

Hubert Wißkirchen
Cäcilienstr. 2
30259 Pulheim-Stommeln
Tel. 0238/2192

Im WS 1994/95 biete ich folgende Veranstaltung an: Proseminar(zu C3 der St0)

Thema: Grundkategorien akustischer Wahrnehmung als Schlüssel zum
Musikverstehen - Analytische Verfahren im Musikunterricht

Ort: Raum 13

Zeit: Dienstag 17.00 - 19.00 Uhr

Nähere Inhalte:

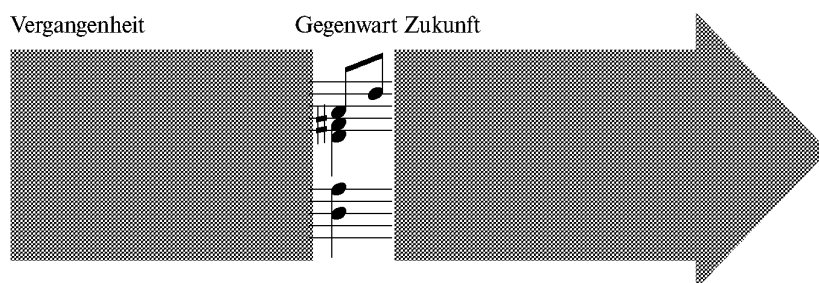
Prinzipien der Gestaltbildung
Musik als Zeitkunst (metrische, rhythmische, periodische Ordnungselemente)
Tonhöhenordnung (Naturtonreihe, Skalen, melodische Energetik, die Rolle
der Kadenz)

Prinzipien der Formbildung
Durch den Vergleich des "klassischen" abendländischen Musiksystems mit
älteren und aus anderen Kulturen stammenden Musiziermodellen sollen klare
Vorstellungen über die Grundlagen der Musik entstehen.

Leistung für Scheinerwerb: Klausur

Beginn: Dienstag, 11. Oktober

1. Sitzung



Klangfolge I □ ○ ▷ ◇ ☆ △ ✱ ▽ ○ ?

Klangfolge II □ ○ □ ▷ □ ○ □ ◇ □ ?



Beatles:
I Want To Hold
Your Hand
(vereinfachte
Transkription.)



Georges Bizet: L'Alésienne, Suite Nr. 1, Nr. 4: Carrillon

Allegretto moderato

pizz. anreißen

5 10

13 15 20

25 30 35

37 40 45

49 50 55

100 105 110

cre - scen - do mol - to

pizz.

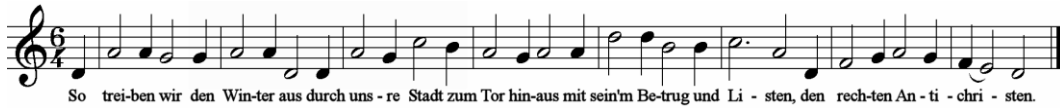
mf

pp

Georges Bizet schrieb die Musik zu dem gleichnamigen Bühnenstück von Alphonse Daudet. Aus dieser Bühnenmusik stellte Bizet später eine Orchestersuite zusammen. Im letzten Satz verbindet er das Vorspiel zum 4. Akt (Carrillon) mit der (elegischen) Musik zum Auftritt der Mutter beim Verlobungsfest.

2. Sitzung

So treiben wir den Winter aus ◯ — ◯ — ◯ — ◯ —
 durch unsre Stadt zum Tor hinaus ◯ — ◯ — ◯ — ◯ —
 mit sein'm Betrug und Listen, ◯ — ◯ — ◯ —
 den rechten Antichristen. ◯ — ◯ — ◯ — —



O Heiland rei die Himmel auf



Johann Strauß: An der schönen blauen Donau



Franz Schubert: Deutscher Tanz op. 33 Nr.2



Johann Strauß: An der schönen blauen Donau



RHYTHMISCHE GERÄUSCHE

Audio-Camera 2, Teldeo 1974, 622011AF

1. Leichenwagen

$\overline{1\ 2\ 3\ 4\ 1\ 2\ 3\ 4\ 1\ 2\ 3\ 4\ 1\ 2\ 3\ 4}$ 4/4-Takt (abtaktig)

 $\overline{3\ 4\ 1\ 2\ 3\ 4\ 1\ 2\ 3\ 4\ 1\ 2\ 3\ 4\ 1\ 2}$ 4/4-Takt (auftaktig)

Repetition eines rhythmischen Musters ("Vers"prinzip: Anapäst bzw. Daktylus)

2. Pferde im Galopp

2/4-Takt

 3/8-Takt

Warum hört man den Akzent ("1") auf die lange Note? Auch als 4/4 - oder 6/8-Takt möglich.

3. Großer Hund bellt

keine metrisch und rhythmisch klare Gliederung. Warum?
 - keine durchzählbaren Grundschnitte (kein metrisches Gerüst im Hintergrund)
 - keine symmetrischen Wiederholungen ("Prosa")

4. Wasser tropft auf den Fußboden

----- und unregelmäßige Tropfen
 "Vers" versus "Prosa"

5. Herzschlag

	<u>medizinisch</u> : Frequenz:	Dauer der Systole:	Dauer der Diastole:	Proportion:
	70	0.28	0.58	1 : 2.07
	150	0.15	0.25	1 : 0.6

Keine der beiden Lösungen ist genau. Die richtige Lösung liegt dazwischen.

5. Dampfe Trommel

Takte: $\overline{1\ 2\ 3\ 4\ 1\ 2\ 3\ 4\ 1\ 2\ 3\ 4\ 1\ 2\ 3\ 4\ 1\ 2\ 3\ 4}$
 Motive: $\overline{a\ a\ a}$

6. Trommelwirbel

Takte: $\overline{1\ 2\ 3\ 4\ 1\ 2\ 3\ 4\ 1\ 2\ 3\ 4\ 1\ 2\ 3\ 4}$
 Motive: $\overline{a\ b\ a\ b}$
 Phrasen: $\overline{X\ \dots\ X\ \dots\ X\ \dots\ X}$

Gruppenbildung, Superzeichenbildung

7. Totenglocke

Fr. v. Suppe: Leichte Kavallerie

AL: R:

AL: R:

Don't Worry, Be Happy Bobby Mc Ferrin 1988

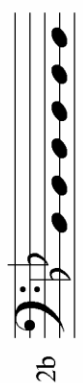
AL: R:

Pink Floyd: Shine On You Crazy Diamond (Part VI)

Elemente: 1 



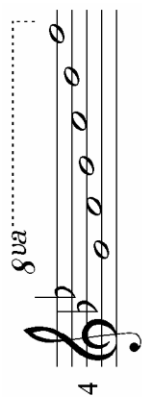
2a



2b



3

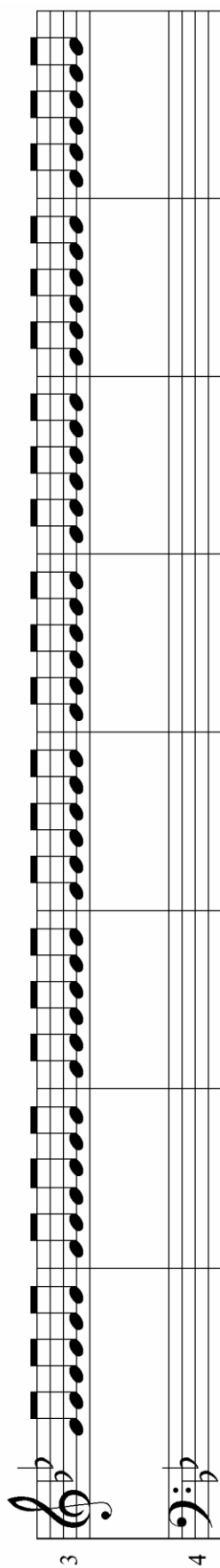


4

gna

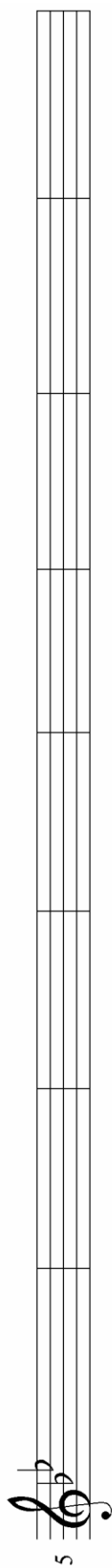
Abschnitte: 1

2

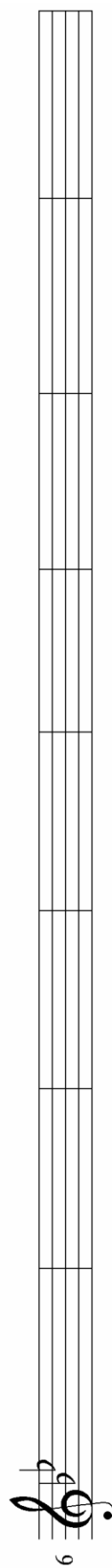


3

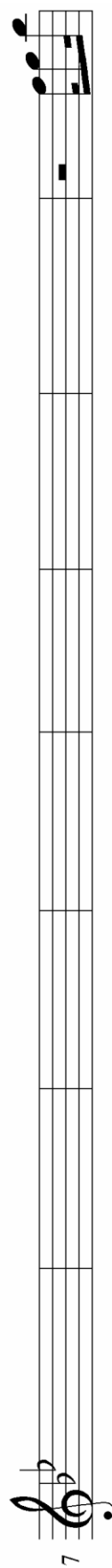
4



5



6



7



8

Johann Georg Sulzer:

"Ein Ganzes, das aus lauter kleinen, gleichgroßen, aber sonst verschiedentlich gebildeten Gliedern besteht, ist nicht faßlich genug; die Menge der Teile verwirret. Darum müssen mehrere kleinere Glieder in größere gruppiert und aus kleinen Gruppen große Hauptgruppen zusammengesetzt werden... Wird dieses alles richtig nach einem guten Ebenmaß beobachtet, so ist die Melodie allemal angenehm und unterhaltend." Aus: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Art. Melodie (1772).

