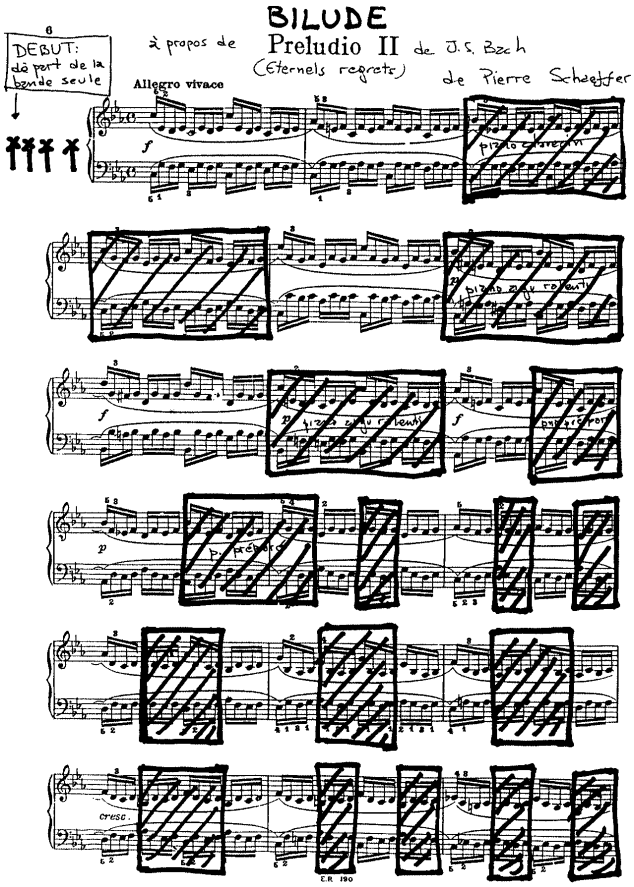
Z IV: Auf das spielerisch lockere (homophone) Z III folgt nun eine verdichtete 3stimmige und verlängerte Variante von Z I.

Z V: Diese Zwischenspiel ist das längste. Es ist eine Variante von Z II. Damit schließt sich der Kreis der 5 um einen Mittelpunkt (Z III) angeordneten Zwischenspiele.

Z VI: Hier handelt es sich nicht um einen eigenen Teil, sondern um die Schlusskadenz von D VI, auf die dann als Coda (Epilog) D VII folgt.

Insgesamt ergibt sich das Bild eines wundervoll geschlossenen Kosmos, der abwechslungsreich gestaltete Detailformung und großformalen Zusammenhang in sich vereinigt. Die Durchführungsteile sind eher statisch: Das liegt an der dreimaligen wörtlichen Wiederholung des zentralen Dreiton-Motivs und an dem in Blöcken denkenden Permutationsverfahren. Dem gegenüber sind die Zwischenspiele vom sequenzierenden Entwicklungsprinzip bestimmt.

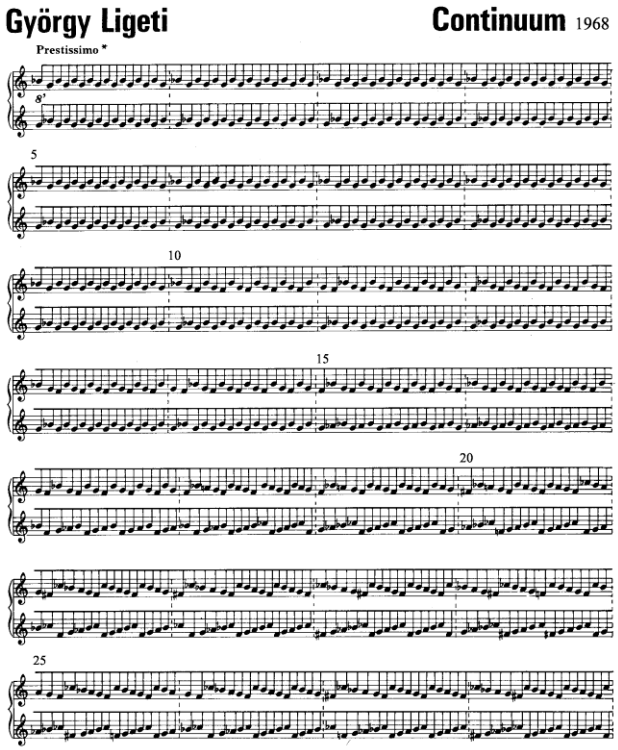
**Rudolf Frisius:**
Pierre Schaeffer rebelliert gegen voreilige Klassifizierungen. Es fällt schwer, seine Arbeit richtig einzuordnen zwischen den Polen des easy listening traditioneller Musik einerseits, der kompromisslosen musikalischen Avantgarde andererseits. Die Musik, die er durch seine Arbeit radikal in Frage gestellt hat, ist für ihn zugleich Gegenstand höchster Verehrung: Er, der als erster Musik ohne Noten komponierte, ist ein großer Bewunderer der Musik von Johann Sebastian Bach.
http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx389.htm



