

Hubert Wißkirchen
Cäcilienstr. 2
5024 Pulheim-Stommeln
Tel. 02238/2192

M a t e r i a l i e n

für die

Fortbildungsveranstaltung 2.02.8

(Okt. 86)

Musik in der gymnasialen Oberstufe -

Methoden der Wort-Ton-Analyse

KONSTANTEN DES MUSIZIERENS (UNIVERSALIEN)

nach Georg Knepler, Geschichte als Weg zum Musikverständnis

Leipzig 1977, Reclam, S. 30 - 140

3 Konstanten:

AKUSTISCHE EINSTIMMUNG

SPIEL

SEMANTISIERUNG

Akustische Einstimmungselemente sind

in der ersten Codierungsschicht

biogene Einstimmungselemente, analog kodierte, ikonische Zeichen für innere Prozesse (konnotative Bedeutung), vor allem WIEDERHOLUNGEN, Variation, cresc., decresc., accel., rit. u.a. in Analogie zur Herz- und Atemtätigkeit u.a.. Von den alten ekstatischen Techniken dauernder Wiederholung und Variation reicht die Skala solcher Einstimmungselemente bis z.B. der Rhythmusgruppe im Jazz, dem Background oder Sound in der Unterhaltungsmusik oder der Klavierbegleitung im Kunstlied (wiederholte Rhythmen oder Klänge, Spielfiguren, Haltetöne/Bordun u.a.)

Im Spiel werden die so gegebenen Möglichkeiten ausprobiert (Durchspielen des Materials), es kommt zu kreativen Neubildungen.

Da die akustischen Einstimmungselemente ^{ursprünglich} immer in einem funktionalen Kontext standen (z.B. bestimmte Beschwörungsformeln in einem Ritus), wuchsen ihnen in einem langen historischen Prozeß von diesem Bedeutungskomplex her (über Assoziationen) zusätzliche Bedeutungen zu, die ihnen später auch außerhalb dieses Kontextes anhaften, d.h. die musikalischen Zeichen werden semantisiert, im Extremfall bis hin zu denotativer Bedeutung.

in der zweiten Codierungsschicht

logogene Einstimmungselemente, sprachähnliche

Elemente wie "Satz", Phrase, Periode, Thema, Melodie

- Singgliederung (Syntax), Sprachmelodie -

"Vielleicht einfach deshalb, weil ein so beschaffenes AKS (akustisches Kommunikationssystem) zwar verschiedenen Anforderungen genügt, für spezifische aber, zum Beispiel schnelle Verständigung, zu umständlich war, ging die Entwicklung in zwei unterschiedliche Hauptrichtungen auseinander: Umgangssprache - Musik, wobei Poesie eine Mittelstellung einnahm.

Um leichter handhabbar zu sein, um von überflüssigen Wiederholungen, zeitraubenden Parallelbildungen, anstrengenden Vortragsweisen sich zu befreien, behielt Umgangssprache von der Syntax bei, was als Rahmen logischer Formulierung notwendig war, und stieß weitgehend, wenn auch nicht ganz, ab, was von dieser Funktion nicht erfordert wurde. Um der emotionalen Aneignung gedanklicher Prozesse besser dienen zu können, um die emotive Wirkung der Worte zu verstärken, um, zu ebendiesem Zwecke, biogenen Einstimmungselementen Entfaltungsmöglichkeit zu geben, behielt Musik den syntaktischen Rahmen, der für EKKS (emotiv-kognitive Kommunikationssysteme) gedient hatte, zwar bei, erfüllte ihn aber mit durchaus anderem Inhalt, als die Umgangssprache es tat.

...Die Analogisierung: ...erhielt auf diese Weise Raum:

Die der Darstellung logischer Operationen dienende Syntax hat Musik nicht abgeworfen, sondern umfunktioniert. ...Die Spannungen und Erwartungen von der Art, wie sprachliche Singgliederung und Sprachmelodie sie her-

vorrufen - etwa vom Typus: "wenn a", Pausender Erwartung, "dann b" -, kann Musik auch produzieren, nicht aber durch Formulierung der konkreten Aussage, wie es die Sprache tut.....

Die biogenen Elemente verlangen nach Gleichförmigkeit des Ablaufs - was Beschleunigung respektive Verlangsamung nicht ausschließt, die gleichfalls Gleichförmigkeit verlangen, nämlich die der Beschleunigungs- respektive Verlangsamungsrate; die sprachanalogen Elemente verlangen nach deklamatorischer Freiheit....

Es ist aufschlußreich zu beobachten, daß in jenen Kulturen, die sinnlich-"erdhafter" Natur sind, biogene Elemente, vor allem das Metrum, eine große Rolle spielen, während esoterisch-un Sinnliche Kulte - wiederum bietet die katholische Kirchenmusik bis zur Gegenreform des 17. Jahrhunderts ein gutes Beispiel - sie zurückdrängen....."

mimobogene Elemente: von den biogenen unterscheiden sie sich dadurch, daß die nachgeahmten Ereignisse nicht aus dem menschlichen Innern kommen, sondern aus der Umwelt.

"Bei ihrer wechselseitigen Funktionsteilung und Spezialisierung hat die Sprache die Funktion übernommen, alltägliches Verständigungsmittel, Musik, alltägliches Einstimmungsmittel zu sein."

Die Zahl relativ stabiler Verbindungen Zeichen-Bezeichnetes in Musik ist ganz wesentlich kleiner als in der Sprache, es gibt sie aber, vgl. Figurenlehre des Barock

Gegenüber den sprachlichen Zeichen haben die musikalischen Zeichen (mZ) folgende "Vorteile":

Sinnfälligkeit: aufgrund der Analogisierung können sie schon mittels ihres Klangleibes Vergnügen bereiten

Plastizität (im Sinne von Bearbeitbarkeit): aufgrund der Konstanz und mZ haben diese eine größere Variationsbreite als spr. Z., z.B. die Katabaste (absteigende Tonfolge): verschiedene Rhythmisierung, versch. Ton-Zahl, Intervallstruktur u.a. Umkehrbarkeit u.v.a.

Kombinierbarkeit: sie sind nach mehreren Dimensionen hin so vielfach abbaubar, daß Gruppen von mZ verschiedener Qualität gleichzeitig erklingen und doch deutlich voneinander unterschieden werden können.

"Die Plastizität (oder Variationsbreite) von mZ im Verein mit ihrer Kombinierbarkeit nun gestattet dem Musizierenden die Anwendung von Verfahrensweisen, die dem Sprechenden nicht zu Gebote stehen, vor allem die unablässige variierte Wiederholung semantischer mZ..... Dieses Verfahren das wie "perpetuierung" nennen, vermeidet die Monotonie, die bei unveränderten Wiederholungen zur Gefahr werden kann; veränderte Wiederholungen hingegen können durch Nuancierung der Bedeutung und durch die artistische Leistung, die in der Variation steckt, zusätzliche Aufmerksamkeit auf die jeweils verschlüsselten Bedeutungen lenken, ohne auf den Vorzug der Wiederholung, der im erhöhten Einstimmungsgrad liegt, verzichten zu müssen."

-1-

A. Schönberg:
Pierrot lunaire op 21

-2-

18. Der Mondfleck

Einen weißen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,
So spaziert Pierrot im lauen Abend,
Aufzuleben Glück und Abenteuer.

Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug,
Er beschaut sich rings und findet richtig —
Einen weißen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.

Warte! denkt er: das ist so ein Gipsfleck!
Wischt und wischt, doch — bringt ihn nicht herunter!
Und so geht er, giftgeschwollen, weiter,
Reibt und reibt bis an den frühen Morgen —
Einen weißen Fleck des hellen Mondes.

Ernst Jandl

schtzngrmm
schtzngrmm
t-t-t-t
t-t-t-t
grrrrmmmm
t-t-t-t
s-----c-----h
tzngrrmm
tzngrrmm
tzngrrmm
grrrrmmmm
schtzn
schtzn
t-t-t-t
t-t-t-t
schtzngrmm
schtzngrmm
tssssssssssssss
grrt
grrrrrt
grrrrrrrrrt
scht
scht
t-t-t-t-t-t-t-t
scht
tzngrrmm
tzngrrmm
t-t-t-t-t-t-t-t
scht
scht

VORWORT

Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine Sprechmelodie umzuwandeln. Das geschieht, indem er

I. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d. h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte;

II. sich des Unterschiedes zwischen Gesangston und Sprechton genau bewußt wird: der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muß sich aber sehr davor hüten, in eine »singende« Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern.

Im übrigen sei über die Ausführung folgendes gesagt:

Niemals haben die Ausführenden hier die Aufgabe, aus dem Sinn der Worte die Stimmung und den Charakter der einzelnen Stücke zu gestalten, sondern stets lediglich aus der Musik. Soweit dem Autor die tonmalersche Darstellung der im Text gegebenen Vorgänge und Gefühle wichtig war, findet sie sich ohnedies in der Musik. Wo der Ausführende sie vermißt, verzichte er darauf, etwas zu geben, was der Autor nicht gewollt hat. Er würde hier nicht geben, sondern nehmen.

ARNOLD SCHÖNBERG

18. Der Mondfleck.

Sehr rasche ♩ (ca 144)

Piccolo.

Klarinette in B.

Geige.

Violoncell.

Rezitation.

Sehr rasche ♩ (ca 144)

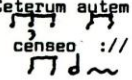
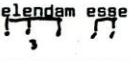
Ein - nen wei - ßen Fleck des hel - len Mon - des auf dem Rük - ken

Sehr rasche ♩ (ca 144)

Klavier.

Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Sprache und Musik: Beispiel: Konkrete Poesie

"Ceterum autem censeo...", Tonband Tb/Tb 2304 des Inst.f.Film u.Bild in Wiss.u.Unt., München 1973)

SPRACHLICHE ELEMENTE	KLÄNGLICHER ABLAUF	MUSIKALISCHE ELEMENTE					
		M a t e - r i a l	F i g u r e n (Gestalten)			S e m a n t i k (Gehalt, Bedeutung)	
			syntaktisch	akustisch abbildend	visuell abbildend	konnotativ (assoziativ, emotiv)	denotativ (begrifflich)
Folge von Lauten und Worten in syntaktischer, sinnstiftender Form und Ordnung mit denotativer und konnotativer Bedeutung	Ceterum autem  censeo :// 9x	fixierte Höhen und Dauern	Rezitation auf 1 Ton	rituelles Singen	Echo	Mikrofonabstand: Vorder-u. Hintergrund	feierlich Rufer in einem leeren Raum aufdringlich, penetrant
gesprochen (Sprachmelodie mit unfixierten Höhen und Dauern)	Carthagine[m] esse delendam ://  delendam esse ://		"	"			sachlich, kalt
gesprochen	d[m]delendam[m] ://  esse delendam		glissando crescendo	erregte Stimme			Wut, Wahn, Aggression
flüsternd gesprochen	d[m]delendam[m] ://  esse delendam		Wiederholung mot. Arbeit, Mehrschichtigkeit (Imitation)	Marschrhythmus	< >		Trommel, "Kriegszug" → II
	Ceterum...s.o. Carthagine[m]...s.o.	Klangverzerrung	Reprise (Wiederholungsprinzip)	Echo, Hall			

Der geschriebene Text ist offen
für Bedeutungsnuancierungen und -präzisierungen.
Deklamation (Unterschiede in Höhe, Dauer, Stärke, Farbe, Artikulation..) unterschiedliche konnotative Bedeutungen. (Versuch machen!!) In den Text hineinkomponierte "musikalische" Elemente der Klangmagie sind:

- Häufung heller, "scharfer" Vokale (e),
- Häufung explosiver Konsonanten,
- Alliterationen und Binnenreime
- rhythmisierte Schluß (Klausel:
Creticus (-v-) + Trochäus (-v)
(Basis) (Kadenz)

Als gesprochener, "interpretierter", vermittelt er je nach Art der Deklamation (Unterschiede in Höhe, Dauer, Stärke, Farbe, Artikulation..) unterschiedliche konnotative Bedeutungen. (Versuch machen!!)

In den Text hineinkomponierte "musikalische" Elemente der Klangmagie sind:

Häufung heller, "scharfer" Vokale (e),
Häufung explosiver Konsonanten,
Alliterationen und Binnenreime
rhythmisierte Schluß (Klausel:
Creticus (-v-) + Trochäus (-v)
(Basis) (Kadenz)

Ceterum autem censeo Carthaginem esse delendam.

e e e e e e e e e e
↑ ? ↑ ↑ ? | | | | |

J. S. Bach:
Matthäusevangelion,
Rezitativ (Nr. 67):

Und als sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha,

Höhenakzent
Dauernakzent
metrischer Akzent
harmonischer Akzent

das ist verdeutschet: Schädelstätte',

Höhenakzent
Dauernakzent
metrischer Akzent
harmonischer Akzent

gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermieschet;

Höhenakzent
Dauernakzent
metrischer Akzent
harmonischer Akzent

und da er's schmeckte, wollte er's nicht trinken.

Höhenakzent
Dauernakzent
metrischer Akzent
harmonischer Akzent

6.C Johann Andreas Herbst, Musica poetica, Nürnberg 1643, S. 111 f.:

Von den Wörtern.

Worauff soll man in den Worten oder Text sehen?

Es sollen fürnehmlich drey Stück in acht genommen werden/nemlich Verborum distinctio.

5 Syllabarum accentus.

Et earundem ad notulas applicatio.