Fritz Winckel:

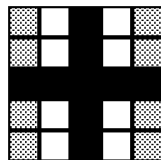
"Information als Neuheitswert und Redundanz ergänzen sich im statistischen Sinne gesetzmäßig - in mathematischer Formulierung zu einem Wert Eins. Je größer die Redundanz wird, z. B. durch Wiederholung von Zeichen oder Zeichengruppen, um so geringer wird der Informationsbetrag oder der Erwartungswert 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."

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

Bildfolge

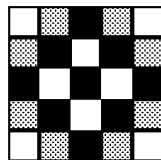
**mit
wachsender
Komplexität**

1

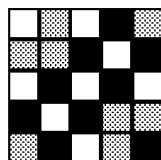


BANALITÄT / ORDNUNG / REDUNDANZ

2

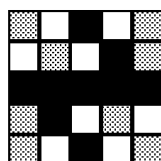


3



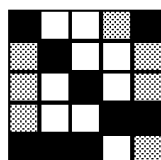
ästhetisch

4



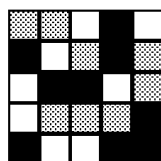
interessanter

5

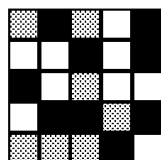


Mittelbereich

6



7



**ORIGINALITÄT / UNORDNUNG /
INFORMATION**

Kriterium: Wie lange muß man ein Bild betrachten, bis man es aus der Erinnerung reproduzieren kann.

4. Sitzung

Joseph Haydn: Sinfonie Nr 101 („Die Uhr“), vereinfachter Klavierauszug

Andante

Pizz.
p

1. 2.

12 *p* *f* *p* *f* *f* *sf*
Arco *f* *f* *f*

16 *p* *p* *p* *p* *p* *p*
p un poco cresc.

22 *p* *p* *p* *p* *p* *p*
p *dim.* *pp*
Pizz.

ästhetisches Spiel mit der Erwartung des Hörers; Bestätigung oder Störung von Mustern; Aufbrechen der Ordnung durch Elemente der Unordnung.

Ligeti 2. Streichquartett (III: Come un meccanismo di precisione):

Kontinuum – abrupte Ereignisse

Metrische Zeit – Zeitlosigkeit

Ordnung als Sonderfall der chaotischen Entwicklung

Aggregatzustand → Störung → neuer Aggregatzustand

Beethoven: Sinf. Nr. 8

Wie in Haydns „Die Uhr“ opponiert auch das **Scherzando aus Beethovens 8. Sinfonie** das Humane gegen das Maschinenmäßige.

OO-YA! Mustapha Tetty Addy – master drummer from Ghana

Rhythmisches Klangband (Kreuzrhythmik), time-keeper-Funktion der beiden sticks und der Trommeln 1-2, dagegen opponiert der Solist (Tr. 3). Es geht hier aber nicht wie bei Haydn um Polarität, sondern um ein gemeinsames Erzeugen des rhythmischen feelings.

5. Sitzung

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 seiner Teile.

Modern Jazz Quartet: Django (1954)

Perioden? _____

Phrasen 4
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

diastematische
Struktur

rhythmische
Struktur

a - b

I

9 Fm Bbm C7 Fm F7 Bbm Eb7 Ab

19 Db Gm7/5- G7 C Fm Bbm C7 Fm Fm Bbm

II

25 C7 Fm Fm Dbmaj7 G7 Cmaj7 Fm7 Bbm7 Eb7 Ab

29 Db G7 C7 Fm Dbmaj7 G7 C7
35 F7 Bbm Eb7/6 Ab7 Dbmaj7 C7/9- Fm F7 Bbm

44 F7 Bbm F7/9- Bbm F7 Bbm6 F7 Bbm G7 C7 F Bb Ebm

54 Abmaj7 Db7 Gb7 Gb7 Db7 Db7



Diastematik



Intervallstreckung



Rhythmik



partielle Änderung der Intervallstruktur



Umkehrung/Spiegelung



Abspaltung/
Sequenzierung

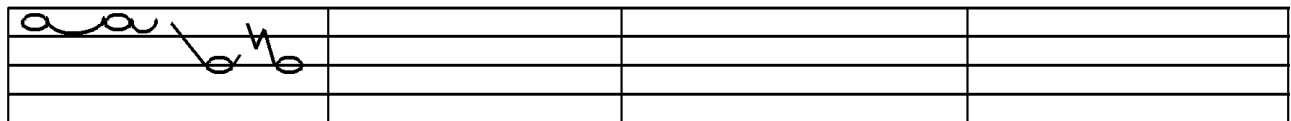


Verlängerung

Verkürzung

E tengu lu cuori, Lied eines sizilianischen carrettiere

E tengu lu cori quanto na nuccidra (Ich hab ein Herz so groß wie eine Haselnuß)

A Transkription**B Melodiemodell****Curt Sachs:**

"Das Urgebilde einer musikalischen Eingebung ist eine prätheoretische Gestalt - wie maqam in den arabischen Ländern und raga in Indien - ausgezeichnet durch ihre Umrißkurve, Spannung und Entspannung, Schrittfolge (meist Ausschnitte einer Oktave), bestimmte, oft wiederkehrende Formeln, Rhythmus, Tempo und Ethos. Die Definition deckt sich ungefähr mit dem Modus. Für die Einzelheiten innerhalb der Gestalt bleibt ein erheblicher Grad von Freiheit. Ebenso wie keine zwei Individuen genau gleich sind, obgleich sie alle zu derselben Spezies Mensch gehören, so sind alle denkbaren Realisierungen einer musikalischen Eingebung verschieden. Diese Realisierungen nennen wir Melodien. Unsere Tonleitern sind künstliche, leblose Abstraktionen sowohl von den einzelnen Melodien als auch von übergeordneten Gestalten."

Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen. Heidelberg 1957, S. 29

Bence Szabolcsi:

"Was bedeutet also 'Maqam'? Laut Idelsohn, dem Forscher der orientalischen Musik, bedeutet der Ausdruck ursprünglich jenes Podium, auf dem der arabische Sänger am Hofe seine Lieder dem Kalifen vortrug. Laut anderer Deutung bezeichnet das Wort einfach die Regel, das Gesetz wie der griechische 'Nomos', der ebenfalls auf die Musik angewandt wurde; einer dritten Deutung nach soll es den Ton, im weiteren musikalischen Sinne die Melodieform, das Modell, die Formel, die typische Gestalt benennen ... Nach Idelsohn und Lachmann diene das Maqam-Prinzip dazu, die verschiedenen lokalen Melodien der Stämme des vorislamitischen Zeitalters ... mit unterscheidenden Bezeichnungen auseinanderzuhalten...: Hidschas-maqam, Irak-aqam, Ispahan-maqam, Adscham-maqam, Nahavand-maqam bezeichnen je einen Landstrich, in dem diese Melodien einst entspringen mochten ... Wir wissen, daß auch die Griechen bestimmte Melodietypen und sogar Tonleitern jahrhundertlang mit ethnographischen Namen: 'dorisch', 'phrygisch', 'lydisch', 'aeolisch' usw. bezeichneten ... Es gibt verpflichtende Traditionen, die bestimmen, welchen Maqam der arabische, welchen Raga der indische, welchen Patet der javanische Musiker bei dieser oder jener Gelegenheit vorzutragen hat. Hier könnten wir noch den griechischen Nomos und das byzantinische Epichema erwähnen. Worin besteht die Bindung, und was ist es, das die Melodie so bindet? Vorgeschrieben ist meist die allgemeine Form der Melodie, manchmal sind es nur ihre Grenztöne, innerhalb deren Bereiches sie sich frei bewegen kann, manchmal ist es der gesamte Tonbereich, oder mit der Tonleiter auch der Rhythmus, ein andermal sind es nur die Anfangs- und Schlußtöne. Das scheint so ziemlich locker und zufallsmäßig zu sein, aber der orientalische Musiker unterscheidet den guten, überlieferungstreuen Vortrag sofort unfehlbar vom fehlerhaften, traditionswidrigen. Das Fehlerhafte, das Traditionswidrige besteht aber keineswegs in der persönlichen Initiative des Vortragenden, sondern im Gegenteil: der Vortragende ist nicht nur berechtigt, die Melodie innerhalb gewisser Grenzen zu improvisieren, das ist sogar seine Pflicht; er muß sich jedoch dabei an das Vorbild, an die vorgezeichneten Umrisse des Maqams halten. Nun sehen wir klar: Maqam bedeutet die Tradition der Gemeinschaft, die Regel, den Stil, worin der Musiker lebt; die Improvisation, die aktuelle Gestaltung der Melodie übernimmt, innerhalb der Regeln der Gemeinschaft, des Stils, die Rolle seiner Persönlichkeit. Jetzt begreifen wir, warum ein und dieselbe Melodie nicht zweimal auf gleiche Weise erklingen kann. Denn das Wesen der Kunst ist durch das Gleichgewicht bedingt: durch das Gleichgewicht zwischen Gebundenheit und Freiheit, zwischen bleibendem Vorbild und improvisiertem Vortrag, zwischen Gemeinschaft und Individualität, zwischen erhaltender Beständigkeit und schöpferischem Augenblick."

