

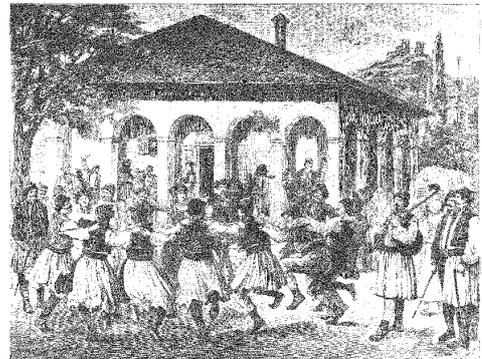
Thema: Ordnung und Freiheit in der Musik – Das Problem der Form

Rumänischer Tanz „Sirbă La Patru“

Four staves of musical notation for the Rumänischer Tanz „Sirbă La Patru“. Each staff is followed by two empty rectangular boxes for analysis or transcription.

Genauere Transkription (mit Hilfe reduzierter Tonbandgeschwindigkeit)

A detailed transcription of the Rumänischer Tanz „Sirbă La Patru“ consisting of ten staves of musical notation.



Serbischer Kolo, 1886
Ludwig Titelbach, Holzschnitt (Salmen: Tanz im 19. Jh.)

Prinzipien der Gestaltbildung

- Prägnanz:** "Figuren" heben sich (in der Tondauernordnung, in der Tonhöhenordnung, in der Klangfarbe, in der Dynamik u. a.) vom "Grund" (z. B. dem amorphen Zeitverlauf, dem gleichbleibenden Klangfluß) plastisch ab.
- Kohärenz/Homogenität:** Die Elemente ordnen sich zu Gruppen, diese zu übergeordneten Gruppen usw. (Musterbildung, Gruppenbildung, Superzeichenbildung).
Die Zahl der Elemente ist begrenzt und der Kapazität des aufnehmenden Subjekts angepaßt (Prinzip der Wiederholung und Variantenbildung, Prinzip der Redundanz).
Die Anordnung der Elemente folgt Prinzipien wie: Einfachheit, Geschlossenheit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, partielle Voraussehbarkeit.
- Übersummativität:** Das Ganze ist mehr als die Summe der Teile.

Fritz Winkel:

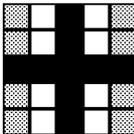
"Information als Neuheitswert und Redundanz ergänzen sich im statistischen Sinne gesetzmäßig - in mathematischer Formulierung zu einem Wert Eins. Je größer die Redundanz wird, z. B. durch Wiederholung von Zeichen oder Zeichengruppen, um so geringer wird der Informationsbetrag oder der Erwartungswert für den Perzipienten. Wird im Extremfalle eine Note ununterbrochen stereotyp auf dem Klavier wiederholt, so ist die Redundanz Eins und der Informationswert Null geworden (Banalität)... Andererseits ist eine permanente Folge von stets neuen Zeichen (Originalität) sinnlos (Informationswert Null), weil sie sich nicht einprägen, was bedeutet, daß die Funktion des Gedächtnisses als Speicher außer acht gelassen worden ist. Außerdem kann sich aus solcher Struktur keine Form bilden... Die perzipierbare Länge einer Reihe hängt von dem Kurzzeit-Speichervermögen des Gedächtnisses ab. Die Praxis lehrt, daß man im Durchschnitt kaum mehr als sechs Ziffern in einer Folge spontan wiederholen kann (Telefonnummern). Wenn Ziffern dagegen je zweistellig rhythmisch gesprochen werden, so bedeutet der Rhythmus als eine Gliederung der Formbildung eine förderliche Redundanz... Die überlieferten Formen der Musikgeschichte können als ein Auswahlprozeß aus vielen möglichen Formen mit einer optimalen Adaption an das menschliche Perzeptionsvermögen angesehen werden. Die Zahl von Wiederholungen und Teilwiederholungen von Motiven, Themen, Satzteilen, die Variation bis zu einer gewissen Grenze der Abwandlung, die Passacaglia, die Ausbildung der Ornamente als einer Umspielung der Motiv-Information und anderes mehr schaffen die Gleichgewichtigkeit zwischen Information und Redundanz."

Die informationstheoretische Analyse musikalischer Strukturen, in: Die Musikforschung, 17. Jahrgang, 1964. S. 7-8.

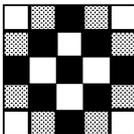
Bildfolge mit wachsendem Komplexitätsgrad

Kriterium: Wieviel Zeit braucht man, das Bild sich so einzuprägen, dass man es aus der Erinnerung zeichnen kann?

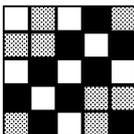
Banalität / Ordnung / Redundanz



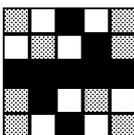
↓



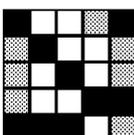
↑



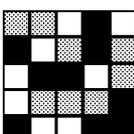
↑



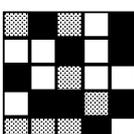
↓

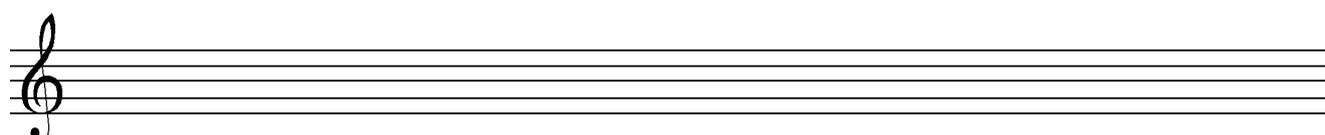
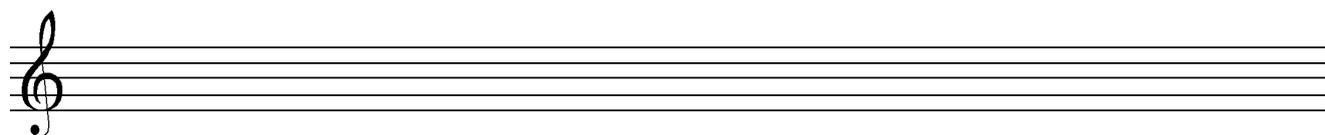
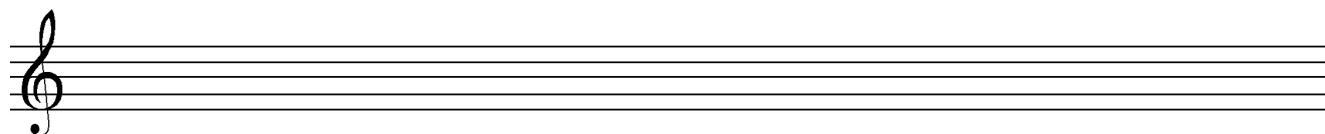
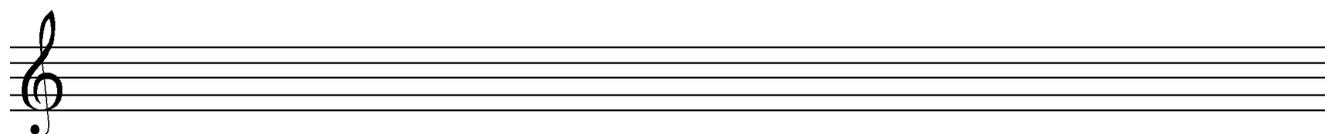
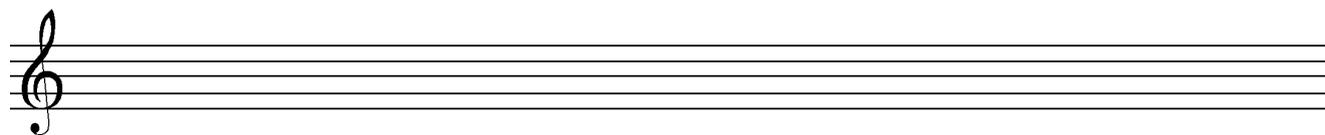
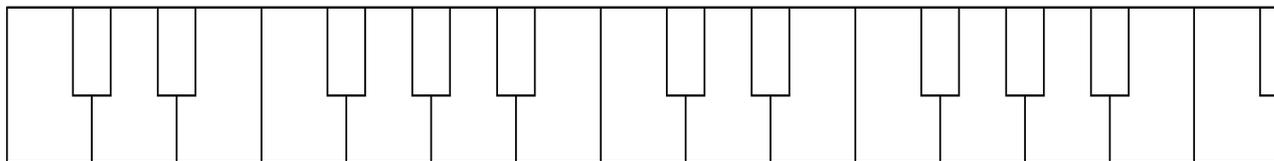


↑

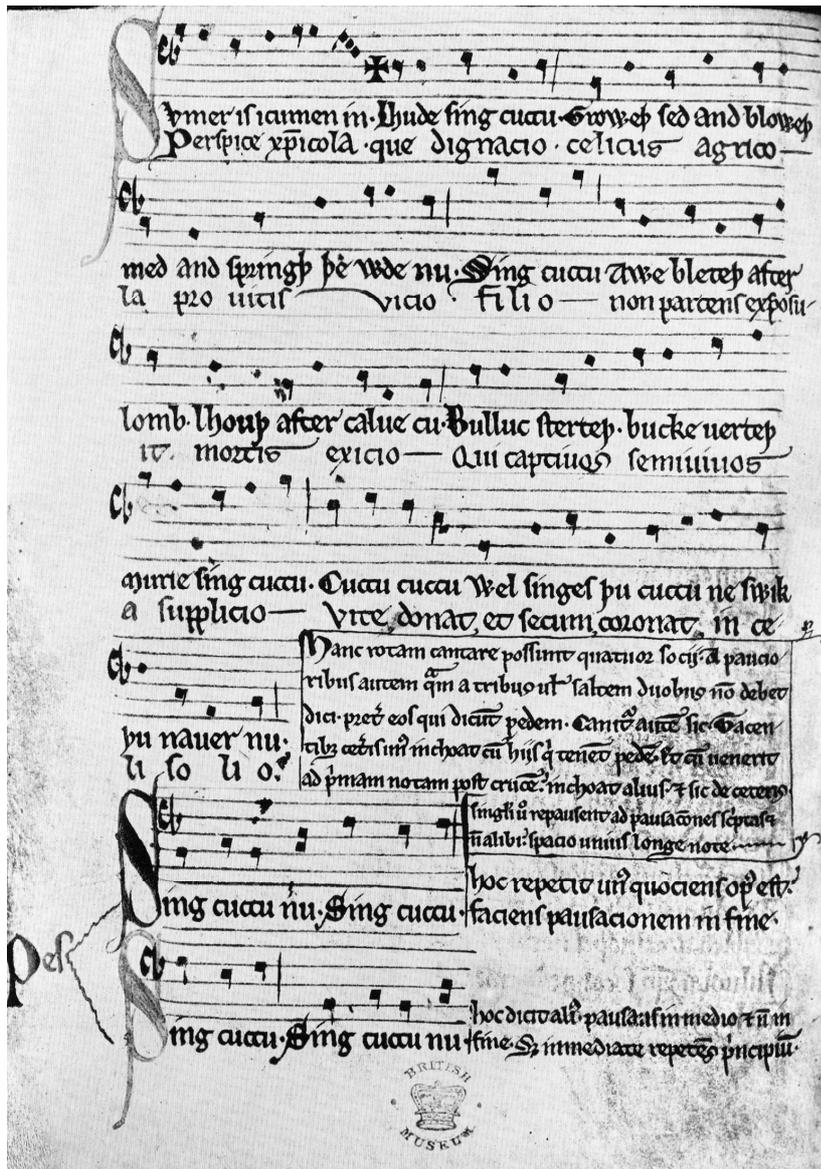


Originalität / Unordnung / Information





Anonymer englischer Musiker um 1260



a Su - mer is i - cu - men in,
 b Lhu - de sing cuc - cu,
 c Gro-weth sed and blo - weth med, And
 d springth the wo - de nu.
 e Sing cuc - cu!
 f A - we ble - teth af - ter lomb, Lhouth
 g af - ter ca - lve cu.
 h Bul - loc ster - teth, bu - cke ver - teth,
 i Mu - rie sing cuc - cu.
 k Cuc - cu, cuc - cu!
 l Wel sin - ges thu cuc - cu, Ne
 m swik thu na - ver nu.
 x Sing cuc - cu, nu
 Pes
 y sing cuc - cu,

Die Handschrift zeigt spätere Radierungen und 'Verbesserungen', z. B. war der 2. Ton ursprünglich ein f, kein e. Der unter den englischen mit roter Tinte später hinzugefügte lateinische Text (Perspice christicola...) zeigt die Verwischung der Grenzen zwischen weltlicher und geistlicher Musik. Oder ist er das Alibi, um ein solches Stück in den Kodex aufnehmen zu können? Oder sollte so die weltliche Rota der Kirchenmusik zugeführt werden?

Perspice christicola que dignacio celicus agricola pro vitis vicio filio non parcens exposuit mortis exitio Qui captivos semivivos a supplicio vite donat et secum coronat in celi solio.	Erkenne, Verehrer Christi, welche Anerkennung der himmlische Pfleger der Erde (gewährt). Für die Fehler des Weinstocks hat er den eigenen Sohn nicht geschont. Er hat ihn dem Tod überlassen und so bewahrt er die halbtoten Gefangenen vor der Strafe, schenkt sie dem Leben zurück und krönt sie mit sich zusammen auf dem Himmelsthron.
---	--

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.



Joseph Smits van Waesberghe: Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter, Leipzig o. J., S. 156:
Die Gattung der Schlaginstrumente (percussionalia)
Cassiodor-Handschrift, wahrscheinlich aus Bobbio, 12.-13. Jahrhundert.
Piacenza, Archivio Capitolare, Cod. 65, fol. 263r

Diese Abbildung läßt bereits auf den ersten Blick erkennen, daß hier ein Künstler den Text Cassiodors (G.S. I, 15-16) über die Klassifikation der Musik kopiert und nach eigener Eingebung illustriert hat. Dies zeigt sich in der Aufteilung der Seite, in der Lebendigkeit, mit der die Figuren, die die Schlaginstrumente (percussionalia) spielen, dargestellt sind - man hört gleichsam die Instrumente klingen -, und in einer Anzahl von Einzelheiten, wie z. B. der Anordnung des zwischen die Turmsäulen geschriebenen Textes. Nicht dieser Text, sondern das Bild war das Primäre, so daß die Wörter an den Zeilenenden häufig getrennt wurden: Beispielsweise endet die dritte Zeile auf «ali-», und die vierte beginnt mit «-a quae...», die vierte endet auf «rigo-», und die fünfte beginnt mit «-re percussa». Der Schreiber fühlte sich in erster Linie als Künstler und nicht als Kopist.

Dieser Einstellung verdanken wir das schöne Bild der drei Männer, die Turmglocken läuten. Auch Einzelheiten wie die Darstellung des Größenunterschiedes der drei Glocken sowie der sieben cymbala über dem Wort «percussionales» wurden nicht vernachlässigt. Die Glöckchen haben noch nicht die gotische Kelchform, sondern die romanische Form einer Halbkugel. Der Mann, der die cymbala zum Klingen bringt, ist in einer realistischen «Schlaghaltung» gezeichnet: Mit der linken Hand schlägt er mit einem kleinen Hammer die cymbala, während die rechte bereitgehalten wird, um durch Berührung das Weiterschwingen der Glocken zu verhindern. Darunter ist das Schlagen auf einen hohlen Holzblock dargestellt; es folgen die Abbildungen antiker Gabelbecken, damals auch «cymbala» genannt, und schließlich eines hohlen metallenen Kessels, der mit einem langen Stock geschlagen wird. Jenen Kessel pflegte man mit dem Namen tympanon zu bezeichnen. In welchen Intervallen die drei Turmglocken geklungen haben, ist nicht mit Sicherheit festzustellen, vermutlich im Verhältnis 2:3:4 (Quinte und Oktave). Die Tonhöhe der sieben cymbala kann auf Grund der mittelalterlichen Glockenmessur wohl als feststehend angenommen werden, und zwar von links nach rechts h'-a'-g-f-e-d-c, in der diatonischen Reihe auf c, die man damals - im Gegensatz zu der gebräuchlichen Monochordreihe auf A (A-H-C usw.) - als instrumentale Disposition (dispositio organica) bezeichnete.

Der historisch orientierte Organologe sieht sich durch die Abbildung dieser Turmglocken und cymbala vor ein Rätsel gestellt: Es handelt sich hier nämlich um eine italienische Handschrift; in Italien aber waren die cymbala nicht in Gebrauch, und die Turmglocken bildeten in jener Zeit noch eine Ausnahme. Des Rätsels Lösung dürfte in der Tatsache zu sehen sein, daß unter den Saiteninstrumenten (tensibilia) in der Handschrift (siehe Abb. 96) irische Instrumente vorkommen. Es ist zu vermuten, daß die Handschrift aus einem italienischen Kloster mit irischen Mönchen (Bobbio?) stammt; bekanntlich waren die Iren in der Kunst des Bronzegießens Meister.

Informationen zum change ringing (Klaus Ernst Schneider):
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)

Analyse der "Sirba La Patru" unter dem Aspekt: „Wiederholung - Abwandlung – Kontrast“:

a a a a' a a a'	b b b b' b b b'	b1 b1 b1 b1' b1 b1 b1 b1'	a1 a1 a1 a1' a1 a1 a1 a1'	Ambitus Motivik						
////////////////////////////////////				Begleitfigur (Baßtöne c,d)						
Geige.....Duda.....				Instrumentation						
A.....B.....B'.....Al.....				Perioden						
A	B	B'	Al	A	A	B	B'	Al	A	Gesamtform
Geige.....						
Duda.....						
1. Strophe						2. Strophe				

Das Stück ist ein folkloristisches Tanzstück. Dementsprechend ist es von periodischer Symmetrie und von Wiederholungen geprägt. Jeder Formteil ist eine symmetrische 8taktige Periode, deren VS und NS identisch sind. Es gibt nur 2 verschiedene Perioden (A, B) und zwei Varianten derselben (B', Al). A und B unterscheiden sich nicht grundsätzlich, sondern nur geringfügig. Von einem Kontrast zu reden, wäre also übertrieben. Auf der Ebene der Gesamtform überwiegen also eindeutig die Prinzipien der Wiederholung und der Variantenbildung (4xA, 2xA1, 2xB, 2xB1). Ungewöhnlich ist allerdings die Strophenform, die jeweils aus 5 Perioden zusammengesetzt ist (nicht symmetrisch aus 4). Dadurch soll eine allzu große Durchsichtigkeit verhindert werden. Das gleiche Prinzip begegnet in potenziertes Form auf der Ebene der Melodie-Motivik: 2 Motive werden, mit Varianten, endlos gereiht. Eine genaue Umschrift unter Berücksichtigung der Mini-Verzierungspraxis macht das Prinzip authentischer Folklore sichtbar, das Bela Bartok einmal als das Gesetz des `Nie zweimal-dasselbe' bezeichnet hat. Damit nähert sich die Folklore der Natur an, die sich auch von industrieller Serienproduktion dadurch unterscheidet, daß das Gleiche immer anders ist (kein Blatt gleicht völlig dem anderen). Ganz ausschließlich herrscht das Wiederholungsprinzip in der stereotypen Baßfigur. Der Kontrast zwischen a und b ist genauso geringfügig wie der zwischen A und B. Einen eigentlich Kontrast im Vollsinn des Wortes hat dieses einheitlich ablaufende Stück nicht. Aber es gibt eine Reihe von Teilkontrasten, die sich auf bestimmte Parameter beziehen: Wechsel der Instrumentation (Geige, Duda), Ambitusveränderungen und Wechsel der Baßtöne bzw. der harmonischen Stufen (C, D). Diese haben aber keinen Selbstwert, sondern eine dienende Funktion:

1. Sie sind so plziert, daß sie die Gelenkstellen der Form markieren: Der zweite Geigeneinsatz macht den Beginn der 2. Strophe deutlich, der letzte kurze Geigeneinsatz betont den Schlußcharakter, die Ambitusveränderungen verdeutlichen den Wechsel der Perioden.
2. Sie geben dem Tänzer Orientierung für seine Tanzfiguren.
3. Sie geben dem Hörer Anreize zur Stützung der Aufmerksamkeit.

Lupomania

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28

M a z u r k a .
Allegretto.
 F. CHOPIN. Op. 30, No 2.

19. 5 11 16 21 26

31 37 43 49 54 59

CHOPIN, Frédéric François (Frydryk Franciszek), * 1.3.1810 Zelazowa-Wola bei Warschau, + 17.10.1849 Paris; polnischer Komponist und Pianist. Der Vater, Nicholas Ch. (1771-1844), ge-bürtiger Franzose, wanderte 1787 nach Polen aus und ließ sich dort als Französischlehrer nieder. Seit 1810 war er Professor für französische Literatur und Sprache am Gymnasium und seit 1812 an der Artillerieschule in Warschau, wohin die Familie im Oktober des gleichen Jahres übersiedelte. Von sei-



Bauern aus Großpolen, Lithographie nach einer Zeichnung von Jan Lewicki Paris 1841 (Kobyłanska S. 214)

Ch. Berlin, 1829 Wien, wo er zwei erfolgreiche Konzerte gab, Prag und Dresden. Am 11. Oktober 1830 trat er zum letzten Mal in Warschau auf und verließ im November Polen zu einer Reise nach Westeuropa. Den Winter 1830/31 verbrachte er in Wien, reiste über Salzburg nach München und nach Stuttgart. Hier erreichte ihn die Nachricht von der Einnahme Warschaws durch die Russen. Ende 1831 traf Ch. in Paris ein. Durch Vermittlung von F. Paër lernte er Fr. W. Kalkbrenner kennen, der ihn im Hause Pleyel einführte. Dort trat Ch. am 26.2.1832 erstmals auf und erregte die Bewunderung u. a. von Fr. J. Fétis und Fr. Liszt, der ihm freundschaftliche Zuneigung entgegenbrachte. Obwohl seine finanziellen Mittel trotz Unterstützung durch seinen Vater allmählich zusammenschmolzen, blieb Ch. - entgegen seiner ursprünglichen Absicht, nach London weiterzureisen - in Paris. Als ihn dann sein Landsmann Fürst Valentin Radziwill im Hause Rothschild einführte und sein Spiel auch dort allgemeinen Beifall hervorrief, wuchs ihm bald ein adeliger Schülerkreis zu, wodurch sich seine finanzielle Lage besserte, so daß er sich nun verstärkt der Komposition widmen konnte. Viele bedeutende Komponisten, Schriftsteller und Maler, darunter Liszt, H. Berlioz, V. Bellini, F. Hiller, G. Rossini, F. Mendelssohn-Bartholdy, H. Heine, H. de Balzac und E. Delacroix zählten zu seinem Freundeskreis, ebenso zahlreiche polnische Emigranten. 1834 reiste er mit Hiller zum Musikfest nach Aachen und besuchte Mendelssohn in Düsseldorf. 1835 sah er in Karlsbad seine Eltern, die dort zur Kur weilten, ein letztes Mal. In Dresden folgte Ch. einer Einladung der Familie Wodzinski, die er seit frühester Kindheit kannte, und verliebte sich in die junge Tochter Marie. Die Rückreise führte über Leipzig, wo er erneut mit Mendelssohn zusammentraf, der ihn im Hause Wieck Clara und Robert Schumann vorstellte. 1836 reiste er erneut nach Dresden und verlobte sich mit Marie Wodziriska. Die Verlobung wurde jedoch schon 1837 gelöst. Im Juli desselben Jahres verschlimmerte sich während einer Reise nach London eine Tuberkulose, an der er seit frühester Kindheit litt. Im Frühjahr 1838 entwickelte sich zwischen Ch. und der Schriftstellerin George Sand, die er im Herbst 1836 durch Fr. Liszt kennengelernt hatte, eine Liebesbeziehung, die die nächsten 10 Jahre seines Lebens nachhaltig beeinflussen sollte. Im November 1838 reiste er mit ihr und ihren beiden Kindern nach Mallorca; in den folgenden Jahren lebte er abwechselnd in Paris und, während der Sommermonate, auf dem Landsitz der Dichterin in Nohant, wo sich die geistige Elite der Zeit traf. 1847 setzte ein Zerwürfnis der Beziehung ein Ende. Sein Gesundheitszustand verschlechterte sich rasch. Sein letztes Konzert in Paris fand am 16. Februar 1848 statt. Ende April 1848 unternahm er noch eine Konzertreise nach Großbritannien, wo ihm jedoch das neblige Klima schwer zusetzte. Im November kehrte er nach Paris zurück. Im nächsten Jahr war er auch nicht mehr in der Lage, Klavierstunden zu geben. Für seinen Lebensunterhalt kamen schottische Freunde auf. Am 17. Oktober 1849 starb er und wurde auf dem Friedhof Père-Lachaise begraben. Sein Herz wurde, seinem Wunsch ent-sprechend, nach Polen in die Heilig-Kreuz-Kirche in Warschau übergeführt. (Das Große Lexikon der Musik)



Lauf- und Drehfassung des Mazur (MGG 8, 1855)

ner polnischen Mutter, Justina Kryzanowska (1782-1861), erhielt Ch. den ersten Klavierunterricht, den er seit 1817 bei Adalbert Zywny fortsetzte. 1818 trat er erstmals öffentlich in einem Wohltätigkeitskonzert auf und wurde in den Salons der polnischen Aristokratie als Wunderkind gefeiert. In jener Zeit entstanden auch seine ersten Kompositionen: die 1817 veröffentlichte Polonaise in g-Moll und ein Marsch. 1823-26 besuchte er das Gymnasium in Warschau und seit 1826 das War-schauer Konservatorium, wo er Kompositionsschüler von Joseph Elsner war und 1829 das Diplom erwarb. Gleichzeitig besuchte er an der Universität literarhistorische Vorlesungen und verkehrte mit angesehenen Politikern, Kritikern und Literaten. Seit frühester Jugend war Ch. mit der polnischen Volksmusik und polnischen Volkstänzen vertraut. Die Werke zeitgenössischer Komponisten lernte er durch regelmäßige Konzertbesuche kennen, wobei er auch berühmte Virtuosen und Sänger und Sängerinnen wie J. N. Hummel, N. Paganini, H. Sontag und A. Catalani hörte. Im Nationaltheater Warschau wurde er mit dem neuesten französischen und italienischen Bühnenrepertoire bekannt. 1828 besuchte



Albert von Keller: "Chopin", 1873 (Große Komponisten 3)

SONATA

Domenico Scarlatti K 470

Allegro (♩ = 100)
con grazia
p

32

36

40

44

48

52

56

60

64

68

72

p

piss f

molto p

88

This page contains a musical score for piano, consisting of 12 systems of music. Each system is numbered in the bottom left corner of the first staff. The systems are numbered 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, and 90. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *p*, *mf*, *f*, and *ppiu. f*. The right-hand part (treble clef) features intricate melodic lines with many sixteenth and thirty-second notes, while the left-hand part (bass clef) provides harmonic support with chords and moving bass lines. The piece concludes with a final cadence in the 90th measure.