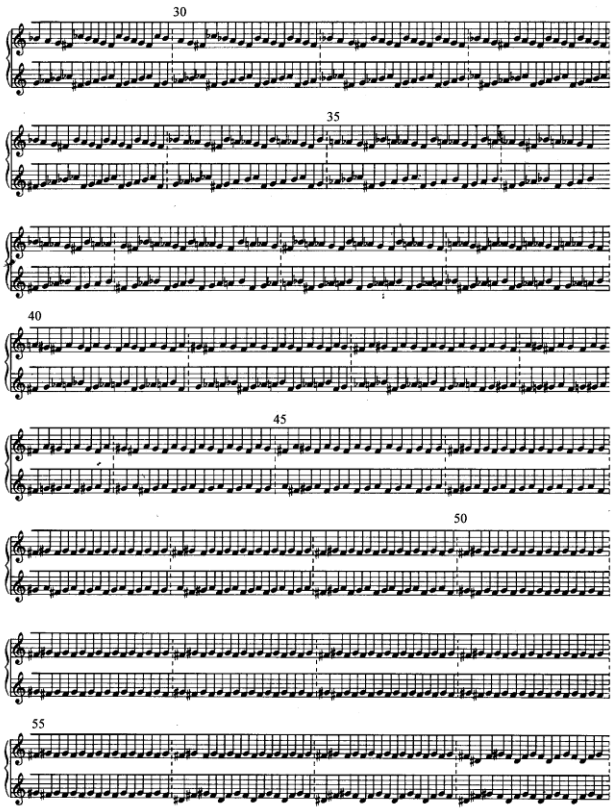

**Rudolf Frisius:**
Am 1. November 1979 wurde in Paris ein kurzes Stück von Pierre Schaeffer aus der Taufe gehoben, das die konkrete Musik gleichsam im Disput mit der abstrakten präsentiert: Es beginnt mit vier Metronomschlägen, in deren Tempo anschließend ein Pianist traditionell notierte Musik zu spielen beginnt: das c-Moll-Präludium aus dem 1. Teil von J. S. Bachs «Wohltemperiertem Klavier». Schon nach zwei Takten ändert sich das Klangbild: Der Pianist hält an, und die beiden folgenden Takte des Stückes sind, im Cembaloklang, vom Tonband zu hören. (Per Bandschnitt wird der Hörer gleichsam vom modernen Klavierklang zurück in die Bachzeit versetzt.) Danach geht es im taktweisen Wechsel zwischen Klavier und Tonband weiter, mit neuen Klangkontrasten - bald zurückkehrend zum Klang des Flügels, bald im verfremdeten Klavierklang. Der Pianist gerät zunehmend in Konflikt mit der Tonbandpartie, die sich mehr und mehr von «natürlichen» Instrumental-Klängen entfernt - nicht nur im verfremdeten, klanglich und rhythmisch «verwackelten» Klavierklang, sondern auch mit präparierten Klavierklängen oder sogar mit der Alltagswelt entstammenden Geräuschen und mit Zitaten aus Schaeffers konkreter Musik: mit Klängen klappernder Stäbe, von Metalltellern, einer afrikanischen Sanza, einer mexikanischen Flöte und schließlich einer Lokomotive. Schaeffer verwandelt Bachs Prélude in ein *Bilude*, dessen wehmütiger Untertitel «Eternels regrets» mit melancholischer Ironie auf Nahes und Fernes anspielt: Live gespielte «abstrakte» (notierte) Musik verbindet sich mit konkreten Klängen, die vom Tonband kommen und sich im Verlauf des Stückes mehr und mehr aus der rhythmischen Strenge des Klavierparts herauslösen - in ironisch gebrochener Metamorphose des wohltemperierten in ein «übel»präpariertes Klavier. Die Tonbandpartie lässt erkennen, wie Bachs abstrakte Klangstrukturen in der Begegnung mit konkreten Klängen sich gleichsam von innen heraus zersetzen.
NZ 5,97, S. 15