Bausteine einer Geschichte der Melodie. Budapest 1958. S. 223-225.

6. Sitzung

Energetische Analyse, Wiederholung/Transfer:

1)

Tschaikowsky: Die neue Puppe

Andantino

9. *p* *mf*

10 15

20 *cresc.*

25 *f* *dim.* *poco rall.*

30

35 *in tempo* *p* *mf* *p*

40

45

50 *pp*

55

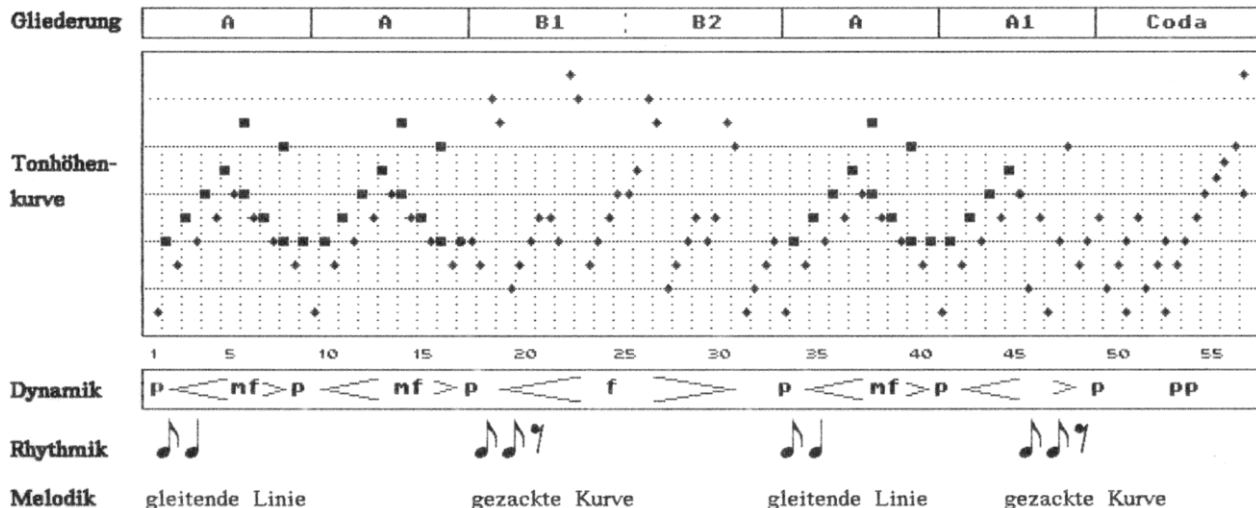
Schumann: Wilder Reiter (Album für die Jugend)

1 2 3 4 5 6

2)

So trei-ben wir den Win-ter aus durch uns - re Stadt zum Tor hin-aus mit sein'm Be-trug und Li - sten, den rech-ten An - ti - chri - sten.

T S C H A I K O W S K Y : D I E N E U E P U P P E (ALBUM FÜR DIE JUGEND)

**Biogene Elemente**

- Begleitung repetiert
- klare Periodik (4takt-Gruppen, Stakt-Gruppen) allerdings Modifikationen: 1. Takt schaltet das "Freudenmotiv" der Begleitung vor, um es bewußt zu machen, der Mittelteil faßt zwei Stakt-Gruppen zu einer 16takt-Gruppe zusammen

In dieser Hinsicht ist das Stück vergleichbar mit McFerrins "Don't Worry, Be Happy": Das zweitönige Achtel-Repetitions-Motiv ist fast identisch, der Unterschied liegt allerdings darin, daß es bei dem Rockstück diastematisch "statischer" ist (nur 1 bzw. 2 Tonhöhen)

Logogene Elemente ("gefühlssprachliche" Elemente, energetische Analyse):

- Dynamik: Steigerung - Rückentwicklung, Spannung - Entspannung; McFerrins Stück hat nur eine Einheitsdynamik, weil es sich vor allem auf die biogenen rhythmischen Elemente konzentriert, motorisch-reflexive Reaktionen sind intendiert.
- agogische Nuancen beim Vortrag
- Diastematik: Tonhöhenkurve geht weitgehend parallel zur dynamischen Kurve. Bei McFerrin gibt es zwar auch eine Melodie, aber sie hat nicht die energetische Spannung wie die von Tschaikowsky.

Nuancierungen bei Tschaikowsky:motivische Beziehungen:

Sekundmotiv (steigend und fallend) allgegenwärtig in der Mikro- und der Makrostruktur: Taktmotiv, augmentiert in den "übergeworfenen" Spitzentönen g''- f'' (T. 6 und 8, 14 und 16, 38 und 40), as''- b'' (T. 18 und 22) sowie as''- g'' (T. 26 und 30). Überhaupt ergeben die Spitzen der melodischen Wellen einen Sekundgang.

Quarte als Ansprungsintervall und - vor allem - auch als Quartgang: b'-c''-d''-es'' als Kerntöne der A-Melodie, rhythmische Verkürzung dieses Quartganges in B, z.B: g'-a'-h'-c'' (T. 19)

Formale Integration:

Trotz der Gegensätze zwischen A und B (ruhiger Bogen - gezackte Kurve, Engmelodik - Sprungmelodik, Jambus ohne Pause - Jambus mit Pause) überwiegen die Vermittlungstendenzen: An sich ist der Jambus in beiden Teilen identisch und am Schluß (A1) greifen der Rhythmus mit Pause und die Sprungmelodik auf A über. Das additive Element einer A - B - A Form wird also fast vollständig eliminiert.

Geschlossenheit: Der Höhepunkt (melodisch und dynamisch) liegt genau in der Mitte (wenn man die "angehängte" Coda einmal außer acht läßt. Die Raumdisposition ist sehr ausgewogen.

Originelle Ideen: Das Nachspiel dient dem Auspendeln um den Zentralton b' und dem Ausgleich der Eng- und Sprungmelodik. Der Höhepunkt b'' wird noch einmal "angesprungen", aber in einer "verdampfenden" Bewegung (pp !): Eine Fernbeziehung, ein Rückverweis und gleichzeitig ein Aus-dem-Stück-Herausgehen.

3) Raga Muckhari

Indien (Telugu), Krti Transkription: Josef Kuckertz

KRITI IN MUKHARI-RAGA KU2

Vina (Langhalslaute); Privateinspielung; Transkription in: Josef Kuckertz: Musik in Asien I, Kassel 1981. Bärenreiter. S. 26f.

Krti: Komposition, 3 Teile:

- **Pallavi:** 10 Melodiezeilen, Wiederholungen: 1-2.3-4,5-6.7-8, Melodie ruht auf Grundton c'
- **Anupallavi:** 7 vollständige Melodieperioden. Die letzten 2 1/2 Perioden greifen auf den Schluß des Pallavi zurück.
- **Carana:** 4 volle Verszeilen. Er beginnt in der Mitte der Oktave und prägt seine Melodie aus Figuren der vorhergehenden Teile;
Reprise: (aus vorhergehenden Teilen) 23-26

Periodisch-rhythmische Struktur

Tala = Rhythmisches Msuter. Rupaka-tala: Viertel-Viertel-Pause. Die Zählzeiten sind in Achtel unterteilt (nach der Theorie 6 Schläge, die in der Praxis zu 3 übergeordneten Schlägen zusammengefaßt werden.)

Die Noten auf 1 und 2 markieren ein Handklatschen, die Pause ein Umdrehen der rechten Hand.