Domenico Scarlatti (1738/39): (Vorwort zu den *Essercizi*.)

"Non aspettarti, o diletante, o Professore che tu sia, in questi componimenti il profondo intendimento, ma ben si lo scherzo ingegnoso dell'Arte, per addestrarti alla franchezza sul Gravicembalo... Forse ti saranno aggradevoli, e più volentieri allora Ubidirò ad altri comandi di compiacerti in più facile e Variato Stile... Mostrarti dunque più humano, che Critico, e si accrescerai Le proprie dilettazioni."

(Erwarte nicht, Liebhaber oder Kenner, in diesen Kompositionen tiefsinnige Einsicht (des strengen und gelehrten Stils), sondern erfindungsreichen Scherz der Kunst, der dich einüben soll im Freimut auf dem Cembalo... Vielleicht werden sie dir angenehm sein, und ich werde dann umso lieber weiteren Bitten nachkommen, dich mit einem leichten und verschiedenartigen Stil zu unterhalten... Zeige dich also mehr menschlich als kritisch, so wirst du das eigene, spezielle Vergnügen vermehren.)

Zit. nach: Barbara Zuber: *Wilde Blumen am Zaun der Klassik*. In: *Musik-Konzepte 47: Domenico Scarlatti*, München 1986, S. 18

Domenico Scarlatti (1738/39): (Vorwort zu den *Essercizi*.)

"Leser, seiest du nun Dilettant oder Musiker von Beruf, erwarte in diesen Kompositionen keine tiefgründige Gelehrsamkeit, sondern eher ein sinnreiches Spiel mit der Kunst, das dich der Meisterschaft des Cembalospieler näherbringen soll. Weder die Erwägung meines eigenen Interesses noch ehrgeizige Träumereien, sondern nur der Gehorsam haben mich bewogen, sie zu veröffentlichen. Vielleicht werden sie dir Vergnügen bereiten; dann werde ich mich nur um so glücklicher schätzen, anderen Weisungen zu folgen, um dich mit einem leichteren und abwechslungsreicheren Stil zu erfreuen. Zeige dich nunmehr eher menschlich als kritisch und vermehre dadurch dein Vergnügen. Um die Stellung der Hände zu bezeichnen, laß dir sagen, daß mit einem D die rechte, mit einem M die linke gemeint ist. Lebe wohl."

Zit. nach: Ralph Kirkpatrick: *Domenico Scarlatti*, München 1972, Verlag Heinrich Ellermann, 1. Band, S. 131

Charles Burney:

(III 214): "Domenico Scarlatti wagte schon vor fünfzig Jahren Noten von Wirkung und Geschmack, an die andere Musiker erst vor kurzer Zeit gelangt sind und mit welchen das Ohr des Publikums sich erst seit kurzem vertragen hat..." (II 183f.): "Scarlatti sagte öfter zum Herrn L'Augier, er wisse recht gut, daß er in seinen Klavierstücken alle Regeln der Komposition beiseite gesetzt habe, fragte aber, ob seine Abweichungen von diesen Regeln sein Ohr beleidigten? und auf die verneinende Antwort fuhr er fort, er glaube, es gäbe fast keine andre Regel, worauf ein Mann von Genie zu achten habe, als diese, dem einzigen Sinne, dessen Gegenstand die Musik ist, nicht zu mißfallen. Scarlattis Stücken finden sich manche Stellen, worin er die Melodie solcher Lieder nachahmt, die er von Fuhrleuten, Maulthiertreibern und anderen gemeinen Leuten hatte singen gehört..."

Tagebuch einer musikalischen Reise ..., Hamburg 1772/1773 Bey Bode. Faksimile-Neudruck: Kassel 1959

Loek Hautus:

"... Das Zitat aus dem Vorwort zu den *Essercizi* erwähnt den ingeniosen Scherz in seinen Sonaten, und tatsächlich ist das Spielerische einer der auffallendsten Aspekte seiner Musik. Intrikat in Scarlattis Formulierung ist das Adjektiv >ingenios< (ingegnoso), aus dem eindeutig hervorgeht, daß es sich keineswegs um naive Fröhlichkeit handelt, sondern daß er absichtlich eine bestimmte Wirkung verfolgte. Er war - will uns scheinen - ein reflexiver Komponist, der genau wußte, was er tat. Das von Charles Burney überlieferte Zitat stellt klar, daß Scarlatti wissentlich gegen den Regelkodex der satztechnischen Normen verstieß.

Das Übertreten einer Regel als bewußte Aktivität impliziert, daß die Regel anerkannt wird: Die Ausnahme von der Regel muß auf die Folie der Regelmäßigkeit projiziert werden, damit sie überhaupt erst als Ausnahme wahrgenommen werden kann. Und die doppelte Wahrnehmung - Anerkennung der Regel einerseits und Übertretung der Regel andererseits - gilt sowohl für den Komponisten als auch für den Zuhörer.

Burney rühmte Scarlattis >original and happy Freaks< - Domenico Scarlatti gilt immer noch als ein sehr origineller Komponist. Die Originalität eines Phänomens äußert sich in der Art und Weise, in der es sich vom Kontext unterscheidet, in dem es entstanden und zu Hause ist...

... es handelt sich um Passagen, in denen Scarlatti gewissermaßen >übertreibt<, und er übertreibt ziemlich oft...

1. Eine auffallende Eigenschaft Domenico Scarlattis ist seine Neigung zur Motivwiederholung... Man erwartet an solchen Stellen, daß das Motiv sich entwickeln würde, stattdessen wird es lediglich wiederholt. Eine motivische Insistenz, eine Beharrlichkeit von diesem Ausmaß ist vor dem 20.

Jahrhundert, vor *Le Sacre du printemps*, eine große Seltenheit. (Zwei Beispiele aus der harmonisch-tonalen Periode seien erwähnt, beide von Chopin: die Polonaise in fis-Moll op. 44, T. 83-102 und 111-126, und die Mazurka in h-Moll op. 30 Nr. 2, T. 33-48.)...

2. Ein anderes, bekannteres Stilmerkmal Domenico Scarlattis ist die *Acciaccatura*: ein Akkord mit Zusatztönen. Es lassen sich drei Typen von *Acciaccaturen* unterscheiden, denen das gleiche Prinzip zugrundeliegt:

a. der Quartvorhalt, der unaufgelöst bleibt...

b. der interne Orgelpunkt...

c. Dieser Typ nähert sich dem Cluster an, und es ist überflüssig, entscheiden zu wollen, ob die Zusatztöne beharrliche Vorhalte oder erstarrte Durchgänge sind - auf jeden Fall lösen sich die dissonanten Nebentöne nicht auf und trüben das Akkordbild. Alle drei Typen der *Acciaccatura* lassen sich zurückführen auf das Prinzip der Insistenz: Die akkordfremden Töne beharren auf ihrem Platz, lösen sich nicht auf oder ziehen sich nicht im richtigen Augenblick zurück.

Die *Acciaccatura* verursacht eine Verzerrung des Akkordbilds, doch ist das Bild, das hinter der Verzerrung steckt, immer ohne Mühe rekonstruierbar, indem man die Zusatztöne auflöst oder wegläßt...

und aufzuzeigen und die Bilder anzuordnen, nicht aber zu schaffen.< (Viktor Sklovskij, 1925)

Insistenz und doppelter Boden in den Sonaten Domenico Scarlattis. In: *Musiktheorie 2/1987*, S. 137ff.



Domingo Antonio Velasco: Domenico Scarlatti, 1740

Muster für Klausur (Vorübung)

GK 11/1

Musik-Klausur

1. 12. 1980

Thema: Analysieren Sie Chopins Mazurka op. 30, Nr. 2 hinsichtlich der Mikro- und Makrostruktur (Motive, Perioden/Abschnitte, Formprinzipien)

Arbeitsgang:

1. Kennzeichnen Sie im Notentext die motivische Struktur sowie Perioden bzw. Abschnitte (bei wiederholten Abschnitten braucht nicht die ganze motivische Struktur nochmals eingezeichnet zu werden, es genügt die generelle Kennzeichnung).
2. Beschreiben Sie die Anlage des Stückes hinsichtlich der angewandten Formprinzipien (Wiederholung, Abwandlung, Kontrast, Reihung - Entwicklung) und setzen Sie Ihre Ergebnisse in Beziehung zu im Unterricht behandelten Beispielen.

(Hinweis: Eine "Mazurka" ist ein polnischer Volkstanz. Chopins Mazurken sind für den "Salon" geschrieben, also für ein künstlerisch interessiertes westliches Publikum. Nichtsdestoweniger reflektiert Chopin, der in Polen geboren und aufgewachsen ist, als Emigrant in Paris in diesen Stücken die Folklore seiner Heimat.)

Arbeitsmaterial:

- Tonbandaufnahme
- Notentext

Zeit: 2 Stunden

Mazurka. F. CHOPIN. Op.30, No 2.

Allegretto.

19. *p* *f*

5 *p* *f* *p*

11 *f* *p* *f*

16 *poco a poco cresc.*

21 *p poco a*

26 *poco cresc.*

31 *p*

37 *p*

43

49 *poco cresc.*

54 *p poco a poco cresc.*

59 *f*

BEWERTUNGSBOGEN GK Musik 11/I**1. Klausur****1. 12. 1980****A:** 8taktige Periode, VS-N5

a a' a1 a'1 (Sequenz)

A': a2 a'2 a3 a'2 (Sequenz)**B:** b b1 b1 b1 b1 b1 b b1 (jedesmal aufwärts sequenziert)**B':** b b1 b1 b1 b1 b1 b1 b4 “ “ “**C:** c c1 c1 c1**C:** c c1 c1 c1**B:** s.o.**B1:** s.o.**Formprinzipien:**

Wiederholung: besonders in CC
aber auch in A und B (Sequenzierung)

Abwandlung: gering, kleine Verzierungen
Identität des Materials in allen drei Teilen

Kontrast: dynamischer Kontrast in A
Kontrast: A - B (Steigerung, in einem Zug, kein VS - NS o. a.)

Vergleich:

mit rumänischer Sirba:

Reihungsprinzip
streng periodisch
geringe Abwandlung

aber: stärkere Kontraste (westlich)
harmonische Abwandlung (CC)

Thema: Analyse von Chopins Mazurka op. 67 Nr. 3

Aufgaben:

1. Fertige ein Formschema des Stückes an, in dem die Formteile, Perioden und Motive dargestellt werden. (Die Oberstimme von T. 1-2 ist Motiv a. Minimale Veränderungen wie die Hinzufügung eines Trillers bleiben an dieser Stelle unberücksichtigt.)
2. Beschreibe die Anlage des Stückes hinsichtlich der verwendeten Formprinzipien (Wiederholung, Abwandlung, Kontrast).
3. Bestimme die Harmoniefolge der Takte 12 bis 16, indem Du die Akkorde in ihrer Grundform in dem unten beigefügten Liniensystem einträgst und mit Akkordnamen, Stufen- und Funktionsbezeichnungen versiehst.
4. Charakterisiere das Stück hinsichtlich seiner Stellung im Spannungsfeld zwischen Folklore und romantischer Salonmusik.

Arbeitsmaterial:

- Notentext
- Toncassette

Arbeitszeit:

2 Stunden

Zusatzinformationen:

Chopin verwendet in seinen Mazurken u. a. folgende Typen von polnischen Volkstänzen:

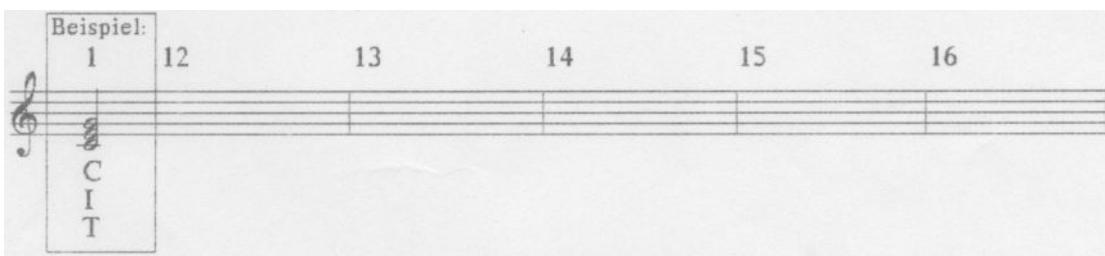
- den **Mazur** 

Charakteristisch sind kräftige, unregelmäßige Akzente auf der 2. oder 3. Taktzeit. Das Tempo ist schwungvoll (MM ♩ = 160 - 180)).

- den **Kujawiak** 

Er ist eine langsamere Variante des Mazur (MM ♩ = 120 - 130)

Beispiel:



Lösungsskizze**Formschema:**

I	A	a	a´	a1	b	8 Takte
	A´	a	a´	a1	b	8 Takte
I	A	a	a´	a1	b	8 Takte
	A´	a	a´	a1	b	8 Takte
II	B	c	c´	c	c´	8 Takte
I	A	a	a´	a1	b	8 Takte
	A´	a	a´	a1	b	8 Takte

Wiederholung, Abwandlung Kontrast:

Das Stück ist sehr stark von Wiederholungen und leichten Varianten geprägt und verweist damit auf den Volkstanz zurück.

Auf der Periodenebene gibt es nur einen kontrastierenden Teil (B). Der Kontrast liegt in der Satztechnik der Begleitung (Gitarrebaß versus Bordun), der Dynamik (p/ff versus sf/pp), der Tonart (C - G) und der motivischen Struktur der Melodie (Sequenzierung versus Wiederholung).

Ein Teilkontrast besteht zwischen A und A´ (1st. versus 2st. Melodie).

Auf der motivischen Ebene dominiert ganz eindeutig das Prinzip der Variantenbildung. Sequenzierungen überwiegen gegenüber Wiederholungen auf gleicher Tonstufe, die nur in B zu beobachten sind. Wörtliche Wiederholungen sind die Ausnahme. Stärker noch, als im Schema dargestellt, bestimmen kleine Varianten das Stück: tr-Figuren und minimale rhythmische Varianten, z. B. unterscheidet sich das erste der a´-Motive vom zweiten minimal im Rhythmus (punktierte Achtel, normale Achtel). Der Kontrast zwischen a und b ist nur ein Teilkontrast, denn genau besehen ist b eine Variante von a: Es ist wie a aus dem Kujawiakrhythmus abgeleitet, und die fallende Sekunde am Schluß ist eine gedehnte Form des Sekundfalls bei a bzw. a´. Auch Motiv c ist kein neues Motiv, entspricht es doch rhythmisch ziemlich genau dem Kujawiakrhythmus.

a 

b 

c 

Von hier aus erscheint natürlich auch der Kontrast zwischen A und B nur als Teilkontrast. Teilkontraste gibt es auch in der Dynamik (A: p - A´: f, cresc. ff).

Stilisierungsgrad:

Insgesamt erscheint die vorliegende Mazurka als ein sehr romantisches Klavierstück. Das liegt vor allem an den zahlreichen Alterationen in Melodie und Harmonik. Eine einfache Kadenzharmonik (T, S, D), wie sie an der analysierten Stelle (T. 12ff) festzustellen ist, kommt seltener vor als chromatische Einfärbungen (wie in T. 17-20, wo mit dem D7-Akkord die Nachbarart G berührt wird). Das Stück weist zwar auch zahlreiche folkloristische Merkmale auf:

- dauernde Variantenbildung,
- strenge Periodenstruktur,
- Kettenprinzip (in Teil B),
- Borduntöne (T. 1ff. im Baß, im B-Teil),

aber diese Merkmale treten nie rein auf, sondern immer überformt von romantischen Merkmalen:

In A (T. 1-4) ´überhört´man sozusagen den Bordun wegen der extremen Chromatisierung der Harmonik.

In B, wo das motivische Kettenprinzip eindeutig auf die Original-Mazurka verweist und wo das sf gespielte d deutlich den derben Bordunton anschlägt, wird diese Wirkung sofort konterkariert durch den alterierten Akkord am Motivschluß und das pp. Dadurch wird die folkloristische Szenerie sozusagen in die Ferne gerückt und zu einer sentimental Erinnerung oder nostalgischen Sehnsuchtsfigur gemacht.

In A´, das den lyrisch-gefühlvollen Ton noch durch die Sextparallelen unterstreicht, überrascht umgekehrt der derbe ff-Schluß mit seinem zackigen (punktierten) Rhythmus, der wie ein realer Einbruch des Volkstanzes wirkt.

Insgesamt erscheinen so die Gegensätze zwar nicht ausgelöscht, aber verbunden zu einem relativ einheitlichen, aber sehr nuancierten Gefühlsablauf, der kennzeichnend ist für die romantische Musik. Außeres Zeichen dafür sind auch das Rubato-Spiel und die differenzierte Schwelldynamik, Elemente, die von Chopin hier ausdrücklich im Notentext vorgeschrieben sind.



Le Vieilleur et sa vielle (17ème Siècle)

Leiermann, 17. Jh.
 LP Arion ARN 36594: l'artde la vielle a Roue vol. 2
 Beispiel: Mittelalterliche Estampie, Mandelquartett, Hungaroton)

Wilhelm Müller:

Der Leiermann

Drüben hinter'm Dorfe
 Steht ein Leiermann,
 Und mit starren Fingern
 Dreht er was er kann.

Barfuß auf dem Eise
 Schwankt [Wankt] er hin und her;
 Und sein kleiner Teller
 Bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören,
 Keiner sieht ihn an;
 Und die Hunde brummen [knurren]
 Um den alten Mann.

Und er läßt es gehen
 Alles, wie es will,
 Dreht, und seine Leier
 Steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter,
 Soll ich mit dir gehn?
 Willst zu meinen Liedern
 Deine Leier drehn?

Der Leiermann.

44. *Etwas langsam.* *pp*

Analyse des Stilisierungsgrads:

Folkloremerkmale

gleichbleibende, ´direkte´ Dynamik
Bordun, Wechselbordun

konstantes, ´direktes´ Gefühl
Diatonik (Töne der Tonleiter)
Motivwiederholungen mit dauernden Varianten

periodische Symmetrien 2+2+2+2 = 8

einfache Satztechnik

romantische Merkmale

fein nuancierte Dynamik, Schwelldynamik
wechselnde Harmonik
- Kadenzharmonik
- Modulation/Ausweichung
Gefühlsnuancierungen, Gefühlswechsel (Subjektivität)
Alterationen in Melodik und Harmonik
dto., aber häufig Motivsequenzierungen und motivische
Entwicklungen
dto., aber häufige Motivmodifikationen (Verkürzungen, Ver-
längerungen
kunstvolle Mehrstimmigkeit, auch: Kanon, Imitation u.ä.

Schuberts Lied weist fast alle Folkloremerkmale in Reinkultur auf. Dennoch ist es ein hochromantisches Stück. Allein schon das fast durchgängige pp rückt das Folklorezitat in unwirkliche Ferne, läßt es als Vorstellung des lyrischen Ichs erscheinen. Die reale Szene wird sozusagen durch die ´Brille´ des Subjekts gesehen und gedeutet. Romantische Merkmale der obigen Merkmalsliste treten zwar zahlenmäßig nur vereinzelt auf, verändern aber entscheidend das Folkloremodell:

Die vielen Störungen der rhythmischen Symmetrie, die vor allem durch ´echohafte´ Taktwiederholungen erreicht werden, hemmen den Fortlauf, verstärken den Eindruck des Stagnierenden, des Nicht-weiter-Wissens, des Stillstands. In die gleiche Richtung weist das enorm verlangsamte Tempo. Das wird besonders deutlich, wenn man - was durchaus im Bereich des Möglichen liegt - den Grundrhythmus als Mazurkarhythmus auffaßt.

In der letzten Strophe erfolgt ein subjektiver Einbruch:

- Die Melodie wird ´sprechend´ und durchbricht mit dem f´´ den bisherigen Oktavrahmen e´-e´´,
- die Dynamik fällt nach dem plötzlichen f der Begleitung über das p wieder zum pp des Anfangs zurück,
- das (wie schon in T. 49) ´überhöhte´ Grundmotiv fällt in die enge Form des Anfangs zurück.

Ein solch extremer und gleichzeitig äußerst sensibler Gefühlsverlauf von der Auflehnung zur Resignation ist ein deutliches Zeichen für romantisches Empfinden.

Drehleier live: VHS 11: Alla Turca (Schluß, c. 40´00, Prinz Eugen, Bänkelksängerart)

POLONAISE

J. S. Bach

Die Kurfürsten von Sachsen, Agust II. (1697-1733) und August III. (1733-63), waren gleichzeitig Könige von Polen, was Bach vielleicht auch (mit)veranlaßt hat, häufiger polnische Tanztypen zu verwenden.

Bach: Kantate BWV 212 (Bauernkantate)

12. Aria

Violino *f*

Viola *f*

Basso *f*
 Fünf-zig Ta - ler ba - res Geld trock-ner Wei-se zu ver-schmau-sen, ist ein Ding, das

Continuo *f*

6

har-te fällt, wenn sie uns die Haa-re zau-sen, doch was fort ist, bleibt wohl fort,

11

kann man doch am an-derm Ort al-les dop-pelt wie-der spa-ren; laßt die fünf-zig Ta-ler,

16

fünf-zig, fünf-zig Ta-ler fah-ren! Doch was fort ist, das ist fort,

21

kann man doch am an-derm Ort al-les dop-pelt wie-der spa-ren; laßt die fünfzig Ta-ler fah-ren!
 unis.

Einleitung

mf
gespr. Onc, two, one, two, three, four dab du a — dei (u)wab dab du a —

mf
gespr. One, two, bom bo bombom bom bom bom bom bom bom bom bom

dei (u)wab du - a du - a (u)wab; du bi du ba.

bom bom du - a du - a (u)wab; di dap di bum bum.

Hauptteil

Die Unterstimme beginnt allein, dann folgt die Mittel- und zuletzt die Oberstimme.

ad lib: (du wab wab) *(du wab wab)*

Hea-ven is a won-der-ful place, filled with glo-ry and grace, _____

Hea-ven is a won-der-ful place, filled with glo-ry and grace, _____

Hea - ven is a won-der-ful place, filled with glo - ry and grace,

I want to see my saviours face. Hea-ven is a won-der-ful place. place.

I want to see my saviours face. Hea-ven is a won-der-ful place. place.

I want to see my saviours face. Hea-ven is a won-der-ful place. I want to go there. place.