Genaue Analyse: http://frisius.de/rudolf/texte/tx1072.htm

Es bietet sich auch ein Vergleich des Bachschen Präludiums mit Ligetis „Continuum“ an, vor allem hinsichtlich des Problems des „Einheitsablaufs“ und des „Zeitkontinuums“. pdf-Datei#




* Prestissimo = extrem schnell, so daß die Einzeltöne kaum mehr wahrzunehmen sind, sondern zu einem Kontinuum verschmelzen. Sehr gleichmäßig, ohne jede Artikulation spielen. Das richtige Tempo wurde erreicht, wenn das Stück (ohne die Schluß-Pause) weniger als vier Minuten dauert. Die vertikalen punktierten Striche sind keine Taktstriche (Takt bzw. Metrum gibt es hier nicht), sondern dienen nur zur Orientierung.



# Bach-Interpretation

**E. Platen:**
INTERPRETATION (von lat. interpretatio =Auslegung; it.: interpretazione; span. interpretación), im allgemeinen Sinne die klangliche Verwirklichung (Reproduktion) eines vorgedachten, meist in Notenschrift aufgezeichneten musikalischen Ablaufs. In der Kommunikationskette Komposition - Interpretation - Rezeption bildet die I. die Brücke vom Autor zum Hörer. Die Interpretation im Sinne von Reproduktion umfasst sämtliche Aspekte der Verklanglichung von Musik: die exakte Befolgung der Anweisungen in der Niederschrift des Komponisten, die darüber hinausgehende Anwendung aller für das Werk relevanten Regeln der Aufführungspraxis, die persönliche Auslegung dieser Gegebenheiten durch den Interpreten und schließlich auch die äußeren Bestimmungsmomente der Darstellung, etwa hinsichtlich der Raumakustik, der Plazierung des Aufführungsapparates, der Gestik der Interpreten oder des spezifischen Fluidums der Aufführung insgesamt.
In einem speziellen Sinn bedeutet Interpretation den besonderen, individuellen Anteil des Ausführenden an der jeweiligen Klangwiedergabe von Musik, jenen Bereich, der dem Interpreten vom Komponisten als Freiraum zugestanden wird. Viele für die Ausführung wichtige Fakten entziehen sich einer exakten Fixierung, auch liegt eine allzu genaue Festlegung der Klangrealisation häufig gar nicht in der Intention des Autors. Die Entwicklung der musikalischen Notenschrift zeigt, dass sich das komplementäre Verhältnis von Komposition und Interpretation im Verlauf der Geschichte mehrfach erheblich verschoben hat. Bis zum Ende des 16. Jh. verzichteten die Komponisten auf Angaben, die über die eigentliche Res facta, das Satzgefüge, hinausgingen. Es gilt für diese Zeit allgemein als Tatsache, dass die dem Ausführenden übertragene Gestaltung des realen Klangbildes in bezug auf Zeitmaße, Lautstärke und Klangfarbe durch Aufführungskonventionen geregelt worden sei, dass im übrigen aber keine nennenswerten Differenzierungsmöglichkeiten bekannt gewesen seien. Dies sind allerdings nicht dokumentarisch belegte, sondern lediglich aus dem Fehlen solcher Informationen erschlossene Annahmen. Es ist vorstellbar und sogar wahrscheinlich, dass es auch zu jener Zeit persönlichkeitsgeprägtes, ausdrucksvolles