Beim Spiel der Vina werden die Handschläge durch Anreißern der Bordunsaiten ersetzt. Keineswegs geben sie Akzente an. Folglich kann der Rhythmus der Melodie auch über die 'klingenden' Zählzeiten hinwegfließen. Grundlegende Einheit bleibt die Talaperiode. Weder die Verlängerung der Periode 10 um eine Tala-Periode noch die Verkürzung im Anupallavi bedeutet daher einen Verstoß gegen das Symmetriempfinden. Es gibt eindeutige Melodietöne und Gleitbewegungen (Triller, Tremoli). Dieses 'Rankenwerk' (gamakas = Verzierungen) ist nach indischer Auffassung ein wesentlicher Bestandteil der Melodie, weil es die Individualität der Melodie zum Ausdruck bringt.

(S. 28) Stark vergrößert kann man den Begriff **Raga** mit 'Melodietyp' umschreiben. und jeder Raga wird in bestimmten Tongruppen oder Melodiefiguren faßbar. Ferner liegt jedem Raga eine feste Tonleiter zugrunde, und sie wird in der Praxis stets so vorgeführt, daß man an ihr bereits die Haupttöne des Raga sowie gewisse Charakteristika seiner Melodie erkennt.

Raga: "Färbung des Gemüts"; ganzheitliche Auffassung, vgl. Ragamala (Malereien); funktionale Bindung an bestimmte Situationen. Der vorliegende Raga hat folgenden Inhalt: (Pallavi) Wie kann ich es passend beschreiben, das seltene Glück der SABARI (Jägerin und Verehrerin des Gottes Shiva); (Anupallavi) Eine Vielzahl großer Frauen der Weltweisen erlangte es nicht. (Carana) Sie hatte die Ehre, den Herrn nach Herzenslust zu sehen, ihm wohlgeschmeckende Früchte zu opfern, mit Entzücken niederzufallen vor seinen heiligen Füßen und Freiheit von der Wiedergeburt zu erlangen in der Gegenwart des Herrn.

TONLEITER im BUKHARI-RAGA: c d e f g a b c; Grundton und Quinte (c-g) werden als Borduntöne gesetzt., Gliederung in Tetrachorde (c-f, g-c). Es gibt Zentral- und Nebentöne, fest fixierte, ungefähr definierte und gleitende Tönhöhen (glissandi). Die Oktave wird nach der Theorie in 22 Shrutis eingeteilt, die in der Praxis allerdings eher als off-pitch-Phänomene behandelt werden. (S. 32) Ihre volle Entfaltung erhalten die Ragamelodien im nichtmetrisierten Anfangsteil eines Raga (ALAPANA, ALAP)

Curt Sachs:

„Das Urgebilde einer musikalischen Eingebung ist eine prätheoretische Gestalt - wie **maqam** in den arabischen Ländern und **raga** in Indien - ausgezeichnet durch ihre Umrißkurve, Spannung und Entspannung, Schrittfolge (meist Ausschnitte einer Oktave), bestimmte, oft wiederkehrende Formeln, Rhythmus, Tempo und Ethos. Die Definition deckt sich ungefähr mit dem Modus. Für die Einzelheiten innerhalb der Gestalt bleibt ein erheblicher Grad von Freiheit. Ebenso wie keine zwei Individuen genau gleich sind, obgleich sie alle zu derselben Spezies Mensch gehören, so sind alle denkbaren Realisierungen einer musikalischen Eingebung verschieden. Diese Realisierungen nennen wir Melodien. Unsere Tonleitern sind künstliche, leblose Abstraktionen sowohl von den einzelnen Melodien als auch von übergeordneten Gestalten.“

In: Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen. Heidelberg 1957, Verlag Quelle & Meyer, S. 29

7
moth-er of mer-cy
and of love,
oh Ma - ri - a,
Tri-umph all ye
che-ri- bim,
sing with us ye

14

The musical score is written for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal parts enter with a melodic line, with lyrics: 'ser - a - phim, Heav - en and earth re - sound the hymn. Sal - ve, sal - ve, sal - re -'. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

20 Moderately Fast Rock

The musical score is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo/mood is 'Moderately Fast Rock'. The lyrics are: 'gi - pa - Hail ho - ly queen en - throned a - bove, oh - Ma -'. The piano part features a driving rock rhythm with a prominent bass line and chords. The vocal parts enter in a staggered fashion, with the Soprano and Alto parts having more melodic lines and the Tenor and Bass parts providing harmonic support and a strong bass line. The score is divided into measures by bar lines, and the lyrics are placed below the corresponding vocal staves.

[illegible]

32

Sing with us ye
cher-u - bim.

Heav-en and earth re -
sound the hymn.

Sal -
ve,

38

Our

sal - ve, re gi - na.

Our

The musical score for 'Our' is written for a choir. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics 'sal - ve, re gi - na.' are written below the notes. The word 'Our' is written above the notes. The score is divided into two systems, with a double bar line between them. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system begins with a double bar line and a repeat sign. The score is written for a choir, with the lyrics 'sal - ve, re gi - na.' and 'Our'.

43

life, our sweet-ness here be-low; oh, oh, oh, Ma-ri-a, our hope in sor-row

48

oh, oh, oh, Che - ru - bim; and in wee; Tru - mph all ye cher - u - bim. Sing with us ye

54 Ser-a - phim;
ser - a - phim.
Hea - ven and earth re
sound the hymn.
Sal - ve,
sal - ve,
sal - ve re -

60

Ma ter a - ma ter in te - mer - at - a.

The musical score is for a vocal part, likely a soprano or alto, in a key of G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The lyrics 'Ma ter a - ma ter in te - mer - at - a.' are written below the notes. The score includes a repeat sign and a first ending bracket. The lyrics are: 'Ma - te - ri - a - lu - je - A - gi - na.' The score ends with a double bar line.

67

san-ctus, sanc-tus, dom-i-nus, Vir-go res-pi-ce ma-

70

ter ad - spi - ce, sanc - tus, dom - i - nus, lu - ja.

The Reverend Kelsey: I'm A Royal Child (14. 10. 1951, Temple Church of God and Christ, Washington)

The Reverend Kelsey: I'm A Royal Child (14. 10. 1951, Temple Church of God and Christ, Washington)
LP Brunswick 10110 EPB

I'm a royal child, I'm a royal child, royal child, royal child! I'm a royal child!

Petrus I, 2, 9: But ye are a chosen generation, a royal priesthood, an holy nation, a peculiar people; that ye should shew forth the praises of him who hath called you out of darkness into his marvellous light:

Ihr aber seid >ein auserwähltes Geschlecht< (Is 43,20), >eine königliche Priesterschaft, ein geheiligtes Volk< (2 Mos 19,6), >ein Volk, das dazu erworben wurde, damit ihr die Ruhmestaten dessen verkündet< (Is 43,21), der euch aus der Finsternis berufen hat in sein wunderbares Licht.

Missa Luba LP "Missa Luba, Philips 6527 (Les Troubadors du Roi Baudouin)
Zit. nach: Missa Luba, arr. von Guido Haazen, London 1964

Solosang: Ky-rie, e - le - i - son, Ky-rie
Gemeinde: Ky-rie, Ky-rie
Gour: Ky-rie, Ky-rie
Tom-tom (low): Ky-rie, Ky-rie
Tom-tom (high): Ky-rie, Ky-rie

Kuminakult in Jamaika (ursprünglich kongolesischer Kult)

2 Moses 32

1 Das Volk sah, daß Moses seine Rückkehr vom Berge hinausschob. Da sammelte sich das Volk um Aaron und sprach zu ihm: »Wohlan, mach uns Götter, die vor uns herziehen! Denn was aus Moses geworden ist, dem Mann, der uns aus dem Lande Ägypten herausgeführt hat, wissen wir nicht.« 2 Da antwortete ihnen Aaron: »Nehmt die goldenen Ringe von den Ohren eurer Frauen, Söhne und Töchter ab und bringt sie her zu mir!« 3 So nahmen denn alle Leute die goldenen Ringe, die sie an den Ohren trugen, von sich ab und brachten sie zu Aaron. 4 Er nahm sie aus ihren Händen, sammelte (das Gold) in einen Beutel und goß dann daraus ein Kalb als Gußbild. Sie riefen: »Das ist dein Gott, Israel, der dich aus Ägypten geführt hat.« 5 Aaron vernahm es und baute vor dem Kalb einen Altar. Er ließ laut ausrufen: »Morgen soll ein Fest sein für den Herrn!« 6 In der Frühe des nächsten Morgens opferten sie Brandopfer und brachten Friedopfer dar. Dann setzten sich die Leute zum Essen und Trinken nieder und erhoben sich, um dem Vergnügen nachzugehen.