Das ist: Auff den Unterscheid der Wörter. Auff der Sylben accent, und wie man die Wörter unter die Noten recht appliciren und unterlegen solle. Die Wort werden mit den Commatis, Collis und

40 periodis unterschieden. Harmonia aber mit den Clausulis formalibus und pausen. Dieweil dann alle Liebligkeit der Music mehrentheils in Bewegung der Herzen und Gemüther bestehet/wie solches kurz vorher von aller Modorum Natur und Eygenschafft ist ange-

45 zeigt worden/und darauf nach der Länge kan gesehen werden: Jedoch weil ich spüre/daß gleichwol inn einem jeden Modo oder Tono, aller ley affecten des Gemüths können exprimirt und ausgedrucket werden/als hat mich vor gut angesehen/von dieser Sachen etwas mehrers in specie, und in sonderheit zu tractiren und aufzuführen. Erstlich müssen die Verba und Wort/nach welchen die moduli sollen fin-

20 girt und angestellet seyn/wol ponderirt und deroselben Natur und Eygenschafft fleißig in acht genommen und betrachtet werden/als da seyn: 1.Verba affectuum bewegungsWörter/als: Laetari, gaudere, freuen und frölich seyn. Lachrymari, flere weinen. Timere fürchten. ejulare heulen. Lugere trawren. Supplicare flehen und bitten.

25 Irasci zürnen. Ridere lachen. Misereri erbarmen. Welche alle mit dem Sono oder Klang/durch veränderung und abwechselung der Noten zu exprimiren und auszudrucken seyn. 2.Verba Motus & locorum. BewegungsWörter von einem raumlichen Ort/als: Stare stehen.

30 currere laufen. Saltare tanzen. Quiescere ruhen. Salire springen. Extollere erheben. Dejicere ernidigen. Adscendere aufsteigen. Descendere absteigen. Coelum Himmel. Abyssus Abgrund. Montes Berg.

Profundum Tieffen. Altum Höhe/und dergleichen. 3.Adverbia temporis, numeri, von der Zeit und Zahl/als: Celeriter behend. Velocitor geschwind. Cito bald. Tarde langsam. Mane früh. Sero spat.

35 Bis, ter, quater 2.3.4 Mal. Item, quae numerum indefinitum significat, welche kein endliche und gewisse Zahl bedeuten/als: Rursus

wiederumb. Iterum abermal. Saepe, raro offft/selten. Hieher könnten auch diese Wörter/als: Lux, dies, nox, tenebrae, Liecht/Tag/Nacht/Finsternus/referirt und gezogen werden: welche entweder mit weißen oder schwartzen Noten gar füglich könnten gesetzt und geschriben werden. Weil aber dieses nicht für die Ohren/zu welcher Delectation und Belustigung solches billich geschehen sollte: Sondern nur allein für die Augen/denen man aber allhier nichts zu bedienen hat/angesehen ist/als läst man es in seinem Werth und Unwerth beruhen. 4.Aetates hominum, der Menschen Alter/als: Infantia Kindheit. Pueritia Jugend. Senectus eorum; mores, das Alter und derselben Sitten/als: Superbus Hoffertig. Humilis Demüthig.

Contemptus veracht. Vilis gering. Odiosus beschwerlich und verhasst. 5. Letzlich quantitas syllabarum, oder Prosodia, das ist: der accent, welche Sylben lang oder kurz seyn/soll und muß sonderlich in acht genommen werden: Denn sonsten nichts lächerlicher ist/wenn solche nicht observiret wird. Als: Cedrina, Cupressina, Viola, wen man penultimam die letzte Sylben ohn eine/lang/ da sie doch kurz seyn solt/auspricht: Hergegen Sprevere kurz/sondern vielmehr lang solte ausgesprochen und gesetzt werden. In welchem paß auch nicht wenig die fürnehmsten Authores peccirt und geirret haben. Solche Lehr aber solte vielmehr und billiche durch Exempla als Praecepta illustriret und erläutert werden/wenn nit ohne das dieses Compendium, wider verhoffen zu groß worden were. Beschliessen derowegen/wie die Wörter und Sententz mit den Commatis, Collis und Periodis, sollten unterschieden werden, nemlich: 1. die Clausulae oder Cadentien sollen nicht eher adhibirt und gebraucht werden/biß in den Worten oder Sententz/entweder ein Comma, Colon: oder gar ein Periodus fürkomme. 2. Die Pausen sollen den Sententz/welcher aneinander hängt/nicht zertheilen/muß derothalben die Fuga, Cantilena oder Gesang so lang fortgehen/und continuirt werden/biß die oben erzehlte drey Stück kommen. 3. Wenn ein Comma fürfällt/braucht man kleine Pausen/wenn aber ein Colon oder Periodus fürkompt/braucht man grössere Pausen.

6. B Athenaeus Kircher (Musurgia universalis, Rom 1650; Reprographischer Nachdruck, Hildesheim New York 1970; 1. Teil, S. 366) beschreibt die Bedeutung der Figurenlehre und gibt eine Einteilung der Figuren:

- 5 Figureae in Musurgia nostra idem sunt praestantque, quod colores, tropi, atque varijmodi dicendi in Rhetorica. Quemadmodum enim Rhetor artificioso troporum contextu Auditorem movet nunc ad risum modo ad plangunt; subinde ad misericordiam, nonnumquam ad indignationem iracundiam, interdum ad amorem, pietatem & iustitiam, aliquando ad contrarios hisse affectus, ita & Musica artificioso clausularum sive periodum harmonicarum contextu... Sunt itaque duplices figurae a Musicis considerandae; Principales, & minus principales. Figureae principales sunt commissura, Syncopatio, Fuga; 45 Figureae minus principales sunt 12. Pausa, Repetitio, Climax, Complexum, Anaphora, Cataphoresis, Noema, Prosopopoeia, Parrhesia, Aposiopesis, Paragoge, Apocope.

Arbeitsübersetzung:

- Die Figuren in unserer Musurgia sind und leisten dasselbe, wie das Kolorit, "Übertragungen" (Metaphern) und verschiedene 20 Redeweisen in der Rhetorik. Wie nämlich ein Redner durch kunstvolle Zusammenfügung der Tropen den Hörer bewegt, jetzt zum Lachen, bald zum Klagen, gleich darauf zum Mitleid, manchmal zum Unwillen und Jähzorn, bisweilen zur Liebe, Güte und Gerechtigkeit, endlich einmal zu Affekten, die den eben genannten entgegengesetzt sind, so auch die Musik durch kunstvolle Zusammenfügung harmonischer Schlusswendungen oder Perioden... Deshalb müssen von den Musikern zwei Arten von Figuren betrachtet werden; die Haupt- und "Neben"figuren!
- Die Hauptfiguren sind Commissura (Verbindung in Form von Durchgangs- bzw. Wechsellotendissonanz), Syncopatio (Vorhaltbildungen) und Fuga (Imitation oder schnelle Bewegung); Nebenfiguren sind folgende 12: Pausa, Wiederholung, Steigerung (durch Sequenz), "Umschlingung" (Wiederholung des Anfangs einer Periode an deren Ende), Wiederholung (des Anfangswortes 35 eines Satzes zu Beginn mehrerer Sätze), mißbräuchliche Anwendung (von Dissonanzen), Hervorhebung eines Texthöhepunktes (durch hohophone konsonante Satzweise), Personifizierung (lebloser Wesen oder abstrakter Begriffe), Redefreiheit (durch den Gebrauch übermäßiger und verminderter Intervalle), Verstärken der Rede, Täuschung, Abschneiden einer Silbe. 40

Kuhnau: Vorwort zu seinen "Biblischen Historien:

"Also wird man auch wider diese meine Sonaten viel zu erinnern finden und sagen, daß sie dasjenige nicht vorstellen, was die darunter oder dabei gesetzten Worte bedeuten sollen und daß sie, wenn ich mich zu dergleichen Mühe nicht verstanden hätte, noch mit hingehen könnten.

- 45 Allein, so gewiß als ich mir einbilde, daß manchem viel Sätze darin verdächtig vorkommen dürften, wenn ich nicht die Worte auf die Spur meiner 'Raison' brächten,..., so gewiß bin ich auch versichert, daß alle Virtuosen durch die Musik fast dasjenige auszurichten bemüht gewesen, was die Meister in der Redner-Bildhauer- und Maler-Kunst vermögen... Demit ich aber inzwischen meine in diesem Werke gehabte Intention um so viel mehr justifizieren möge, achte ich für nötig, etwas von der unterschiedlichen Art der 'Expression' durch die Musik zu gedenken. Und stellet man meines Erachtens erstens gewisse 'Affectus' vor oder man suchet den Zuhörer selbst zu dem 'intendierten Affect' 55 zu bewegen... Oder daß man auf eine 'Analogie' zielt und die musikalischen Sätze so einrichtet, daß sie sich mit der vorgestellten Sache vergleichen lassen. Und da sind die Worte allerdings nötig, wenn der klingenden Harmonie nicht so übel oder schlimmer verstanden wird."

(Johann Kuhnau, Vorrede zu "Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien", DDT, Breitkopf 1958, S. 120 u. 122)

Vincenzo Galilei: Dialogo 1581:

- 60 "Wie man Seelenbewegungen richtig und wahr ausspricht, brauchen sie nicht einmal von so großen Rednern zu lernen, sie können es in der ersten besten Tragedie oder Komödie, welche von Schauspielern dargestellt wird. Sie sollen da auf die Betonung des Einzelnen achten, wie die Stimme hoch und tief, die Rede langsam oder schnell, wie die Worte akzentuiert werden, sie sollen Acht geben, wie der Fürst mit den Vasallen oder mit den ihn Anflehenden, wie der Zornige, wie der Einfältige, wie die Matrone, wie das Mädchen redet, wie der einfältige Knabe spricht, wie die schlaue Buhlerin, wie der Liebende zur Geliebten, um ihr Herz zu rühren, wie der Kluge, der Schreier, der Furchtsame, der Lustige usw. Hat doch selbst das Tier seine Stimme, um auszurücken, ob ihm wohl oder wehe ist." (zit. nach MGG III 106)

Anabasis/Ascensus
Ansteigen, Aufsteigen, Auferstehen, Erhöhung

Katabasis/Descensus
Absteigen, Sterben, Erniedrigung, Grab, Hölle

Tirata
erschleudern, Pfeil, Schwertstreich, Blitz, stürzen, fallen

Kyklois/Circulatio
umschließen, umgeben, herumgehen, Fessel, Schlinge, Ring, Krone, Erde, Rad

Fuga (1.)
flüchtige Bewegung, Eile, Augenblick

Fuga (2.)
-Imitation-Nachfolge, Verfolgung, Flucht, Nachahmung

Bordun/Liegeton
ewig, unablässig, Ruhe

Climax/Gradatio
(Sequenzierung) Steigerung, Verstärkung

Ekphrasis/Exclamatio
Ausruf

Interrogatio
Fragefigur (Heben der Stimme am Schluß)

fu - ge
Bach: Johannespassion
Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten

Haydn: Schöpfung (19)
und e - - - - - wig

Bach: Matthäuspension
Sommo Dio Er-bar - - me dich

Cur non cedis?
Schubert: Wohin?

Ist das denn meine Straße? O Bächlein sprich wohin?

Lassus
quae circumdabit me

Suspiratio/Imesis
(Seufzer/Einschnitt)
Plage, Ermattung, Sehnsucht, Alter

su - spi - ro ad te
Schütz

so ist es Müh und Arbeit ge-we - - - - sen
Schütz

Es ist vollbracht, es ist vollbracht
Es sank und starb (Mozart: Das Veilchen)

Dubitatio (Zweifel)
nach Forkel:

a) ungewöhnliche Modulation

b) "Stillstand" (Zögern)

Passus durusculus(a)
etwas harter Gang

Salus durusculus (b,c)
etwas harter Sprung

Schmerz, Klage, Trauer (a: lamentabell), Falschheit (b,c)
Dissonanzen (melodisch u. harmonisch) bedeuten immer etwas Negatives (vor allem: Tritonus, verm. 7, verm 7-Akk.)

Bach: Matthäuspension
Buß' und Reu', Buß' u. Reu', Buß' u. Reu' und dein Herz falsch, falsch gewesen ist.

Tremolo
"Zittern", Beben, Donnern, Angest....