Musizieren gab, das sich auf den Sinngehalt dieser durchweg wortgebundenen Musik stützen konnte. Im Verlaufe des ab etwa 1600 sich vollziehenden Stilwandels entdeckten die Komponisten die strukturbildenden Möglichkeiten der >sekundären< Elemente der Musik: die gliedernde, aber auch die expressive Wirkung bei Kontrastierung oder Differenzierung von Lautstärke, Zeitmaß und Klangfarbe. Trotz der beständigen Zunahme von Vortragsbezeichnungen, die allmählich standardisiert wurden, nahm im 17. und frühen 18. Jh. die Interpretation im Sinne selbständigen Gestaltens des Ausführenden einen breiten Raum ein, einerseits in der Wahrnehmung der diesem ausdrücklich übertragenen Praktiken (Generalbass, Verzierungen, Improvisation), andererseits in der Verpflichtung, den Grundaffekt der darzustellenden Musik zu erspüren und deutlich zum Ausdruck zu bringen. Aber erst gegen Mitte des 18. Jh. trat die Interpretation als Problem ins Bewusstsein und wurde Gegenstand der Reflexion. Aufführungspraktische Lehrschriften dieser Zeit (J. Mattheson, J. J. Quantz, C. Ph. E. Bach) sehen die Aufgabe des ausführenden Musikers - ähnlich wie in der Redekunst - im guten und richtigen >Vortrag< des Werkes. Die beiden Bereiche der Reproduktion, die genaue Wiedergabe der vom Komponisten geforderten Anweisungen und die individuelle, vom Werk ausgelöste Darstellungsweise werden nun als Ausführung (exécution) und Ausdruck (expression) bezeichnet. Ersteres heißt ein Musikstück so wiederzugeben, wie es in der Partitur notiert ist (>telle quélle est notée dans la partition<, J.-J. Rousseau, 1767), letzteres bezieht sich dagegen auf den nachschöpferischen Aspekt der Reproduktion und wird in J. G. Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771 bis 1774) als >die vollkommene Darstellung des Charakters und Ausdrucks des Stückes< definiert. Mit der vom Beginn des 19. Jh. an aufkommenden Auffassung vom autonomen musikalischen Kunstwerk erfährt auch dessen Wiedergabe eine neue Bestimmung. Das Musikwerk als einmaliger, bis ins Letzte von seinem Autor durchdachter und in der Partitur nach seinen Vorstellungen endgültig fixierter Zusammenhang bedarf zu seiner Realisierung eines ebenbürtigen Sachwalters. Damit erhält der Begriff der Interpretation seine auch heute aktuelle besondere Bedeutung im Sinne eines Qualitätsprädikats: als gleichrangiges Mitgestalten, das die selbstverständliche Beherrschung aller musikalisch-technischen Anforderungen ebenso voraussetzt wie die enge Vertrautheit mit dem Notentext und die Einfühlung in den Geist des Werkes. (Äußeres, wenn auch nicht untrügliches Zeichen dafür ist das Auswendigspielen und -singen.) Die Höhe dieses Anspruchs erfordert den Idealtypus des Interpreten, der sowohl Virtuose als auch historisch-theoretisch gebildeter Musiker ist. Als Kriterium für die Beurteilung einer Interpretation gilt das Maß an Übereinstimmung mit den Intentionen des