7 Der Herr sprach zu Moses: »Geh, steig hinab; denn verbrecherisch handeln deine Leute, die du aus dem Land der Ägypter herausgeführt hast. 8 Gar schnell sind sie von dem Weg abgewichen, den ich ihnen gewiesen habe. Sie haben sich ein Kalb gegossen, sich vor ihm niedergeworfen, ihm geopfert und gerufen: >Das ist dein Gott, Israel, der dich aus Ägypten geführt hat.<« 9 Sodann sprach der Herr zu Moses: »Ich sehe, daß diese Leute ein halsstarriges Volk sind. 10 Darum lag mich, daß mein Zorn wider sie entbrenne und sie verzehre! Dich aber will ich zu einem großen Volk machen!« 11 Doch Moses versuchte, den Herrn, seinen Gott, zu versöhnen, und sprach: »Warum, Herr, soll dein Zorn wider dein Volk entbrennen, das du aus Ägypten mit großer Kraft und starkem Arm geführt hast? 12 Warum sollen denn die Ägypter sagen dürfen: >Zum Verderben hat er sie herausgeführt, um sie im Gebirge umzubringen und sie vom Erdboden zu vertilgen?< Lag ab von deiner Zornesglut und lasse dich des Unheils gereuen, das du deinem Volke angedroht hast! 11 Gedenke deiner Knechte Abraham, Isaak und Israel, denen du doch bei dir selbst eidlich versprochen hast: >Ich will eure Nachkommen vermehren wie die Sterne des Himmels und will dies ganze Land nach meiner Verheißung euren Nachkommen geben; sie sollen es für immer besitzen!<« 14 Da ließ sich der Herr des Unheils gereuen, mit dem er sein Volk bedroht hatte. 11 Moses wandte sich um und stieg vom Berge, die beiden Gesetzestafeln in seiner Hand; die Tafeln, waren auf beiden Seiten beschrieben, vorn und hinten beschriftet. 16 Sie waren ein Werk Gottes; die Schrift war eine Gottesschrift, auf die Tafeln eingegraben. 11 Josua hörte des Volkes Lärmen und jauchzen und sagte zu Moses: »Kriegslärm ist im Lager!« 18 Da sprach er: »Das ist nicht Lärm, wie man ihn beim Sieg anhebt, es ist nicht Geschrei der Niederlage, lautes Singen vernehme ich!« 11 Er näherte sich nunmehr dem Lager und sah das Kalb und die Reigentänze; da entbrannte der Zorn des Moses, und er schleuderte die Tafeln aus seiner Hand und zertrümmerte sie am Fuge des Berges. 20 Dann nahm er das Kalb, das sie verfertigt hatten, ließ es im Feuer verbrennen, zermalnte es zu feinem Staube, den er ins Wasser schütten ließ, und gab den Israeliten davon zu trinken.

Anne Overlack: Spielarten der Religiosität

"Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind..." (ZDF) Ein eigenartig kühler, distanzierter Film - alles an ihm mutet befremdlich an: das schematisch-starre Verhältnis zwischen den drei Hauptfiguren, dem Elternpaar Esther und Jesse und ihrer Tochter Rachel, welches auch durch seltene, eruptive Gefühlsausbrüche keine spürbar wärmeren Konturen erhält; die neugierig und detailgenau aufgezeichneten religiösen Zeremonien in der Schwarzen-Gemeinde in New York, deren orgiastischer Charakter den an mitteleuropäisch beherrschte, lautlosere Formen der Religiosität gewohnten Beobachter verblüfft; schließlich die kompromißlose Ausschließlichkeit, mit der sich die hier zusammenmontierten Lebensausschnitte um ein einziges Thema zentrieren: den Gottesdienst und seine rechte Form.

Mit den Augen der zwölf Jahre alten Rachel blickt der Zuschauer auf die Geschehnisse, und Distanz und Befremdung, die sich in ihren Blicken spiegeln, sind die seinen. Wer intensive, gefühlsbetonte Gruppenerlebnisse von außen beobachten kann, für den bleibt keine Möglichkeit der Teilhabe. Die Bereitschaft, verschmelzen zu wollen, zerstört jegliche Fähigkeit zu kritischer Distanz. So sitzt Rachel allabendlich in der kleinen New Yorker Schwarzen-Gemeinde und betrachtet aufmerksam, verständnislos, manchmal geradezu angewidert die fanatisierte Großfamilie, die sich um sie her wie in Trance bewegt, wimmert, schreit, singt und tanzt. Ihr Vater, der sie gegen ihren Willen zu den täglichen Zeremonien verurteilt, kann sich nicht vorstellen, daß es für eine Zwölfjährige anderes als Gott und Gottesdienst geben könnte. Und wenn sie sanft aufbegehrt, dann ermahnt er erschreckt zum Gebet.

Mit dieser Form der Gott- und Heilssuche hat Rachels Mutter nichts im Sinn. Sehr zum Ärger ihres Mannes ist sie dem Bannkreis der Kirchengemeinde entflohen und versucht jetzt, am Straßenrand singend und deklamierend, die vorbeihastenden Passanten zu reformieren.

Beide Eltern streiten um die Gunst der von ihr abhängigen Tochter. Und beiden verweigert sie sich, weil ihr, die einmal außen gestanden hat, der Weg zurück versperrt ist. Eine Reise in den Süden führt Rachel zu den Wurzeln ihrer Familie, zeigt ihr zugleich auch eine für sie vorstellbare, weniger vereinnahmende Form religiösen Lebens. Diese bleibt, bei der Rückkehr nach New York, als Hoffnung.

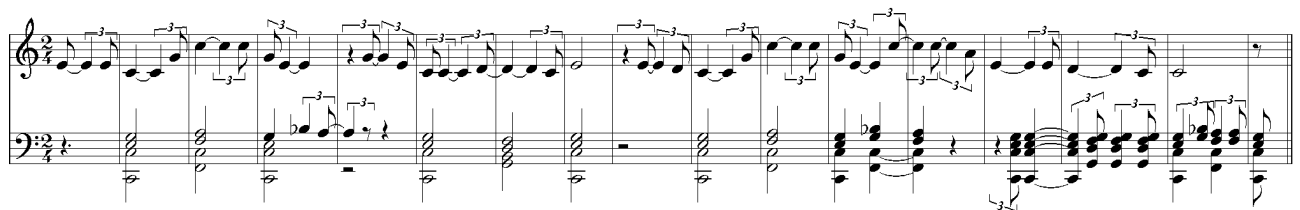
Indem er die Perspektive des außenstehenden, nur durch Geburt und Herkunft dazugehörenden Kindes übernimmt, leistet Robert Gardners Film unversehens eine kritische Auseinandersetzung mit möglichen Spielarten suggestiver Religiosität. Er enthüllt ihren vereinnahmenden, totalitären Charakter, die in ihnen verborgene Tendenz zu Vermassung und Fanatismus, welche jeden alternativen Lebensentwurf als undenkbar zurückweisen, und beleuchtet so die Schattenseiten der in Europa unter ganz anderen Vorzeichen bekannten Gospel-Romantik.

FAZ 3. März 1988, S. 30

Janheinz Jahn:

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

Janheinz Jahn, Negro Spirituals, Frankfurt 1962, Fischer Bücherei 472, S. 8ff.)

**Canaan Land (Spiritual)**

I am bound for Canaan land
To that happy golden strand.
There I shall receive a blessing
For the work I've done below.

There I'll meet my loved ones gone on,
And the others gone on before.
I'll be in that great reunion
When we gather around the throne.

Though unworthy I may be,
God has prepared a place for me.
He is the king of glory,
he's the man of Galilee.

Annie Laurie, schottisches Lied, bearb.
von Ben Harney, 1897



Annie Laurie, schottisches Lied, bearb. von Ben Harney, 1897

[illegible][illegible]

20

Prosa- und Korrespondenzmelodik

"Der Gegensatz von Poesie und Prosa ist im Bereich der Sprache so eindeutig, daß er eine grundlegende Scheidung darstellt...

Prosa ist ein altlateinisches Wort und bedeutet ungebundene Rede, die schlicht und gerade vor sich hingeht: oratio prorsa oder prosa. Die Prosa des Alltags ist in jeder Hinsicht frei. Sie bringt stets Neues. Aber auch die Kunstprosa verhält sich so. Sie vermeidet im allgemeinen das Regelhafte und Geordnete, vermeidet Wortwiederholung, Assonanz und Reim, vermeidet sogar beim Satzbau eine allzu große Ähnlichkeit, weil dadurch der Eindruck eines gehobenen Stils mit rhythmischem Parallelismus entstehen könnte...

Die Wurzeln unserer Musik liegen einerseits in der bodenständigen Tradition, die wir mangels schriftlicher Zeugnisse nicht unmittelbar erfassen können. Zum anderen liegt sie im christlichen Kultgesang des ersten Jahrtausends...

Es ist eine folgenschwere Tatsache, daß der Kultgesang des Christentums nicht mit poetischen Texten verknüpft war. Er beruht auf der Prosa der Heiligen Schrift... Sie prägt nun den Charakter des neuen Singstils. Dieser Charakter wird verständlich, wenn man sich die Bedeutung der Texte vor Augen hält. Sie sind das 'Wort Gottes'. Um sie würdig darzustellen, verwendet man alle Mittel einer dem Wort dienenden Musik, von der feierlichen Lesung über die Psalmodie bis zum kunstreichen Chor- und Sologesang. Verpönt sind Instrumente, wie das Heidentum sie benutzt. Geringgeschätzt ist alles Lied- und Tanzmäßige, soweit es dem Alltag verhaftet bleibt. Man sucht einen musikalischen 'Hochstil', der jeden Gläubigen an die Transzendenz der Offenbarung erinnern soll.