Coda *ritardando*

mp *p*
du a du a (u)wab. It's a won-der-ful place. ah!

mp *p*
du a du a (u)wab. It's a won-der-ful place. ah!

mp *p*
du a du a (u)wab. It's a won-der-ful place. ah!

Text und Melodie: aus den USA, Satz: Wolfgang Koperski; aus „Werkstatt Lied“, © Diesterweg Verlag, Frankfurt/M.

Blues and trouble

1. Blues and

trou-ble — seem to be my best friends. (my best friends) Blues and
 peo-ple — won't hear me moan. (hear me moan) Hm —

trou-ble — seem to be my best friends. (my best friends) When my Blues leaves.
 peo-ple — won't — hear me moan. (hear me moan) Here's a poor boy, ba-

1. 2.
 — me, then my trou-ble be-gins. — 2. Hm
 - by and he's a long way from home.

Text und Melodie: aus den USA, Satz: Christoph Hempel (geb. 1946), © Klett Verlag, Stuttgart.

Franz Schubert (1797-1828): Gretchen am Spinnrade (19. 10. 1814)

Nicht zu geschwind. (d. = 72) Op. 2.

sempre legato Mel-ne Ruh-ist

60 *ppp* *sempre staccato*

4 hin, mein Herz ist schwer; ich fin-de, ich

8 fin-de sie nim-mer und nim-mer-mehr.

12 Wo ich ihn nicht hab, ist

16 mir das Grab, die gan-ze Welt ist

20 mir ver-gällt. Mein ar-mer Kopf ist

24 mir ver-rückt, mein ar-mer Sinn ist

28 mir zer-stückt. Mel-ne

32 Ruh-ist hin, mein Herz ist schwer; ich

36 fin-de, ich fin-de sie nim-mer und nim-mer-

40 mehr. Nach ihm nur

44 schau ich zum Fen-ster hin-aus, nach ihm nur

48 geh ich aus dem Haus. Sein ho-her

52 Gang, sei'n ed-le Ge-stalt, sei-nes Mun-des

56 Lächeln, sei-ner Au-gen Ge-walt, und sei-ner

60 Re-de Zau-ber-fluß, sein

64 Hän-de-druck, und ach, sein Kuß!

70 Mel-ne

74 Ruh-ist hin, mein Herz ist schwer; ich

78 fin-de, ich fin-de sie nim-mer und nim-mer-

82
 mehr. Mein Bu - - sen
decresc. *cresc.*

Goethe: Faust I (1808):
GRETCHENS STUBE
GRETCHEN am Spinnrade allein.

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

86
 drängt sich nach ihm hin. Ach, dürft ich
ppoco

Wo ich ihn nicht hab'
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.

90
 fas - sen und hal - - ten ihn! und küs - - sen
accelerando

Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.

94
 ihn, so wie ich wollt, an sel - - nen

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

98
 Küs - sen ver - ge - - hen sollt, o könnt ich ihn

Nach ihm nur schau' ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh' ich
Aus dem Haus.

102
 küs - sen, so wie ich wollt, an sel - - nen

Sein hoher Gang,
Sein' edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt,

106
 Küs - sen ver - ge - - hen sollt, an sel - - nen

Und seiner Rede
Zauberfluß,
Sein Händedruck,
Und ach sein Kuß!

110
 Küs - sen ver - ge - - hen sollt!
decresc. e ritard.

Meine Ruh' ist hin.
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

114
 Mel - ne Ruh - - ist hin, mein
ppp

Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin.
Ach dürft' ich fassen
Und halten ihn!

117
 Herz - ist schwer!
dintn. *ppp*

Und küssen ihn
So wie ich wollt',
An seinen Küssen
Vergehen sollt'!



Iduno: La Filatrice
Große Komponisten 13



Schubert im Alter von 17 Jahren. Kohlezeichnung, wahrscheinlich von Franz von Schober, einem Freund Schuberts. In: Hans J. Fröhlich: Schubert

Das unschuldige Geschöpf, an dem sich Fausts Liebe Sehnen in tragischer Weise erfüllen soll, ist Gretchen. Er begegnet ihr - sie kommt von der Beichte - und spricht sie sofort in stürmischer Werbung an. Mephisto kann nicht schnell genug Geschmeide herbeischaffen, mit dem das arme Kind betört werden soll. Im Haus und Garten der kupplerischen Nachbarin, Marthe Schwerdtlein, vollzieht sich das Weitere. Es kommt zum rührenden Geständnis des zum ersten Liebeserleben erwachten Mädchens. Ahnend sieht sie in Mephisto den »bösen Geist«, der zwischen ihr und ihrer Liebe steht, und ihr gläubiges Gemüt ist in tiefer Sorge um die Stellung des Geliebten zur Religion, die auch durch das berühmte (pantheistische) Glaubensbekenntnis Fausts nicht behoben werden kann. Nachdem Gretchen Faust in ihre Kammer eingelassen hat, während ihre Mutter durch einen Trank, den ihr Faust gab, in tiefen Schlaf versetzt wurde, ist die tragische Entwicklung nicht mehr aufzuhalten. Valentin, Gretchens Bruder, stellt Faust zum Zweikampf und kommt zu Tode, da Mephisto seine Hand erlahmen ließ. Vergeblich betet Gretchen, die ein Kind unterm Herzen trägt, vor dem Bild der Mater dolorosa (»Ach neige, Du Schmerzenreiche, Dein Antlitz gnädig meiner Not!«). Faust wird zur Ablenkung von Mephisto zu dem großen Hexensabbat der Walpurgisnacht auf den Blocksberg geführt, wo die beiden im Aufstieg auf den Brocken in den tollen Strudel der entfesselten Dämonenwelt hineingezogen werden. An Gretchen hat sich inzwischen das unabwendbare, bittere Schicksal vollzogen: ihre Mutter starb an dem Trank, ihr Bruder ist tot, das Kindlein, das sie zur Welt brachte, ertränkte sie. So findet Faust nur noch eine Wahnsinnige im Kerker, deren Verbrechen »ein guter Wahn« war und bei deren Anblick Faust »der Menschheit ganzer Jammer« anpackt. Vergeblich versucht Faust, Gretchen aus dem Gefängnis zu retten. Ihr Geist ist verwirrt. Der Anblick Mephistos reißt sie jedoch zu letzter Klarheit empor. Sie befiehlt sich reuig der Gnade Gottes an. Es graut ihr selbst vor Faust. »Sie ist gerichtet!« ruft Mephisto. Doch aus der Höhe erklingt eine Stimme: »Ist gerettet!« Mephisto reißt Faust mit sich davon. (Reclam)

Schuberts Gretchen am Spinnrade, dessen Reinschrift auf den 19. Oktober 1814 datiert ist, markiert nach allgemeiner Einschätzung die Geburt des deutschen romantischen Liedes. Die neue Dimension, die sich dem klavierbegleiteten Sololied mit dieser ersten Goethe-Vertonung des Wiener Meisters eröffnete, ergibt sich aus dem Vergleich mit der gängigen Praxis der bis dahin nur wenig beachteten Gattung. Nach übereinstimmender Meinung des Dichtersfürsten und seiner Lieblingskomponisten Zelter und Reichardt hatte sich die Funktion des Liedes auf eine musikalische Textpräsentation zu beschränken, wobei Gesang wie Begleitung möglichst schlicht und eingängig gehalten sein sollten. Aus der Forderung nach Geschlossenheit, die ein Abweichen vom angestimmten »Ton« ausschloß, ergab sich das Ideal des unveränderten Strophenliedes. Schuberts Lieder zeichnen sich dagegen dadurch aus, daß sie keinem abstrakten Formmodell folgen, sondern ihre Anlage und Gestalt aus dem Text ableiten. Die Vertonung erhielt somit die neue Aufgabe, den Text zu interpretieren.

Gerade Gretchen am Spinnrade - eines der Lieder, die Schubert im Frühjahr 1816 mit der Hoffnung auf Unterstützung zur Drucklegung an Goethe schickte, ohne je eine Antwort zu erhalten - zeigt in vielen Details, wie subtil der Komponist auf die zugrunde liegende Faust-Szene reagierte. So wird die illustrative gleichförmige Begleitbewegung (für Spinnrad und Pedal) nur beim emotionalen Höhepunkt (»ach, sein Kuß«) unterbrochen und kommt danach zunächst nur schleppend wieder in Gang, und die von Goethe nicht vorgesehene, resignierend wirkende Reprise des Anfangs am Schluß des Liedes spiegelt Gretchens weiteres Schicksal wider.

Domenico Scarlatti: Sonate K 175

Allegro (♩ = 4)

44

47 Trem.

50 Vivac.

53 Trem.

56

59 dolce

62

65

68 Tremolo

71

74

77

80

83

86

89 Trem.

92

95

98

99

Veronika

1
1
Ve - ro - ni - ka, Ve - ro - ni - ka, der Lenz ist da. Ve -

Ve - ro - ni - ka!

5
5
ro - ni - ka, der Lenz ist da, die Mäd - chen sin - gen tra - la - la. Die

9
9
gan - ze Welt ist wie verhext, Ve - ro - ni - ka, der Spar - gel wächst! Ach du Ve -

13
13
ro - ni - ka, die Welt ist grün, drum lass uns in die Wäl - der ziehn! So -

17
17
gar der Groß - pa - pa sagt zu der Groß - ma - ma: "Ve - ro - ni - ka, der Lenz ist da!"

21
21
Ja, ja, ja!

1. Mäd - chen lacht, Jüng - lingspricht: "Fräu - lein woll'n sie o - der nicht, drau - Ben ist Früh - ling!"

25

Er schreibt die - ses Ge - dicht: Ve -

Der Po - et Ot - to Licht hält es jetzt für sei - ne Pflicht, er schreibt die - ses Ge - dicht:

29

ro - ni - ka, der Lenz ist da, die Mäd - chen sin - gen tra - la - la. Die

33

gan - ze Welt ist wie ver - hext, Ve - ro - ni - ka, der Spar - gel wächst! Ach du Ve -

37

ro - ni - ka, die Welt ist grün, drum lass uns in die Wäl - der ziehn! So -

41

gar der Groß - pa - pa sagt zu der Groß - ma - ma: "Ve - ro - ni - ka, der Lenz ist da!"

45

2. Der Herr Sohn, der Pa - pa schwär - men für Ve - ro - ni - ka. Das macht der Früh - ling. Ja, ja, ja!

49 Je - derklopft heimlich an. Je - der fragt sie: Wo und wann Ah

komm ich end-lich mal dran? Ve -

53 ah ah ah ah ah

ro - ni - ka, der Lenz ist da, die Mäd - chen sin - gen tra - la - la. Die

57

gan - ze Welt ist wie ver-hext, Ve - ro - ni - ka, der Spar - gewächst! Ach du Ve -

61 Ah ah ah ah ah

ro - ni - ka, die Welt ist grün, drum lass uns in die Wäl-der ziehn So -

65

gar der Groß - pa - pa sagt zu der Groß - ma - ma: "Ve -

67

ro - ni - ka, der Lenz, Ve - ro - ni - ka, der Lenz ist da!"

3. The Bells

William Byrd, 1543-1623

The image displays a musical score for the piece "The Bells" by William Byrd. The score is written for two staves, treble and bass clef, in a 3/4 time signature. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 1, 8, 12, 16, 20, 24, 27, 30, 35, 40, and 44 clearly marked. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several repeat signs and first/second endings indicated by brackets and numbers. The notation includes various ornaments and articulation marks. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the final measure.

The image shows a musical score for a piece titled 'Parthenia'. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The measures are numbered 48, 52, 55, 58, 61, 64, and 69. The music is written in a historical style, likely from the 16th or 17th century, and features complex rhythmic patterns and melodic lines.



William Byrd, nach einem Kupferstich von van der Gucht

Partheneion (griech. parthenon = Jungfrau): in der Antike ein von jungen Mädchen gesungener kultischer Prozessionsgesang
 Virginal: meist von lat. virgo (Jungfrau) abgeleitet, da diese häufig auf Bildern als Spielerinnen des Instruments dargestellt wurden. Das Virginal ist ein cembaloähnliches Instrument.

PARTHENIA
 OR
 THE MAYDENHEAD
 of the first musicke that
 ever was printed for the VIRGINALS.

COMPOSED
 By three famous Masters: William Byrd, Dr. John Bull, & Orlando Gibbons
 (Virginals & the like) at the Court of
 James the first King of Great Brittain
 Printed
 by William Blaeu
 for
 DOROTHIE EVANS.
 Cum
 Privilegio.



Printed at London by G. Lowe and ... are to be sold at his house in Lothberry.

LK Musik 11/II

1. Klausur

28. 2. 1997

Thema: Analyse und Interpretation der Mazurka op. 56 Nr. 2 von Frédéric Chopin

Aufgaben:

1. Fertige ein Formschema an, das die Formteile, Perioden und die motivische Struktur enthält. Als Motiv a gilt die Melodie der Takte 5 - 6. (Bei dieser Zweitaktgruppierung bleiben genauere Beziehungen auf der Taktebene - z. B. die Übereinstimmung von T. 7 und T. 14 - ebenso unberücksichtigt wie minimale Varianten der Motive. Beachte dagegen die Wiederholungszeichen.
2. Trage in das folgende Notensystem die harmonische Struktur der Takte 37-44 ein, indem du die Akkorde auf der jeweils 2. Taktzeit bestimmst.

Muster 37 38 39 40 41 42 43 44

3. Reflektiere die Gesamtform unter dem Aspekt der Kategorien „Wiederholung - Abwandlung - Kontrast“ und charakterisiere die einzelnen Teile und das Ganze hinsichtlich des Stilisierungsgrades, d. h. des Anteils an folkloristischen und romantischen Merkmale (motivische und periodische Struktur, Ausdruck, Satztechnik, Harmonik/Tonalität, Dynamik).

Arbeitszeit: 3 Stunden

Arbeitsmittel: Notentext, Cassetteneinspielung (Vladimir Ashkenazy)

Hinweise:

Chopin verwendet in diesem Stück im Hauptteil die ´scharfe´, punktierte Form des Mazurkarhythmus:

- dolce: ´süß´, zart
- legatissimo: äußerst legato
- poco ritenuto: etwas langsamer

Mazurka. *legato.* **F. CHOPIN. Op. 56, No. 2.**

34. *Vivace.* *f* *legato.*

9. *dim. p*

16.

24.

31. *p* *fz* *fz*

37. *dolce.*

44. *fz* *dolce.* *f*

51. *fz* *fz* *p legatissimo.*

58.

65. *poco ritenuto.* *a tempo.*

72. *dim.*

79.

Lösungsskizze/Bewertungsbogen

1. Klausur LK Musik 11/II (28. 2. 1997)

Formschema:

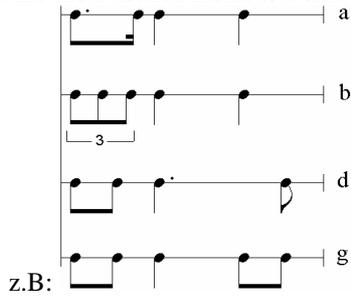
Bordunvorspiel						4 Takte		
I	A	a	a1	a	a1'	8 Takte	2	
	A1	a'	a2	a'	a2'	8 Takte	2	
	A1	dto.				8 Takte		
II	B	b	c	b	c'	8 Takte	1	
	B	dto.				8 Takte		
III	C	d	d	d	e	8 Takte	2	
	C'	dto.				8 Takte		
IV	D	b1	g	b1	g	8 Takte	1	
	D	dto.				8 Takte		
I'	A1	s.o.				8 Takte	1	
	A1					8 Takte	1	

Harmonische Analyse

	8	
--	---	--

Stilisierungsgrad

<p>Auf der Ebene der Perioden ist einerseits das Wiederholungsprinzip sehr deutlich ausgeprägt (alle Perioden werden wiederholt), andererseits ist das Stück sehr kontrastreich. Eine Besonderheit liegt am Anfang vor, wo dem Periodenpaar eine (kontrastierende) Forte-Version vorgeschaltet ist.</p> <p>Die kontrastierenden Pole der Formteile bilden A und D:</p> <ul style="list-style-type: none"> • derb-lustig, tänzerisch v. zart-träumerisch, in den Konturen verschwimmend • punktierte Rhythmik + Sprungmelodik v. fließende Achtel + skalische Melodik. • (forte v. p legatissimo) 	1 1 1 1	
<p>B und C vermitteln zwischen diesen Polen:</p> <ul style="list-style-type: none"> • zunehmende rhythmische und melodische Glättung • (zunehmende Aufhebung der schweren Betonung auf 1) 	1	
<p>Auf der motivischen Ebene sind die einzelnen Perioden sehr stark von Wiederholungen und Varianten bestimmt:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Es gibt Minimalvarianten und Verzierungen (Praller, kurze Vorschläge). • In A gibt es kein kontrastierendes Motiv und nur 3 Sequenzierungen. • In B treten zwar 2 verschiedene Motive auf, die aber zu einem großen Bogen zusammengeslossen sind. (Einen starken Kontrast bilden allerdings die fz-Akkordschläge.) • In C dominiert die Motivsequenzierung. Am Periodenschluß tritt allerdings ein neues Motiv auf, dessen kontrastierende Funktion durch die Dynamik (und die fz-Akkordschläge) verstärkt wird. • In D ist das Wiederholungsprinzip rein ausgeprägt. Die beiden unterschiedlichen Motive bilden wieder, wie in B, eine bogenförmige Einheit. 	1 1 1 2 1	
<p>Es gibt allerdings (z. T. sehr drastische) Teilkontraste, vor allem dynamischer Art (p - f bzw. fz). Eine Ausnahme bildet D.</p>	1	

<p>Alle motivischen Kontraste sind Teilkontraste, weil alle Motive dem Mazurkarhythmus verpflichtet sind:</p>  <p>z.B:</p>	2	
Folkloristische und romantische Stilmerkmale sind, wie immer in den Mazurken, gemischt, allerdings variiert das Mischungsverhältnis hier stärker als in den bisher behandelten Stücken:	1	
A ist am stärksten mazurkahaft: Der vorgeschaltete und den ganzen 1. Formteil durchbrummende Quintbordun im Verein mit dem <i>f</i> gespielten Mazurkathema suggeriert fast so etwas wie die Realsituation einer Mazurka. Das legato, das <i>p</i> ab A1, die schwelldynamischen Feinheiten und leichte Alterationen weichen das aber - in Vorbereitung der im folgenden zunehmenden Glättung - schon auf.	2 2	
B wird die subjektive Gefühlssprache in B : <i>p</i> , teilweise Wegfall der 'schweren' 1 des Gitarrebasses und Versetzung der nachschlagenden Akkorde in die Oberstimme, Kadenzharmonik. Die <i>fz</i> -Schläge halten allerdings die Erinnerung an die Derbheit des Bauerntanzes wach.	3	
C ist noch romantischer: <i>dolce</i> , Wegfall der 1 des Gitarrebasses (nachschlagende Akkorde jetzt im Baß), Modulation (mit melodischer Sequenzierung) - s.o. harmonische Analyse -. Die derbe Schlußgeste fällt deshalb hier noch stärker aus als in B.	2	
D ist ein fein verschwimmendes (<i>legatissimo</i>), fast impressionistisches Klangbild mit zwei kunstvoll kanonisch geführten Oberstimmen, das sich am weitesten von der Realsituation bzw. dem Tanzcharakter löst - auch der Gitarrebaß ist verschwunden -, gleichzeitig aber - und das ist ein großer Kunstgriff Chopins - zur Reprise überleitet, indem der Quintbordun wieder erscheint. Die lydische Tonart (<i>fis</i> in C) ist beides: Folkloremerkmal und feiner exotischer Reiz.	2	
Darstellung	6	
Gesamtpunktzahl	50	

Punkte:

85 %	1+
80,9 %	1
76,8 %	1-
72,7 %	2+
68,7 %	2
64,6 %	2-
60,5 %	3+
56,4 %	3
52,3 %	3-
48,2 %	4+
44,1 %	4
40 %	4-

Gestaltungsübung Passacaglia

Passacaglia

Thema

beim 1. Mal auf „a“ singen, bei der Wiederholung summen

Variation 1

auf „na“ singen

Variation 2 Sopran, Alt und Tenor wie Variation 1

Baß

auf „dum“

Variation 3

hm
dum dum ...

Variation 4

a
ta-ri-ta-ti ...
du du ...

Variation 5

dube dube du dube ...
dube dube ...
du du ...

Variation 6 Sopran-Solo, alle anderen „Thema“ gesummt

daba dabada

Variation 7

auf „ta“

Aus der Cembalo-Suite B-Dur von G.F. Händel (1685-1759). Zum Singen eingerichtet von Klaus Wolf, © Klett Verlag, Stuttgart.

The Charming Brute



Der "Das reizende Ungeheuer" betitelte Stich, der mit Genehmigung einer Parlamentsakte vom 21. März 1754 erschien, wird meist Joseph Goupy zugeschrieben, einem Maler, der 1711 zuerst in London erwähnt wird und 1720 - 1725 für die italienische Oper arbeitete.

Die Reime lauten in freier Übertragung:

Was soll man denn von diesem Bilde denken?
 Welch Überfluß an Speisen und Getränken!
 Soll hier der Seele sanfter Flug gelingen?
 Soll alles dies hier Harmonien bringen?

Ob wohl ein größ'rer Gegensatz sich finde,
 soweit sich auch erstreckt die Erdenrinde?
 Gewiß: Das Schweinevieh, das hier gegessen,
 hat nur die einz'ge Sehnsucht - fressen, fressen!

Die Händel aus der Tasche hängende Rechnung betrifft Before dinner und dinner mit viel Wein, Fisch, Spargeln und Kapauen.

Walter Haacke: Georg Friedrich Händel, Königstein o.J. S. 55

The Figures odd, yet who would think:
 Within this Turn of Meats & Drink!
 There dwells the Soul of soft Devours
 And all that *MARKS* our *Impures*

THE
 Charming
 BRUTE-

Can Contrast such as this be found
 Upon the Glot's insensate Round
 There can - you Hoghead in his Seat
 His sole Devotion is - to Eat

his standing is Act of Parham March 1754

Passacaille

The image shows a page of piano music, likely a score for a piece by Hubert Wißkirchen. It consists of two columns of musical staves. The left column contains measures 1 through 40, and the right column contains measures 41 through 70. The music is written in a minor key (three flats) and a 3/4 time signature. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and complex chordal textures. Measure numbers 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, and 60 are clearly marked at the beginning of their respective staves.

Pachelbel: Kanon

The image shows a page of music for Pachelbel's Canon for Violin. It consists of four staves, labeled Violin I, Violin II, Violin III, and Viola. The music is in a major key (two sharps) and a common time signature (C). The Violin I part is the most prominent, featuring a melodic line with many sixteenth notes. The other parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Janitscharenmusik.