Komponisten. Die Anweisungen, durch die dieser seinen Willen kundgibt, lassen aber auch bei weitgehender Festlegung aller musikalischen Parameter in der Partitur und bei aufrichtigster Bereitschaft des Interpreten zur >Werktreue< im einzelnen unterschiedliche Ausführungsmöglichkeiten zu. Eine allein gültige, >authentische< Interpretation durch einen Nachschaffenden ist daher eine Fiktion, auch wenn der Komponist selbst ausübend oder beratend an der Aufführung beteiligt ist. Die Vielfalt der durch die subjektiven Voraussetzungen des Ausführenden geprägten Interpretationen ermöglicht es, den Werken - ohne ihren Wesenskern zu verändern - immer wieder neue Seiten abzugewinnen und ihre Erscheinungsform vor stereotyper Wiederholung zu bewahren. Demgemäß ist die I. ein entscheidender Faktor für die Wirkungsgeschichte der Musik.
Seit Ende des 19. Jh. verstärkte sich das Bestreben, immer mehr Einzelheiten eines Musikwerks immer genauer festzulegen (bis hin zu Temponuancierung, Klangbalance, Bogenstrich und Fingersatz). Einen weiteren Anstoß in dieser Richtung gab I. Strawinsky mit seiner Anregung, die vom Komponisten autorisierte Schallaufzeichnung als zusätzliche Ausführungsanweisung zu verwenden. Die Endstufe einer solchen fortschreitenden Determinierung des Musikwerks stellt die elektronische Musik dar. Das musikalische Kunstwerk ist hier identisch mit dem vom Autor produzierten, in allen Details festgelegten Magnettonband. Seine Verklanglichung wird von einer Maschine ausgeführt, der Interpret ist aus der Kommunikationskette ausgeschaltet. Es scheint aber bezeichnend für die konstitutive Bedeutung der Interpretation innerhalb der Musik, dass unmittelbar darauf, Mitte des 20.Jh., im kompositorischen Denken wieder ein Umschwung erfolgte. In der Aleatorik erhält der Interpret wiederum ein so hohes Maß an Eigenständigkeit eingeräumt, dass er in den Rang eines mitschaffenden Partners des Komponisten rückt.
Die Vervollkommnung der elektroakustischen Schallaufzeichnungsverfahren hat entscheidenden Einfluss auf die Interpretation ausgeübt. Die technischen Mittel erlauben durch Klangausgleich unterschiedlich lauter Schallquellen und durch Korrektur fehlerhafter oder unbefriedigender Einzelheiten eine vokal- und instrumentaltechnisch vollendete Wiedergabe eines Werkes. Zugleich ist damit auch eine neue Darbietungsform entstanden, die die Musikrezeption aus dem gesellschaftlichen in den privaten Bereich verlegt und dem Musikhörer einen großen Teil der Literatur in technisch perfekten und interpretatorisch bedeutsamen Wiedergaben verfügbar macht. Die unbestreitbaren Qualitäten einer technisch-manipulierten Studioreproduktion haben die anfälligere, aber lebendigere Darbietungsform einer Konzertaufführung jedoch nicht verdrängen können. Beide Bereiche bestehen im heutigen Musikleben nebeneinander und haben ihre eigene Bedeutung.
In: Das Große Lexikon der Musik, Freiburg 1976, S. 192f