Hier haben die Gestalter des Gregorianischen Chorals hervorragende Arbeit geleistet. Seit langem war den Prosatexten eine Prosamelodik für Chor- und Sologesang zugeordnet. In der Meßkomposition wurde das üblich, was Peter Wagner als 'Gruppenstil' und 'Melismenstil' bezeichnet: die Zuordnung von zwei, drei und mehr Tönen zu jeder Silbe. Die silbenmäßige Deklamation tritt in den Hintergrund. Statt ihrer beobachtet man sowohl bei den Chor- wie bei den Solopartien des Propriums ein kontinuierliches Auf und Ab der Stimme, die wie ein Strom dahinflutet.

Dieser Stimmstrom ... ist ein Wahrzeichen der Gregorianik...

Versucht man, den Gegenpol der Prosa begrifflich zu umschreiben, so gelangt man zum Regelhaft-Geordneten, im weitesten Sinne Gebundenen, also zum 'Poetischen' in der Musik. Hier ist eine Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen möglich. Hier gibt es 'Glieder', die man erfaßt und wiedererkennt... Man beobachtet also das Grundverhältnis einer 'Korrespondenz' von kleinsten Teilen. Die so umschriebene Beziehungsmelodik oder *Korrespondenzmelodik*, aus Gliedern aufgebaut, ist wohl der Gegenpol zur Prosamelodik. Besteht ein Glied aus einer Tongruppe, so kann es unmittelbar nacheinander mehrmals wiederholt werden, als ostinater Baß oder als Begleitfigur. Zu größerer Freiheit führen rhythmische Wiederkehr einer Gruppe, sodann Periodenbau mit korrespondierenden Gliedern, schließlich Themenbildung und thematische Arbeit...

Prüft man die Wendepunkte vom Mittelalter bis zur Gegenwart, so zeigt sich ein überraschendes Ergebnis. Es war die *Tanzmusik*, die mindestens dreimal entscheidend gewirkt hat. Aus ihr ging um 1200 der europäische Akzentstufentakt hervor. Um 1600 erneuert und bereichert, bildet er seitdem die Grundlage unseres Musizierens. Der um 1760 hinzutretende Periodenbau stammt gleichfalls aus der Tanzmusik.

Damit wären drei Zeiten genannt, in denen die Korrespondenzmelodik eine für Europa typische Form erhielt. Weder die Antike noch der Vorderorient kennen als Grundlage der Musik rationale Zeitmessung mit Akzentstufentakt."

Aus: Heinrich Besseler, Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik, in: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Reclam, Leipzig 1978, S. 80ff. Vgl. dazu Christoph Richter, Das Prinzip von Vers und Prosa in der Musik, a.a.O. (vgl. S. 17).

Johann Beer: "Was wegen der composition des Kyrie eleison zu halten.

Ich bin / ohne eitlen Ruhm zu melden / öffters als einmal mit gelehrten Leuten deßwegen in discours gerathen / und es fehlete nicht viel / so hätten sie mich auf ihre Meynung gezogen / daß man nemlich kein Kyrie eleison mit Trompeten und Pauken componiren solle. Ihre rationes waren folgende: Kyrie eleison hiesse / HErr erbarme dich unser! Dieser Text wäre textus lamentabilis, die Trompete aber ein instrumentum ad plausus & jubila accomodatum, wie sich dann schwartzes und weisses zusammenschickte. Secundo, wer etwas bettelte / der käme in betrübter und nicht in victorioser Gestalt. Die aber / so das Kyrie mit Trompeten machten / kämen per consequens nicht an / wie sichs gebührte / verdienten also wenig Lob, im Fall auch die Trompeten gleich aussen gelassen würden / wären doch die meisten Kyrie mit so lustigen fugis, thematibus und dergleichen gesetzt / daß sie vielmehr prächtig / als demütig / mehr frölich / als traurig / in summa, mehr einem Tantz / als denen Klagliedern Jeremiae ähnlich kämen. . .

Secundo sage ich so: Daß in sollennen Festen die Musik nichts anders sey / als was das Kleid ist an dem Communicanten. Kan darum der Communicant nicht voller Andacht seyn / ob er gleich wol geputzt aufziehet? Die Natur des Kyrie wird also darum nicht verändert / ob es gleich prächtig intonirt und aufgeführt wird. Ja, ich sage subdivisionaliter, und setze dieses ad notam hinzu / daß / wann das Kyrie mit Pauken und Trompeten musicirt wird / es nicht allein so viel heisse / als: HErr / Erbarm dich unser; sondern es hat auch die signification, als / der HErr hat sich in der Warheit gewiß und sicherlich unser erbarmet / und unser Gebet schon erhöret. Wer ist aber frölicher / als einer / der in seinem Hertzen und Gewissen der gnädigen Erhörung versichert ist? Ecce, hierinnen steckt der Zweck unserer Trompeten und Pauken / von welchem vielleicht diejenigen / so sichs biß anhero mißfallen lassen / nicht genugsame Nachricht eingebracht." Musikalische Diskurse, Nürnberg 1719, S. 157ff. Reprint Leipzig 1982

Dirk Schümer:

Küß ihn! Werde verzückt! Gebet in Schönheit: Amsterdam erschließt die Frömmigkeit des Mittelalters.

... Nun weiß auch der Mediävist Henk van Os genau, daß wir Heutigen nicht per Knopfdruck in eine Frömmigkeit zurückzusetzen sind, die sich aus der abendländischen Liturgie, dem selbstvergessenen Murmeln einer unüberschaubaren Gebetsliteratur, volkstümlichen Verehrungsriten, spezialisierten Heiligen, dem kirchlichen Festkalender und dem kindlichen Glauben an dieses ganze Lehrgebäude speiste. So werden hier die Besucher abrupt aus dem abstumpfenden Museumsschlendern gerissen hinein in die ferne Welt einer lebendigen, grausamen, heilspendenden Religion.

... Wie ein kluger Märchenonkel erzählt van Os von der reichen Kölner Nonne, die vor einer aufklappbaren Marienstatue um 1300 ihre Gebete sprach. Außen vermittelt uns die Holzkulptur die Spannung zwischen einer thronenden Himmelskönigin und einer stillenden Mutter. Innen wird der Betenden das Ziel dieser Mutterschaft, die Kreuzigung, vor Augen geführt, umrahmt von kostbaren Gemälden aus der Marienlegende. So kam die Nonne dazu, über Betrachtung und Gebet sich in die gebärende, erlöste Maria zu versetzen. Ein paar Minuten wird das Kunstwerk, wie es einst gedacht war, zur Gebetshilfe, die wir freilich nur mit dem Wissen des Kunsthistorikers rekonstruieren können.

... wir (lernen) zu erahnen, wie die Privataltären erst einmal in gesammelter Stimmung vom Beter geöffnet wurden, wie er kniete, die Arme zum Himmel richtete oder sich gar auf den Boden warf. Nicht Gold und Silber adelte die Kunst, sondern über das kostbare Material sollten die Frommen zur Sicht des Heiligen erhoben werden. Vor jeder Vitrine wird uns von neuem klar, wie genial diese Künstler aus den verwirrenden Erzählungen der christlichen Überlieferung einzelne Szenen isolierten und den Betern einen Einstieg boten.

"Küß die hübschen Füßchen des Kindleins Jesu, das in der Krippe liegt. Nimm ihn auf und halte ihn in deinen Armen. Betrachte sein Gesicht mit Andacht, küß ihn ehrerbietig und werde von ihm verzückt." So empfehlen die "Meditationes Vitae Christi", die um 1300 ein unbekannter Franziskanermönch als Anleitung für eine Schwester aus dem Clarissenorden schrieb. Vor einer hinter Panzerglas entrückten "Kunst" müssen wir uns solch leidenschaftliche Vergegenwärtigung, solches Verlangen nach einem Begreifen des Heiligen wenigstens bewußtmachen, um ihre Wirkung zu erahnen. Einfache Nonnen mögen sich in Marias Geburtsschmerz hineingesteigert, Mönche eher mit dem nuckelnden Jesuskind an der Brust identifiziert haben. Ein mächtiger Fürst wie Philipp der Gute von Burgund ließ sich von seinem Illuminator Jean le Tavernier mehrmals im Heilsgeschehen seines prächtigen Stundenbuches abkonterfeien. Das war nicht nur Hochmut; Philipp wollte seinem Heiland nahe sein. Schon damals half bei frommer Versenkung die modernste Technik: Kupferstiche, die Pilger im beliebten Schweizer Marienwallfahrtsort Einsiedeln erwerben konnten. Damit versuchte die Papstkirche kurz vor 1500, die grassierende Privatfrömmigkeit durch kommerzialisierte Devotion und ein hierarchisches Bildprogramm wieder aufzufangen. Schon im vierzehnten Jahrhundert produzierte der Sieneser Meister Bernardo Daddi seine kleinen Triptychen ähnlich den gleichzeitigen Pariser Elfenbeinbildchen in Werkstattroutine en masse, um die Nachfrage nach ganz persönlicher Versenkungskunst zu stillen. Jedes neue Medium - Holzschnitt, Email, Blockdruck, Ölmalerei, Kaltnadelradierung - wurde für dieses Theater der Frömmigkeit ausgeschöpft.