Kreuzsymbol
a_{gis} (Chi)

Bach: Matth. Pass. Mt. 54
Lag im Kreu - - - - - Ligen

JOH. SEB. BACH: KANTATE 12: Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen

-8-

1. Sinfonia

Adagio assai

Oboe

Continuo e Fagotto

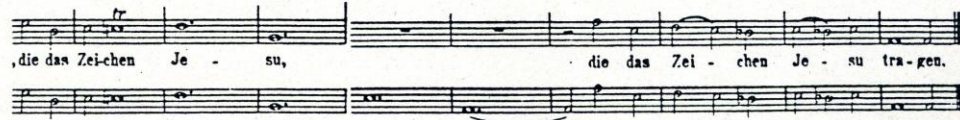
Weinen, Klagen,
Sorgen, Zagen

2. Coro

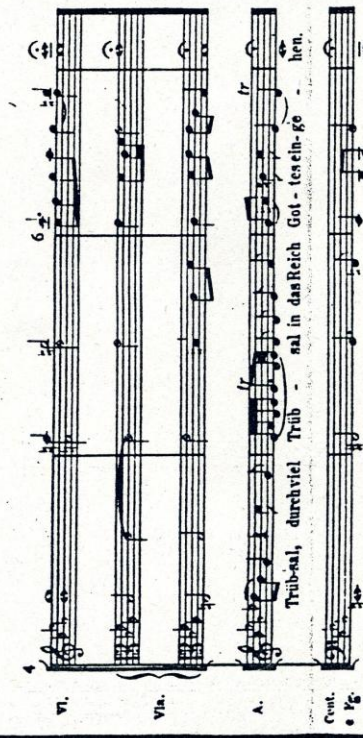
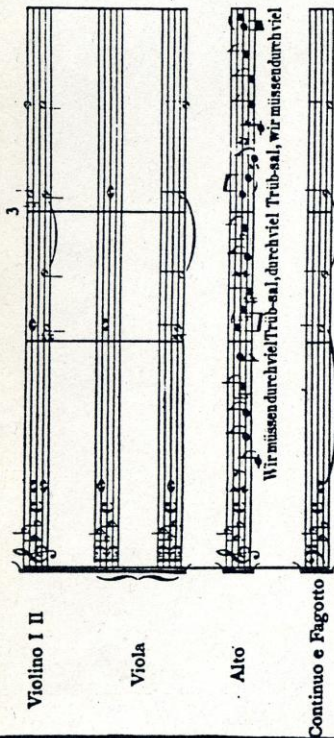
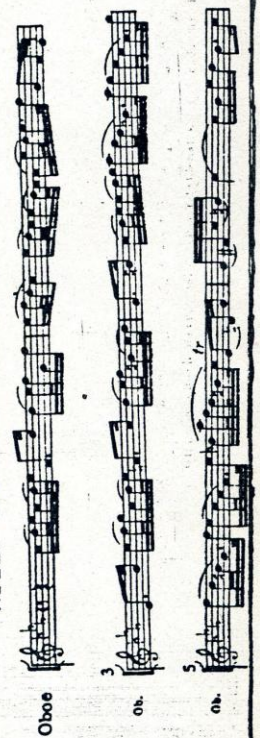
Lente

Violino I

Continuo



3. Recitativo

4. Aria
Kreuz und Krone sind verbunden

5. Aria

Es-Dur



6. Aria

Sei getreu, alle Pein wird doch nur ein Kleines sein



7. Choral



Bach: Kantate 185

(Die Altstimme ist - der besseren Lesbarkeit wegen - aus dem Klavierauszug, in dem sie im Violinschlüssel notiert ist statt des ursprünglichen Altschlüssels, hineingeklebt worden.)

52

RECITATIV.

Violino I. *pianissimo*

Violino II. *pianissimo*

Viola. *pianissimo*

Alto. *piano*

Fagotto. *pianissimo*

Continuo. *pianissimo*

Ihr Herzen, die ihr euch in Stolz und Fei verkehret, zerfließt und werdet weich, er-

wiegt, was euch der Heiland lehret, Eßt, trinkt, und nicht noch auf der Eiden dem Va. ler gleich im ver-

a tempo

den. Ach greifet nicht durch das verbotne Richten, dem Allerhöchsten in Ge-richt, sonst wird ein Eifer euch ver-

185 82

-9-

nichten. Ver-gebt, so wird euch auch ver-ge-ben, gebt in die sem Leben, macht euch ein Ca-pi-

tal, das dort ein-mal Gott wieder abt mit reichen In-le-ressen. Denn wie ihr messt, wird man euch wieder

meß-

men, denn wie ihr messt, wird man euch wieder mes-

men, wird man euch wieder mes-sen.

aus: Goethes Gedanken über Musik, it 800 (Insel Taschenbuch)

ZUR GESTALT UND ZUM VORTRAG
VON LIEDERN

Brauchbar und angenehm in manchen Rollen war Ehlers als Schauspieler und Sänger, besonders in dieser letzten Eigenschaft geselliger Unterhaltung höchst willkommen, indem er Balladen und andere Lieder der Art zur Gitarre mit genauester Präzision der Textworte ganz unvergleichlich vortrug. Er war unermüdet im Studieren des eigentlichsten Ausdrucks, der darin besteht, daß der Sänger nach einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiß. Hiervon durchdrungen, ließ er sich's gern gefallen, wenn ich ihm zumute, mehrere Abendstunden, ja bis tief in die Nacht hinein, dasselbe Lied mit allen Schattierungen aufs pünktlichste zu wiederholen: denn bei der gelungenen Praxis überzeugte er sich, wie verwerflich alles sogenannte Durchkomponieren der Lieder sei, wodurch der allgemein lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird.

Annalen 1801

Für das Gehör, im höhern Sinne, hat indessen auch unser wackrer Zelter gesorgt, der durch Kompositionen einiger Lieder von Schiller und mir unsre Winterstunden sehr erheitert hat. Er trifft den Charakter eines solchen in gleichen Strophen wiederkehrenden Ganzen trefflich, so daß es in jedem einzelnen Teile wieder geföhlet wird, da wo andere, durch ein sogenanntes Durchkomponieren, den Eindruck des Ganzen durch vordringende Einzelheiten zerstören.

An Wilhelm von Humboldt, 14. März 1803

Ich kann nicht begreifen, wie Beethoven³⁸ und Spohr das Lied gänzlich mißverstehen konnten, als sie es durchkomponierten; die in jeder Strophe auf derselben Stelle vorkom-

menden Unterscheidungszeichen wären, sollte ich glauben, für den Tondichter hinreichend, ihm anzuzeigen, daß ich von ihm bloß ein Lied erwarte. Mignon kann wohl ihrem Wesen nach ein Lied, aber keine Arie singen.

Zu Tomaschek über Mignons Lied ›Kennst du das Land‹, 6. August 1822

... wahrscheinlich wollte er [Goethe] sich überzeugen, ob ich Fortschritte im Vortrag, der bei ihm die Hauptsache war, gemacht habe. Ich sang ihm zuerst ›Jägers Abendlied‹, von Reichardt komponiert. Er saß dabei im Lehnstuhl und bedeckte sich mit der Hand die Augen. Gegen Ende des Liedes sprang er auf und rief: »Das Lied singst du schlecht!« Dann ging er vor sich hinsummend eine Weile im Zimmer auf und ab und fuhr dann fort, indem er vor mich hintrat und mich mit seinen wunderschönen Augen anblitzte: »Der erste Vers sowie der dritte müssen markig, mit einer Art Wildheit vorgetragen werden, der zweite und vierte weicher; denn da tritt eine andere Empfindung ein. Siehst du so! (indem er scharf markierte): Da ramm! da ramm! da ramm! da ramm!« Dabei bezeichnete er, zugleich mit beiden Armen auf und ab fahrend, das Tempo und sang dies »Da ramm!« in einem tiefen Tone. Ich wußte nun, was er wollte, und auf sein Verlangen wiederholte ich das Lied. Er war zufrieden und sagte: »So ist es besser! Nach und nach wird es dir schon klar werden, wie man solche Strophenlieder vorzutragen hat.«

Bericht des Sängers Eduard Genast, Januar 1817

- I *Im Felde schleich' ich still und wild
Gespannt mein Feuerrohr,
Da schwebt'so licht dein liebes Bild,
Dein süßes Bild mir vor.*
- II *Du wandelst jetzt wohl still und mild
Durch Feld und liebes Thal,
Und, ach, mein schnell verrauschend Bild,
Stellt sich dir's nicht einmal?*
- III *Des Menschen, der die Welt durchstreift
Voll Unmut und Verdruß,
Nach Osten und nach Westen schweift,
Weil er dich lassen muß.*
- IV *Mir ist es, denk' ich nur an dich,
Als in den Mond zu sehn;
Ein stiller Friede kommt auf mich,
Weiß nicht, wie mir geschehn.*

Reichardt

Langsam und leise

Im Fel-de schleich ich still und wild, lausch
mit dem Feu-er-rohr; da
schwebt so licht dein lie-bes Bild, dein
sü-ßes Bild mir vor

Václav Jan Tomášek (1774-1850): Jägers Abendlied (Goethe), op. 57 (1815) (Manuskript)

1. Im Fel-de schleich ich still und wild gespannt mein Feu-er-
rohr, da schwebt so leicht dein lie-bes Bild, dein sü-ßes Bild mir vor. 2. Du
wandelst jetzt wohl still und wild durch Feld und Liebes Tal, und, ach, mein schnell ver-

rauschend bild, stellt sich dir's nicht ein-mal? 3. Des Menschen, der die Welt durchkreuzt voll
Unmut und Ver-druß, nach Osten und nach Westen schweift, wo er dich ers-
püß. 4. Mir ist es, denk' ich, nur an dich, als in den Mond zu seh'n; ein
stiller Friede kommt auf mich, weiß nicht, wie mir geschähe

18. Schubert Jägers Abendlied. Goethe.

Op. 3, No. 4.

Sehr langsam, leise. (♩ = 63.)

1. Im Fel-de schleich ich still und-
wan-delest jetzt wohl still und-
ist es, denk ich nur an-

wild, mild dich, mein Feu-er-rohr, da
ge-spannt durch Feld und lie-bes Tal, und,
als in den Mond zu seh'n, *cresc.*

schwebt so leicht dein lie-bes Bild, dein sü-ßes
ach, mein schnell ver-rauschend Bild stellt sich dir's
stiller Friede de-kommt auf mich, weiß nicht, wie

1. 2. 3. Bild mir vor, dein sü-ßes Bild-mir vor. 2. Du
nicht ein-mal, stellt sich dir's nicht ein-mal? 3. Mir
mir ge-schahn, weiß nicht, wie mir ge-schahn.

Wolf Bierman: Soldatenlied

Musical score for 'Soldatenlied' by Wolf Bierman. It consists of four staves of music in G major, 2/4 time. The melody is simple and repetitive, with lyrics written below the notes.

Soldat, Soldat in grauer Norm,
Soldat, Soldat in Uniform,
Soldat, Soldat, ihr seid zuviel,
Soldat, Soldat, das ist kein Spiel.
Soldat, Soldat, ich finde nicht,
Soldat, Soldat, die Welt ist jung.
Soldat, Soldat dein Angesicht:
Soldaten sehn sich alle gleich,
Lebendig und als Leich.

Soldat, Soldat, wo gehst du hin?
Soldat, Soldat, wo ist der Sinn?
Soldat, Soldat, im nächsten Krieg,
Soldat, Soldat, gibt es kein Sieg.
Soldat, Soldat, die Welt ist jung,
Soldat, Soldat, so jung wie du:
Die Welt hat einen tiefen Sprung,
Soldat, am Rand stehst du.

Friederichs Rex (Militärmarsch)

Musical score for 'Friederichs Rex' (Militärmarsch). It is a single staff of music in G major, 2/4 time, featuring a rhythmic melody with lyrics.

Soldatenlied

Text: Erich Mühsam (1878 - 1934), geschrieben im Oktober 1916
Melodie: Fritz Reiter; ca 1928

Musical score for 'Soldatenlied'. It consists of three staves of music in G major, 2/4 time. The melody is simple and repetitive, with lyrics written below the notes.

1. Wir lernten, in der Schlacht zu stehn
bei Sturm und Hüllengut.
Wir lernten, in den Tod zu gehn,
nicht schüchtern, nicht zu flieh'n.
Und wenn sich einst die Waffe kehrt
auf die, die uns den Kampf gelehrt,
sie werden uns nicht feige sehn -
Ihr Unterricht war gut!

2. Wir töten, wie man uns befahl,
mit Blei und Dynamit
für Vaterland und Kapital,
für Kaiser und Profit.
Doch wenn erfüllt die Tage sind,
dann stehn wir auf für Weib und Kind
und kämpfen, bis durch Durst und Qual
die lichte Sonne sieht.

3. Soldaten! ruft's von Front zu Front:
Es ruhe das Gewehr!
Wer für die Reichen bluten konnt',
kann für die Seinen mehr.
Ihr mühen, auf zur gleichen Pflicht,
vergessen sind die Reichen nicht!
In Flammen ruft der Horizont
nach Hause jeden Heer.

4. Lebt wohl, ihr Brüder, unsere Hand,
das Lerner, Friede sei Volkerverband
Wir leben, wir leben
in rohem Krieg, entzweit!
Sieg allein in der Heilmat'schlacht!
Dann sinken Grenzen, stürzt die Macht!
Und alle Welt ist Vaterland,
und alle Welt ist frei!

TITELMUSIK der Westernserie "Westlich von Santa Fe"

MUSIK (akustische Ebene)	geweckte VORSTEL- LUNGEN	BILD
12 Schüsse Schrei Marsch Fanfare Hörner Pauken (Wirbel) Durchladen crescendo ritardando	"Kampf" "Spannung" "Treibjagd" "kampfbereit" "Kultur" "Das Gute siegt" "Recht" "TRIUMPH"	1. Einstellung: Held vom Gürtel an abwärts, Gewehr an die Hüfte gepreßt, sein Magazin leerschießend 2. Einstellung: Held vom Gürtel an aufwärts, den Oberkörper abgedreht, in der Bewegung innehaltend, nachdenklich

Handlungsmuster der Serie: Unrecht - vergeblicher Versuch des Helden, den Konflikt rechtlich zu lösen - Anwendung von Gewalt - Wiederherstellung des Rechtszustandes

Musical score for the title music of the Western series 'Westlich von Santa Fe'. It is a single staff of music in G major, 2/4 time, featuring a rhythmic melody.

II. Wohin?

Singstimme. *Mässig.*
ich hört ein Bächlein rauschen wohl
aus dem Felsen-Quell, hin-ab zum Thale rauschen, so-
frisch und wunder-hell. Ich weiss nicht, wie mir wur-de, nicht
wer den Rath mir gab, ich musse-le auch hin-un-ter mit
mei-nem Wan-der-stab, ich musse-te auch hin-un-ter mit

Pianoforte.