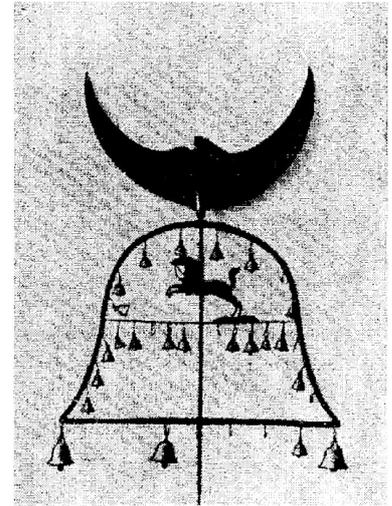
Hierunter sind diejenigen Schlaginstrumente zu verstehen, die in Anlehnung an die von türkischen Janitscharentruppen benutzten Instrumente in die europäische Militärmusik Eingang gefunden haben. Da die Militär- oder kleine Trommel im Rahmen der normalen Regimentsmusiken nur zur Begleitung von Querpfeifen verwendet wurde und man innerhalb einer solchen Band (= Harmoniemusik) weiter keine Schlaginstrumente gekannt hat, bedeutete die Einführung von Janitscharenmusik für das Abendland eine tiefgreifende Neuerung. Die bei fast allen Regimentern vertretene Harmoniemusik umfaßte im beginnenden 18. Jh. lediglich Ob. und *curtals* (= Kortholt) genannte Oboen-Instrumente. Später traten zwar Fg., Hr., Trp. und Klar., jedoch keine

Schlaginstrumente hinzu, so daß dem Parademarsch die für disziplinierte

Formationsbewegungen wichtige rhythmische Exaktheit fehlte. Erst als man in Europa türkischen Militärkapellen mit ihrer Zusammensetzung aus Ob. (zurna) und Trp. (bori) mit den Begleitinstrumenten Trommel (dawal), Kesselpauke (naqqara), Zimbeln bzw. Becken (zil) und Schellenbaum (chaghana) kennengelernt hatte, konnte man diesem Mangel durch die Einführung dieser Schlag- und Schüttelinstrumente als rhythmischer Stabilisatoren abhelfen. Den Anfang machte Polen, als König August II. († 1735) vom türkischen Sultan eine vollbesetzte türkische Militärkapelle zum Geschenk erhielt. Auch

Rußland bemühte sich sogleich um einen derartigen Gunstbeweis und erhielt im Jahre 1725 von der Türkei eine 12 bis 15 Musiker starke Kapelle, die sich aus Diskant- und T.-Oben, einer Querpfeife (nai), einem Paar Kesselpauken, einer großen Trommel, zwei Arten von

Becken und einem Triangel zusammensetzte. Auch Österreich verfügte bald über ein derartiges Musikkorps; dem Ritter von der Trenck zog 1741 bei seinem Einmarsch in Wien eine Türkenmusik voran. Als sich Preußen dieser neuen Mode mit eigenen Musikerkräften anschloß, tadelte der türkische Gesandte diesen Eingriff in die "Türkische Musik", das hatte zur Folge, daß man um 1750 türkische Musiker dafür heranzog. Um 1770 war fast jede europäische Armee mit solchen Kapellen ausgestattet und die Gattung des sogenannten "Türkischen Marsches" wurde, wie aus zeitgenössischen Sammlungen deutlich hervorgeht zum Modestück... Das auffallendste und zugleich die ganze Mode charakterisierendste Instrument war der Schellenbaum (türk. chaghana, frz. Chapeau Chinois, engl. Jangling Johnnie oder Turkish Crescent); dieses Instrument ist in der Tat eine Neueinführung, wurde dabei freilich sogleich verbessert. Ursprünglich hatte es sich hierbei um ein einfaches Schelleninstrument gehandelt, die gefärbten Pferdeschweife, die an den Enden des Halbmonds befestigt wurden, sind erst europäische Zutat. Allerdings hat man diese Idee der türkischen tugh, der



MGG 6 Türkischer Schellenbaum der berittenen Truppe, nach dem Original, Berlin, Staatl. Instr.-Sig.

offiziellen Standarte oder Fahne, entlehnt, die bei türk. Truppenverbänden der Kapelle vorauszumarschieren pflegte. C. D. Schubart hat die Wirkung der Janitscharenmusik auf die Marschdisziplin einer Truppe treffend beschrieben: "Jeder Tactstrich wird durch einen männlichen Schlag, so stark conturirt, dass es beynahe unmöglich ist, aus dein Tact zu kommen." – Die einzeln verwendete Kesselpauke, die wie eine Militärtrommel getragen wurde, kam in den Militärkapellen Anfang des 19. Jh. außer Gebrauch und wurde durch die schnarrsaitenlose Wirbeltrommel ersetzt. Das Tamburin hat sich länger behauptet. Der Schellenbaum war in England bis zum Krim-Krieg, auf dem europäischen Festland dagegen auch noch länger bekannt. Erst später führte man an seiner Stelle das transportable Glockenspiel mit angehängten farbigen Pferdeschweifchen ein, das in dieser Form heute noch in den Militärkapellen vertreten ist. Die große Trommel der Janitscharenmusik war doppelt so breit wie die heutige große Trommel, hatte dafür jedoch einen kleineren Durchmesser. Sie wurde auf der einen Seite mit einem gewöhnlichen weichbelederten Schlegel, auf der anderen Seite dagegen mit einer biegsamen Rute oder einem bürsten- oder besenähnlichen Gertenbündel

bearbeitet. - Der Einfluß, den die Janitscharenmusik auf die Kunstmusik genommen hat, ist nicht gering zu veranschlagen, da durch die Einführung der Gattung völlig neuartige Klangfarben und neue rhythmische Bildungen ermöglicht wurden. Schon N. A. Strunck hat in seiner Oper Esther (1680) Becken, Gluck in La Rencontre imprevue (1764) Becken und große Trommel verwendet. Gretry hat als Erster in La Fausse Magie (1778) das Triangel einzuführen versucht, doch blieb es Gluck vorbehalten, dieses Instrument in der Iphigenie en Tauride (1779) zusammen mit der Militärtrommel in charakteristischer Weise einzusetzen. Mit Mozarts Entführung aus dem Serail (1781) und Haydns Militär-Symphonie (1784) gelang zum ersten Mal eine echte Verschmelzung von Janitscharen- und Kunstmusik.

Henry George Farmer, MGG 6, Sp. 1706ff.

Wolfgang Amadeus Mozart: Alla Turca (aus: Sonate für Klavier KV 331, Paris 1778)

Allegretto

11. | 2. Coda

The Beach Boys, Barbara Ann (1965)

2 3 4 5 6 7

Bar - bar - Ann, take my hand,
 Bar Bar Bar, Bar Bar bar - Ann, Bar Bar Bar, Bar Bar bar - Ann, Bar Bar Bar, Bar -
 Bar Bar Bar, Bar Bar bar Ann, Bar Bar Bar, Bar Bar bar Ann, Bar Bar Bar, Bar -
 Al Bar Bar Bar, Bar Bar bar Ann, Bar Bar Bar, Bar Bar bar Ann, Bar Bar Bar, Bar Bar bar Ann, Bar Bar Bar, Bar -

8 9 10 11 12 13

Bar - bar Ann, you got rock-ing and a-roll-in', rock-ing and a-reel-in' Bar-bar Ann.
 Bar Bar - Ann Bar Bar Bar, Bar Bar Bar - Ann, you got me rock-ing and a-roll-in', rock-ing and a-reel-in' Bar-bar Ann, Bar Bar, Bar -
 Bar Bar - Ann Bar Bar Bar, Bar Bar Bar - Ann, you got me rock-ing and a-roll-in', rock-ing and a-reel-in' Bar-bar Ann, Bar Bar, Bar -
 Bar Bar - Ann Bar Bar Bar, Bar Bar Bar - Ann, you got me rock-ing and a-roll-in', rock-ing and a-reel-in' Bar-bar Ann, Bar Bar, Bar -

14 15 16 17 18 19

I. Went to a dance, look-ing for ro-mance, saw Bar-bar Ann, so I thought I'd take a chance, oh Bar-bar Ann.
 Bar bar - Ann. I. Went to a dance, look-ing for ro-mance, saw Bar-bar Ann, so I thought I'd take a chance, oh Bar-bar Ann. Bar-bar, Bar -
 Bar bar Ann. I. Went to a dance, look-ing for ro-mance, saw Bar-bar Ann, so I thought I'd take a chance, oh Bar-bar Ann Bar-bar, Bar -
 Bar bar Ann. I. Went to a dance, look-ing for ro-mance, saw Bar-bar Ann, so I thought I'd take a chance, oh Bar-bar Ann Bar-bar, Bar -

2. Tried Peggy Sue, tried Betty Lou, tried Mary Lou, but I knew it wouldn't do, oh, Barbar Ann ...

20 21 22 23 24 25 26

take my hand, you got me rock-ing and a-roll-in', rock-ing and a-reel-in', Bar-bar Ann.
 Bar bar - Ann, Bar Bar Bar, Bar Bar bar - Ann, you got me rock-ing and a-roll-in', rock-ing and a-reel-in', Bar-bar Ann, Bar Bar Bar Bar bar - Ann.
 Bar bar Ann, Bar Bar Bar, Bar Bar bar Ann, you got me rock-ing and a-roll-in', rock-ing and a-reel-in', Bar-bar Ann, Bar Bar Bar Bar bar - Ann.
 Bar bar Ann, Bar Bar Bar, Bar Bar bar Ann, you got me rock-ing and a-roll-in', rock-ing and a-reel-in', Bar-bar Ann, Bar Bar Bar Bar bar - Ann.

System 1 of the musical score, measures 1-4. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody in the upper voice begins with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The middle voice contains a triplet of eighth notes in measures 2 and 3, and a triplet of eighth notes in measure 4. The bass line consists of quarter notes.

System 2 of the musical score, measures 5-8. Measure 5 is marked with a '5'. The melody continues with eighth and quarter notes. The middle voice features a triplet of eighth notes in measure 6 and another triplet in measure 7. The bass line continues with quarter notes.

System 3 of the musical score, measures 9-12. Measure 9 is marked with a '9'. The melody concludes with a long note in measure 10. The middle voice has a triplet of eighth notes in measure 10. The bass line continues with quarter notes.

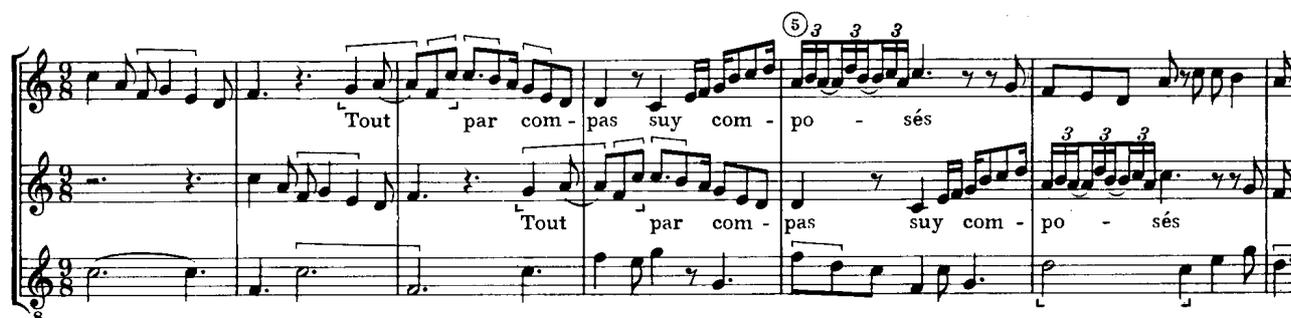
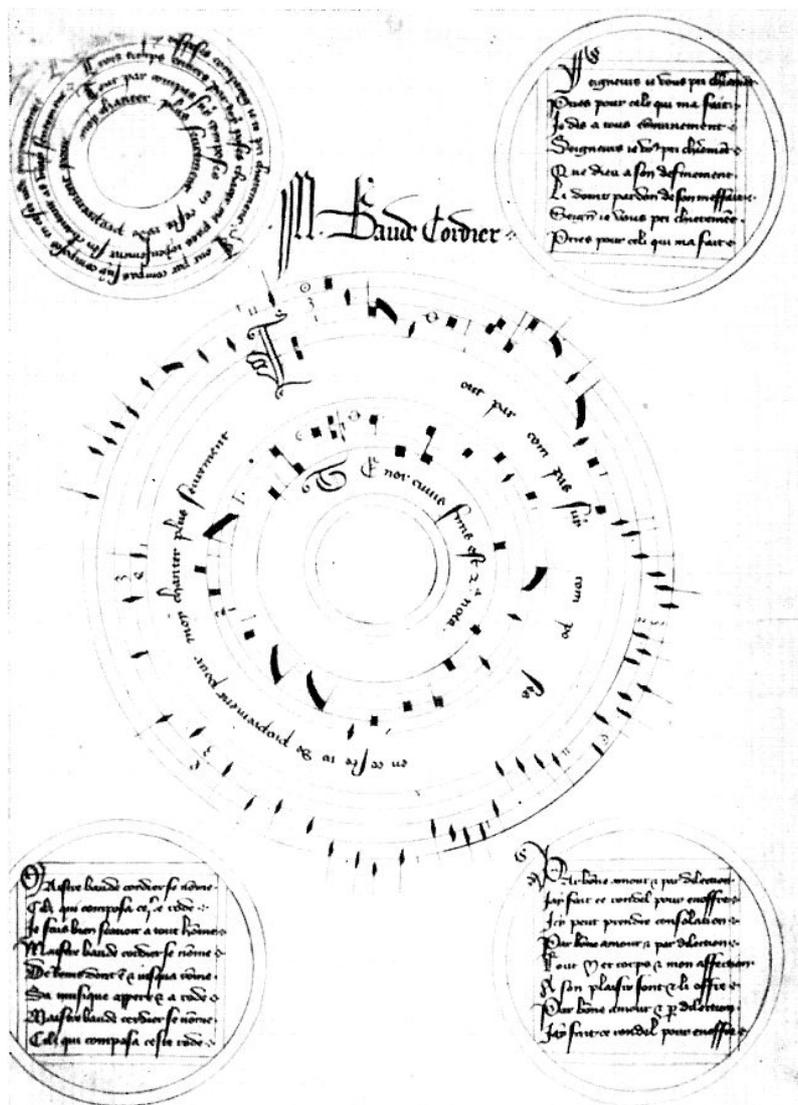
Wenn man Kinder, die nicht durch Musikunterricht darin geübt sind, Musik als Links-Rechts-Verlauf aufzufassen, auffordert, Musik (nicht gegenständlich, sondern abstrakt) zu malen, stellen sie selten Musik entlang dem Zeitstrahl dar. Meist werden kreisende Linien und Figuren gezeichnet. Musik wird also als Bewegung im Kreis erlebt, als Ausformung und Ausgestaltung eines Augenblicks. Im Spätmittelalter des 15. Jahrhunderts gab es viele kreisförmige Kanonnotationen, die älteste im Kodex Chantilly (ca. 1400):

1.1 Baude Cordier: Tout par compas

Tout au compas je suis composé
 Sur ce cercle exactement,
 Pour me chanter plus sûrement
 Regarde comme je suis disposé,
 Compagnon, je t'en prie cordialement;
 Tout au compas je suis composé
 Sur ce cercle exactement.
 Trois temps entiers par toi posés
 Tu peux me conduire joyeusement
 Si en chantant tu as vrai sentiment.

Zit. nach der Textbeilage zur CD "Codex Chantilly" (1997), harmonia mundi France 901252.

Wörtliche Übersetzung (des Verf):
 Ganz im Kreis bin ich komponiert,
 genau auf diesem Kreis;
 damit du mich sicherer singen kannst,
 schau, wie ich angelegt bin,
 Gefährte, darum bitte ich dich herzlich,
 ganz im Kreis bin ich komponiert,
 genau auf diesem Kreis.
 Setze drei ganze (Zähl-) Zeiten,
 und du kannst mich fröhlich ausführen,
 wenn du beim Singen wahres Gefühl hast



Zit. nach: Heinrich Bessler/Peter Gülke: Das Schriftbild der mehrstimmigen Musik, Leipzig 1973, S. 124.

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).

Louis Armstrong: Sugar Foot Stomp (1957)

1. Chorus

Als improvisierte Variationenfolge läßt sich auch der traditionelle Jazz auffassen. Die konstante Bezugsgröße aller Veränderungen ist hier die Harmonienfolge.

- Wir spielen bzw. hören den 1. Chorus des Sugar Foot Stomp, ermitteln die verwendeten Stufen und tragen sie mit römischen Ziffern in den Notentext ein.
- Wir hören das ganze Stück und zeigen die Harmonienfolge mit. Dabei summen und spielen wir die Grundtöne (c f g).
- Wir blenden uns an beliebiger Stelle in das Stück ein und suchen die betreffende Stelle im Harmonieschema zu finden, zumindest aber das Ende des laufenden Chorus zu erkennen.
- Wir vervollständigen die folgende Grobskizze des Ablaufs.

		Chorus	1	2	3	4	5	6
H Ö R S K I Z Z E	cl		~~~~~	~~~~~				
	tp		~~~~~	~~~~~				
	tb		— — —	— — —				
	p		•••••	•••••				
	g							
	dr							
	b		•••••	•••••		•••••		
		7	8	9	10	11	12	13
cl								
tp								
tb								
p								
g								
dr								
b								

cl: Klarinette; tp: Trompete; tb: Posaune; p: Klavier; g: Gitarre; dr: Schlagzeug; b: Baß.

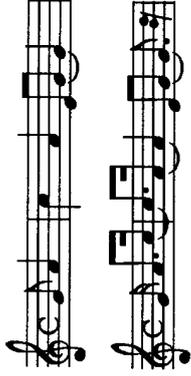
- Wir reflektieren den formalen Aufbau der Chorusfolge. Wie wird aus einer additiven Reihung von Chorussen ein zusammenhängendes, geschlossenes Ganzes?
- Wir kennzeichnen das spezielle Variationsverfahren anhand des MGG-Textes auf Seite 4.

→ Wir betrachten das Stück noch einmal zusammenfassend anhand folgender Informationen:

Bluesharmonieschema: 12taktiges Harmoniegerüst, meist: TTTT SSIT DDTT oder TTTT SSIT DSIT, über das improvisiert wird. Die Anordnung der Harmonien spiegelt die dreiteilige 'Barform' ab wider, die sich besonders deutlich im Text des Blues (die 1. Zeile wird wiederholt), aber auch in der Melodik und deren Pausenstruktur zeigt. Ein Durchgang durch das Schema heißt *Chorus*.

blue notes: neutrale Stufen: Die 3. und 7. Stufe der Bluesleiter werden neutral oder (auf Tasteninstrumenten) doppelt intoniert. Die Bluesleiter von C aus lautet also: c-d-es/e-f-g-a-b/h-c.

melodic section (cl, tp, tb, p) und **rhythm section** (dr, b, g, p) stehen in einem Spannungsverhältnis. Die rhythm section hat timekeeper-Funktion, sie fixiert den Grundschlag, den *beat*, bzw. den *after beat* (die synkopierende Betonung der 2. und 4. Taktzeit), die rhythmischen Grundmuster und die Harmonie. Eine Unterbrechung des gleichmäßigen *beat* (walking bass) nennt man *stop time*. Die *melodic section* spielt im *off beat*, d. h. die Töne werden gegen den *beat* minimal verschoben. In dieser Hinsicht ist die obige Notation falsch. Eine genaue Notation ist nicht möglich. Annäherungsweise könnte sie so aussehen:



Man unterscheidet zwischen *Solo-* und *Kollektivimprovisation*. (Letztere war kennzeichnend für den New Orleans-Stil um 1920.)

- Wir tragen in die untere Zeile des Notenbeispiels der Spanier-Einspielung (s. u.) die Akkordtöne ein und beschreiben die Umspielungstechniken, mit denen aus den Gerüstharmonien melodische Improvisationen entstehen.
- Wir vergleichen den Klarinetten-Chorus der Spanier- mit dem der King-Oliver-Aufnahme, der ersten Einspielung des Titels (s. u.).
- Welche Schlüsse lassen sich ziehen? Wie muß man sich den Vorgang der Improvisation vorstellen? Wie 'frei' ist sie?
- Wir schreiben in Noten einen eigenen Klarinettenchorus.

King Oliver: "Dippermouth-Blues", rec. 6. 4. 1923, (GEN 5132). CD "King Oliver, Volume I, 1923 to 1929", RPCD 787 (1991)

Mugsy Spanier: "Dippermouth Blues", rec. 10. 11. 1939, CD "Mugsy Spanier 1931 and 1939", BBC CD 687 (1990).

"Da es in der Stadt am Mississippi keine Studios gab, entstanden die ersten Aufnahmen im New-Orleans-Stil in Chicago. . . (Armstrong) kam (1922) von New Orleans nach Chicago, um bei seinem Lehrmeister »King« Oliver zweites Kornett zu spielen. Beide improvisierten einen Blues, der zum Standardthema (Evergreen) wurde, den »Dippermouth Blues« (Dippermouth ist Armstrongs Spitzname). Die berühmten drei Solochorusse, die Oliver 1923 auf die Platte bannte, übernahmen alle späteren Trompeter, wenn sie dies Thema spielten, das heute »Sugar Foot Stomp« heißt."

Aus: Dietrich Schulz-Köhn: Beiheft der Platte "musikunde in beispielein. Die Entwicklung des Jazz. Der Blues." LPEM 19319, S. 4.

Edith Piaf: Jerusalem (1960)

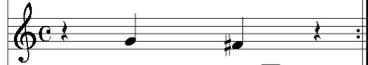
Gesang



Flöte



Geige u.a.



Holzblock



Cymbeln



Tambourin



Pauken



REFRAIN



Transkription nach der Schallplatte „Magnifique Edith Piaf“, EMI IC 148-11230/231 M

<p>Seul, dans le désert et brûlé par le soleil De Jérusalem, de Jérusalem, Seul, un homme en blanc de loin assiste au réveil De Jérusalem, de Jérusalem.</p> <p>Dans ses yeux il y a la bonté du monde, Dans son cœur il y a tout l'amour du monde Dans ses mains il y a la magie du monde Tout l'univers est là grâce à lui dans ce désert.</p> <p>Et l'homme seul, transfiguré va guidé par l'oiseau blanc Vers Jérusalem, vers Jérusalem. Là il marchaient parmi les soldats et les gens, De Jérusalem, de Jérusalem.</p> <p>Dans leurs yeux il y a la misère du monde, Dans leurs cœurs il y a la douleur du monde Dans leurs mains il y a la colère du monde Mais l'homme en blanc sourit, son regard posé sur eux.</p> <p>Le tambour bât pour annoncer que s'accomplit le destin De Jérusalem, de Jérusalem. Car un homme est tombé sur les pierres du chemin De Jérusalem, de Jérusalem.</p> <p>Dans ses yeux il y a le pardon du monde, De son cœur se répand tout l'amour du monde, De ses mains a surgit la lumière du monde C'est un soleil nouveau qui renaît dans le soleil De Jérusalem, de Jérusalem.</p>	<p>Einsam in der Wüste und verbrannt von der Sonne Jerusalems, einsam erlebt ein Mann in Weiß von fern das Erwachen Jerusalems.</p> <p>In seinen Augen ist die Güte der Welt, in seinem Herzen ist die ganze Liebe der Welt, in seinen Händen ist der ganze Zauber der Welt, das ganze Universum ist durch ihn in dieser Wüste gegenwärtig.</p> <p>Und der einsame, verklärte Mann kommt, geleitet von einem weißen Vogel, nach Jerusalem. Dort wandelt er unter den Soldaten und den Leuten von Jerusalem.</p> <p>In ihren Augen ist das Elend der Welt, in ihren Herzen ist der Schmerz der Welt, in ihren Händen ist der Zorn der Welt, aber der Mann in Weiß lächelt und schaut sie an.</p> <p>Der Trommler schlägt, um zu verkünden, dass das Schicksal Jerusalems sich erfüllt, denn ein Mann ist über die Steine der Straße von Jerusalem gefallen.</p> <p>In seinen Augen ist die Vergebung der Welt, sein Herz spiegelt die ganze Liebe der Welt, aus seinen Händen ist das Licht der Welt hervorgegangen, es ist eine neue Sonne, die wiedergeboren wird in der Sonne Jerusalems.</p>
--	---

Haydn: Trompetenkonzert Es-Dur (1796)

Joseph Haydn (1732-1809) Hob. VIIc: 1
Klaviersatzung von Theo Mötlich
Kadenzten von Wolfgang Hofmann

Trompete in B *Allegro*

Klavier

Measures 5-8. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with dynamic markings of p and f.

Measures 9-12. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment, alternating between p and f dynamics.

Measures 13-16. The piano part features a more active accompaniment with sixteenth-note patterns, maintaining the p and f dynamics.

Measures 17-20. The piano part continues with a consistent eighth-note accompaniment, with dynamic markings of p and f.

Measures 21-24. The piano part features a more active accompaniment with sixteenth-note patterns, maintaining the p and f dynamics.

Measures 25-28. The piano part continues with a consistent eighth-note accompaniment, with dynamic markings of p and f.

Measures 29-32. The piano part features a more active accompaniment with sixteenth-note patterns, maintaining the p and f dynamics.

Measures 16-19. The piano part continues with a consistent eighth-note accompaniment, with dynamic markings of p and f.

Measures 20-23. The piano part features a more active accompaniment with sixteenth-note patterns, maintaining the p and f dynamics.

Measures 24-27. The piano part continues with a consistent eighth-note accompaniment, with dynamic markings of p and f.

Measures 28-31. The piano part features a more active accompaniment with sixteenth-note patterns, maintaining the p and f dynamics.

Measures 32-35. The piano part continues with a consistent eighth-note accompaniment, with dynamic markings of p and f.

Measures 36-39. The piano part features a more active accompaniment with sixteenth-note patterns, maintaining the p and f dynamics.

Measures 40-43. The piano part continues with a consistent eighth-note accompaniment, with dynamic markings of p and f.

Measures 44-47. The piano part features a more active accompaniment with sixteenth-note patterns, maintaining the p and f dynamics.

Measures 48-51. The piano part continues with a consistent eighth-note accompaniment, with dynamic markings of p and f.

Measures 52-55. The piano part features a more active accompaniment with sixteenth-note patterns, maintaining the p and f dynamics.

Measures 56-59. The piano part continues with a consistent eighth-note accompaniment, with dynamic markings of p and f.