... es wird gezeigt, was Kunst vermag: Den Zufall der Existenz wegerzählen. Die Privatfrömmigkeit nach 1300 wurde zum Laboratorium der abendländischen Mentalität und Kunst. Sie schnitt die komplexe Heilsgeschichte der Buchreligion auf den Einzelnen zu und stand so am Beginn unseres Individualismus. Indem Gott Mitmensch wurde, kam es zur Dialektik der Frömmigkeit: Je tiefer der Einzelne mit seiner Wirklichkeit ins Bild vordrang, desto lebensnäher wurde die christliche Kunst. Die Ausstellung schließt mit einer Madonna von Andrea Mantegna (aus Berlin). Sie zeigt ein Mädchen aus Padua mit einem schlafenden Wickelkind in perspektivischer Nabsicht. Kein Altarflügel schützt sie mehr vor der Welt. Von nun an wird die Kunst abbildlich und schließlich autonom.

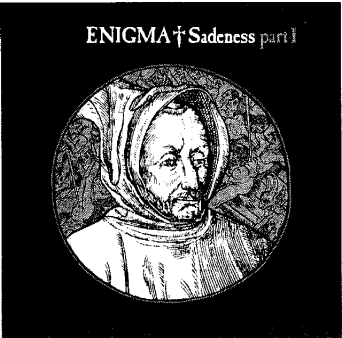
Was sie dabei verliert, zeigt uns der Vergleich mit den heillosen Versuchen der Moderne, Kunst wieder "multimedial", "interaktiv", "kommunikativ" und "ganzheitlich" zu machen. Die Beter des späten Mittelalters, die ihren Heiland im Futteral mit sich herumtrugen, sein Bild aufklappten, sich davor niederknieten und in das Erhabene versenkten, wußten nicht viel über Kunst. Sie waren schon woanders.

FAZ vom 12. 12. 1994, S. 29



Andrea Mantegna, Maria mit dem schlafenden Kinde, 1456

Enigma: Principles of Lust: Sadeness (CD "Enigma + MCMXC a.D., 1991)

(Versiculus: Procedamus in pace! In nomine Christi! Amen.	Laßt uns ziehen in Frieden! Im Namen Christi! Amen.	
(Antiphona:) Cum angelis et pueris fideles inveniamur.	Den Engeln und Kindern wollen wir Gläubige uns anschließen.	
(Psalmus:) Attollite portas, principes, vestras, et elevamini, portae aeternales, et introibit rex gloriae. Quis est iste rex gloriae?	Macht die Tore auf, ihr Fürsten! Öffnet euch, ihr ewigen Pforten! Einzug will halten der König der Herrlichkeit! Wer ist der König der Herrlichkeit?	
Sade dis moi Sade donnes moi	Sade sag mir Sade gib mir	
Sade dis moi: Qu'est-ce que tu as cherché Le bien par le mal La vertu par le vice Sade dis moi pourquoi L'évangile du mal Quelle est ta religion Ou sont tes fidèles si tu es contre Dieu tu es contre l'Homme	Sade sag mir: Was hast du gesucht Das Gute durch das Böse Die Tugend durch das Laster Sade sag mir, warum warst du der Evangelist des Bösen Was ist deine Religion Wo sind deine Jünger Wenn du gegen Gott bist Bist du gegen den Menschen	
Sade, es tu diabolique Ou divine	Sade, bist du teuflisch oder göttlich	

Enigma: The Voice of Enigma, CD "Enigma + MCMXC a.D." (1991)



"Good evening. This is the voice of Enigma. In the next hour we will take you with us into another world – into the world of music, spirit and meditation. Turn off the light, take a deep breath and relax. Start to move slowly, let the rhythm be your guiding light."

Dominica in Palmis.

Diaconus dicit :
Pro-cedamus in pace.

Et Chorus respondet :
In nómine Christi. Amen.

Deinde cantantur sequentes Antiphonae, vel omnes vel aliquae, quousque durat Processio.

Alia Ant. (7)
UM Ange-lis et pú-e-ris • fi-dé-les inve-ni-á-mur,

Psalmodie

Hi-Hat ≈
Bass
Drum

Disco-Groove

Flöten-Riff

Glockenspiel-Melodie

"Der Grund, das Projekt ENIGMA ins Leben zu rufen, bestand in dem Bedürfnis, eine Musik zu machen, die mir schon sehr lange im Kopf vorschwebte ... Es lag für mich ein besonderer Reiz darin, ein Konzeptalbum zu kreieren, in dem vermeintlich gegensätzliche Stilelemente wie gregorianische Kirchengesänge, schwarze Tanzrhythmen, französischer Sprechgesang und Keyboardklänge à la Art Of Noise und Vangelis miteinander verbunden werden. ... Ich habe die Kirchengesänge praktisch wie ein Instrument benutzt, welches die Stimmungen der Platte verstärkt und ergänzt. Im übrigen wird immer, wenn auf der Platte Sprache vorkommt, gesprochen und nicht gesungen. Die Stimmen sollen Atmosphäre erzeugen. ... Die Musik soll menschlich und warm wirken. Zugleich aber auch eine Art Schwebegefühl transportieren." (Ich wollte) "mit dem Pseudonym ENIGMA den Leuten keinen Anlaß zu Spekulationen geben, weder im Guten noch im Bösen. Das Publikum sollte entscheiden, ob es die Musik mag oder nicht. Das Entscheidende ist jedoch, daß die Musik für sich selber sprechen soll, ohne jeden Hintergedanken. Die Thematik des Albums bezieht sich auf ungeklärte Fälle der letzten Jahrhunderte. ... Mich interessieren ... zerrissene oder umstrittene Persönlichkeiten wie Jack The Ripper oder eben der Marquis De Sade, auf den sich >Sadeness Part I< bezieht. ... Mir gefallen solche Mehrdeutigkeiten, sie bieten dem Hörer genügend Freiraum für eigene Interpretationen. Außerdem ist es vielleicht ein Anstoß, um sich mit solchen zwiespältigen Personen einmal intensiv auseinanderzusetzen, ohne sie gleich für pervers oder verrückt zu halten. Wenn es um ungelöste Fälle geht, dann braucht man gar nicht lange nachzudenken, um auf die katholische Kirche zu kommen ... Die Choräle mit dem Marquis de Sade zu verbinden, sollte schließlich auch eines (sic) der ewigen Diskussionen darstellen - dem (sic) plagenden Zwiespalt zwischen der Kirche und Sexualität. Mein Bestreben war lediglich zum Thema Kirche und Sexualität Denkanstöße zu geben. Ich stelle weder Fragen noch liefere ich Antworten mit dem, was ich tue." (Zitiert nach dem Promotiontext der Firma Virgin Schallplatten.)
Quelle: Peter W. Schatt, in: MuB 4,91, S. 59ff.

9. Sitzung

Hannelore Schlaffer:

Der andere Zustand Die Diskothek, als Mysterium und Kult betrachtet

Perkin's Park ist die Diskothek in Stuttgart, die zwar fast schon wieder out ist, weil sie zu lange zu sehr in war, die aber selbst Münchener nur mit Neid betreten und die sogar schon einmal den Titel der schönsten Diskothek Europas auf sich gezogen hat. Was als schön erscheint, ist immer die Erfüllung eines Wunschtraums, und so ist in Perkin's Park alles, was in anderen Etablissements dieser Art einmal vorkommt und dann wieder fehlt, alles, was andernorts nicht so glücklich arrangiert ist, hier zum Typus dessen geworden, was die Diskothek par excellence zu sein hat. Organisation, Ausstattung und Inszenierung, perfekt, wie sie sind, provozieren nun allerdings die Erinnerung an antike Mysterien - der Vergleich von Perkin's Park mit Eleusis, dem wichtigsten griechischen Kultort, oder mit den Stätten des Mithras-Kultes ist mehr als ein Bonmot.

Diese antiken Geheimkulte standen neben der kollektiven, staatlichen Verehrung der großen Götter in oberirdischen Tempeln. Den Mysterien ging es nicht um die Wohlfahrt der politischen Gemeinde, sondern um das Seelenheil des einzelnen. In unterirdischen Höhlen wurde zur Einweihung in das Geheimnis der Auferstehung das sinnliche Wahrnehmungsvermögen entmächtigt durch Effekte aus Lärm, Licht und Dunkel, nicht selten auch durch den Genuß von Rauschgiften, vor allem von Mutterkorn. Eine Wallfahrt durch ein unübersichtliches Gelände und über einen gewundenen Weg bereitete den Einstieg in die Höhle vor.