**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. Diese neue Situation für den Interpreten übt einen Einfluss bis in seine innerste Sphäre künstlerischer Freiheit und Eigensinnigkeit aus. Er kann es sich kaum leisten, mit dem technischen Rüstzeug, das er in seinen Lehrjahren erworben hat, und mit einigen künstlerischen Erlebnissen durch seine Vorbilder, die seine eigenen Vorstellungen bestimmt haben, nur der eigenen Verantwortung treu, dem Kunstwerk gegenüberzutreten und vor jenem neuen Standard der materialisierten memoria aus Schellak und Magnetband die Augen, Ohren und sein Herz zu verschließen. Er ist vielmehr schon in seiner Ausbildungszeit zu noch viel kritischerer Auswahl dessen gezwungen, was Vorbild und Authentizität bedeuten.
Gegensätzliche Authentizität in der Interpretation. Zur Grundlegung der vergleichenden Interpretationskunde. In: Vergleichende Interpretationskunde, Berlin 1982, S. 7f,.

**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

**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.

**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 Bartók- 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 barocke 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 platzieren, 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.

*Die in den obigen (und den noch folgenden) Texten zur Bach-Interpretation genannten Gesichtspunkte und Kriterien sind vielfältiger und differenzierter als die Formulierung der verbindlichen Vorgabe, wo es heißt: „historische Interpretation (z. B. Gustav Leonhardt), ‚romantische' Bachauffassung (z. B. Alfred Cortot)". Abgesehen davon, dass Alfred Cortot das in Frage stehende Stück, – Präludium und Fuge in c-Moll, WKI -, überhaupt nicht eingespielt hat, ist dieser Hinweis insgesamt wenig durchdacht. Es geht doch bei der Beurteilung einer Interpretation nicht darum, sie der (fragwürdigen) Alternative historisch-romantisch bloß zuzuordnen, sondern darum, differenziert wahrzunehmen und zu benennen, was das Besondere der Interpretation ist, und von daher auf das Konzept des Interpreten zu schließen, also zu verstehen, welche Bedeutung in seiner Interpretation das Stück erhält. Der Bereich II des Faches heißt ja schließlich: „Musik erhält Bedeutung durch Interpretation". Darum geht es, nicht ums Ablegen oberflächlicher Zuordnungen in unscharf etikettierte Schubladen. Genügt es wirklich, aus beiläufigen Beobachtungen – z. B. Schwelldynamik oder agogische Freiheiten – auf „romantisch" zu tippen? Für solche Leistungen braucht man kein Abiturfach Musik. Den „Operatoren" für Abituraufgaben mag man damit zwar genügen können, denn sie abstrahieren ja vom Inhalt und kennen nicht Begriffe wie „eine eigene Idee haben", „interessante Beobachtungen machen" – dafür müsste man ja wieder ein ganzes Heer von Operatoren mobilisieren -, doch selbständiges Denken, Sensibilität, Empathie, Problemlösungsfähigeit u. Ä kann man so nicht beweisen. Bedeutung entsteht immer nur im Zusammenspiel mit einem hörenden, lesenden, analysierenden Subjekt. Das gilt auch für den Schüler. Davon müsste man in seinen (mündlichen und schriftlichen) Äußerungen etwas merken. Wenn Gavrilov (s. u.) im 1. Teil des Präludiums die ‚Melodie' der Spitzentöne nur zart antippt, die Untergundfiguren dagegen sehr markant spielt, ist das dann ‚romantisch', weil es ‚historisch' auf dem Cembalo nicht möglich war? Wichtiger wäre die Frage, was das ‚bedeutet'. Wenn ein Schüler, der so gut ist, dass er das überhaupt erst mal bemerken kann, dann davon spricht, dass hier der Eindruck des Schwebens über einem maschinenmäßig-rasanten Geratter erweckt werden soll, dann ist das keine ‚objektiv-richtige' Deutung - die es ja hier auch gar nicht geben kann -, aber ein Beleg für ein sensibles ästhetisches Verständnis.*

## Bildnerische Bachrezeption:

*Die Fuge ist eine strenge architektonische Musik. Wenige Elemente werden fantasievoll zu Gruppen und zur Gesamtform zusammengefügt. Die Farben schwarz und weiß könnten sich auf Thema und Kontrapunkt beziehen. Natur und menschliche Gefühle fehlen. Oder weist der rote Hintergrund doch auf blutvolles Leben hin?*
*Die Aufnahme von …….. würde am besten hierzu passen.*

Joseph Albers: Fuge, 1925

*Die Fuge ist kein mechanisches Konstrukt, sondern ein lebendiges, fast organisches Linienspiel. Die geometrischen ‚Bänder' spiegeln etwas Pflanzenhaftes, wie der der Titel „Amorpha" schon andeutet.*

*Hierzu passen am ehesten die Einspielungen von ……..*

*Amorpha*

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

*Auch hier ist die Zahl der unterschiedlichen Figuren wieder gering. Ihre Anordnung reflektiert die vertikale Stimmen-Anlage und deutet Imitationen an. Die Figuren multiplizieren sich in verschiedenen Variationen und Abschattierungen (Kopien, Haupt- und Nebenstimmen?). Auffallend ist die Tiefendimension. Die Figuren bewegen sich wie Himmelskörper durch den Raum. Die Fuge ist eine sehr dynamische, tiefgründige Musik.*