70

Musical score for measures 70-73. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

74

Musical score for measures 74-77. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a consistent accompaniment. Dynamics include *f*.

78

Musical score for measures 78-81. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

82

Musical score for measures 82-85. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f*.

85

Musical score for measures 85-88. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f*.

90

Musical score for measures 90-93. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f*.

96

Musical score for measures 96-99. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f*.

103

Musical score for measures 103-106. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f*.

108

Musical score for measures 108-111. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f*.

115

Musical score for measures 115-118. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f*.

88

Musical score for measures 88-91. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f*.

92

Musical score for measures 92-95. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

97

Musical score for measures 97-100. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

100

Musical score for measures 100-103. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

103

Musical score for measures 103-106. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f*.

107

Musical score for measures 107-110. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p*.

111

Musical score for measures 111-114. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

115

Musical score for measures 115-118. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

120

Musical score for measures 120-123. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p*.

124

Musical score for measures 124-127. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Besetzung: Solo-Trompete; 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher
 Dies ist das letzte Solokonzert, das Haydn geschaffen hat. Er schrieb es 1796 für Anton Weidinger, den Erbauer der ersten Klappentrompete. Dieses Instrument bedeutete eine Art Übergangsform von der alten Naturtrompete zur modernen Ventiltrompete. Mit ihm wurde es möglich, auch chromatische Tonfolgen zu spielen. Haydn hat diese Möglichkeit offensichtlich gereizt. So finden wir in allen Sätzen seines Es-Dur-Konzertes neben der für Trompetenkonzerte charakteristischen Signalmotiv weitgeschwungene melodische Linien mit chromatischen Zwischentönen, die das harmonische Bild bereichern. Die neue technische Möglichkeit nutzend, bezog Haydn das Soloinstrument und das begleitende Orchester thematisch enger aufeinander, als das bis dahin allgemein in Trompetenkonzerten üblich war. Der Einsatz des klassischen Orchesters, wie wir es in den späten Haydn-Sinfonien finden (nur die Klarinetten sind im Konzert ausgelassen), das erwähnte Prinzip kantablen Musizierens rücken unser Konzert auch inhaltlich in unmittelbare Nähe der sinfonischen Spätwerke Haydns. (Konzertbuch Orchestermusik 1973)



Klappentrompete

Joseph Haydn

- 1732 am 31. März in Rohrau, Niederösterreich, geboren
- 1740-1749 Sängerknabe am Wiener Stephansdom
- 1750-1755 freischaffender Musiklehrer und Musiker in Wien
- 1755-1759 Studium bei Nicola Porpora; rasche musikalische Entwicklung; Kontakte mit prominenten Musikern und Förderern
- 1759 Kapellmeister des Grafen Morzin; Instrumentalwerke sowie Kompositionen für Tasteninstrumente
- 1760 Heirat mit Maria Keller
- 1761 Dienstantritt bei Fürst Paul Anton Esterházy in Eisenstadt
- 1766 Kapellmeister des Fürsten Nikolaus Esterházy im neuen Schloß in Eszterháza; Beginn einer fruchtbaren Schaffensperiode: Kirchenmusik, Opern, Sinfonien, Werke für Baryton, Streichquartette, Klaviersonaten
- 1768-1772 -Sturm- und Drang->-Periode, in der ausdrucksstarke, leidenschaftliche Instrumentalwerke in Moll entstehen
- 1775-1785 Konzentration auf Opern
- 1781 Aufträge von Verlegern; Streichquartette op.33, komponiert >auf eine ganz neue Besondere art<
- 1785 >Pariser< Sinfonien; Beginn der Freundschaft mit Mozart
- 1791 nach dem Tod von Fürst Nikolaus Esterházy Rückkehr nach Wien
- 1791-1792 erster Besuch in London, auf Anregung des Geigers und Konzert-Managers Johann Peter Salomon; Sinfonien Nr. 93-98 aufgeführt
- 1792 nimmt in Wien Beethoven als Schüler; Streichquartette op. 71 und op. 74
- 1794-1795 zweiter Besuch in London; Sinfonien Nr. 99-104 aufgeführt
- 1795 Kapellmeister des jüngeren Fürsten Nikolaus Esterházy; alljährlich Komposition einer Messe für Eisenstadt
- 1798 Die Schöpfung
- 1801 Die Jahreszeiten
- 1803 letztmals in der Öffentlichkeit
- 1809 am 31. Mai in Wien gestorben



Joseph Haydn in Livree (in: Melenstein...)

Dreiklangsgerüst

es g b es (Echo) 'Höhepunkt' g

Aufwärtsform Bogenform Abwärtsform

Quasibordun: Es-As-Pendel

Steigen Verharren Durchbruch Fallen

Das Thema ist aus einem Kern entwickelt (= gewachsen). Es markiert den (diatonischen) Aufbruch. Er mündet in heroische Fanfaren klänge. Die p-Stellen mit den aus dem Thema abgeleiteten Achtelfiguren halten allerdings die Balance aufrecht.

Das 2. Thema (T. 20) bildet den Gegensatz zu dem Aufbruch des Themas, vor allem aber zu den Fanfaren: es ist von chromatischem Abwärtsgleiten bestimmt, das von ängstlichen ‚Zitterfiguren‘ begleitet wird.

Wieder bestätigt sich, dass das Formschema (Sonatenhauptsatzform) nur die äußere Hülle darstellt. Die eigentlichen Prozesse laufen unterhalb solcher äußerer Orientierungspunkte ab. Alle Elemente sind im Thema schon angelegt, selbst das Fanfarenmotiv ist eigentlich nur eine Variante der ‚Bogenform‘.

Beethoven: Acht Variationen über "Une fièvre brûlante" ("Ein brennendes Fieber") - 1796/97 - aus "Richard Coeur de Lion"
(1784) von A. E. M. Grétry

Thema
Allegretto

Var. I

Var. II

Var. III

Var. IV

Var. V

Var. VI

Var. VII

Var. VIII

Presto

l. H. eine Oktave tiefer

Mit dem Ende des Generalbaßzeitalters um die Mitte des 18. Jahrhunderts änderte sich das musikalische Denken grundlegend. Das Wesen der Musik sah man nicht mehr im (harmonischen) Baßfundament, sondern in der Melodie verkörpert. Mattheson bezeichnete schon 1739 die Melodie als den "Leib", die Harmonie als das "Kleid" der Musik (MGG 13, 1291). An die Stelle der Ostinatovariationen traten dementsprechend die Melodievariationen. Als Thema wählte man nicht mehr relativ abstrakte Baß-Gerüstsätze, sondern 'natürliche' Melodien, deren Töne nun als Gerüsttöne bei den ornamentalen Umspielungen und den sonstigen Veränderungen fungierten. Dabei sollte die zugrundeliegende Melodie immer deutlich heraushörbar sein. Daß man meist einfache, beliebte und aktuelle Melodien (Hits aus erfolgreichen Opern oder Volkslieder) als Thema wählte, ist auch eine Konzession an die neue, das Musikleben nun tragende Schicht, das Bürgertum, die Dilettanten. Vor allem die Kleinmeister, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ganz auf den Geschmack des musikalisch nicht sonderlich gebildeten Publikums und den expandierenden Markt für Hausmusik einstellten, reduzierten die Figuretionen der einzelnen Variationen oft auf einfache, in der Hand liegende Spielformeln, die - wie in der späteren Etüde - stereotyp wiederholt werden und den technischen Möglichkeiten der Laien entgegenkommen. Die gleichen stilistischen Merkmale findet man - auf höherem Niveau - auch in den Variationen Haydns, Mozarts und des frühen Beethovens.

Und noch etwas hat sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts verändert: Musik wurde nicht mehr als Darstellung von fest umrissenen Affekten, als "style d'une teneur" (Festhalten eines einzelnen Zustandes) verstanden, sondern als lebendige Kundgabe eines unmittelbaren, 'natürlichen' - und damit fluktuierenden - Gefühls. Das führte vorübergehend zur Abwertung strenger und komplizierter Kompositionstechniken und zur Individualisierung der einzelnen Variationen, die nun einen je eigenen Charakter erhalten. 1773 schreibt J. S. Daube in seinem in Wien erschienenen Buch *Der musikalische Dilettant*:

"Nicht alle Variationen sind gut/auch wenn sie nach den strengsten Regeln sind verfertigt worden. Die Melodie muß niemals durch die Kunst unterdrückt werden. Das Rauschende soll jederzeit mit etwas Zärtlichen/Singenden unterbrochen seyn."
Zit. nach MGG 13, Sp. 1278.

Die Variationenwerke Beethovens geben einen Eindruck von seiner Improvisationskunst. In den Adelshäusern Wiens glänzte er, seit er als Zwanzigjähriger 1790 von Bonn nach dort gekommen war, als Klavierspieler vor allem durch sein freies Fantasieren und sein themengebundenes Improvisieren. Aufsehen erregte Beethoven dabei nicht nur durch seine ungewohnte, herkömmliche Vorstellungen sprengende Kunst, sondern auch durch sein Verhalten, das sich nicht der Etikette beugte. Die Gründe dafür liegen zweifellos nicht nur in seinem Charakter, sondern auch in seiner von Vorstellungen der französischen Revolution geprägten politischen Einstellung und in seinem Selbstwertgefühl als Künstler. Die Musik ist für ihn nicht mehr eine der Unterhaltung der 'besseren' Gesellschaft dienende, sondern eine autonome, den Wissenschaften ebenbürtige Kunst. Sie ist ein Produkt des Geistes, nicht mehr nur ein Instrument der Führung. Deshalb stellt er seine Leistung als Künstler über die ererbten Privilegien der sogenannten höheren Gesellschaft. Er verlangt für seine Musik die volle Hingabe der Hörer. Er kämpft gegen den Gebrauch der Musik als akustischen Schmuck für festliche Stunden und die daraus resultierende Unsitte, sich während der Musik zu unterhalten.

- Wir beschreiben die Variationstechnik der einzelnen Variationen und ihren Ausdruck.
- Wir vergleichen Tempo und Art der Entwicklung in der Variationenfolge bei Beethoven und Händel.
- Wir diskutieren am vorliegenden Beispiel die Frage, ob bzw. inwieweit es sinnvoll ist, zwischen zwei Variationstypen (der Figural- bzw. Ornamental- und der Charaktervariation) zu unterscheiden, wie es in der Literatur häufig geschieht.
- Wir problematisieren die Finalvariation: Was unterscheidet sie von den vorhergehenden Variationen? Warum hat Beethoven das Finale in dieser Weise gestaltet (gestalten müssen)? Wir nehmen dabei auch Bezug auf den folgenden Text von Jürgen Uhde:

"Der hymnische Klang dieser Zielform des Themas macht deutlich, daß wir hier nicht nur am Ende einer lockeren Variationenkette, sondern am Ende eines durchgehenden Prozesses stehen. Von diesem Schluß her fällt gewissermaßen ein neues Licht auf den ganzen Zusammenhang. Die Bewegung steigert sich vom Thema bis zur Var. 3, die als neue treibende Kraft das nicht im Thema liegende Dialogprinzip einführt. Nach dem Moll-Intermezzo (Var. 4) wird das Prinzip von Var. 5 und 6 weiterentwickelt. Die choralartige Var. 7 kann man als 2. Intermezzo ansehen. Das Finale entfaltet sich zunächst, konventionell, um dann nach der Fermatenpause in T. 64 überraschend den Blick auf das Ziel freizugeben!" Aus: Jürgen Uhde: Beethovens Klaviermusik I, Stuttgart 1980, S. 313f.

Grétrys Oper schildert die Befreiung des englischen Königs Richard Löwenherz, der bei der Rückkehr vom 3. Kreuzzug gefangengenommen wurde. Die musikgeschichtliche Bedeutung der Oper liegt in der quasi leitmotivischen Verwendung des Troubadourliedes *Une fièvre brûlante*, das Grétry nach eigener Aussage in alttümlichem Stil geschrieben hat. An neun Stellen der Oper erscheint es in unterschiedlicher Gestalt. Die Kernstelle der Oper ist die, wo der Diener Blondel es als Romanze seinem eingekerkerten Herrn singt. Hat die Anpassung des Liedes an unterschiedliche Situationen Beethoven zu seinen charakteristischen Variationen angeregt? Oder war er gefesselt von dem Inhalt der Oper, der dem Sujet seines späteren *Fidelio* nahekommt? Nichts hat ja Beethoven mehr begeistert als die Idee der Freiheit. Ist nicht das fast übertriebene Pathos des Schlusses dem Siegestaumel im *Fidelio* oder im Schlußteil der *Egmont*ouverture vergleichbar? Und passen nicht auch die für die Entstehungszeit des Werkes ungewöhnliche Gefühlstiefe mancher Variationen, der klagende Charakter der Mollvariation, der heroische Gestus der 6. und die überschäumende Freude der 8. Variation - mit der leisen, innigen, wie aus ferner Vergangenheit herüberklingenden *As-Dur*-Episode - zu diesem inhaltlichen Kontext? Falsch wäre es, eine solche semantische Deutung als programmatisch mißzuverstehen. Beethoven vertont keine Geschichte. Er läßt sich aber möglicherweise von Elementen der Geschichte musikalisch anregen. Die Geschichte ist dabei nur das materielle Substrat seiner musikalischen Intuition, die die gefundenen Ideen nach genuin musikalisch-ästhetischen Kategorien ausformt. Man könnte dieses Verfahren vergleichen mit Haydns Komponieren von "moralischen Charakteren"

The musical score is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 3/4. The key signature consists of one flat (B-flat). The score is divided into 34 numbered measures, with each measure starting with a measure number above the treble staff. The music is characterized by a driving, rhythmic quality, with frequent sixteenth and thirty-second notes. The right hand often plays a melodic line with grace notes, while the left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. The piece ends with a final chord in measure 34.

Johann Sebastian Bach: Invention 8, grafische Skizzen

A: Höranalyse

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34		

B: Notentextanalyse

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34

Material:

- Motiv a: aufsteigend akkordisch Achtel
- Motiv b: abrollend skalisch Sechzehntel
- Motiv c: pendelnd gemischt Sechzehntel
- Motiv d: pendelnd akkordisch Achtel

Im Zeitalter des Barock wurde zum erstenmal in der europäischen Musikgeschichte eine umfassende Theorie der musikalischen Komposition entwickelt. Diese Theorie umfaßt nicht nur den Vorgang des Komponierens selbst vom ersten Einfall über die Technik der Materialverarbeitung bis zur formalen Anlage des Ganzen, sondern auch die Aufführung des Werkes. Dem Interpreten kam damals deshalb eine besondere Bedeutung zu, weil eine Komposition als eine Art Gerüstsatz angesehen wurde, der erst in der kreativen Ausgestaltung des Interpreten seinen genauen Zuschnitt erhielt. Die Grundvorstellungen und Grundbegriffe der barocken Kompositionslehre wurden aus der Rhetorik (Redekunst) entlehnt. Diese aus der Antike übernommene Disziplin war damals ordentliches und zentrales Lehrfach an Schulen und Universitäten. Seit etwa 1600 - mit der Entstehung der Oper - faßte man auch die Musik als rhetorische Kunst, als Klangrede auf und übertrug das Begriffs- und Vorstellungsspektrum der Rhetorik auf sie. Der Komponist wird wie der Verfasser eines Textes, der Interpret wie ein Redner oder Rezitator betrachtet. Noch Johann Sebastian Bach hat in diesen Kategorien gedacht. Magister Johann Abraham Birnbaum, Dozent der Rhetorik an der Universität Leipzig und Freund Johann Sebastian Bachs, sagt 1739 über ihn: "Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten." Überliefert in: Johann Adolph Scheibe: Der critische Musicus, Leipzig 1745, S. 997. Zit nach: Philipp Spitta: Johann Sebastian Bach, 41930, Bd. II, S. 64. 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. **Elaboratio**, 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 Gesamtverlauf 'zwingend' erscheint und die Teile zeitlich und räumlich in einem proportional ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen. Auch er wird Steigerungen und Rückentwicklungen, Verdichtungen und Auflockerungen u. ä. so plazieren, daß sie sowohl Erfordernissen der kompositorischen Struktur als auch der Wirkung auf den Hörer gerecht werden. **Decoratio**, die Lehre vom Schmuck. Wie der Redner seine Formulierungen ausfeilt, mit sprachlichen Figuren (Antithesen, Klangmalerei u. ä.) wirkungsvoll in Szene setzt, lockert der Komponist den streng durchgearbeiteten Gerüstsatz mit Verzierungen auf und macht ihn so ansprechender. Vor allem auch der Interpret wird eigene Verzierungen anbringen, damit das Ganze als etwas gerade Entstehendes, Lebendiges, unmittelbar Sprechendes wirkt. Das galt damals ganz besonders für "kantable" (gesangliche) Stücke wie z. B. ein Adagio. **Elocutio bzw. Pronuntiatio**, die Lehre vom Vortrag. Wie der Redner geschickt Gebärden, Mimik und Möglichkeiten stimmlicher Variation einsetzt, um die von ihm oder einem anderen ausgedachte, ausgearbeitete, evtl. sogar schriftlich fixierte Rede eindrucksvoll vorzutragen, nutzt auch der musikalische Interpret die Möglichkeiten der Nuancierung in Agogik, Dynamik, Phrasierung und Artikulation. Zum Idealbild des "kantablen" Spiels gehörte neben der Verzierungspraxis auch eine solche am Sänger sich orientierende 'sprechende', d. h. klein phrasierende und artikulatorisch differenzierende Vortragsart. "Auffrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des Clavieres, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine (1) mit zwei Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren pro-greßen (2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventio-nes nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu über- kommen. Verfertigt von Joh. Seb. Bach Hochfürstlich Anhalt-Cöthe- Anno Christi 1723. etc. nischen Cappelmeister." Zit. nach dem Faksimile in der Ausgabe von Rudolf Steglich, München-Duisburg 1954.

*"Auffrichtige Anleitung,
Wormit denen Liebhabern des Clavieres,
besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deut-
liche Art gezeiget wird, nicht alleine (1) mit zwei Stimmen
reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren pro-
greßen (2) mit dreyen obligaten Partien richtig
und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventio-
nes nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl
durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art
im Spielen zu erlangen, und darneben einen
starcken Vorschmack von der Composition zu über-
kommen.
Verfertigt
von Joh. Seb. Bach
Hochfürstlich Anhalt-Cöthe-
nischen Cappelmeister.»
Anno Christi 1723. etc.*

Zit. nach dem Faksimile in der Ausgabe von Rudolf Steglich, München-Duisburg 1954. Anno Christi 1723. etc.

J. S. Bach: Invention 13, 1723

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

Händel: Andante aus der 7. Suite in g-Moll (1720)

G. Fr. Händel: Andante aus der 7. Suite in g-Moll (1720)

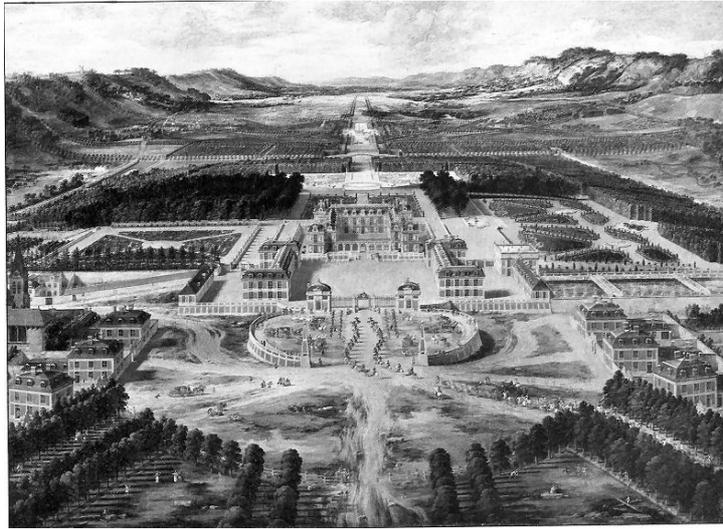
Andante

The image displays a musical score for the 'Andante' from the 7th Suite in G minor by George Frideric Handel. The score is written for a single instrument, likely a harpsichord or keyboard, and is presented in two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is G minor (one flat), and the time signature is common time (C). The piece is marked 'Andante'. The score is divided into measures, with measure numbers 2, 5, 10, 15, 20, 25, and 30 indicated. Various musical notations are used, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'tr' (trill) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and a final chord in the bass clef staff.

Divertimento ca. 1760 (Partita)

Joseph Haydn
(1732 - 1809)

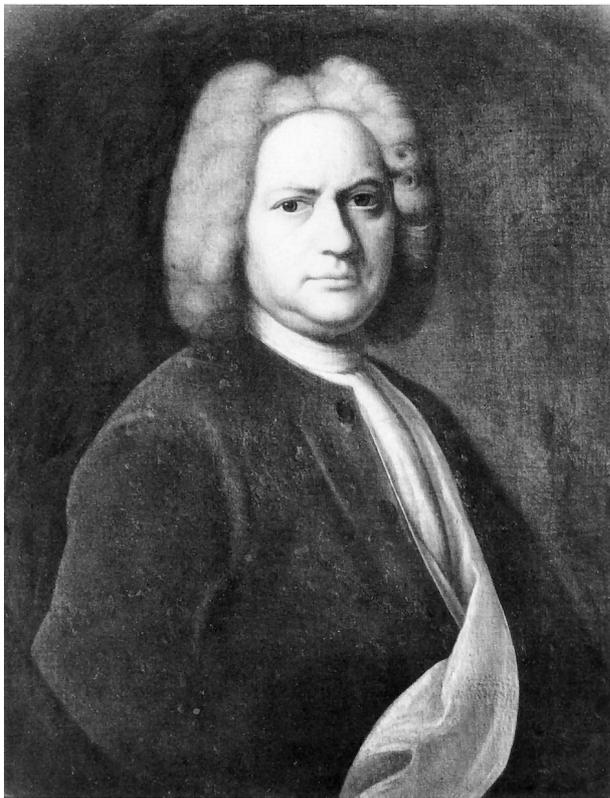
The image displays a musical score for a Divertimento by Joseph Haydn, consisting of 24 systems of music. Each system is a grand staff with a treble and bass clef. The score is divided into two main sections: the first 12 systems and the second 12 systems. The first system is marked '1' and 'Allegro'. The first section includes dynamic markings such as *p*, *f*, *cresc.*, and *pp*. The second section begins with a '4/8' time signature change and includes markings like *sempre simile*, *cresc.*, and *pp*. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations.



Versailles 1668, Gemälde von Pierre Patet



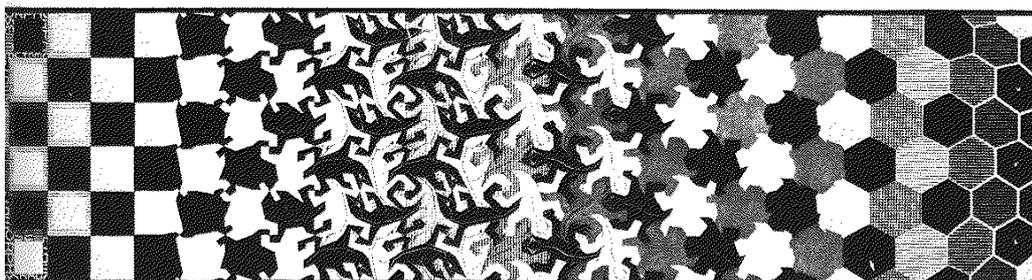
Park in Weimar, Ende 18. Jh.



Bach als Köthener Kapellmeister, Ölbild von Johann Jakob Ihle



Beethoven, Kreidezeichnung von August von Kloeber (1818)



M. C. Escher: Der überraschende Übergang aus Metamorphose II

Joseph Haydn: Sonate e-Moll

erschienen 1778

Presto

Measures 1-60 of the first system. The score is in 3/4 time, e minor, and features a rapid, rhythmic pattern in the right hand with a steady bass line in the left hand. Performance markings include *p* (piano) and *f* (forte). Fingerings and articulation are indicated throughout.

Measures 61-123 of the second system. The piece continues with the same rhythmic intensity. Performance markings include *dim.* (diminuendo), *cresc.* (crescendo), *al* (allargando), and *mf* (mezzo-forte). The score concludes with a final cadence.

Presto

Measures 124-135 of the third system. This section features a more melodic and expressive passage in the right hand, with the left hand providing harmonic support. Performance markings include *p* (piano) and *tr* (trill).