F. S. 791.

hin? du hast mit dei-nem Rau-schen mir ganz be-rauscht den
Sinn, du hast mit dei-nem Rau-schen mir ganz be-rauscht den
Sinn. Was sag-ich denn vom Rau-schen? das kann kein Rau-schen
sein. Es sin-gen wohl die Ni-xen tief un-ten ih-ren
Reihn, es sin-gen wohl die Ni-xen tief un-ten ih-ren

F. S. 791.

-13-

mei-nem Wan-der-stab. Hin-un-ter und im-mer wei-ter und
im-mer dem Ba-che nach, und im-mer hel-ler rausch-te und
im-mer hel-ler der Bach, und im-mer hel-ler rausch-te und
im-mer hel-ler der Bach. Ist das denn mei-ne
Stra-ße? O Bäch-lein sprich wo-hin? wo-hin? sprich wo-
hin?

cresc.

F. S. 791.

Reihn. Lass sin-gen, Ge-sell, lass rau-schen, und wan-dre fröh-lich
nach, es geh'n ja Müh-len-rä-der in-je-dem kle-ren
Bach, es geh'n ja Müh-len-rä-der in-je-dem kle-ren
Bach. Lass sin-gen, Ge-sell, lass rau-schen, und wan-dre fröh-lich
nach, fröh-lich nach, fröh-lich nach.

F. S. 791.

-14-

Wohin?

	FORM	STRUKTUR UND GESTALT	MELODIK akkordisch	HARMONIK	DYNAMIK	MELODIK melismatisch	MELODIK syllabisch
1. Ich hört' ein Bächlein rauschen wohl aus dem Felsenquell, hinab zum Tale rauschen, so frisch und wunderhell.	A A B A' A''						
2. Ich weiß nicht, wie mir wurde, nicht, wer den Rat mir gab, ich mußte auch hinunter mit meinem Wanderstab, ich mußte auch hinunter mit meinem Wanderstab.	C D D'						
3. Hinunter und immer weiter und immer dem Bache nach, und immer heller rauschte und immer heller der Bach, und immer frischer rauschte und immer heller der Bach.	E C' D E/D'						
4. Ist das denn meine Straße? O Bächlein, sprich, wohin? wohin, sprich, wohin? Du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn, du hast mit deinem Rauschen mir ganz berauscht den Sinn.	A A C D ² D ² A						
5. Was sag ich denn vom Rauschen? das kann kein Rauschen sein. Es singen wohl die Nixen tief drunten ihren Reihn, essingen wohl die Nixen tief drunten ihren Reihn.							
6. Laß singen, Gesell, laß rauschen, und wandre fröhlich nach! Es gehn ja Mühlenräder in jedem klaren Bach, es gehn ja Mühlenräder in jedem klaren Bach. Laß singen, Gesell, laß rauschen, und wandre fröhlich nach, fröhlich nach, fröhlich nach.							

• • = Dreiklangsmelodik ~ u. ä. = diat. (chrom.) Mel. - - - = Bordun WW = Murkyball

Der primäre Einfall (die „inventio“, das „Thema“) und so auch dessen dauernde Präsenz, seine Durchführung und Wiederkehr, sind im Lied Schuberts in der Regel höchst konkret auf den Text, die Aussage des Gedichts bezogen. Und diesen durch den Sprachgehalt des Gedichts veranlaßten Erfindungskern sowie jenes Ein und dasselbe, das aus ihm als Erfindungsquelle kompositorisch hervorgeht und im ganzen Liede währt, nenne ich den „Ton“ des Liedes.

Für diesen Gebrauch des Wortes „Ton“ finde ich (nachträglich) einen Hinweis bei Hegel⁶: „Das Nähere des Inhalts [bei der ‚begleitenden Musik‘] ist nun eben das, was der Text angibt... Ein Lied z. B., obschon es als Gedicht und Text in sich selbst ein Ganzes von mannigfach nuancierten Stimmungen, Anschauungen und Vorstellungen enthalten kann, hat dennoch meist den Grundklang ein und derselben, sich durch alles fortziehenden Empfindung und schlägt dadurch vornehmlich *einen* Gemütsston an. Diesen zu fassen und in Tönen wiederzugeben macht die Hauptwirksamkeit solcher Liedermelodie aus... Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verse passen und für andere nicht, muß... im Liede herrschen, weil hier der bestimmte Sinn der Worte nicht das Überwiegende sein darf, sondern die Melodie einfach für sich über der Verschiedenartigkeit schwebt.“

Hegel denkt hier allerdings an die am Gedicht orientierte „Stimmung“ eines Liedes. („Es geht damit wie in einer Landschaft, wo auch die verschiedenartigen Gegenstände uns vor Augen gestellt sind und doch nur ein und dieselbe Grundstimmung und Situation der Natur das Ganze belebt“, ebenda.) Daß Schubert jedoch, indem er die Sprachschicht der Lyrik in musikalische Struktur verwandelt, sich im Unterschied zur „romantischen“ Liedvertonung nicht im musikalischen Erfassen der „Stimmung“ erschöpft, nicht also nur gleichsam den „Schatten“ vertont, den Lyrik als Stimmung aufs Gefühl wirft (z. B. *Schnüchling klagend und getragen*), sondern die Sprache selbst, den „Sprachkörper“, das „Körperhaft-Wirkliche der Sprache“ zur Realität des musikalischen Gefüges erhebt, ist eine der zentralen Feststellungen im Schubert-Buch von Georgiades (vgl. z. B. S. 35f., 38, 48, 67). Inwiefern Schuberts Lied dennoch und ohne Widerspruch zu Georgiades den „Grundklang“ ein und desselben hat, beständig einen „Ton“ anschlägt, und wie hier im „Ton“ des Liedes – entgegen

⁶ *Ästhetik*, hg. von Fr. Bassenge, 2 Bände, Berlin und Weimar sowie Europäische Verlagsanstalt Frankfurt a. M. (1935), Bd. II, S. 310. – Den Begriff des dichterischen „Tons“ bei STEFAN GEORGE („ton“, „seelen-ton“, „klangliche stimmung“) erklärt R. BRINKMANN in seinem Aufsatz über *Schönberg und George – Interpretation eines Liedes* (AfMw XXVI, 1969, S. 6 und 10). Gemeint ist hier der dem Sinn und der Form des Gedichts konvergierende vokalische „Klang“ der Verse. – In der Kunstbetrachtung des 19. Jhs. liegen die Bedeutungsfelder von „Stimmung“ und „Ton“ dicht beieinander und decken sich zum Teil (vgl. J. und W. GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, Artikel *Stimmung* und *Ton*). Gegenüber „Stimmung“ hat jedoch in unserem Zusammenhang die Bezeichnung „Ton“ den Vorteil, daß sie für uns weniger im Sinne des Undefinierbaren belastet ist und daß „Ton“ mehr am Objekt haftet (es „hat“ einen Ton), während „Stimmung“ mehr als seelischer Reflex „erzeugt“ wird.

Hegel – nicht bloß eine Stimmung, sondern „der bestimmte Sinn der Worte“ herrscht, wird zu zeigen sein.

• • • • •

35 Das Verfahren der „Übersetzung“ vom Begrifflichen ins Musikalische erinnert hier an das barocke Prinzip der musikalisch-rhetorischen Figuren; wie dieses beruht es weitgehend auf dem Prinzip der partiellen Übereinstimmung¹². Doch Schubert geht bei der Findung und Durchführung seines Tones über das bis zu ihm hier anzutreffende abbildliche, nachahmende oder im weitesten Sinne tonmalerie¹⁴ Erfassen von Wörtern und Begriffen weit hinaus, nicht jedoch in den Bereich bloßer Stimmung, wo der bestimmte Sinn der Worte in eine durch sie ausgelöste übergeordnete Empfindung, einen Seelenzustand aufgehoben erscheint, sondern in den der konkreten Interpretation des Gedichts, die dessen sprachlichen Sinn kompositorisch erschließt und in sich aufnimmt und dabei 45 dem Gedicht hinzufügt, was es als Sprache selbst erreichen will, aber aus sich so nicht leisten kann.

• • • • •

Die Gedichte von Wilhelm Müller, die Schubert vertonte, sind nach der Art Goethes, insofern sie fast alle sozusagen handgreiflich je einen Ton anschlagen und durchführen, einen Grundton je auch als Zyklus. Bekannt ist der Bericht, wonach Schubert die Gedichte Müllers gleichsam an sich riß²². Die Zündung erklärt sich dadurch, daß diese Gedichte genau das boten, was Schubert brauchte und suchte: und zwar nicht nur einen Ton, sondern auch die poetische (gehaltliche und sprachtechnische) Motivation für die Verwirklichung eines Prinzips seines variativen Verfahrens, seines Durchführens des Tons, seiner Auffassung 55 von Kunst. Müllers Gedichte, die Schubert als Sprachkunst zur Irrelevanz herabsetzt, da er sie völlig in Musik transformiert, bieten in ihrem Gesamtton jenes beständige Pendeln zwischen Zwiespalt und Auflösung, jenes Aufbrechen der Verschönerung in den Widerspruch, jenes dynamische Einmünden von Wirklichkeit in Traum, das wie eigens geschaffen war für Schuberts an klassischer Formungsart, an Thema, Durchführung und Reprise orientierte kompositorische Technik, für die Technik des Einmündens, des dynamischen Sich-in-Frage-Stellens eines Statischen, das durch Wiederkehr in immer neuer Beleuchtung erscheint, kraft Durchführung sich als „Thema“ zugleich erschließt und bestätigt. Im Rahmen dieser Studie ist es nicht möglich, Schuberts variatives Verfahren 65 beim Durchführen des Lied-Tones auch nur annähernd erschöpfend zu beschreiben. Es ist das Vermögen, beständig ein und dasselbe zwar beizubehalten und doch zugleich durchzuführen und dabei beständig auf die Details des Gedichts einzugehen.

-16-

Auszug aus Arnold Feil: Franz Schubert. Die schöne Müllerin. Winterreise,
Stuttgart 1975 (S. 20 und S. 43)

- Der »allgemeine lyrische Charakter« ist von Belang insofern, als aus ihm die Spannung jenes beschriebenen Gegenübers (von Singstimme und Klavierpart) im Satz entsteht, die zur Lösung in der Tat gleichsam zwingt. Diese Spannung freilich sieht Schubert nicht als Zustand, er komponiert sie als musikalisches Geschehen, das heißt: er schildert weder einen »allgemeinen lyrischen Charakter«, noch »fordert oder erregt er Teilnahme am einzelnen«, er malt auch keine »Stimmung« oder gibt eine »Verfassung« wieder. Er entfaltet vielmehr die beschriebene Spannung als Geschehen in der Musik, als Realität im engeren Sinne, und zwar durch die besondere Struktur seiner Komposition.
- 10 Wenn Schubert Lyrik als musikalische Struktur komponiert, so faßt er das Gedicht also sehr wohl von einem Punkt her auf. Dieser ist aber ein anderer als der »Brennpunkt«, von dem E. T. A. Hoffmann spricht, wenn er auf seine Weise Goethes »allgemeinen lyrischen Charakter« umschreibt:
- 15 »Von dem tiefen Sinn des Liedes angeregt, muß der Komponist alle Momente des Affekts wie in einem Brennpunkt auffassen, aus dem die Melodie hervorstrahlt [Melodie ist hier gleichbedeutend mit Komposition], deren Töne dann [...] das Symbol aller der verschiedenen Momente des innern Affekts sind, die des Dichters Lied in sich trägt.«⁷⁷
- 20 E. T. A. Hoffmann, der Dichter, denkt an die Stimmung, in die der Musiker das Ganze tauchen soll, damit, was hinter den Worten des Gedichtes bleibt, jedoch mit-schwingen muß, im Medium der Musik erscheinen, sich etwa als Grundstimmung entfalten und dadurch sinnlich wahrnehmbar werden kann.

Auszug aus Heinrich Bessler: Das musikalische Hören der Neuzeit.

In: H. Bessler: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte,

Leipzig 1978, S. 154 -158

- Das romantische Lied geht auf Franz Schubert zurück. Er war es, der 1814 mit *Gretchen am Spinnrad* das entscheidende technische Mittel fand: die Spielfigur in Klavierbegleitung.¹²⁷ Ihr Rhythmus, vom ersten bis zum letzten Takt wiederholt, gibt dem Werk eine neue Eindringlichkeit. Zunächst nur eine Technik neben anderen, rückt die Spielfigur 1820/21 in den Mittelpunkt. Der Grund liegt in Schuberts endgültiger Wendung zum Lyrischen, zum Naturlied und zur Naturstimmung. Charakteristisch für diese Werke ist der einheitliche Rhythmus, der durch die ostinaten Begleitmotive und Figuren erzeugt wird.¹²⁸ Es handelt sich um einen neuen »Einheitsablauf«, ohne daß Schubert im geringsten historisierte.

.....

- Welches Ziel Schubert verfolgt, zeigt 1823 der Liederzyklus *Die schöne Müllerin*. Seine Bedeutung liegt darin, daß der Dichter den romantischen Einklang von Mensch und Natur dargestellt und daß der Komponist dafür eine überzeugende Musiksprache geschaffen hat. Als Natursymbol dient ihm die Begleitung, da sie mit Hilfe der neuen Technik eine Naturstimmung verwirklichen kann. Fundament des Ganzen ist der Einklang von Mensch und Natur, wie er sich mit seinem Farbenreichtum in Nr. 1-4, 7, 9-11, 15-17 und 20 darstellt: Die Singstimme wird vom Strom der Begleitung getragen. Erscheint jedoch der Mensch für sich allein, so wird seine Rede meist nur akkordlich begleitet, wie in Nr. 5 (Mittelteil), 8 oder 13.