*Hierzu passen in etwa die Einspielungen von ……..*

Paul Klee: Fuge in Rot

*Auch hier gilt: Die bloße (über den Daumen gepeilte) Zuordnung von Interpretationsstilen zu Bildstilen kann nur eine allgemeine Orientierung leisten, ersetzt aber nicht die differenzierte Auseinandersetzung mit der einzelnen Einspielung.*

## Vergleich obiger Texte

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

**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 un-antastbaren 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

Visualisierung des Textes

| ROMANTISCHE INTERPRETATION | NÄHMASCHINEN-BAROCK | KLANGREDE |
|---|---|---|
| Notentext romantisch interpretiert | Notentext wörtlich genommen | Werktreue + Aufführungstraditionen |
| Bearbeitung nach Zeitgeschmack | "unverfälscht" "objektiv" | |
| Moderne Instrumente | Originalklang | historische Instr. + 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!

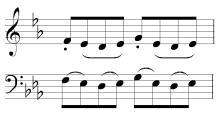
Es ist interessant, dass einer der ersten großen Bewunderer der neuen Art, Musik zu machen, Richard Wagner war. Er dirigierte das Orchester des Conservatoire und war begeistert, wie nahtlos Auf- und Abstrich der Geigen ineinander übergingen, wie großflächig ihre Melodien waren, dass nunmehr mit der Musik 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.



**Vergleich verschiedener Einspielungen von Bachs Präludium und Fuge in c-Moll BWV 847 (WKI)**

Die in den Vorgaben als Beispiel für eine „romantische“ Bachauffassung angegebene Einspielung von Cortot gibt es gar nicht.

http://www.youtube.com/watch?v=dFmGbYXt7U8
Jeno Jando
Präl.: schnell, etüdenhaft
Fuge: schnell, tänzerisch leicht, leichte dynamische Abschattierungen, sonst Einheitsablauf

http://www.youtube.com/watch?v=m6v1mEBhQL8
Friedrich Gulda
Präl.: sehr langsam, weich, Spitzentöne herausgehoben, gleichbleibend, meditativ; 2. Teil: sehr schnell, Rezitativ auch schnell, geht nahtlos in die Coda über
Fuge, sehr langsam, scharf artikuliert, die einzelnen Stimmen herausgearbeitet, dynamische Abschattierungen, Verzierungen (Praller, Mordente), ohne Pathos, nachdenklich-markant, Schluss etwas hervorgehoben

http://www.youtube.com/watch?v=JeiMztCXx-I
Andrei Gavrilov
Präl.: atemlos-gehetzt, Schluss Mordent e-d-e (Vorbereitung des Fugenanfangs)
Fuge: mittleres Tempo, zupackend, stark re0tardierend am Schluss (leise)

http://www.youtube.com/watch?v=DvmCUx7NdLg
Kenneth Gilbert
Präl.: trotz Cembalo „großartige“ Klangfülle (Aufnahmetechnik)
Fuge: stolz, „in Perücke und Gehrock“

http://www.youtube.com/watch?v=RPBro9mzoVM
swingle singers
Fuge, Swing, Schlagzeugbeat, drive

http://www.youtube.com/watch?v=8nNbzo7KP-o
Vladimir Davidovich Ashkenazy
Präl: schnell, etwas etüdenhaft gehackt. Rezitativ nachdenklich
Fuge: gestochen, gemeißelt, alles staccato-non legato

http://www.youtube.com/watch?v=FTeJ0l6mEd4&feature=PlayList&p=94E25AA000FC2E92&playnext=1&playnext_from=PL&index=19
Helmut Walcha, Cembalo
Gilt als Vertreter des ‚Nähmaschinen“-Barocks. Die Aufnahme zeigt aber bei genauem Hinhören subtile agogische und artikulatorische Nuancen.