Jean Jacques Rousseau (1767):

"NATUREL. Dieses Wort hat in der Musik mehrere Bedeutungen. 1. Natürliche Musik ist diejenige, die im Gegensatz zu der von Instrumenten gespielten künstlichen von der menschlichen Stimme hervorgebracht wird. 2. Man sagt von einer Melodie, daß sie natürlich sei, wenn sie leicht faßlich, sanft, graziös und ungezwungen ist. Der harmonische Satz ist natürlich, wenn wenig Akkordumkehrungen und Dissonanzen vorkommen und er auf den wichtigsten, den natürlichen Dreiklängen der Tonart aufgebaut ist. 3. Natürlich nennt man auch jene nicht gezwungene und nicht überladene Melodie, die weder zu hoch hinauf noch zu tief hinab und weder zu schnell noch zu langsam geht. 4. Endlich bezieht sich die allgemeinste Bedeutung des Wortes (die einzige, von der Abbé Brossard nicht gesprochen hat) auf die Tonarten bzw. Tongeschlechter, deren Töne ohne jede Alteration der Tonleiter entnommen sind - so daß ein natürliches Tongeschlecht dasjenige wäre, bei dessen Niederschrift man keine Kreuz- oder B-Vorzeichen benötigt. Im genauen Sinne gibt es nur eine natürliche Tonart, nämlich C-Dur; man dehnt die Bezeichnung natürlich aber auf alle Tonarten aus, in deren wichtigsten Dreiklängen weder Kreuze noch Been vorkommen, so daß man diese auch nicht vorzuzeichnen braucht; es handelt sich dabei um G- und F-Dur, sowie a- und d-Moll."

Aus: Dictionnaire de musique, 1767. Zit. nach: Jean Jacques Rousseau: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften, übers. von Dorothea Gülke und Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984, S. 273f.

Job. Adolf Scheibe (1737):

"Dieser große Mann [J. S. Bach] würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken, durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilet, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernünftig. Alle Stimmen sollen miteinander und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man erkennt darunter keine Hauptstimme. Kurz: er ist in der Music dasjenige, was ehemals Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beyde von dem Natürlichen auf das Künstliche und von dem Erhabenen aufs Dunkele geführt; und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet."

Aus: Critischer Musicus, Leipzig 1737. Zit. nach H. J. Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 92.

Christian Gottfried Körner:

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

Aus: Über Charakterdarstellung in der Musik, 1795, S. 148. Zit. nach: C. Dahlhaus: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S. 57f.

André-Ernest-Modeste Grétry:

"All das, was wahr ist, hat Charakter. Nur Halbwahrheiten stoßen ab... Über hundert Ideen, die im Kopf des Künstlers gären, müssen eine oder zwei regieren. In einem guten Musikstück gibt es nur wenige bestimmende Züge, denen die anderen untergeordnet sind. In einem Bild gibt es fast nur eine, zwei oder drei Hauptfiguren; alle anderen sind nebensächlich... Ein Gedanke stellt sich unserem Geiste nicht plastisch dar, wenn ihn nicht sein Widerspruch begleitet, so wie der Schatten die beleuchteten Körper. Der Künstler begreift besser als andere Menschen die Kontraste, die auf die Sinne einwirken... Stetiger Lärm hört auf, Lärm zu sein; indessen ist das Kraftvolle notwendig, um die sanfteren Farben zur Wirkung zu bringen. Es gibt zwei Arten, die Extreme laut und leise einzusetzen: die erste, wenn man unerwartet von einem ins andere übergeht, erscheint dra-stisch. Wenn wir aber durch tausend kleine Kontraste und in nicht wahrnehmbaren Nuancen den Abstand durchmessen, der diese beiden Extreme trennt, so benutzt diese zweite Art, obwohl weniger wirkungsvoll, alle Mittel der Kunst und befriedigt das Ohr des Künstlers mehr. Schließlich, obwohl Voltaire gesagt hat, daß es in den Künsten mehr wert sei, kräftig zuzuschlagen als richtig, werden wir uns erlauben zu sagen, daß es Sache des aufgeklärten Komponisten ist, zu wissen, welche Mittel er benutzen muß, um wahr zu sein, gemäß dem Charakter der Personen, die er sprechen läßt." Aus: Memoiren oder Essays über die Musik, Lüttich 21796-97. Zit. nach der Neuausgabe und Übersetzung von Peter Gülke, Wilhelmshaven 1978, S. 246, 257 und 259f.



*Die Unterredung
La conversation*



*Die Unterredung
La conversation*

Texte zur Ästhetik der Klassik

Johann Nicolaus Forkel:

'Bey einer guten Sonate haben wir hauptsächlich zweyerley zu bemerken, erstlich: Begeisterung, oder höchst lebhaften Ausdruck gewisser Gefühle; zweytens: Anordnung oder zweckmässige und *natürliche Fortschreitung* dieser Gefühle in ähnliche und verwandte, oder auch in entferntere... wenn man bemerkt, dass in der Natur alles einem unaufhörlichen Wechsel unterworfen ist, so kann der Aesthetiker leicht den Schluss machen, dass Empfindungen eben sowohl wie körperliche Dinge diesem nothwendigen Lauf der Natur unterworfen seyn werden.'" Aus: Musikalischer Almanach auf das Jahr 1783, Leipzig 1784. Zit. nach: Leo Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1973, S. 477. 'Die Aehnlichkeit, die sich zwischen der Sprache der Menschen, und ihrer Musik findet, eine Aehnlichkeit, die sich nicht blos auf den Ursprung, sondern auch auf die vollkommene Ausbildung derselben, vom ersten Anfang an bis zur höchsten Vollkommenheit erstreckt, kann hier den sichersten Leitfaden abgeben. Musik ist in ihrer Entstehung, eben so wie die Sprache, nichts als Tonleidenschaftlicher Ausdruck eines Gefühls. Sie entspringen beyde aus einer gemeinschaftlichen Quelle, aus der Empfindung. Wenn sich in der Folge beyde trennten, jede auf einem eigenen Wege das wurde, was sie werden konnte, nemlich die eine, Sprache des Geistes, und die andere, Sprache des Herzens, so haben sie doch beyde so viele Merkmale ihres gemeinschaftlichen Ursprungs übrig behalten, daß sie auch sogar noch in ihrer weitesten Entfernung auf ähnliche Weise zum Verstande und zum Herzen reden. Die Ableitung und Vermehrung ihrer Ausdrücke aus den ersten Lauten der Empfindung, der Bau und die Zusammensetzung derselben, um Empfindungen oder Begriffe nicht nur zu wecken, sondern auch bestimmt und ohne alle Zweydeutigkeit zu wecken und mitzutheilen, kurz alle Eigenschaften, welche die eine zur vollkommenen Sprache des Verstandes machen, machen auch auf ähnliche Art die andere zur vollkommenen Sprache des Herzens.'" Aus: Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig 1788, Einleitung, S. 2. Zit. nach: Funkkolleg Musikgeschichte, SBB 6, Weinheim 1988, S. 68. "Harmonie und Melodie sind in einer guten musikalischen Zusammensetzung so unzertrennlich, als Wahrheit der Gedanken und Richtigkeit des Ausdruckes in der Sprache. Sprache ist das Kleid der Gedanken, so wie Melodie das Kleid der Harmonie. Man kann in dieser Rücksicht die Harmonie eine Logik der Musik nennen, weil sie gegen Melodie ungefähr in eben dem Verhältnis steht, als in der Sprache die Logik gegen den Ausdruck, nemlich sie berichtigt und bestimmt einen melodischen Satz so, daß er für die Empfindung eine wirkliche Wahrheit zu werden scheint.'" Aus: Allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig 1788, § 38. Zit. nach: Carl Dahlhaus: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil, Darmstadt 1984, S. 43.

Heinrich Christoph Koch:

"Der angehende Tonsetzer muß sich hüten, sich von der Mannigfaltigkeit der Theile eines Tonstückes einen falschen Begriff zu machen. Er darf nicht glauben als komme es dabey auf die Zusammenraffung vieler Gedanken an; nicht die Vielheit der Haupttheile, nicht die Vielheit der in denselben enthaltenen Figuren der Noten machen die Mannigfaltigkeit eines Tonstückes aus. Nein! wenige Hauptgedanken, in denen überdies noch die Figuren der Noten einander ähnlich sind, können, wenn sie in verschiedenen Wendungen gebracht worden sind, die zur Unterhaltung der Empfindung nöthige Mannigfaltigkeit des Tonstückes enthalten; denn es kömmt hierbey nicht sowohl auf die Menge der Haupttheile, sondern vielmehr darauf an, daß die vorhandenen Haupttheile in einer mehrmals abgeänderten Verbindung zum Vorschein kommen.'" Aus: Versuch einer Anleitung zur Composition, Bd. 2, Leipzig 1787, S. 347. Zit. nach: Funkkolleg Musikgeschichte SBB 6 (s.o.), S. 65.

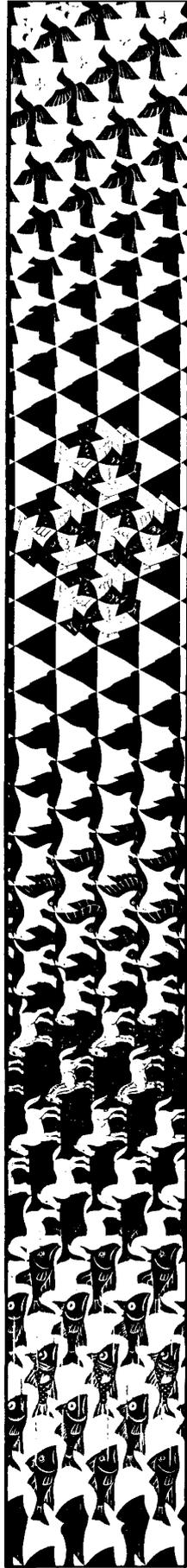
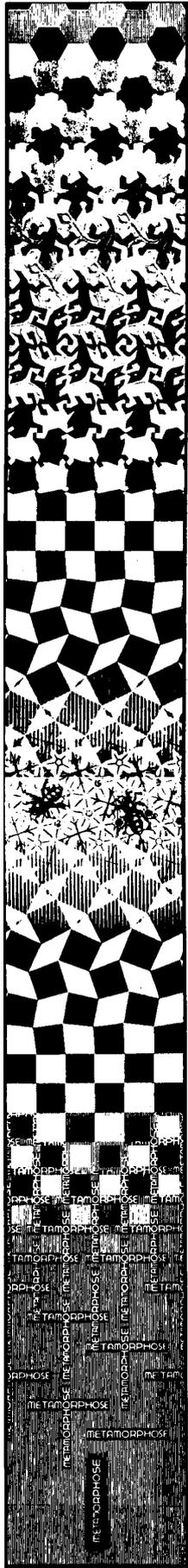
Friedrich Schlegel:

"Es pflegt manchem seltsam und lächerlich aufzufallen, wenn die Musiker von den Gedanken in ihren Compositionen reden; und oft mag es auch so geschehen, daß man wahrnimmt, sie haben mehr Gedanken in ihrer Musik als über dieselbe. Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur eine Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?" Aus: Athenäum-Fragmente, 1798. Zit. nach: C. Dahlhaus: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S. 286.

Johann Wolfgang von Goethe:

"» Geoffroy de Saint-Hilaire ist ein Mensch, der wirklich in das geistige Walten und Schaffen der Natur eine hohe Einsicht hat; allein seine französische Sprache, insofern er sich herkömmlicher Ausdrücke zu bedienen gezwungen ist, läßt ihn durchaus im Stich. Und zwar nicht bloß bei geheimnisvoll-geistigen, sondern auch bei ganz sichtbaren, rein körperlichen Gegenständen und Verhältnissen. Will er die einzelnen Teile eines organischen Wesens ausdrücken, so hat er dafür kein anderes Wort als Materialien, wodurch denn z. B. die Knochen, welche als gleichartige Teile das organische Ganze eines Armes bilden, mit den Steinen, Balken und Brettern, woraus man ein Haus macht, auf eine Stufe des Ausdrucks kommen. Ebenso ungehörig«, fuhr Goethe fort, »gebrauchen die Franzosen, wenn sie von Erzeugnissen der Natur reden, den Ausdruck Komposition. Ich kann aber wohl die einzelnen Teile einer stückweise gemachten Maschine zusammensetzen und bei einem solchen Gegenstande von Komposition reden, aber nicht, wenn ich die einzelnen lebendig sich bildenden und von einer gemeinsamen Seele durchdrungenen Teile eines organischen Ganzen im Sinne habe.« 'Es will mir sogar scheinen', versetzte ich, 'als ob der Ausdruck Komposition auch bei echten Erzeugnissen der Kunst und Poesie ungehörig und herabwürdigend wäre.' »Es ist ein ganz niederträchtiges Wort«, erwiderte Goethe, »das wir den Franzosen zu danken haben, und das wir so bald wie möglich wieder los zu werden suchen sollten. Wie kann man sagen, Mozart habe seinen 'Don Juan' komponiert! Komposition - als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guß und vom Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot.«" Aus: Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe [26. 6. 1831], Berlin 1956, S. 643f.

Escher: Metamorphose II (1940 /1967)



Barock (Bach: Invention 8)

Vorklassik (Haydn: Divertimento)

Klassik Haydn: Sonate in e-Moll

Einheitsablauf

wechselvoller Ablauf mit klarer periodischer Gliederung

kontrastierender Ablauf und Übergänge von einem Zustand in einen anderen)

kontinuierliches Weiterspinnen des Materials, Überspielen von Pausen („Endlosigkeit“)

Reihung verschiedenartiger Abschnitte

sehr kontrastreicher (diskontinuierlicher) Ablauf, aber innere Verbindung der Teile durch konsequente Anwendung des Prinzips der motivisch- thematischen **Entwicklung** des Materials (Metamorphosentechnik), deutliche Abgrenzung von Formteilen (z.B. durch Fermaten und Pausen), aber auch kontinuierliche Übergänge

Affekteinheit (kein Gefühlswechsel), das Stück beginnt „lustig“ und bleibt so bei aller Buntheit des Ablaufs. Der Gegensatz von Motiv a und b, der ähnlich angelegt ist wie bei Haydns Sonate, wird nicht ausgetragen, sondern beide sind komplementär aufeinander bezogen, ergänzen sich zu einem bruchlosen Ganzen.

An die Stelle des einheitlichen Affekts tritt das fluktuierende, sich verändernde **Gefühl**, an die Stelle der Terrassendynamik tritt die Schwelldynamik, an die Stelle des Cembalos das Fortepiano

'dramatische' Gefühlsentwicklung, die von dem im Thema angelegten **Widerspruch** zwischen dem „keck-aggressiven“ Motiv a und dem „sanft-beschwichtigenden“ Motiv b ausgeht. Das Thema hat Charakter, d. h. ist von unterschiedlichen Gefühlen und Motivationen geprägt.

EINHEIT IM VERSCHIEDENEN

ABWECHSLUNG

EINHEIT IM VERSCHIEDENEN

1 Thema

eine Fülle verschiedener, aber ähnlicher Gedanken

2 gegensätzliche Themen (die aber über motivische Zusammenhänge miteinander in Verbindung stehen)

kunstvolle Durcharbeitung des Werks (inventio, elaboratio, dispositio)

'natürliche' Einfachheit oberflächliche Unterhaltung

Synthese von 'natürlichem Wachsen' und kunstvoller Durcharbeitung (motivisch-thematische Arbeit)

Polyphonie

Homophonie, Albertibaß-Klangteppich

durchbrochener Satz als Synthese

kunstvolle Fortspinnung und Neukombination des Materials (Sequenzierung, Umkehrung, Abspaltung, Imitation, Stimmtausch u.a.)

Vorliebe für einfache **Wiederholungen**, z.B. von 2-Taktgruppen und ganzen Abschnitten

Barockschloß und französischer Garten: Zentralperspektive, alles ist auf einen Punkt ausgerichtet (steht sozusagen „in Reih' und Glied“): Gott, der Eine, regiert die Welt - wie der absolutistische Herrscher („von Gottes Gnaden“) das Reich - wie das Thema die Invention

englischer Garten: an die Stelle geometrischer 'Vergewaltigung' der Natur tritt das natürliche, vielfältige, 'freie' **Wachstum**;

ORGANISMUS ALS ÄSTHETISCHE NORM (GOETHE)

Der Einzelne ist eingegliedert in eine strenge, z.B. hierarchisch und ständisch gegliederte Ordnung, in Etikette Das Denken geht sozusagen von „oben“ nach „unten“

die Gesellschaftsordnung soll demokratischer, freier werden (Verbürgerlichung) Das Denken setzt beim Individuum („unten“) an.

Freiheit ist nur innerhalb einer unterschiedlichen Interessen ausgleichenden Ordnung möglich (vgl. die Organe des Körpers). In der Musik geschieht die Vermittlung zwischen den individuellen, kontrastierenden Tongestalten durch motivisch-thematische Arbeit und die Einbindung des einzelnen charakteristischen Details in einen durchdachten Formplan.

Beethoven: 1. Sinfonie, 1. Satz

Allegro con brio (♩ = 112)

13

20 25

34 zu 2

30

40

Zur Rezeption von Beethovens 1. Symphonie

Otto Neitzel (1912):

"Der Grundzug dieser Symphonie ist der Frohsinn, nicht die Fröhlichkeit nach überstandenerm Leid, nicht die ungebundene Ausgelassenheit, sondern der harmlose, naive Frohsinn, der sich noch als die Triebfeder alles seelischen Lebens erkennt, den noch kein Mißmut und kein ernster Kum_mer trübt.

I.(Einleitung. Adagio molto.) Da liegt sie vor uns ausgebreitet, die schöne, lachende Welt im rosigen Schein der Morgensonne.

(H.G.) Allegro con brio (Takt 13)

Auch hier zeigt sich schon ein lustiger Geselle, der nicht an morgen und gestern denkt und sich selbst genügt in seiner engen Behaglichkeit.(Takt 33)

(N.G.) Ihm tritt eine lieblich zarte Mädchengestalt entgegen.(Takt 53)(...)"

Beethovens Sinfonien, Köln 1912, S. 4 f.

Hans Renner (1959):

"Die prophetischen Worte des Grafen Waldstein, Beethoven werde durch ununterbrochenen Fleiß Mozarts Geist aus Haydns Händen empfangen, finden ihre sinnfällige Bestätigung in des Meisters heiter beschwingtem sinfonischen Erstling."

Reclams Konzertführer, Stuttgart 1959, S.134

Kurt Pahlen (1977):

"Ein spielfreudiges, noch von Optimismus durchpulstes Stück, das Mozart und Haydn näher steht als der Romantik." Das große Heyne-Konzert-Lexikon, Zürich 1977, S.55

Arnold Schmitz (1927):

"Beethovens heroische Musik betont das Heroische nicht von einem rein poetischen oder literarischen Standpunkt, sondern von einer aktuellen Wirklichkeit aus und in einem aktivistischen Sinn. Es gab zu Beethovens Zeiten eine Musik, die das Aktuelle und Aktivistische besonders stark hervorhob, oft sogar darin ihren letzten und höchsten Zweck verfolgte: die Musik der französische Revolution und der Napoleonischen Epoche(...) Aktuell ist diese Musik, wenn sie nur den Elan terrible widerspiegelt, der in den Ereignissen der Revolutionszeit und der napoleonischen Epoche spürbar wurde und in den Seelen der Patrioten und Soldaten glühte. Aktivistisch wird sie, wenn es ihr besonderer Zweck ist, den Elan terrible und späterhin die Begeisterung für >Gloire< und >Eclat triomphale< bei den Massen immer wieder von neuem zu entfachen und zu schüren(..). Es konnte gezeigt werden, daß manche Alarmmittel und aufwühlende Effekte in Beethovens Ouverturen aus dem Arsenal der französischen Revolutionsmusik stammen und namentlich durch Cherubini und Méhul überliefert wurden.(...) In der 9. Lieferung der Musique a l'usage des Fêtes nationale (17965~96) befinden sich die Stimmen einer Ouverture de la journée de Marathon von R. Kreutzer in C-Dur(...). Nach einer Grave-Einleitung in c-moll tritt folgendes erstes Allegrothema auf:

Seine Ähnlichkeit mit dem ersten Allegrothema der C-Dur-Symphonie von Beethoven in melodischer und rhythmischer Beziehung, im Signalcharakter und in der Wiederholung der Hauptphrase auf der zweiten Stufe ist evident(...) Wo Beethoven französisches Material verwendet, geschieht es meistens wegen des Elan terrible. Das zeigt sich schon im ersten Satz der Ersten Symphonie. Die Distanz zur Sinfonik Haydns und Mozarts ist in diesem Satz bereits beträchtlich groß, seinen Abstand aber von der Eroica und den folgenden Symphonien Beethovens sollte

man weniger betonen als bisher. Spielerische Gesellschaftsmusik liegt hier sicher nicht mehr vor."

LK Musik 11/II

2. Klausur

12. 5. 1997

Thema: Beethoven op. 2 Nr. 1, 1. Satz, T. 1 - 26

Aufgaben:

1. Beschreibe die motivische Struktur des 1. Themas (T. 1 - 8) und seinen Ausdrucksverlauf. Beginne dabei mit der grafischen oder farblichen Kennzeichnung der Motive im Notentext.
2. Beschreibe in gleicher Weise das 2. Thema (T. 20/21 - 25) und vergleiche es mit dem 1. Thema. (Unterschiede? Gemeinsamkeiten?)
3. Wie gestaltet Beethoven den Übergang vom 1. zum 2. Thema?
4. Vergleiche die Gestaltungsprinzipien der Beethoven-sonate mit denen, die Bach in seiner (Dir bekannten) Invention 8 anwendet.

Arbeitsmittel:

- Toncassette
- Notentexte (Bach: Invention 8, Beethoven: f-Moll-Sonate)

Zeit: 3 Stunden

L. van Beethoven
Op. 2 Nr.1. Erschienen 1796

Allegro (♩ = 112)

Sonate Nr.1

The musical score for Beethoven's Sonata No. 1, Op. 2 No. 1, first movement, is presented in a grand staff format. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 112 quarter notes per minute. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 indicated. The piece begins with a piano (*p*) introduction. The first theme is characterized by a triplet of eighth notes. The second theme is marked with a piano (*p*) dynamic. The score concludes with a triplet of eighth notes and a fermata over the final chord.

J. S. Bach: Invention 8

The musical score for J.S. Bach's Invention No. 8 is presented in a grand staff format. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The piece consists of 15 measures. It begins with a series of sixteenth-note patterns in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment. The score is divided into measures, with measure numbers 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, and 15 indicated. The piece concludes with a final cadence.