- Daß der Begriff »Stimmung« hier seinen Platz hat, bestätigt die Literaturgeschichte. Bei Ludwig Tieck heißt es bereits 1798 im »Sternbald«-Roman: *Ich habe gestern ein Gedicht geschrieben, in dem ich versucht habe, eine Stimmung auszudrücken und darzustellen, die oft meine Seele erfüllt bat.*¹²⁹ Tieck war es, der mit seiner Gedichtsammlung von 1821 bis 1823 den Übergang von der Erlebnislyrik zur Stimmungsliryk vollzog. Sie wurde für das 19. Jahrhundert maßgebend. Dieses Neue in der Dichtung hat sein Gegenstück in Schuberts romantischen Liedtypus, aber auch in dem, was Weber seit 1821 mit dem »Freischütz« für das Theater erreicht hat.
- Die Stimmung, primär als Naturstimmung, ist nun das zentrale Thema für Dichter und Musiker, auch für Maler wie Caspar David Friedrich. Während das Gefühl immer mit einem bestimmten Gegenstand zusammenhängt, intentional auf ihn gerichtet ist, charakterisiert sich die Stimmung als ein Zustand.¹³⁰ Sie ist eine bestimmte Gesamtfärbung des Daseins, bei der das Leibliche und Seelische, auch das Innere und Äußere im Sinne von Mensch und Natur, gleichsam auf denselben Ton »abgestimmt« sind. Der Begriff hat seinen Ursprung in der Musik, denn er bedeutet zunächst das Ergebnis des Stimmens, die »Gestimmtheit« bei einem Instrument. Von dorthier wird er seit den 1770er Jahren im heutigen Sinne verallgemeinert.¹³¹ Noch bei Novalis heißt es: *Das Wort Stimmung deutet auf musikalische Seelenverhältnisse.*¹³²

.....

- Um sich im Sinne der Romantik einstimmen zu lassen, bedarf es musikalisch einer gewissen Gleichmäßigkeit. Erst wenn ein Rhythmus immer wiederkehrt, kann man in derselben Art mitschwingen und das Gehörte zur eigenen »Stimmung« werden lassen. Schubert fand mit der Spielfigur ein Mittel für das gleichartige rhythmische Pulsieren. Dieser Strom des Rhythmus ist es, von dem sich der Hörer nun tragen läßt.

6.5.1985

LK Musik 12/2 2. Klausur

Thema: Analyse und Interpretation von Schuberts "Die Stadt".

Aufgaben: 1. Deuten Sie die einzelnen Strophen und die Gesamtsage des Textes

2. Gliedern Sie das Stück und vergleichen Sie textliche und musikalische Form.

3. Beschreiben Sie die charakteristischen Merkmale der Musik (Motivik, Rhythmik, Harmonik, Setzart der Begleitung, Melodik der Singstimme, Verhältnis von Singstimme und Begleitung, Dynamik) in ihrer Beziehung zu einzelnen Bildern bzw. zum Gesamtsinn des Textes.

4. Stellen Sie dar, welche Aussageabsicht sich aus dem dem Ablauf des Stückes ablesen läßt.

Zeit: 4 Stunden

Arbeitsmaterial: Notentext, Bandaufnahme

96

Ein feuch - ter Wind - zug
 kräu - selt die grau - e Was - ser - bahn; mit
 trau - rigem Tak - te ru - dert der Schif - fer in meinem
 Kahn. Die

97

Son - ne hebt sich noch ein - mal leuchtend vom Bo - den em - por, und
 zeigt mir je - ne Stel - le, wo ich das Lieb - ste ver - lor.
 Thür - men, in Abenddäm - mung ge - hält.
 fer - nen Ho - ri - son - te er - scheint wie ein No - bel - bild, die Stadt mit ih - ren

XI.
 Die Stadt.
 Gedicht von H. Heine.
 Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
 Schabert's Werke. componirt von
FRANZ SCHUBERT.
 Serie 20. Nr. 544. August 1844.

Mässig geschwind.
 Singstimme.
 Pianoforte. *pp con Pedale*
 fer - nen Ho - ri - son - te er - scheint wie ein No - bel - bild, die Stadt mit ih - ren
 Thür - men, in Abenddäm - mung ge - hält.
 F. S. 544.

24: Der Tod u.d. Mädchen

BEWERTUNGSBOGEN GK 12/II 2. Klausur	Name:
GLIEDERUNG: A(1-8)B(9-21)A ¹ (22-29)A ² (30-37)A ³ (37-43)	
MERKMALE:	
A: "Tod": tiefe Lage (dunkel)	
pp (verhaltener Ernst)	
Gleichm. Repetition d. rhythm. Musters $\delta \delta \delta$ (ruhiges Schreiten)	
Sekundbewegung auf engstem Raum (unbeweglich, leblos)	
Wiederholung 1.-4-5-8 (Abwesenheit von Entwicklung)	
Moll	
komplexer akkordischer Satz (einfache Kadenz) = Schwere, Ernst, feierlich, choralmäßig	
B: sich steigernde, aufgereizte Abwehr des Mädchens: p < f	
Auflösung der Akkorde in Achtelrepetitionen, höhere Lage	
Wechsel des rhythm. Motivs zw. T.u.l. Hand (Hektik)	
anstiegende Tonhöhenlinie in Mel.u.Begl.	
dissonante Akkorde (T. 11 u. 13 verm. Septakkord) = Schmerz	
passus (bzw. saltus) durissimulus: b-cis, d-es, es-a = Schmerz	
kurz abgelesene Motive i.d. Mel. (Aufregung)	
ab T. 11 dann mühsam durchgehaltene Tonhöhen (krampfhaft Abwehr)	
nachlassende Abwehr des Mädchens: p pp > a	
ab T. 16 Anpassung der Akkorde an den Todesrhythmus	
absteigende Tonhöhenentwicklung	
Melodie paßt sich in Tonhöhe (unisono) u. Rhythmus d. Begl. an	
Aufhören der Melodie in T. 20/21	
"ruhige" Abwärtssequenzen ab T. 16	
A ¹ : Der Tod spricht: Anknüpfung an den Anfang i.d. Begl. (Moll, tiefel...)	
rezipierende Melodie in tiefer Lage (feierlich, unerbittlich)	
"nicht" (Umwertung: Tod nicht Feind): Modulation zur Durparallele F	
A ² : 1. Durchbrechen des Rezitierens (Melisma, mel. Bewegung)	
2. Verstärkung des tröstlichen Aspektes (F-Dur) auf "ganzt"	
A ³ : Modulation zur gleichnamigen Durtonart: D-Dur	
A, aber in D-Dur! (Frieden, Tod als Freund)	
DEUTUNG DER FORM:	
Schubert macht aus der zweiteiligen Form des Textes eine vierteilige Form. Dadurch daß die Musik des Todes vor- und nachgeschaltet wird, wird die Dominanz des Todes erfahrbar.	
Im Vorspiel erscheint schon der Tod, damit sich als Kontrast dazu die Auflehnung des Mädchens besser abhebt.	
Die Durversion der Todesmusik im Nachspiel macht die Umwertung auch in der formalen Anlage sinnlich greifbar.	
Er erreicht dadurch auch eine formale Geschlossenheit.	
Der schroffe Gegensatz zwischen 1. u. 2. Strophe im Text wird zwar musikalisch auch deutlich, aber Schubert schafft Beziehungen, Übergänge (s.o.). Auch das schafft formale Abgrenzung und zeigt Schuberts Bestreben nach einem durchgehaltenen "Ton" (Eggebrecht).	
Durch dieses Verfahren wird die psychologische Entwicklung deutlicher als im Text. Die antithetischen Blöcke des Textes lösen sich auf in eine differenziert gestaltete kleine Szene	
DARSTELLUNG	

24: Die Stadt

BEWERTUNGSBOGEN LK 12/II 2. Klausur	6.5.1985	Name:
TEXT: B: Stadt=Symbol der Gemeinschaft, des Festgefühten, für den Sprecher fern, fast unwirklich, vergangen		
A: Situation der Isolation, Unsicherheit ("schwankender Kahn"), traurige Gegenwart		
B: noch einmal strahlende Vision der Stadt, Grund der Isolation		
FORM DER MUSIK: A B A ¹ B ¹ A		
Der zentrale Aspekt des Textes (A) wird also verstärkt.		
MERKMALE: Baßfigur (Tremolo + Achtelrepetition), Bordun=gleichmäßig		
A Ruder Schlag ("trauriger Takt")		
Konflikt rhythm. (32tel gegen 32tel-Nonolen)=Verschleierung ("Nebelbild")		
Akkordfigur auf 2. u. 3. Taktzeit="schwankender Kahn"		
verschleierte Tonart: Das Baß-c wird einmal als Grundton von c-Moll gehört, dann aber durch den verm. Akkord der r.H. umgedeutet = "schwankend", "Nebel" u.ä.		
Dieser stehende dissonante Klang wird nicht aufgelöst = Hoffnungslosigkeit		
dauernde Repetition der Figur des Klaviers-Ausweglosigkeit, Monotonie		
pp decresc.= innerer Vorgang, fast unwirklich, "tot", innere Leere		
A ¹ Sgst. in A ¹ als Gegenbild zur Melodie von B konzipiert: zwar ähnlicher Rhythmus, aber fallend = depressiv, labil		
Die Melodie umschreibt den stehenden Akkord, ist also "gefasst", der Situation verfallen		
B kadenzierende Harmonik, volle Akkorde, punktierte Rhythmus		
"Stadt", festgefügt, geordnet, Gemeinschaft		
tiefe Lage, Moll, p="fern", "Nebelbild", "Dämmerung", Trauer		
anstiegende Sgst.-Melodie="Erscheinen" der Stadt, "Türme"		
rezitierend, Seufzer-Vorhalte (Sgst.)=Trauer u.ä.		
B ¹ Akkorde der r.H. 8 höher: "leuchtend" (Stadt jetzt heller)		
aus der Sekundbewegung ausbrechende Sprünge (29/30, 33/34) = Macht der aufgehenden Sonne, Pathos		
extremer melodischer Höhepunkt ("Liebste"): Akzentuierung des entscheidenden Grundes für seine jetzige verzweifelte Lage		
f cresc. ff decresc.: Deutlichkeit der Vision, Aufschrei der Verzweiflung		
DEUTUNG: Schubert bemüht sich auch in diesem von Gegensätzen bestimmten Stück um den durchgehaltenen "Ton" (Eggebrecht). Deshalb wird der zentrale Aspekt (A) als Rahmen (Vor-u. Nachspiel) benutzt.		
Dadurch erscheinen die B-Teile als "Fenster der Erkenntnis". Ihre Unwirklichkeit wird sinnlich erfahrbar		
Schubert wendet allerdings nicht sein übliches variatives Verfahren an und verknüpft die Gegensätze nicht. Das zeigt krasser als alle anderen Momente die Tristesse der Situation des Sprechers, sein Abgeschnittensein von der Gemeinschaft der Menschen		
DARSTELLUNG		

GK Musik 12/2 2. Klausur 6.5.1985

Thema: Analyse und Interpretation von Schuberts "Der Tod und das Mädchen".

Aufgaben: 1. Gliedern Sie das Stück

2. Beschreiben Sie die bestimmenden Merkmale des Stückes (Motivik, Setzart der Begleitung, Melodik der Singstimme, Verhältnis von Singstimme und Begleitung, Tongeschlecht, Dynamik, Harmonik) und setzen Sie sie in Beziehung zur Textaussage.

3. Deuten Sie den musikalischen Ablauf von der Textaussage her und gehen Sie dabei auf die der Musik zugewiesene Rolle, insbesondere auf die Funktion von Vor- und Nachspiel ein.

Zeit: 3 Stunden

Arbeitsmaterial: Notentext, Bandaufnahme

-19-

Der Tod und das Mädchen.

Mädg. (d. 64.) Op. 7. Nr. 8.

Credo.

73. *pp*

Allegro geschwinder.

(Das Mädchen.)

Vor-ü-ber, ach, vor-ü-ber! geh, wil- der Kno-chen-mann! Ich

bis noch jung, geh, Lie-ber! und rüh-re mich nicht an, und

Das erste Zeitmaß.

Der Tod.

rüh-re mich nicht an. Gib dei-ne Hand, du schön und zart Ge-bild! bin

Freund und komm nicht zu stra-fen. Sei gutes Mut! Ich bin nicht wild, sollst sanft in

meinen Ar-men schla-fen!