Lösungsskizze/Bewertungsbogen 2. Klausur LK Musik 11/II (12. 5. 1997)

1. Thema:

a-b bilden zunächst eine Einheit, dennoch sind sie gegensätzlich:		
a: aufw., stacc, akk., „hart, drängend“	1	
b: (überwiegend) abw., leg., skalisch, „leicht, nachgebend“	1	
Der Gesamtverlauf der Periode hat die gleiche Tendenz: Aufwärtsdrängen (Spitzentöne as-b-c) bis T. 7, dann Fallen.	1	
Die ungeheure Energie dieses Drängens kommt zum Ausdruck.		
■ in der Sequenzierung der T. 1-2 in T. 3-4, dem nochmaligen energischen (sf!) Ansetzen in komprimierter Form (T. 5-6) und dem Durchbruch in T. 10,	2	
■ in der diesem Ausdruckverlauf entsprechenden Dynamikprofil (p-(sf)-cresc-ff-decresc-p),	1	
■ in der motivischen Verdichtung von a (kurze Vorschläge in T. 5, 6, Arpeggio in T. 7),	2	
■ in der Asymmetrie der Periode (Dominanz des Aufwärtsdrängens) und ihrem offenen dominantischen Schluß,	1	
■ in der treibenden Kraft der (ebenfalls aufwärts strebenden) Staccatoakkorde in der Begleitung. (Sie fangen das Nachgeben des Motivs b ab und drängen auftaktig zur nächsten „1“.	1	
Am Ende der Periode ist die von a ausgehende Energie verbraucht. Nach dem Höhepunkt in T. 7 wird der 'Aufstieg in der lang abfallenden skalischen Linie zurückgenommen - die Vorschlagfigur als Umkehrung des b-Motivs belegt, daß das Ganze eine verlängerte Form von b darstellt -, dem fallenden Trend widerspricht nur noch (zaghaft!) die Begleitung.	1	
Deutlich wird dieser Umschwung auch beim Vergleich von Anfang und Schluß: dort die kräftig anspringende Signalquart c-f, hier die Seufzerekunde f-e.		(11)

2. Thema:

Im Gegensatz zum 1. Thema erscheint das 2. zunächst strukturell als statisch:		
■ Ein 2taktiges Motiv c-d wird 3x (beim dritten Mal verkürzt)wiederholt und mündet in eine rasante Entwicklung.	2	
■ Die Bewegungsrichtung von c verläuft abwärts.	1	
■ Der Baß verharrt auf einem repetierten Bordunton.	1	
■ An die Stelle von Moll (f-Moll) tritt As-Dur - der Baßton „es“ ist Dominantton zu As-Dur -.		
Doch bei genauerem Hinhören und Hinsehen zeigen sich Zusammenhänge mit dem 1. Thema:		
■ Das durch das sf hervorsteckende Seufzermotiv des-c (T. 21, 22) und die fallende kleine Sekunde fes-es am Beginn von Motiv c erinnern an den Schluß-Seufzer des 1. Themas.	1	
■ Motiv c-d ist im Tonhöhenverlauf eine genaue Umkehrung der Anfangskonstellation a-b.	1	
■ Dabei sind allerdings die Gewichte von a und b vertauscht: die anspringende Quarte steht jetzt am Schluß, der Seufzer am Anfang, der gebrochene Akkord (Es7) wird nun legato gespielt.	1	
■ Die 'statischen' Momente sind nicht spannungslos, sondern beinhalten im Gegenteil einen 'Stau' (= Spannungsaufbau), der den Ausbruch vorbereitet: die aufwärtsdrängende (sequenzierte) Dreitonfigur (T. 26ff.) führt die Energie der Aufwärts-Quarte (vgl. Ende von c-d) fort und verbindet sie mit der fallenden Sekunde.	1	
	1	
		(9)

Überleitung:

Die Entwicklung beginnt hier nach dem 'Atemholen' in T. 7/8 sozusagen von vorn, erscheint aber geschwächt (tiefe Lage, fehlende Begleitung).	1	
So wundert es nicht, daß b die Überhand gewinnt: Die Triolenfigur gleitet leicht (mit angedeuteter durchbrochener Arbeit) auf einem sanften, ruhigen Akkordteppich abwärts. Die Spitzentöne (es-des-c) kehren die Bewegungsrichtung der Spitzentöne des 1. Themas (as-b-c) um bzw. setzen die Abwärtsbewegung der Takte 7/8 fort.	1	
In der 2. Phase der Überleitung (T. 15ff.) geht der Abwärtstrend weiter (c-b-as-g). Diese Abwärtslinie wird ab T. 16 auf 6 Töne (es-des-c-b-as-g) verlängert und entpuppt sich so als Variante der Linie aus T. 7/8 und als verdichtete Wiederholung der Abwärtslinie von T. 12-16.	2	
Gleichzeitig wachen allerdings (T. 16) die Gegenkräfte auf:		
■ Im Baß tritt eine 3tönige chromatische Aufwärtsfigur auf (vgl. Spitzentöne im 1. Thema).	1	
■ Die 6tönige Abwärtslinie wird 2x wiederholt (=Vorbereitung des 2. Themas!), der Abwärtstrend also gestoppt.	1	
■ die Abwärtsfigur erscheint in neuer Ausdrucksqualität: an die Stelle der leichten Triolen treten Synkopen, die gegen das haltlose Fallen 'opponieren'.	1	
■ Die Oktavierung und das f am Schluß verstärken den Widerstand.	1	
Von hier aus fällt auch ein neues Licht auf das 2. Thema. Es erscheint als Fortsetzung der verbissenen Auseinandersetzung, bei der unauffällig (in umgekehrter Form) a wieder aufkommt. Es entsteht für einen Moment ein Gleichgewicht der Kräfte, bis dann in T. 26 die drängenden Kräfte von a eruptiv ausbrechen.	1	
		(11)

Vergleich mit Bach:

Beethovens Stück ist strukturell viel 'zerklüfteter', uneinheitlicher als Bachs einheitlich ablaufende Invention (vgl. Noten-Bild).	1	
An die Stelle der Affekteinheit tritt ein wechselnder Gefühlsablauf, was sich auch äußerlich in der Schwelldynamik und der extremen Dynamikentwicklung auf engstem Raum (1. Thema) zeigt.	2	
Beide Stücke gehen von der durchaus vergleichbaren Motivkonstellation a-b aus. Während bei Bach aber bei allen wechselnden Konstellationen und Veränderungen die Motive im wesentlichen ihre Identität Struktur und Ausdruck wahren, durchlaufen sie bei Beethoven verschiedene Zustände (s.o.).	2	
Die Polyphonie Bachs unterstützt das gleichbleibende Kreisen, weil ja das Material in den Imitationen vertikal vervielfältigt (wiederholt) wird. Beethovens Satztechnik ist im Kern homophon und dadurch für eine horizontal-entwickelndes Komponieren geeigneter. Gleichzeitig ist sie sehr abwechslungsreich und reicht vom einfachen (galanten) Klangteppich (2. Thema) bis zur durchbrochenen Arbeit (Überleitung).	1	
Das Verhältnis von Einzelnem und Ganzem hat sich (analog der Wandlung vom Obrigkeitsstaat zur Demokratie) geändert: Bei Bach ordnen sich alle Details dem 'Gesamtinteresse' unter, keine Stelle fällt aus dem Rahmen. Bei Beethoven hebt sich jedes Teilstück charakteristisch von seiner Umgebung ab. Oberflächlich betrachtet folgt immer wieder Neues, Anderes.	1	
Bei genauerem Hinhören/Hinsehen zeigt sich allerdings, daß Beethoven sich ähnlich wie Bach um den Zusammenhang des Ganzen bemüht, indem er die charakteristischen Einzelzüge des Werks durch die Metamorphosentechnik miteinander in eine quasi logische Abfolge bringt. Nicht nur die gegensätzlichen Themen, sondern auch die 'Verbindungsstücke' beruhen auf dem gleichen Material.	1	
		(10)
Darstellung:	7	
Punkte:	48	
Prozente:	100	

L. van Beethoven
Op. 2 Nr. 1. Erschienen 1796

Allegro (♩ = 112)

Sonate Nr. 1

The musical score is written for piano and consists of 48 measures. It begins with a piano introduction (measures 1-5) marked *p*. The first theme (measures 6-14) features a triplet of eighth notes and is marked *p*. The second theme (measures 15-24) is marked *f* and includes a triplet of eighth notes. The third section (measures 25-34) is marked *p* and features a triplet of eighth notes. The fourth section (measures 35-44) is marked *f* and includes a triplet of eighth notes. The final section (measures 45-48) is marked *p* and includes a triplet of eighth notes. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *sf*, *ff*, and *cresc.*, as well as performance instructions like *con espressione*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked Allegro with a metronome marking of ♩ = 112.

Ludwig van Beethoven (1823):



"Ich trage meine Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum, ehe ich sie niederschreibe. Dabei bleibt mir mein Gedächtnis so treu, daß ich sicher bin, ein Thema, was ich einmal erfaßt habe, selbst nach Jahren nicht zu vergessen. Ich verändere manches, verwerfe und versuche aufs neue so lange, bis ich damit zufrieden bin; dann beginnt in meinem Kopfe die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe, und da ich mir bewußt bin, was ich will, so verläßt mich die zugrunde liegende Idee niemals. Sie steigt, sie wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung wie in einem Gusse vor meinem Geist stehen, und es bleibt mir nur die Arbeit des Niederschreibens, die rasch vonstatten geht, je nachdem ich die Zeit erübrige, weil ich zuweilen mehreres zugleich in Arbeit nehme, aber sicher bin, keines mit dem andern zu verwirren."

Gespräch mit Louis Schlösser. (Dahlhaus: Beethoven, S. 183)

Naturtonreihe (über C) und temperiertes System

The diagram illustrates the difference between natural and tempered tuning. It features a piano keyboard, a musical staff with notes, and two frequency tables. The natural scale is based on pure intervals, while the tempered scale is based on equal temperament.

Scale	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
reine Stimmung	65,406391	130,81	196,22	261,63	326,63	392,00	457,75	523,64	589,39	655,11	720,90	786,69	852,49	918,28	984,07	1049,87
temperierte Stimmung	65,406391	130,81	196,00	261,63	326,63	392,00	457,75	523,64	589,39	655,11	720,90	786,69	852,49	918,28	984,07	1049,87

Relationships between frequencies:

- From 1 to 2: $\times 2$
- From 2 to 3: $\times \frac{3}{2}$
- From 2 to 4: $\times (\sqrt[12]{2})^{12} (=2)$
- From 3 to 4: $\times (\sqrt[12]{2})^7$

G. Fr. Händel: Wassermusik, Suite Nr.1, Nr. 7. Minuet

Richard Strauss: Also sprach Zarathustra, op. 30 (1896), Einleitung

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: WASSERMUSIK

Die „Wassermusik“ war lange das beliebteste Instrumentalwerk Handels, doch besitzen wir davon weder das autographe Manuskript noch die erste authentische und vom Komponisten sanktionierte Ausgabe. Die Anekdote über die Entstehung eines Werks mit dieser Bezeichnung ist sattsam bekannt: Händel hatte als Kapellmeister des Kurfürsten von Hannover 1712 von diesem die Erlaubnis bekommen, nach England zu reisen, vorausgesetzt, er bleibe nicht zu lange dort. Nun war Händel immer noch in London, als im Jahre 1714 aus dem Kurfürst König George I. von England geworden war. Nach John Mainwaring, dem Verfasser von "Mémoires sur la vie de feu George Frederic Haendel" (1760), hat wohl der Komponist jeden Kontakt zum neuen Herrscher bis zum 22. August 1715 vermieden, dem Tag, an dem er anlässlich einer königlichen Bootsfahrt über die Themse ein neues Werk hat aufführen lassen, und zwar derart, daß der König einfach davon entzückt sein mußte: deshalb die sofortige Vergebung.

Hier handelt es sich zumindest teilweise um eine Legende. Denn bereits sechs Tage nach seiner Landung in Greenwich, am 26. September 1714, hörte der König sich ein *Te Deum* von Händel an, und in demselben Jahr beehrte er eine Aufführung seiner Oper *Rinaldo* mit seiner Anwesenheit. Auch wenn Händel im Ungnade gefallen war - seine Musik war es nicht! Was die einzige für uns nachweisbare Fahrt des Königs auf dem Wasser unter Begleitung von Händelmusik betrifft, so fand sie erst am 17. Juli 1717 statt. Darüber gibt es drei zeitgenössische Zeugnisse. Die beiden ersten stammen aus englischen Zeitungen. *The Political State of Great Britain* von 1717 berichtet, daß am "Mittwoch, den 17. Juli sich der König... auf dem Wasser bis Chelsea begab, wobei ihn eine hervorragende, von Graf Kilmanseck veranstaltete Musik unterhielt. Um drei Uhr morgens kehrte er auf dem Wasser nach Whitehall und von dort zum St. James-Palast zurück". Der *Daily Courant* vom 19. Juli schildert besonders, daß das "aus 50 unterschiedlichsten Instrumenten bestehende Orchester während der ganzen Flußstrecke von Lambeth... bis Chelsea die schönsten Sinfonien, die man sich vorstellen kann, spielte, die speziell zu diesem Anlaß von Herrn Händel geschrieben worden waren, und die Seine Majestät so sehr schätzte, daß sie sie dreimal bei der Hin- und Rückfahrt spielen ließ". Das dritte Zeugnis - das längste und interessanteste - ist ein Bericht des preußischen Botschafters in London, Friedrich Bonet. Dort erfährt man, daß Baron Johann Adolf von Kilmanseck, der Händel bereits in Hannover protegiert hatte, das Fest vom 17. Juli 1717 auf eigene Kosten veranstaltet hatte und daß ihn allein die Musiker 150 Pfund kosteten. Im Bericht Bonets wird auch die Orchesterbesetzung angegeben (Trompeten, Hörner, Oboen, Fagotte, Quer- und Blockflöten, Geigen und Bässe, keine Sänger) und zugefügt, daß die Musik vom "berühmten Händel" war, der aus Halle stammte und Hauptkomponist am Hofe seiner Majestät war.

Man weiß nicht, ob am 17. Juli 1717 alle heute unter der Bezeichnung Wassermusik zusammengefaßten Stücke gespielt wurden oder nur einige von ihnen. Eine weitere Fahrt des Königs auf der Themse fand am 26. April 1736 statt, am Vorabend da Hochzeit des Prince of Wales (der König war damals George II.), aber wenn man Musik von Händel spielte und wenn es ein Auszug aus der sogenannten Wassermusik war, dann wurde dieser Auszug auf keinen Fall zu diesem Zeitpunkt geschrieben. Nach der übernommenen Reihenfolge gibt es zwanzig bis zweiundzwanzig Stücke, die auf drei unterschiedlich instrumentierte Suiten aufgeteilt sind: Suite in F für 2 oboen, fagon, 2 hörner, streicher und bässe, Suite in D für 2 oboen, fagott, 2 trompeten, 2 hörner, streicher und baß, Suite in G für blockflöte, querflöte, streicher und baß. Es steht wohl außer Frage, diese drei Suiten jeweils mit den Jahren 1715, 1717 und 1736 zu verknüpfen, und höchstwahrscheinlich entstanden alle drei 1717. Es läßt sich vermuten, daß die in F und D, bei denen einmal die Hörner und einmal die Trompeten vorherrschen, auf dem Wasser erklangen, das heißt als Freiluftmusik, und daß die intimere in G beim Souper erklang, das dem König in Chelsea in der Residenz von Lord Ranelagh gegeben wurde. Was die Reihenfolge der Stücke innerhalb der einzelnen Suite betrifft, ist sie absolut mutmaßlich.

Die Menuette erschienen 1729 in einer Sammlung mit der Überschrift "A General Collection of Minuets". Die erste Ausgabe der berühmten *Water Musick*, die um 1732/33 bei Walsh erschienen war, enthielt nur etwa zehn Stücke, also ungefähr die Hälfte, aber sie waren allen drei Suiten entnommen. Weitere Ausgaben folgten bald sowie viele Transkriptionen für die unterschiedlichsten Besetzungen (darunter 1760 eine Bearbeitung für Cembalo). Die erste Gesamtausgabe als Orchesterpartitur war die von Samuel Arnold (1788).

Bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hörte man die *Wassermusik* in Bearbeitungen und Neuorchestrierungen von Sir Hamilton Harty. Seitdem sind dank der Musikforschung zum einen die drei Suiten klar erkennbar geworden, und zum anderen kennt man heute die Originalorchestrierung. Doch ist die Reihenfolge der Stücke nach wie vor offen, und es ist absolut legitim, die drei Suiten miteinander zu kombinieren. Jordi Savall seinerseits hat das Ganze in zwei Suiten aufgeteilt, deren eine die Stücke in D und G bündelt, die andere jene in F. Auf jeden Fall kann man nur bewundern, wie sehr Händel sich in der *Wassermusik* als internationaler Musiker erweist: solide deutsche Grundlagen, italienische Ausbildung, Verarbeitung des französischen Geschmacks und der englischen Tradition.

Marc VIGNAL, Übersetzung: Dorothea PREISS, CD: Haendel. Watermusic E 8512 (1993)



Walk in Jerusalem just like John / By an' by

Pop rock $\text{♩} = c.120$ *mf*

SOPRANO
ALTO
BARTITONE/ALTO (Optional)
PIANO

Oh,
Oh by an' by, by an' by, oh by an' by, by an' by,
Oh by an' by, by an' by, oh by an' by, by an' by,

Pop rock $\text{♩} = c.120$ *mp*

* First time: Piano only (Intro)

by an' by, by an' by, I'm gon-na lay down my hea-vy load. Yes,
oh by an' by, by an' by, oh by an' by, by an' by,
oh by an' by, by an' by, oh by an' by, by an' by,

by an' by, by an' by, I'm gon-na lay down my hea-vy load. I
oh by an' by, by an' by, I'm gon-na lay down my hea-vy load. I
oh by an' by, by an' by, I'm gon-na lay down my hea-vy load. I

rea - dy, I wan - nabe rea - dy, to walk in Je - ru - sa - lem just like John.
rea - dy, wan - nabe rea - dy, to walk in Je - ru - sa - lem just like John. John
rea - dy, wan - nabe rea - dy, just like John. John

Walk in Je - ru - sa - lem just like John.
said the ci - ty was just four - square. Walk, walk just like John. And
said the ci - ty was just four - square. Walk, walk just like John. And

Walk in Je - ru - sa - lem just like John.
he de - clared he'd meet me there, Walk, walk just like John. Oh,
he de - clared he'd meet me there, Walk, walk just like John.

know my robe's gon-na fit me real well, I'm gon-na lay down my hea-vy load. 'Cos I
know my robe's gon-na fit me real well, I'm gon-na lay down my hea-vy load. 'Cos I
know my robe's gon-na fit me well, I'm gon-na lay down my hea-vy load. I

tried it on at the gates of Hell. I'm gon-na lay down my hea-vy load.
tried it on at the gates of Hell. I'm gon-na lay down my hea-vy load.
tried it on at the gates of Hell. I'm gon-na lay down my hea-vy load.

I wan - na be rea - dy, I wan - na be
Oh by an' by, by an' by, by an' by, by an' by, wan - na be
Oh by an' by, by an' by, by an' by, by an' by, wan - na be

Walk in Je - ru - sa - lem just like John.
by an' by, by an' by, I'm gon-na lay down my hea-vy load. Oh,
Walk in Je - ru - sa - lem just like John.

I wan - nabe rea - dy, I wan - na be rea - dy,
by an' by, by an' by, I'm gon-na lay down my hea-vy load.
I wan - nabe rea - dy, rea - dy, rea - dy,

I wan - na be rea - dy, to walk in Je - ru - sa - lem just like John.
By an' by, by an' by, I'm gon-na lay down my hea-vy load.
I wan - na be rea - dy, oh, yes, rea - dy,

Dörte Hartwich-Wiechell: Pop-Musik, Köln 1974, S. 277ff.:

Unter der Überschrift "Nichts Neues von Deep Purple" setzt sich der Kritiker des "Tagesspiegel", einer regionalen Berliner Tageszeitung, am 18. 1. 1973 mit der derzeit wohl beliebtesten Pop-Gruppe auseinander, wundert sich, daß sie "offenbar immer noch vor dem Überschreiten ihres Popularitätsgipfels (steht), obwohl ihr musikalisch schon lange nichts Neues mehr einfällt". Er beklagt ferner den "Fluch, daß ihnen die Überbeschäftigung keine Zeit läßt, sich musikalisch von der Stelle zu bewegen und ihre überdurchschnittlichen instrumentalen Fähigkeiten sinnvoll weiterzuentwickeln," wirft der Gruppe vor, daß sie "auf der Stelle tritt und trotz immer noch wachsender Popularität musikalisch am Ende ist. Die neuen Stücke hören sich immer wieder an wie die alten..."

Hier liegt ganz offenbar ein Mißverständnis vor, das Mißverständnis nämlich, einer Gruppe dieser Art dürfe sehr viel Neues überhaupt einfallen, wenn sie nicht ihre Popularität einbüßen will. Das wichtigste Medium zur Erhaltung der Popularität sind immer noch die Live-Konzerte, und die "zehn- bis zwanzigjährigen Deep-Purple-Fans", die den Sportpalast "bis auf den Heuboden" vollpacken, gehen aus den unterschiedlichsten Motiven dorthin. Das Bedürfnis nach neuer musikalischer Information ist das allerletzte, das vom Publikum solcher Gruppen wie Deep Purple, Uriah Heep, Alice Kooper, Golden Earring und wie sie alle heißen mögen, artikuliert wird. Andere Motive wie "weg von zuhause", "unter-uns-sein", "was erleben", eine "tolle" Bühnenshow sehen stehen weit im Vordergrund. Und es gibt ja auch immer etwas zu erleben: von gelegentlichen Prügeleien mit Polizisten oder Ordnern über Henkerszenen und tiefgekühlte Schlangen auf der Bühne, die, kurz bevor die Starre weicht, wieder in die Kiste gepackt werden, zu Froschmännern, die während der musikalischen Darbietungen auf Schwimmbalgen ans Telefon geplatscht kommen und die Musik unterbrechen. Je nach Struktur der Band sind die außermusikalischen Darbietungen humoristisch bis arg geschmacklos. Sie sind dazu da, ein Publikum bei Laune zu erhalten, das nicht darauf trainiert ist, einem einzigen Kanal, dem akustischen, allzuviel an Informationen zu entnehmen, das Einfluß nehmen möchte auf das Bühnengeschehen, indem es "Buh" und Schlimmeres ruft, wenn die Musik zu langsam oder zu leise wird, das sein Haschischpfeifchen raucht und die Riesenflaschen mit billigem Rotwein kreisen läßt.

Man soll sich indes nicht überheben: So oder jedenfalls ähnlich hat sich Publikum —wie Charles BURNEY zu berichten wußte - bereits in Mailand und Bologna in den Opernhäusern im 18. Jahrhundert aufgeführt. Hier wie dort kann man annehmen, daß die Musikliebhaberei "für diese Leute nichts als das Vergnügen bedeutet, beisammen zu sein", Pop-Konzerte sind eine ausgesprochen jugendnahe Veranstaltungsform, bei der man sich so gibt, wie man gern immer leben möchte, ungebunden, informell, ohne Zwang oder Konvention. Musik darf da ihrerseits nicht stören, und würde sie eine zu große geistige Forderung darstellen, so könnte dieser Fall durchaus eintreten. Man muß als Hörer etwa vorausnehmen können, was da kommt, sonst fühlt man sich verunsichert.

Übertragungsanlagen sind meist zu schlecht, als daß Texte überhaupt verstanden werden könnten; es achtet ohnehin niemand auf sie. Sind einmal die "lyrics" auf der Schallplattenhülle abgedruckt, so erweisen sie sich oft als präventiöser Unsinn, der inhaltsleer mit großartigen Metaphern operiert. "Child In Time", eine Nummer von Deep Purple, die im Jahre 1971 unwahrscheinliche Erfolge errang und sich noch zwei Jahre später zäh in der Teenager-Gunst erhält, gibt sich z.B. auf eine verschwommene Weise zeitkritisch und philosophisch:

"Süßes Kind in der Zeit, du wirst die Linie sehen,
die Linie, die zwischen den Guten und den Bösen gezogen ist.

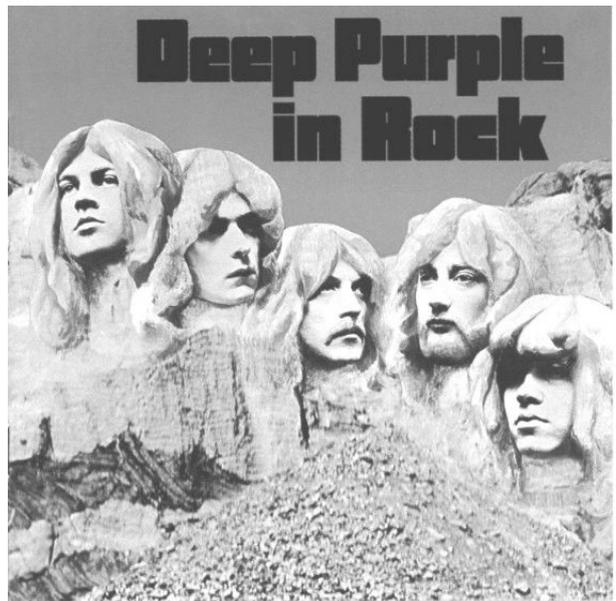
Sieh, wie der blinde Mann auf die Welt schießt ...
umherfliegende Geschosse, die Zoll erheben.

Wenn du böse gewesen bist, bitte ich Gott, daß du es warst und daß
du nicht vom fliegenden Blei getroffen wurdest.

Du solltest besser deine Augen schließen und dein Haupt neigen und
auf die Querschläger warten."

Der musikalische Ablauf dieses Stückes als eines der wohl in letzter Zeit erfolgreichsten soll hier nachgezeichnet werden. Es stehe stellvertretend für all die vielen noch simpler gebauten, die sich in den Hitparaden emporschieben, eine Weile halten und wieder versinken, von anderen, ganz ähnlichen verdrängt. In diesem Fall schafft die Schallplattenhülle eine Identifikationsmöglichkeit mit dem Hinweis "A story of a loser - It could be you", der vielleicht mit dazu beigetragen hat, es aus der Fülle der übrigen herauszuheben.