Edition Peters 8082

SEMANTIK

SING-
STIMME

K Notenzeile

L ■ = d-Moll-Bereich

A ■ = F-Dur-Bereich

V ■ = Übergang d-D

I ■ = D-Dur-Bereich

E

R

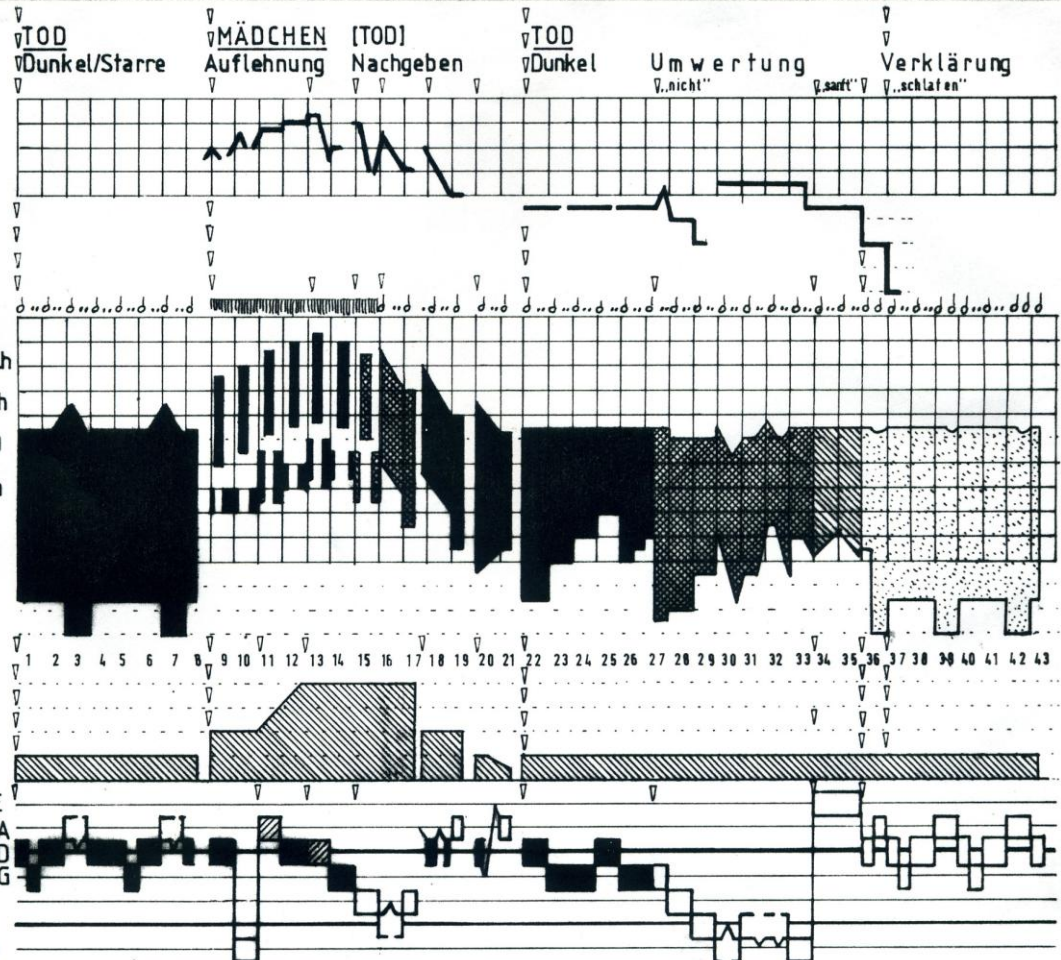
DYNAMIK

MODULATI-
ONSPLAN

■ = Mollakkord

□ = Durakkord

■ = verm. Septakkord



15.
Die Krähe.

Staccato langsam.

85. *Staccato langsam.*

4. Kl. - he Krä. - he war mit mir

8. aus der Stadt ge - zo - gen, ist bis heu - te für und für

12. um mein Haupt ge - flo - gen.

16. Krä. - he, wunder - li - ches Tier, wüsst mich nicht ver - las - sen?

Edition Peters 9022

-20-

20. Meinst wohl bald als Beu - te hier mei - nen Leib zu fas - sen?

24. Nun, es wird nicht weit mehr gehn an dem Wä - der -

28. ste - be. Krä. - he, laß mich end - lich sehn Treu - e

32. Gra - be, Krä. - he, laß mich end - lich sehn

36. Treu - e bis zum Gra - be!

40. *dim.*

Edition Peters 9022

I H E M A I (Aufgabenart I/3) LK Abitur 1986

Aufgabenstellung

kennzeichnen Sie aufgrund einer Wort-Ton-Analyse die Rolle der Musik in Schuberts Lied "Die Krähe" (Nr. 15 aus der "Winterreise").

1. Gliedern Sie das Stück in einzelne homogene Phasen und vergleichen Sie textliche und musikalische Form.

2. Setzen Sie die musikalischen Mittel in Beziehung zu der jeweiligen Textaussage und ermitteln Sie so die Aussageabsicht Schuberts in den einzelnen Phasen und im Ganzen.

3. Beschreiben Sie zusammenfassend die Rolle der Musik, indem Sie Ihre Analyseergebnisse auf die einzelnen Aussagen des folgenden Textes beziehen:

H. H. Eggebrecht in AFMw 1970, S. 95/96:

"Das Verfahren der 'Übersetzung' vom Begrifflichen ins Musikalische erinnert hier an das barocke Prinzip der musikalisch-rhetorischen Figuren; wie dieses beruht es weitgehend auf dem Prinzip der partiellen Übereinstimmung. Doch Schubert geht bei der Findung und Durchführung seines Tones über das ...abbildliche, nachahmende oder im weitesten Sinne tonmalersche Erfassen von Wörtern und Begriffen weit hinaus, nicht jedoch in den Bereich bloßer Stimmung, wo der bestimmte Sinn der Worte in eine durch sie ausgelöste übergeordnete Empfindung, einen Seelenzustand aufgehoben erscheint, sondern in den der konkreten Interpretation, die dessen sprachlichen Sinn kompositorisch erschließt und in sich aufnimmt und dabei dem Gedicht hinzufügt, was es als Sprache selbst erreichen will, aber aus sich so nicht leisten kann."

"Ton" = der durch den Sprachgehalt des Gedichtes veranlaßte musikalische Erfindungskern oder Grundgedanke, der das ganze Stück durchzieht

Hilfsmittel

- Tonbandaufnahme (Fischer-Dieskau/Pollini, wdr 3, 29.9.78,

Dauer: 2.05)

- Notentext und Text des Gedichtes

Anmerkung

In dem Liederzyklus "Die Winterreise" wird von einem Wanderer erzählt, der vergebens nach Geborgenheit und Glück sucht. Er hat ein Mädchen geliebt und sich ihrer Liebe sicher geglaubt. Da kam ein Reicherer und wurde vorgezogen. Seitdem wandert er ruhelos und einsam durch den kalten Winter, nur noch den Tod als Erlösung vor Augen (Winter = Symbol des Todes). Sein einziger "Begleiter" und "Anspruchspartner" ist im vorliegenden Lied eine Krähe. Doch ihre Treue ist falsch, sie folgt ihm nur, weil sie in ihm eine sichere Beute wittert. Der schneidend-ironische Ausbruch "Krähe, laß mich endlich sehn Treue bis zum Grabe" ist Ausdruck seiner Verzweiflung darüber, daß er die vielbesungene "Treue bis zum Grabe" nur als Zerrbild kennenlernt, als die Beharrlichkeit, mit der das Tier ihn als seine Beute verfolgt.

Arbeitszeit: 5 Stunden

-21-

Die Krähe (Wilhelm Müller)

Eine Krähe ist mit mir
Aus der Stadt gezogen,
Ist bis heute für und für
Um mein Haupt geflogen.

Krähe, wunderliches Tier,
Willst mich nicht verlassen?
Meinst wohl bald als Beute hier
Meinen Leib zu fassen?

Nun, es wird nicht weit mehr gehn
An dem Wanderstabe.
Krähe, laß mich endlich sehn
Treue bis zum Grabe!

Erwartete Schülerleistung/Bewertungsabogen

1. E (Einleitung): a (auf 5 T. gedehnt: als Motto abgesetzt).....

A: a + a1 (Modulation c - Es).....

Z (wischenspiel): wdh. des Schlusses von a1 (2 Takte).....

B: b + bs (Es - D).....

Z: Rückmodulation D - c (1 Takt).....

A/B: a + bv + bv'.....

Textwiederholung zwecks intensiverer "Interpretation".....

C (oda): a (Einleitung eine Oktave tiefer).....

Mischung aus Strophenlied und durchkomponiertem Lied, musikalische Form der Text a s a g e, nicht der Text f o r m angepaßt.

2. E: Erfindungskern, der in nuce die Grundelemente der Textausage enthält: (wandern, Begleitung, Tod).....

Motiv des Gehens (Achtel), illustrierende Nachzeichnung des gleichmäßigen Wanderschrittes.....

Motiv des "Begleitens": Triolen als Vorform des Krähenmotivs (illustrierende Nachzeichnung des Flügelanschlages).....

Motiv der "Unsicherheit" (Pendelmotiv, kl. Sekunden).....

dann zunehmend zwingenderer Sekundengang zur unteren Oktave (Katabasis).....

das Moll und die Erniedrigung des d verstärken den depressiv-fallenden Gestus.....

A: unisono = Zusammengehen ("mit mir") oder "Einsamkeit" (einziger Partner das in der Höhe flatternde Krähenmotiv).....

Z: Dur/weiche chromatische Zwischentöne = wärmerer Ton als Überleitung zum "Ansprechen des Gegenüber".....

B: rezitativischer Gesang = wörtliche Rede, Ansprechen.....

Aufhebung der Identität von Ges. u. Begl. = auf Distanz gehen, Reflexion über eigene Lage.....

Heruntersteigen des Krähenmotivs in die Tonlage des Sängers = "Nähe".....

Pendelmotiv aus a i.d.Begl. dauernd gespielt, chromatisch aufw. geführt (passus durulusculus), cresc. = Mischung aus Zuwendung zum "Partner" und "hochkommender" Erregung, Verzweiflung (Bewußtwerden d. Sit.).....

A/B: a wörtlich wiederholt, da Situation mit 1. Str. identisch ("Wanderstab").....

bv: rezitativisch, aber Oktaveprung aufw. = Auflehnung (Umkehrung des fallenden Oktavgestus von a).....

diatonische Aufwärtsbewegung c → g = dto., Umkehrung des fallenden Sekundengangs von a und parodistische Nachzeichnung eines pathetischen Treuegelbnisses (höchster Ton des Liedes).....

Pendelmotiv des Basses sinkt in Gegenbewegung z. Mel. weiter ab = Unaufhaltbarkeit (trotz aller Auflehnung) des Weges "zum Grabe".....

cresc. + Verdickung des Satzes = Unterstützung der Steig. Trugschluß auf verm. 7-Akk. = Ironie, Entlarvung der "Falschheit" menschlicher Treue.....

bv': Anfang identisch mit bv, aber: Absinken des Krähenmotivs in die untere Oktave, p. Jmk. des Oktaveprungs = Betonung des zweiten Bestandteils der Aussage ("Grabe").....

C = E: Ausweglosigkeit, der "Rahmen" ist nicht zu sprengen. Oktave tiefer als E: Der im Erfindungskern (a) liegende Gestus des Fallens um eine Oktave wird auf die Großform projiziert.....

3. mus.-rhet. Figuren: passus durulusculus, Katabasis u.s.(s.o.)..... partielle Übereinstimmung: unisono u. viele andere Beispiele(s.o.)..... abbildlich/tomalersich: Krähenmotiv u.s.(s.o.).....

Erfindungskern: (s.o.) Er wird durchgehalten, aber dauernd variiert (Anpassung an Kontext), dadurch Vermittlung zwischen den Extremen "tomalerische Detaillausmalung" - "bloße (Gesamt-) Stimmung".....

konkrete Interpretation: s. obige Analyse.....

Was die Sprache "aus sich so nicht leisten kann":

- Intensivierung der Gesamtwirkung durch Verdopplung der konnotativen Seite der Sprache durch die Musik.....

- Der hohe Grad an Kombinierbarkeit verschiedener Zeichen in der Musik ermöglicht die Gleichzeitigkeit verschiedener Aussageelemente und damit eine höhere Komplexität(vgl. vor allem bv und bv').....

- Die größere Wiederholbarkeit mus. Zeichen in Verbindung mit ihrer größeren Variationsbreite ermöglicht das Gegenwärtighalten des Grundgedankens (a) durch alle Details hindurch und führt damit zu größerer Erlebnistiefe.....

DARS TELLUNG.....

Richard Wagner: Oper und Musikdrama (1851/59) Leipzig o.J. (Hg. V. J. Kapp)

(105) Die Musik ist die Gebärdin, der Dichter der Erzeuger...

(106) Die Musik ist ein Weib

(137) (heute gibt es nur noch ein Literaturdrama, kein wirkliches Drama)

(138) Die natürliche Dichtungsgabe ist die Fähigkeit, die seinen Sinnen von außen sich kundgebenden Erscheinungen zu einem Bilde von ihnen sich zu verdichten; die Kunstlerische Anschauung ein Ganzes sah, eine immer wachsende Vielheit der Einzelheiten.

(139) Vollkommen verständig wird das Phantasiebild in seiner Äußerung nur, wenn es sich in eben dem Maße wieder an die Sinne mittelt, in welchem diesen die Erscheinungen ursprünglich sich kundtaten...

(143) Sobald der reflektierende Verstand von der eingebildeten Gestalt abseh und nach der Wirklichkeit der Erscheinungen forscht, die in ihr zusammengefaßt waren, gewahrt er zunächst da, wo die dichterische Anschauung ein Ganzes sah, eine immer wachsende Vielheit der Einzelheiten.

(199) Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache, wie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes...

(220) Die Melodie, wenn sie sich genau an den Wortvers hielt und sein für die sinnliche Wahrnehmung konstruiertes Gerüst durch ihren Schmuck erst recht kenntlich machen wollte, deckte von diesem Verse gerade das auf, was der verständige Deklamator, dem es um das Verständnis des Inhalts halbes zu tun war, an eben ihm verbergen zu müssen glaubte, nämlich seine ärmliche, den richtigen Sprachausdruck entstellende, seinen sinnvollen Inhalt verwirrende äußere Fassung...

(222) (anderes Extrem:) ...nichts anderes als eine musikalische Prosa blieb von der Melodie übrig, die nur den rhetorischen Akzent eines zur Prosa aufgelösten Verses durch den Ausdruck des Tones verstärkte. - In der Tat hat sich der ganze Streit in der verschiedenen Auffassung der Melodie nur darum gedreht, ob und wie die Melodie durch den Wortvers zu bestimmen sei. Die im voraus fertige, ihrem Wesen nach aus dem Tanze gewonnene Melodie, unter welcher unser modernes Gehör das Wesen der Melodie überhaupt einzig zu begreifen vermag, will sich nun und nimmer mehr dem Sprachcharakter des Wortverses fügen... Eine Melodie prägt sich nur dadurch dem Gehöre faßlich ein, daß sie eine Wiederkehr bestimmter melodischer Momente in einem bestimmten Rhythmos enthält; kehren solche Momente entweder gar nicht wieder, oder machen sie sich dadurch unkenntlich, daß sie auf Takteilen, die sich rhythmisch nicht entsprechen, wiederkehren, so(223) fehlt der Melodie eben das bindende Band, welches sie erst zur Melodie macht, - wie der Wortvers ebenfalls erst durch ein ganz ähnliches Band zum wirklichen Verse wird.

(236) (Notwendigkeit der "Wiederholung" für das Gehör)

(246) Der charakteristische Unterschied zwischen Wort- und Tonmelodie besteht darin, daß der Wortclinger unendlich zerstreute, nur dem Verstande wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einen, dem Gefühl möglichst erkennbaren Punkt zusammenzwingt; wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszuweihen hat."

(274) Das Orchester ist von dieser Vokalmasse ebenso unterschieden, wie der soeben bezeichnete Instrumentalkonstant von dem Sprachkonstanten(275) Dieses Vermögen gewinnt das Orchester als ein vom Gesangstöne und der Melodie des Sängers losgelöstes, freiwillig und um seiner eigenen, als selbständig zu rechtfertigenden Kundgebung willen, teilnehmend sich ihm unterordnender harmonischer Tonkörper, nie aber durch den Verbrauch wirklicher Mischung mit dem Gesangstöne.

(276) Die absolute Melodie, wie wir sie bisher in der Oper verwendet haben und die wir in fehlender Bedingung derselben aus einem notwendig

zur Melodie sich gestaltenden Wortverse, aus reinem musikalischen Ermeßen der uns altbekannten Volklied- und Tanzmelodie durch Variation nachkonstruieren, war, genau betrachtet, immer eine aus den Instrumenten in die Gesangsstimme Übersetzte. Wir haben uns hierbei mit unwillkürlichem Irrtume die menschliche Stimme immer als ein, nur besonders zu berücksichtigendes Orchesterinstrument gedacht, und als solche sie auch mit der Orchesterbegleitung verwebt.

(279) Dieser Nachen, auf den Rücken des Sees gesetzt... ist die Versmelodie des dramatischen Sängers, getragen von den klangvollen Wellen des Orchesters. Der Nachen ist ein durchaus Anderes als der Spiegel des Sees, und doch einzig gezimert und gefügt mit Rücksicht auf das Wasser und in genauer Erwägung seiner Eigenschaften; am Lande ist der Nachen vollkommen unbrauchbar,...

(281) Das Orchester besitzt unlaugar ein Sprachvermögen... das Vermögen der Kundgebung des Unsprachlichen, gerade nur das aus, was der Wortsprache an sich unaussprechlich ist,...

(283) Der in der Erregung zur Melodie gewordene Wortvers löst endlich wohl den Verstandesinhalt der ursprünglichen Sprachmittelung zu einem Gefühlsinhalte auf: das der Gebärde vollkommen entsprechende Moment der Mittelung an das Gehör ist in dieser Melodie aber noch nicht enthalten;... - Das somit in der Wortsprache unaussprechliche der Gebärde vermag nun aber die, von der Wortsprache gänzlich losgelöste Sprache des Orchesters so an das Gehör mitzuteilen, wie die Gebärde selbst es an das Auge kundgibt.

(292) Ein musikalisches Motiv kann auf das Gefühl einen bestimmten, zu gedankenhafter Tätigkeit sich gestaltenden Eindruck nur dann hervorbringen, wenn die in dem Motive ausgesprochene Empfindung vor unseren Augen von einem bestimmten Individuum an einem bestimmten Gegenstande als ebenfalls bestimmte, d.h. wohlbedingte Kundgegeben ward...

(293) Das Mitklingen jenes Motives verbindet uns daher eine ungenügende Bedingung mit der aus ihr bedingten, soeben zu ihrer Kundgebung sich anlassenden Empfindung.

(298) An dem Gesamtausdruck aller Mitteilungen des Darstellers an das Gehör, wie an des Auge, nimmt das Orchester somit einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin tragenden und verdeutlichenden Anteil: es ist der bewegungsvolle Mutterstoß der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdrucks erwächst.

(299) Wir haben dem Orchester bereits die Fähigkeit abgewonnen, Ahnungen und Erinnerungen zu erwecken; die Ahnung haben wir als Vorbereitung der Erscheinung, welche endlich in Gebärde und Versmelodie sich kundgibt, - die Erinnerung dagegen als Ableitung von ihr gefaßt,...

(304) Die nie gleiche Individualität der Menschen und Umstände erhält durch gegenseitige Berührung eine immer neue Physiognomie, die der dichterischen Absicht stets neue Notwendigkeiten für ihre Wirklichkeit zuführt. Aus diesen Notwendigkeiten hat sich das Drama, jener wechselnden Individualität entsprechend, immer anders und neu zu gestalten; und nicht zeugte mehr für die Unfähigkeit vergangener und gegenwärtiger Kunstperiode den zur Gestaltung des wahren Dramas, als daß Dichter und Musiker von vorn-(305)herin nach Formen suchten und Formen feststellten, die ihnen das Drama insofern erst ermöglichen sollten, als sie in diese Formen einen beliebigen Stoff zur Dramatisierung einzugießen hätten. Keine Form war für die Ermöglichung des wirklichen Dramas aber belangtender und unfähiger, als die Opernform mit ihrem ein für allemaligen Zuschnitte von, dem Drama ganz abliegenden, Gesangsstückeformen:...

Abiturprüfung 1983 (Mündl. Prüfung, 4. Fach, GK Musik)

Thema: Wagners Meistersinger, Ausschnitt aus der 4. Szene des 2. Aktes
(Szene Sachs - Eva S. 214 - 217, 3. Takt)

Aufgaben:

1. Analysieren Sie den Ausschnitt hinsichtlich des Verhältnisses von Text und Musik. Charakterisieren Sie vor allem die Funktion des Orchesterparts.
2. Legen Sie, Bezug nehmend auf die beiden beigefügten Texte und Ihre Analyseergebnisse, das Spezifische der wagnerschen Konzeption des "Dramas" dar.

Arbeitsmittel: - Notentext
- Texte:

- a) aus E. Hanau: "Die Meistersinger" von Richard Wagner (zit.n. robor Opernbuch 74/9, S. 219f.)

"...nach welchem Eva allein zu Sachs hindübergeht, um über das Schicksal ihres Ritters bei dem Freiungsangang etwas zu erfahren. Sachs berichtet ihr den ungünstigen Ausgang. Das Duett (wenn man diesen sich endlos hinziehenden Dialog so nennen kann) schließt mitunter einen traulichen, stimmungsvollen Ton an, bringt auch hier und da einen vereinzelt hübschen Zug. Trotzdem ist das Ganze von peinlicher Monotonie und Schwerfälligkeit. Mit einem kleinen Duettatz, allenfalls zum Schluß der Konversation, wäre leicht abgeholfen, bei Richard Wagner dürfen aber bekanntlich die Leute nur nacheinander singen, nie zugleich; letzteres ist nicht vornehm und könnte leicht angenehm klingen."

- b) aus R. Wagner: Oper und Drama (III. Teil), zit.n. R. Wagners Gesammelte Schriften, 10. Bd. Leipzig o.J., hg. v. J. Kepp, S. 304/305

"Die nie gleiche Individualität der Menschen und Umstände erhält durch gegenseitige Berührung eine immer neue Physiognomie, die der dichterischen Absicht stets neue Notwendigkeiten für ihre Verwirklichung zuführt. Aus diesen Notwendigkeiten hat sich das Drama, jener wechselnden Individualität entsprechend, immer anders und neu zu gestalten; und nichts zeugte daher mehr für die Unfähigkeit vergangener und gegenwärtiger Kunstepochen zur Gestaltung des wahren Dramas, als daß Dichter und Musiker von vornherein nach Formen suchten und Formen feststellten, die ihnen das Drama insofern erst ermöglichen sollten, als sie in diese Formen einen beliebigen Stoff zur Dramatisierung einzulegen hätten. Keine Form war für die Ermöglichung des wirklichen Dramas aber begünstigender und unfähiger, als die Opernform mit ihrem ein für allemaligen Zuschnitt von, dem Drama ganz abliegenden, Gesangstückformen."

- Motivtabelle
- Tonbandaufnahme

Eve-Motiv (Ur-Motiv)
S. 196: "Ach, der(=Sachs) hat mich lieb: gewiß, ich geh hin."

Sorge-Motiv
S. 149

Stolz-Motiv

Beckmesser-Motiv 1
S. 142

konkret: Kreidestrich als Marker, unwirische Bewegung Übertragen: Unwillen.....

Beckmesser-Motiv 2
S. 151

Marche funebre. Lento.

F. CHOPIN, Op. 28.

4.4/4 ICH HATT EINEN KAMERADEN

1. Ich hatt ei-nen Ka-me-ra-den, ei-nen bes-sern findst du
mit. Die Trom-mel schlug zum Strei-te, er ging an mei-ner...
Sei-te im glei-chen Schritt und Tritt, im glei-chen Schritt und Tritt.

2. Eine Kugel kam geflogen: gilt's mir oder gilt es dir?
Du hat es weggerissen, er liegt vor meinen Füßen,
als wärs ein Stück von mir.

3. Will mir die Hand noch reichen, derweil ich eben lad:
„Kann dir die Hand nicht geben. Bleib du im ewigen Leben
mein guter Kamerad!“

Text: Ludwig Uhland (1809). Melodie: Feldlager-Lied in der Bearbeitung von Friedrich Sücher
(→ 2.1/11). Aus: „Brüder Sänger“, Bärenreiter-Verlag, Kassel.

più impetuoso

aus dem G'wölbl Wür' ich ein Tam-hour blie-
cap-tive forth. I re-mained a-drum-

con arrove

-ben, dürft' ich nicht ge-fan-gen. lie-gen! O-
-mer, I had still been free: a- roam-er. O-

Gal-gen, du ho-hee Haus, du siehst so
gal-lows built up-on th'height, I see you

furcht-bar, aus! Ich-schau' dich nicht mehr
day-and night. I turn my face a-

dim. p

Der Tambours'g'sell The Drummer Boy

-24-

Misurato, mesto (ma senza strascinare)

Gesang

Piano

Mit Nachahmung einer Militärtrommel
imitating a military drum
pp
con pedale

narrante, semplicemente, senza sentimentalità

Ich-ar-mer Tam-bours-g'sell!
Ah-me, poor drum-mar-boy!

Man führt mich aus dem - - - - - man führt mich
They lead me cap-tive forth, they lead me

p

senza pedale

più impetuoso

an! Ich-schau' dich nicht mehr an,
woy! I turn my face a way,

più impetuoso

weil i weiß, daß i g'hör d'ran, weil i weiß, daß
for I know full well, some day, from you beam. I'll

cresc. p

Tempo I

i g'hör d'ran! Wenn Sol-da-ten vor-bel-mar-
hang and swoy. When the sold-iers come march-ing-

-schler'n, bel-mir nit ein-quar-tier'n,
by, and pass my tan-ern-by,

dim. p

più impetuoso *ff colla voce molto alzato*

wenn sie fra - gen, wer i g'wo-sen bin: Tam-bour von der
when they ask me: what and where I've been: Drum-mer - boy in the

più impetuoso

con tutta forza *f* *p*

Leib-kom-pa - nie, Tam - bour von der Leib-kom-pa - nie!
King's bo - dy guard, drum - mer - boy in the King's bo - dy guard!

ff *p*

dim. *pp*

(Militärtrummel)
(Military drum)

pp *ff*

Nacht, ihr Of - fi - zier, Kor - po - ral - und Mus - ke -
night, ye com - rades dear, ser - geant, chief, and mus - ke -

pp

- tier! Gu - te Nacht! Gu - te Nacht! Ihr
- teer! Now, good night! Now, good night! Ye...

Of - fi - zier, Kor - po - ral - und Gre - na - dier!
com - rades dear, ser - geant, chief and gren - a - dier!

pp

Ich schrei' mit hel - ler Stimme von
Once more, and loud I call: one

f *p* *f*

molto più lento *molto sostenuto* *espr.*

ppp *p*

pp

colla voce ritenuto

Gu - te Nacht, Ihr
Now, good night. I

pp

Mar - und - stein, ihr Berg' und Hü - ge - lein! Gu - te
bid fare - well to mount' and hill and dell! Now, good

Euch ich Ur - laub nimm! Von Euch ich
last fare - well to all! One last fare -

p *f* *pp*

Ur - laub nimm! Gu - te
- well to all! Good.

dim. *p* *f* *dim.* *p* *f* *dim.* *p*

smorzando *pp*

Nacht!
night!

dim. *pp*

mit brechender Stimme
with breaking voice

Gu - te Nacht!
Good night!

dim. *ppp*

8 run pedale

Zu Straßburg auf der Schanz'

Ans „Das Kaaben Wunderhorn“

Im Volkston (ohne Sentimentalität, äusserst rhythmisch).