Das Stück dauert zehn Minuten und dreizehn Sekunden und steht in dieser Zeit fast ausnahmslos auf dem viertaktigen Baß:



und seinen Abwandlungen. Bei der vierten Wiederholung setzt der Sänger ganz verhalten mit dem Text ein; zwischen den Zeilen werden große Pausen gemacht. Bis zur neunten Wiederholung der Baßfigur wird die Singweise immer ekstatischer, die Aufnahme immer mehr verhallt. Bei der neunten bis sechzehnten Wiederholung tritt eine Oberstimme - der Text ist erschöpft - zum Baßmotiv, die zuerst aus einem Terzenfall



besteht, der wiederholt wird, nach der Wiederholung das gleiche Motiv auf die Quinte hebt, wiederholt und dann mit leichter Veränderung auf der Oberoktave

beginnen läßt und ebenfalls wiederholt. Sind dann wegen des begrenzten Stimmumfangs des Sängers die vokalen diastematischen Steigerungsmöglichkeiten erschöpft, wird mit rhythmischen Mitteln weitergearbeitet. Der Rhythmus vom Schlagzeug, zunächst Viertel, wird zu Achteln, dann zum Bolero-Rhythmus im 4/4 Takt



zerkleinert; schließlich suggerieren punktierte Sechzehntel

mit Zweiunddreißigstel Hektik. Während dieser auch dynamisch sehr angehobenen Periode - es handelt sich um 46 Takte - wird der Grundbaß auf



zusammgezogen. In den Takten 41 bis 46 erklingt zusätzlich eine Orgelfigur:



Das zu diesem Zeitpunkt recht chaotische Geschehen mündet in eine Generalpause, nach der der gesamte Ablauf von Anfang an wiederholt wird. Auch diesmal ist mit dem

Spitzenton in der Oberoktave die größte Steigerungsmöglichkeit des Sängers erreicht, und nun verändert sich - nach so viel Gleichmaß recht unerwartet - der Baß zur Quinte anstatt zum Grundton. Darauf baut sich ein Triller e-f von der Orgel,

wird zum Doppeltriller e-gis im gleichen Rhythmus, nach zwei Wiederholungen tritt h hinzu, es folgen d und f, und schließlich ist eine Dissonanz



aufgeschichtet, die über dreizehn Takte, von Schreien durchzogen, sich immer mehr steigert. Das Stück endet - das Vorbild ist nicht zu übersehen - wie "A Day In The Life" von den Beatles mit einem weithin hallenden Akkord. Dabei ist deutlich zu hören, daß die Schwingungen der Klaviersaiten aus dem geöffneten Resonanzboden, die mit irgendeinem Gegenstand angestrichen sind, den Hauptanteil der Geräusche liefern.

Das ist also Pop-Musik, die wirklich populär ist. Der Kritiker hat unrecht: auch im Jahre 1971, als es entstand, war dieses Stück schon nicht neu. Es basiert auf dem wohl tausendmal verwendeten harmonischen Schema I - I - VIIb - I, ist aus zusammengeborgten Rhythmusformeln und Dynamikverläufen (auch die Zweiteiligkeit und das erste "Abbremsen" kurz vor dem Höhepunkt teilt es mit "A Day In The Life") erstellt und bietet mit Besinnlichkeit am Anfang und dem allmählichen Hinübergleiten zu härtestem Rock für jeden Geschmack etwas. Die Aufnahmetechnik ist hier wie bei fast allen Stücken der letzten Jahre wieder auf den Stand vor 1964/65 zurückgefallen. Es sitzen offenbar Toningenieure ohne jede Phantasie an den Reglern in den Studios, die sich darauf beschränken, durch Anheben der Baßregion sowie Verhallung den Klang ein wenig ins "Nächtliche" umzufälschen und ansonsten aufzuzeichnen, was eben kommt. Von all jenen Experimenten, mit Hilfe derer die Beatles einstens Traumwelten herbeigaukelten, ist nichts mehr zu spüren.

Bei Live-Konzerten, die in Deutschland meist in den großen überdachten Sportarenen stattfinden, ist ohnehin die Akustik derart fragwürdig, daß bei den riesigen Lautstärken und langen Nachhallzeiten ein Klang-"Mulm" entsteht, dessen Einzelbestandteile kaum noch zu identifizieren sind. Es ist in der Tat so: "Nichts Neues bei Deep Purple" - nicht einmal dort, wo es gefahrlos für die Popularität hätte geschehen können: im Bereich der Aufnahmetechnik. Alle anderen Wege sind ohnedies versperrt, denn wie wir gesehen haben, darf Pop-Musik weder harmonische noch rhythmische Experimente machen, sich in Fragen der Besetzung nicht allzusehr den Klangvorstellungen der Erwachsenen nähern, und den dynamischen Steigerungen setzt die menschliche Physis ein "Nein" entgegen. Woher soll das Neue da kommen?

Aber: "Im Sportpalast ... machte sich Verdruß... nicht breit. Das Gegenteil war der Fall, denn die Zuhörer feierten die Band mit stürmischen Ovationen und heftigen Zugabeforderungen." Das ist solange nicht verwunderlich, als die Musik geeignet ist, zum Kollektivrausch zu verhelfen. Ein Versuch, mit James Taylor 1971 eine "weiche Welle" zu initiieren, mißlang trotz großen Werbeaufwandes seitens der Industrie bezeichnenderweise. Rockrevivals, ob sie sich historisierend geben oder versuchen, Lautstärke und Aggressivität des alten Rock'n Roll mit moderneren musikalischen Inhalten zu füllen, sind dagegen bis jetzt immer erfolgreich gewesen.

Sweet child in time you'll see the line
 The line that's drawn between the good and the bad
 See the blind man shooting at the world
 Bullets flying taking toll
 If you've been bad, Lord I bet you have
 And you've not been hit by flying lead
 You'd better close your eyes you'd better bow your head
 Wait for the ricochet

„This is the story of a looser. It could be you.“ (Hüllentext der Originalplatte)

Praeludium I.

J. S. Bach.
(Kreuzl.)

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is the right-hand part, and the bottom staff is the left-hand part. The music is in G major and 3/4 time. The system contains measures 1 through 15. Measure numbers 6, 10, and 15 are indicated at the end of their respective staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

The second system of the musical score consists of six staves, continuing from the first system. It contains measures 16 through 35. Measure numbers 20, 25, 30, and 35 are indicated at the end of their respective staves. The notation continues with complex rhythmic patterns and articulation.

Fuga I.
a 4 Voci.

The musical score is presented in two systems. The first system contains five staves, and the second system also contains five staves. Each system is divided into two parts by a vertical line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and ornaments. Measure numbers 10, 15, 20, and 25 are clearly marked at the bottom of the staves. The score is written for four voices and piano accompaniment.

Johann Adolph Scheibens,
Königl. Dänif. Capellmeisters,

**Critischer
MUSIKUS.**

Neue,
vermehrte und verbesserte
Ausgabe.



Leipzig,
bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1745.

*Johann Adolf Scheibe: Critischer Musikus
Titelblatt der Auflage Leipzig 1745*

M1 Scheibes Kritik im „Critischen
Musikus“ (1737)

Das 6 Stück.

Dienstags, den 14 May, 1737.

Folgender Brief unterbricht die Fortsetzung der angefangenen Materie von der Melodie. Er ist nicht an mich gestellt, sondern ein geschickter Musikant, der sich aniso auf Reisen befindet, hat ihn an einen gewissen Meister der Musik abgelassen. Dieser letzte ist mein großer Freund, und er hat mich ersuchet, diesen Brief, wegen seines merkwürdigen Inhalts diesen Blättern mit einzuverleiben. Hier ist er:

Mein Herr!

„Ich habe Ihrer Bekanntschaft viel zu danken; Sie haben mir viel wichtige Regeln vorgeschrieben. Sie haben mich allemal ermahnet, auf den Grund zu sehen, und alle musikalische Sachen mit einer reifen Ueberlegung zu betrachten.“

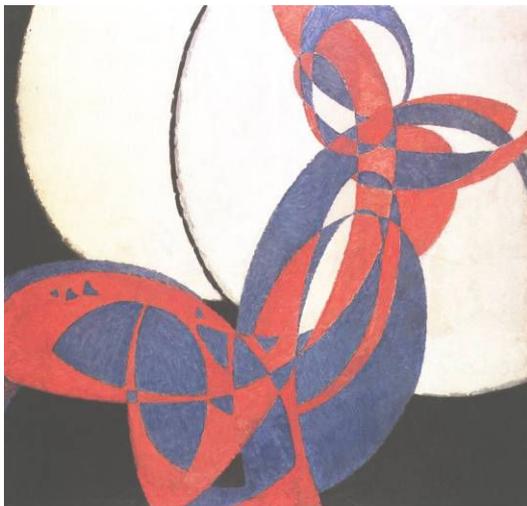
„Der Herr - - ist endlich in - - der Vornehmste unter den Musikanten. Er ist ein außerordentlicher Künstler auf dem Clavier und auf der Orgel; und er hat zur Zeit nur einen angetroffen, mit welchem er um den Vorzug streiten kann. Ich habe diesen großen Mann unterschiedenemale spielen hören. Man erstaunet bey seiner Fertigkeit, und man kann kaum begreifen, wie es möglich ist, daß er seine Finger und seine Füße so sonderbar und so behend in einander schrenken, ausdehnen, und damit die weitesten Sprünge machen kann, ohne einen einzigen falschen Ton einzumischen, oder durch eine so heftige Bewegung den Körper zu verstellen.“

„Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken, durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilet, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernünftig. Kurz: er ist in der Musik dasjenige, was ehemals der Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beyde von dem Natürlichen auf das Künstliche, und von dem Erhabenen aufs Dunkle geführt; und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet.“

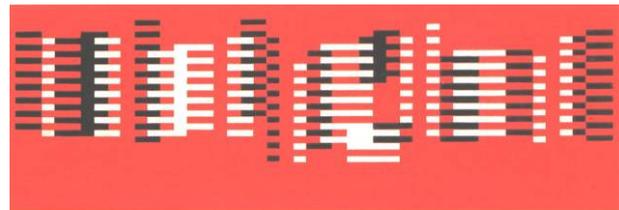
Aus: Critischer Musikus vom 14.5.1737,
Leipzig 1745, S. 55, 62.



Paul Klee: Fuge in Rot, 1921

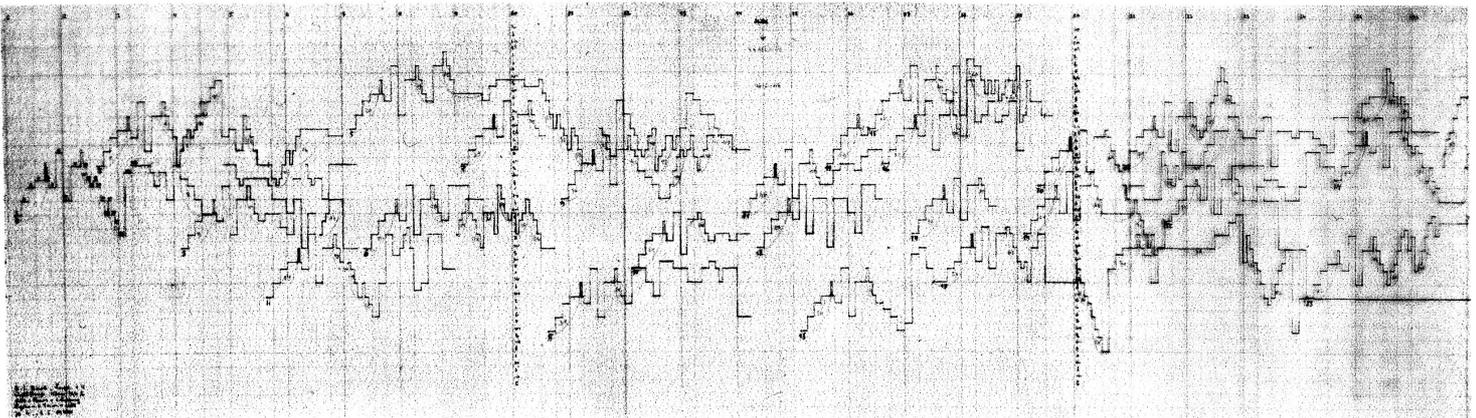


Franz Kupka: Fuge in zwei Farben (Amorpha), 1912



Joseph Albers: Fuge, 1925

1928/1944 hat Heinrich Neugeboren die C-Dur-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I so dargestellt:



Selbst in dieser extrem verkleinerten und einfarbigen Form vermittelt das Bild die Faszination, die den Künstler bei der genauen zeitlich-räumlichen Darstellung des Stückes auf Millimeterpapier geleitet hat. Er hat die Musik wohl ähnlich empfunden wie Johann Wolfgang Goethe:

Tagebuch des Weimarer Sängers Eduard Genast, 6. Juni 1814:

„Nach Tische spielte Schütz einige Fugen von Sebastian Bach, an denen Goethe großes Gefallen fand und sie mit illuminierten mathematischen Aufgaben verglich, deren Themata so einfach wären und doch so großartige poetische Resultate hervorbrächten.“

Goethe an Zelter, 21. Juni 1827:

Wohl erinnerte ich mich bei dieser Gelegenheit an den guten Organisten von Berka; denn dort war mir zuerst, bei vollkommener Gemütsruhe und ohne äußere Zerstreuung, ein Begriff von eurem Großmeister geworden. Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhalte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Welterschöpfung, möchte zugetragen haben, so bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte.

Sobald die Musik den ersten kräftigen Schritt tut, um nach außen zu wirken, so regt sie den uns angeborenen Rhythmus gewaltig auf, Schritt und Tanz, Gesang und Jauchzen; nach und nach verläuft sie sich ins Transoxanische (vulgo Janitscharenmusik) oder ins Jodeln, ins Liebelocken der Vögel.

Nun tritt aber eine höhere Kultur ein, die reine Kantilene schmeichelt und entzückt; nach und nach entwickelt sich der harmonische Chor, und so strebt das entfaltete Ganze wieder nach seinem göttlichen Ursprung zurück.

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

Busoni, Ferruccio (1907):

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

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

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

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

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

Es ist aber nicht möglich, die schwebende expansive Natur des göttlichen Kindes {der Tonkunst} widersetzt sich; sie fordert das Gegenteil. Jeder Tag beginnt anders als der vorige und doch immer mit einer Morgenröte. -

Große Künstler spielen ihre eigenen Werke immer wieder verschieden, gestalten sie im Augenblick, beschleunigen und halten zurück - wie sie es nicht in Zeichen umsetzen konnten - und immer nach den gegebenen Verhältnissen jener >ewigen Harmonie<.

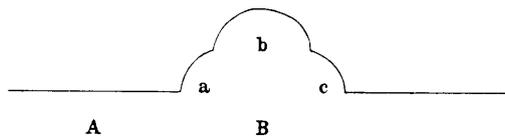
Da wird der Gesetzgeber unwillig und verweist den Schöpfer auf dessen eigene Zeichen. So, wie es heute steht, behält der Gesetzgeber recht."

Aus: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Hamburg 1973, Wagner, S. 22f

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

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

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



Dieser entsprechend ist:

A = Exposition, 6 Takte

B = Durchführung { a = 7 Takte = Engführung

17 Takte { b = 5 Takte = engere und engste Führung (Höhepunkt)

{ c = 5 Takte = wieder einfache Engführung und Rückkehr zur Ruhe

C = Coda, 4 Takte = Orgelpunkt auf der Tonika.

Lorenz Mizler (1740):

....Es ist dieses eine Hauptsache in der Composition, daß man sich bey Zeiten in der Composition der Fugen und allerhand Contrapuncten übet: Nicht daß man solche bey allen Gelegenheiten anbringen, und sonderlich in Singstücken die Texte damit zerreißen soll, sondern daß man dadurch bey Zeiten die Gesetze der Harmonie und überhaupt die Tone in seine völlige Gewalt bringet, daß man damit umgehen, und sie gebrauchen kan, wie man will. Es ist kaum zu glauben, wie man überhaupt in da Composition zunimmt, wenn man fein balde gute Fugen und Contrapuncte machen lernet...

...Zu unsern Zeiten haben einige sich über diese Art der Composition aufgehalten, und sie nicht vor so nützlich ausgehen wollen, als sie in da That ist, vielleicht weil solche Art der Composition nicht jederman und nur diejenigen vergnüget, die die Schönheit und die Ordnung derselben einsehen. Es ist eine ausgemachte Sache, daß wo Ordnung und eine gute Proportion vorhanden ist, solches wohl in die Sinnen fällt, und solche vergnüget. Wo ist wohl mehr Ordnung und gute Proportion vorhanden, als in einer Regelmässigen und wohl ausgearbeiteten Fuge? Wo ist wohl mehr Nachahmung in richtiger Ordnung zu finden, als in den Contrapuncten im engen Verstande? Ist aber wohl diese Ordnung keine Ordnung, und ist derselben Schönheit keine Schönheit, weil sie wenig sehen? Die Barbarn lachen über unsere Musik, und die beste derselben gefällt ihnen nicht. Warum? ihre Sinnen sind nicht geschickt und darzu gewöhnet, daß sie derselben Ordnung und Schönheit einsehen. Wird wohl....die Composition der Fugen, Contrapuncten, fugirenden Choräle, als das ordentlichste, schönste und künstlichste in unserer Musik wohl was von seiner Ordnung und Schönheit verlihren, weil derselben Ordnung und Zusammenfügung nur wenige, und mehrtheils Musikverständige beurtheilen können? Das ist eben die Ursach, daß mancher Componist sich zeitlebens martern muß, wenn er etwas taugliches machen will, weil er es in seiner Jugend versehen, und nicht bey Zeiten Fugen machen lernen....

Vorwort des Übersetzers Lorenz Mizler zu: Johann Joseph Fux: Gradus as Parnassum, Leipzig 1940, S. 3f.



Sanssouci, Potsdam (1747)

Adagio.

MANUAL.

PEDAL.

Prestissimo.

(lento)

(Allegro.)

Prestissimo.

(maestoso)

FUGA.

Texte zu „Tockata“

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, Tockata 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 Tockata (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 Tockata 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 Tockata wurde ein Wechsel von schnellem Figurenwerk und Akkordsäulen. Das Passagen- und Figurenwerk kann dabei sowohl sehr frei als auch sehr stereotyp gehandhabt werden.

Michael Prätorius:

"Tocata ist als ein Praeambulum, oder Praeludium, welches ein Organist, wenn erstlich uff die Orgel oder Clavicymbalum greiffet, 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 Tockata, Köln 1958, S. 3.

Prae-ambulum: vorausgehender Spaziergang; *Prae-ludium*: Vor-Spiel; *schlecht*: schlicht; *entzele Griffen*: 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, Tockata, Preludes, Ritornelli etc. Ob nun alle das Aussehen haben sollen, als spielt man sie aus dem Stegreif daher, so werden meistens 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 Tockata, 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=geleimtes 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 Unterwurf, ohne Thema und Subject, das ausgeführt werde; bald hurtig, bald zögernd; bald ein= bald vielstimmig; bald auch auf eine kurze 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 Eigenschaft halber, nicht gantz und gar ausschliessen; sie dürffen aber nicht recht an einander hängen, vielweniger ordentlich ausgeführt 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 zuwider 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 oft, aus einem Ton in den andern gantz entgegen stehenden und fremden geführt 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; *Unterwurf:* Ostinatofigur einer Chaconne; *übereilen:* 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 begeben, 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 um so 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.

Johann Wolfgang von Goethe:

Das Sonett (1807), 2. Teil

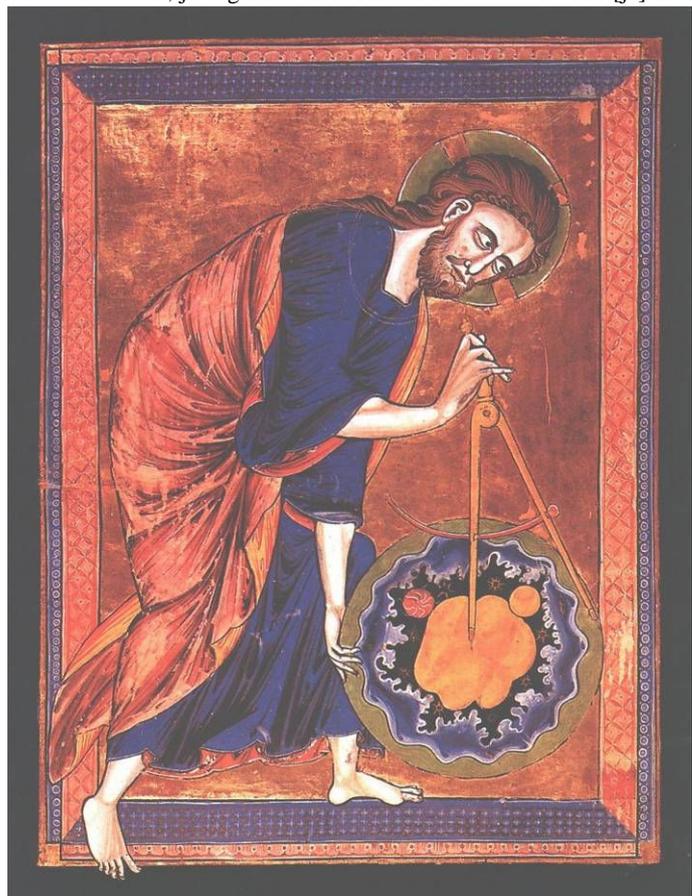
Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen
Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden;
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir erst in abgemeßnen Stunden
Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.

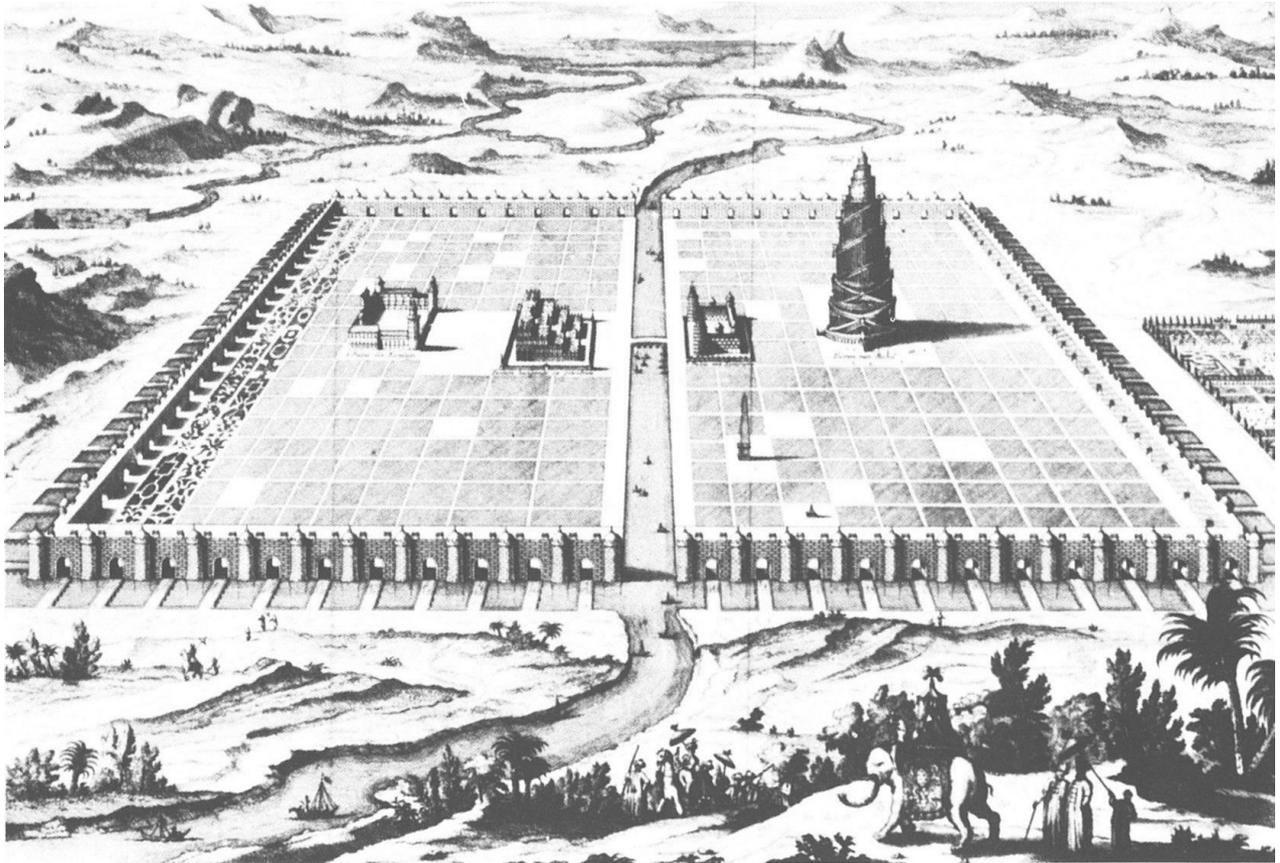
So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Aus: Goethe: Gedichte, kommentiert von Erich Trunz, München 1981, S. 245.



Französische Bilderbibel um 1250 © Nationalbibliothek Wien



Athanasius Kircher: Babylon (1679). Symbolische Darstellung städtischer Ordnung