(Wie eine Schalmier.)

acc. *rit.*

Mit starkem Pedalgebrauch.

5 *In gemessenem Marachtempo.* *ein wenig zurückhaltend*

Straßburg auf der Schanz, da ging mein Trau-ern an! Das Alp-horn hört' ich

pp *poco rit.*

9 drü-beu wohl an-stim-men, in's Va-ter-land musst' ich hin-ü-ber schwin-men, das

13 ging ja nicht an, das ging ja nicht an!

*) In allen diesen tiefen Trillern ist mit Hilfe des Pedals der Klang gedämpfter Trommeln nachzuhören.

29 *schauernd*

soll da bit-ten um Par-don, um Par-don! und ich be-komm' doch mei-nen Lohn und ich be-

32 komm' doch mei-nen Lohn! Das weiss ich schon, das weiss ich schon!

35 Ihr

39 Brü-der all' zu-mal, ihr Brü-der all' zu-

-26-

16 Ein' Stand' in der Nacht sie ha-ben mich gebrächt; sie

19 führ-ten mich gleich vor des Haupt-mann's Haus! Ach Gott! Sie fisch-ten mich im

22 Stro-me aus! Mit mir ist es aus, mit mir ist es aus!

25 *strenge im Takt*

Früh morgens um sehn Uhr stellt man mich vor's Re-gi-ment! Ich

42 (Die unteren Stimmen für Sänger, die über keine Kapellstange verfügen.) 45

mal, heut seht ihr mich zum letz-ten mal, heut seht ihr mich zum letz-ten mal! Der

47 *sehr hervortretend*

Hir-ten-bub' ist nur schuld da-ran!

53 *a tempo*

Alphorn hat mir's an-ge-than, das hat mir's an-ge-than! Das klag' ich an, das

58 klag' ich an!

LK Musik 13/I 2. Klausur 2.12.1985
=====

Thema: Analyse und Interpretation von Gustav Mahlers "Zu Straßburg auf der Schanz"

Aufgaben:

1. Beschreibe die verschiedenen stilistischen Anspielungen ("Vokabeln") und die spezifischen Mittel des Ausdrucks in der 1. Strophe (T. 1 - 16) und deute sie im Hinblick auf die Textaussage.
2. Vergleiche die folgenden Strophen mit der in der 1. Strophe gegebenen Grundkonstellation. Beschreibe und deute die wesentlichen Veränderungen und neu auftretende Mittel.
3. Prüfe, inwieweit folgender Text von H. H. Eggebrecht ("Die Musik Gustav Mahlers", München 1982, S. 23/24) auf das vorliegende Lied zutrifft.

Mahler vermag beide Seiten der gegebenen Welt musikalisch zu benennen, auf der einen Seite die widerliche Zivilisationswelt, *Heuchelei* und *Lügenhaftigkeit*, oder (wie später im Scherzo der II. Symphonie) das Gefängnis des Menschen in der Sinnlosigkeit des Weltgetriebes (in dem er *zappelt wie eine Mücke im Spinnennetz*), und auf der anderen Seite das 'Andere', das so unberührt ist, so ohne Zeit und jenseits von Geschichte, wie in der gegebenen Welt nur Natur es sein kann, musikalisch benennbar zum Beispiel durch Volksweise, Vogelstimme

oder Herdenglocken. Beide Seiten, die eine und die andere, sind in der gegebenen Welt, in der Wirklichkeit, nicht zueinander zu vermitteln, und auch dies widerspiegelt Mahlers Musik. Für die bisherige Musik war die Frage der Vermittlung nicht akut, weil sie die Häßliche der Welt, obwohl auch sie es zu ihrer Verursachung hatte, musikalisch nicht abbilden wollte und konnte und weil sie den Naturlaut nicht als das 'Andere' setzte und definierte, sondern ihn nur in der Weise der Einkleidung ins Artificielle der Tonkunst benutzte. Indem Mahlers Musik der gegebenen Welt insofern adäquat ist, als sie deren beide Seiten benennt, entspricht sie ihr auch darin, daß sie die beiden Seiten nicht miteinander zu vereinen vermag. Deshalb erscheint bei Mahler das 'Andere' in der reinen Form nur als Episode, als Einbruch, als ein musikalisch anderes selbst – weil es nicht anders erscheinen kann.

Gleichwohl hat Mahler beständig nach einer Vermittlung der beiden Seiten gesucht, nach einer Lösung der Gespaltenheit, die die gespaltenen Welt in ihm erzeugt, man kann auch sagen: nach einer Überlebenschance.

Arbeitsmittel: Aufnahme des Stückes (Cassette), Notentext

Zeit: 5 Stunden

Erläuterung: Alphorn: bis zu 4 m lange Hirtentrompete aus Holz ohne Griffflächen und sonstige Spielhilfen. Es können also nur Naturtöne produziert werden.

B E W E R T U N G S B O G E N LK Musik 13/I 2. Klausur Name:

1. Strophe:	
"Alphorn" (1-4 und 7-8 Begl.): Naturtonreihe	
"Vokallied" (9-12): Terzenführung	
- Überwiegend diatonische Melodie mit kleinen Melismen, legato.	
- einfache Harmonien (C, F)	
- angedeuteter Bordun (9-12)	
- Hornquinten (9, 10, 12)	
Diese "Naturlaute" stehen für die "andere" Welt ohne Krieg, für Heimat und Geborgenheit.	
Die Realität des Kriegsdienstes im Söldnerheer wird durch Marsch-elemente dargestellt (5-6, 13-16):	
- punktierte Rhythmus, staccato	
- Signalquarte	
- Trommelfiguren (Triller, Vorschläge im Klavier)	
- deklamatorische Melodik	
Die Gefühle des Deserteurs in seiner ausweglosen Situation werden durch Empfindungslaute zum Ausdruck gebracht:	
- Moll (im Gegenetz zum Dur und den leeren Quinten der Naturlaute)	
- langsames Tempo ("Trauermarsch")	
- tiefe Lage am Anfang	
- "Stöhnfigur" (13-14): fallende Quart, f > p	
- dissonante Harmonik in dem Zwischenspiel (15-16)	
2. Strophe:	
Variante der ersten, Vokalliedelemente zurückgedrängt (nur 21/22)	
melodischer Höhepunkt und dyn. Steigerung bei der Erinnerung an den Moment der Ergreifung	
3. Strophe:	
Weitere Variante: Vokallied nur noch I. 29, starkes Vordringen der Mittärsymbole und der Dissonanten	
I. 31-33: tiefe Lage, deklamatorisch, "schaudernd", Bewußtsein seiner Hinrichtung	
Trommelklang mit Perspektivendynamik am Schluß (36-37): Abgeführt werden	
4. Strophe:	
Starke Veränderung der Elemente und neue Elemente	
39-42 Militär- und Naturelemente werden gemischt (Dur, liedhafte Melodie, Punkt-Rhythmus, Trommelmotiv, Quart): Ablösung v.d. Realität?	
Noch stärker ist die Ablösung der folgenden ziemlich aus dem Rahmen fallenden Stelle (43-48):	
- pp, Kopfstimme: irre, verträumt	
- Chromatik: weich, resignierend	
- Vokalliedhafte Melodie und Begl. (akkordbrechung u. harm. Satz): Sehnsucht nach der Heimat	
Die totale Ablösung von der Realität ist mit der Alphornreihe erreicht. Das Zeit des Anfangs vergegenwärtigt gleichzeitig das "Das Alphorn hat."	
Der Schluß der Str. ist wieder d'parat, u. zw. stärker als die 1. Str.: das innige Vokallied (53-56) mit Begleitelementen aus 4. Str., kontrastiert mit der Stöhnfigur (57-58), die durch die hohe Lage dem Text entsprechend hier zur Anklage wird.	
Als neues Element tritt die chromatisch aufwärtsdringende Triolenfigur der Begleitung als Empfindungslaut (Aufbegehren? Schmerz?) hinzu.	
Den Schluß bildet das militärische Ambiente entsprechend I. 37-38. Text:	
Text läßt sich gut zur Interpretation heranziehen.	
Das "Andere" und die "Wirklichkeit"/"Zivilisationswelt" (das "Gefangensein", die "Sinnlosigkeit", das "Häßliche") sind mit den entsprechenden "Vokabeln" dargestellt.	
Allerdings kommt noch, wenn auch nicht mit gleichem Gewicht, die Ebene des Subjekts, der Empfindungslaute hinzu.	
Daß beide Welten "nicht miteinander zu vereinen" sind, ließe sich belegen mit abgehobenen Rolle des Alphornmotivs, das nur am Anfang, ziehend durch nur 2x als "Episode" erscheint (49-52) (7-8)	
Deutlich wird allerdings auch der kompositorische Vermittlungsversuch: Quart als Naturlaut und Mittärsymbol und Empfindungslaut (umgek. Quart) Vermittlung zwischen Vokallied und Marsch wirken auch die Melismen (Stöhnfigur) und die erwähnte Stelle 39-42	

Aber alle diese Bemühungen können nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Individuum zwischen der Welt und der Welt ist hilflos und handlungsunfähig ist.

Darstellung:

Nicht wiedersehen!

Aus „Die Knecht Wankers“

Schweremützig.

Und nun a - de, mein herz - al - ler -

mit starkem Pedalgebrauch

lieb - ster Schatz! Jetzt muss ich wohl schei - den von dir, von dir, bis auf den an - dern

Som - mer, dann komm' ich wie - der zu dir! A - del A - de, mein

herz - al - ler - lieb - ster Schatz, mein herz - al - ler - lieb - ster Schatz! Und als der

de, a - de, mein herz - al - ler - lieb - ster Schatz, mein

immer stark Ped.

herz - al - ler - lieb - ster Schatz! Jetzt will ich auf den Kirch - hof geh'n, will su - chen

mei - ner Lieb - sten Grab, will ihr all - wei - le ru - fen, ja

ru - fen, bis dass sie mir Antwort gab!

jun - ge Knab' heim - kam, von sei - ner Lieb - sten fing er an: „Wo

ist mei - ne herz - al - ler - lieb - ste, die ich ver - las - sen hab'?“

„Auf dem Kirch - hof liegt sie be - gra - ben, heut' ist's der drit - te

Wie fromt Gleichgültigen

Tag! Das Trau - ern und das Wei - nen hat sie zum Tod ge - bracht!“ A -

du, mein al - ler - herz - al - ler - lieb - ster Schatz, mach' auf dein tie - fes Grab! Du

hörst kein Glöck - lein läu - ten, du hörst kein Vög - lein pfei - fen, du

leidenschaftlich

sieht we - der Son - ne noch Mond! A - de, a - de, mein herz - al - ler - lieb - ster

immer Pedal

Schatz, mein herz - al - ler - lieb - ster Schatz! A - del

verklingend

Literatur zu: Methoden der Wort-Ton-Analysen

KURSMODELLE:

1. Wilfried Gruhn: Sprachcharakter der Musik, Düsseldorf 1978, Schwann
2. Wilfried Gruhn: Musiksprache - Sprachmusik - Textvertonung, Frankfurt 1978, Diesterweg
3. Rainer Fanslau: Musik und Bedeutung, Frankfurt 1984, Diesterweg

Zur FIGURENLEHRE:

4. Hans Heinrich Unger: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert, Hildesheim 1979, Georg Olms (Reprint v. 1941)
5. Dietrich Bartel: Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1985 Laaber-Verlag
6. Friedrich Smend: Joh. Seb. Bach: Kirchenkantaten, 6 Hefte, Berlin 1950
7. Hans Heinrich Eggebrecht: Heinrich Schütz. Musicus Poeticus, Wilhelmshaven 2/1985 Heinrichshofen
8. Arnold Schmitz: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J.S. Bachs, Mainz 1950, Schott
9. Othmar Wessely: Musik, Darmstadt 1972, S. 226-246

ALLGEMEIN zu Musik und Sprache

- 10 Thrasybulos Georgiades: Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, Berlin 1954, Springer-Verlag
 11. A.-E. M. Grétry: Memoiren oder Essay über die Musik, Wilhelmshaven 1978, Heinrichshofen
 12. J.J. Rousseau: Musik und Sprache, Wilhelmshaven 1984, Heinrichshofen
- zum SCHUBERTLIED
13. Das deutsche Sololied im 19. Jh., Wilhelmshaven 1984, Heinrichshofen
 14. T. Georgiades: Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen 1967, Vandenhoeck & R.
 15. Arnold Feil: Franz Schubert. Die schöne Müllerin. Winterreise, Stuttgart 1975, Reclam
 16. Wolfgang Hufschmidt: Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn? zur Semantik der mus. Sprache in Schuberts Winterreise und Eislers Hollywood-Liederbuch, Dortmund 1986, pläne Verlag
 17. Werner Thomas: Der Doppelgänger. In: Meierott/Schmitz: Materialien zur Musikgeschichte, München 1980 bsv
 18. H.H. Eggebrecht: Prinzipien der Schubert-Liedes. In: Sinn und Gehalt, Wilhelmshaven 1979, Heinrichshofen
 19. Frieder Reininghaus: Schubert und das Wirtshaus, Oberbaumverlag

MAHLER

20. H.H. Eggebrecht: Die Musik Gustav Mahlers München 1982, Piper

DENKRAHMEN:

21. Georg Knepler: Geschichte als Weg zum Musikverständnis, Leipzig 1977, Reclam
22. Vladimir Karbusicky: Grundriß der musikalischen Semantik, Darmstadt 1986, Wiss. Buchgesellschaft