Auch wer den Bezirk von Perkin's Park betritt, muß bis zum Eingang der eigentlichen Diskothek eine kleine Wallfahrt hinter sich bringen, die freilich, da nun einmal Tanzplatz und Vergnügungsort mitten in der Stadt liegen, so kurz ist, daß kaum einer den archaischen Sinn dieses Weges bemerken wird. Der mäandrierende Pfad jedenfalls entrückt den Besucher seinem Alltag und ist wie in einem Kultbezirk die erste körperliche Erfahrung dessen, was Arnold Gehlen als die wesentliche Funktion aller Mysterien beschrieben hat: die "Transzendenz ins Diesseits", die Überschreitung der Grenze, die dem Alltag gezogen ist. Im Unterschied zu den Religionen, die den Menschen aus seiner Welt herausführen und in Beziehung setzen zur Transzendenz eines Gottes, will ihn das antike Mysterium nur seiner Wirklichkeit entrücken, ohne daß er diese eigentlich verlassen muß, es intensiviert nur die reale Erfahrung des Körpers in der Ekstase, transzendiert die Alltäglichkeit ins Unalltägliche, nur eine Vision soll vom jenseitigen Leben gewonnen werden.

Ohne Herzklopfen hat noch nie ein Mysterium begonnen. Wer in ein Restaurant ginge, wüßte, daß er bei einiger Manierlichkeit seines Äußeren Platz nehmen dürfte zum Mahl, wer ein Theater besuchte, hätte seine Karte vorher schon besorgt und wäre sich also des Vergnügens sicher; wer aber in die Diskothek geht, riskiert, nicht gerade abgewiesen, aber doch zumindest schikaniert zu werden. Zunächst einmal hat er - und damit setzt sich das archaische Ritual fort - die Türwächter zu passieren, die gelegentlich den einen oder anderen, auch wenn er noch so adrett daherkommt, scheinbar nicht einlassen wollen. Wer hinter dem an der Pforte aufgehaltenen Delinquenten wartet, weiß so recht nicht, was an seinem Vorgänger auszusetzen sei, bis auf einmal die Prozedur, die nur Respekt gebieten sollte, abbricht und alle eingelassen werden. Für würdig befunden, betritt der Neuling nun das Telesterion, jene Halle des Geheimnisses, in der der Kult, wie einst, so auch heute, stattfindet. Ein Wandelgang, der ihn seitlich an der ganzen Szenerie entlangführt, gibt dem Ankömmling eine Ahnung von dem Mysterium, das hinter Glaswänden, die gleichwohl ziemlich opak sind, zelebriert wird. Die Anlage von Perkin's Park ist wider Erwarten vom entgegengesetzten, vom hinteren Ende her komponiert. Wer den ahnungsstiftenden Flur entlanggetaumelt ist, kommt in den profanen Bereich eines Restaurants; eine Cafeteria in hellem Licht eröffnet dann den Zugang zum eigentlichen "Heiligtum", wo das materielle und geistige Dunkel beginnt.

An einer Bar mit alkoholischen Getränken den Attacken aus Licht- und Lärmgewittern ausgesetzt, beginnt für den Mysten die Einstimmung in die Ekstase. Nicht zufällig heißt eine chemische Droge, die in vielen Diskotheken zu haben ist, "Ecstasy".

Das Zentrum aber der Kultstätte ist, wie in uranfänglichen Zeiten, der Tanzplatz. Jede mystische Bewegung führt in die Tiefe und ins Dunkel, und deshalb liegt die Tanzfläche auch hier einige symbolische Stufen tiefer als der übrige Raum. Die auf der Gegenseite steil emporsteigenden Ränge vermitteln dem Tänzer den Eindruck, als bewege er sich in der Orchestra eines Amphitheaters.

Wenngleich die Jugendlichkeit der Besucher und ihre erotische Abenteuer- und Eroberungslust die Zeremonie als Initiationsritus ausweisen, so muß der Ethnologe, der sich da eingeschlichen hat, die Asexualität des Rituals feststellen. Auch von den antiken Einweihungsriten weiß man, daß die Pubertätsweihe in einer Atmosphäre der Asexualität stattfand. Die Liebe, in die das Mysterium einweiht, ist mehr als eine tatsächliche Absicht; sie ist Glaube, Hoffnung, Lebenserwartung, Selbsterfahrung, Unio mystica. Zwar postiert heutzutage der Unternehmer der Diskothek in Unkenntnis jener Tradition, in der er sich sonst so sicher bewegt, hinter der Bartheke ein paar hübsche Mädchen. Doch hier verschluckt der Höllenlärm jeden aufmunternden Satz. Als sprachlose Schemen der Kommunikation entrückt, sind die Bardamen unerreichbare Zerrbilder erotischer Wünsche, die durch die Gestikulation, die ihnen wegen des Lärms bei der Aufnahme der Bestellungen abgefordert wird, häßlich und geisterhaft erscheinen. Aber auch der Tanz, der bei volkstümlichen wie bürgerlichen Festen dazu dient, die immer verbotene sexuelle Kommunikation in Ersatzgesten zu umspielen, ist hier zum Ritual des Narzißmus geworden. Nicht allein, daß eine geschlechtsspezifische Sondierung in Paare nicht mehr üblich ist, daß Freundinnen zu zweit und zu dritt miteinander tanzen, daß ein einzelner Mann, eine einzelne Frau vor sich hin träumen; auch die Bewegungen der Tänzer selbst sind unerotisch. Nicht die Hüfte, jenes körperliche Zentrum aller erotischen Bewegung, sondern das Knie ist der Dreh- und Stützpunkt der tänzerischen Übung. Wie Sterbende knicken die Tänzer ein (für die Griechen der Ilias hatte die Seele ihren Sitz im Knie und entwich von dort dem sterbenden Krieger), im Zusammenbruch noch werfen sie die Arme verzweifelt in die Luft. Von oben und als Ganzes gesehen, heben und senken sich die Köpfe der Tanzenden in einem unentwegten Auf und Ab, als versinke die Menschenmasse in einem brodelnden Sumpf. Der Tanz hat keine Formation mehr, sondern nur noch Rhythmus, er ist Unruhe schlechthin. Der Takt der Musik zerschlägt die Melodie ebenso wie die Figuren des Tanzes selbst. Die Musik ist gewissermaßen Herzschrittmacher, Trommeln und Paukenschläge imitieren und regulieren nur den Schlag des Herzens. Von den Endpunkten, den Ohren und Füßen, her nimmt der Körper die Attacken der Musik in sich auf. Ein seismographisches Zittern erschüttert den Boden und durchströmt den gesamten Körper wie bei einer elektrischen Massage. Nicht der Anblick anderer Menschen, sondern nur das Gefühl, Körper zu sein und dazusein, ist die Glückserfahrung eines solchen Abends.

Leben als gestaltlose Energie sieht sich da als die Voraussetzung von Sexualität bestätigt, und so kann es auch nur das Ziel des Tanzes sein, Form und Gestalt zu vermeiden. Nicht einmal der Körper behält mehr seine Konsistenz und Kontur. Die Zerstückelung des Leibes ist eine alte kultische Tradition, die Lichtregie der Diskotheken perfektioniert nur das symbolische Ritual. In Sekundenschnelle zerlegen bunte Blitze die zusammengedrängten Gestalten in winkende Arme, wackelnde Köpfe, zappelnde Beine, schwankende Leiber, wogendes Fleisch - alles sinnentleerte Zuckungen einer mädachischen Ekstase.

Die Schlaftrunkenheit der Tanzenden nimmt mitnichten eine erotische Gestik vorweg, sie imitiert vielmehr die Trance, die der Drogengenuß bewirkt. Die Tanzenden spielen den Trip und die Ankunft in der Bewußtseinsweiterung. Die Inszenierung von Licht und Lärm hat ohnehin längst den Raum als erfahrbare Realität aufgelöst, die fließenden Flächen und zerhackenden Blitze aus Licht und Lärm erzeugen Wahrnehmungen, wie sie beim Drogenkonsum entstehen. Der "andere" Zustand, Ziel der Teilnahme am Mysterium, ist nur durch völlige Isolierung zu erreichen, und von Anbeginn an zielt die Regie der Veranstaltung auf die Auflösung aller Kommunikation: mehr Veitstanz als Liebeszauber.

Für ein paar unverbindliche abendliche Stunden übernimmt die Diskothek, ähnlich wie die Esoterik, jene Funktion, die die Kirchen zunehmend einbüßen: die einer kollektiven mystischen Einsamkeit und Transzendenz. In den offiziellen Religionen der Antike war dem Volk das Betreten des Tempelinneren verboten; nur bei Mysterien durften alle die Schwelle zum Zentrum des heiligen Bezirks überschreiten.

Auch ein Christ hat, wie der antike Myste, den Tabernakel immer vor Augen, das Allerheiligste wird ihm bei jeder Messe gezeigt. So scheint gerade das Christentum als Staatsreligion eine Übung des Mysterienkultes übernommen und zur fast alltäglichen Praxis der Gläubigen gemacht zu haben, da es den Gläubigen den Zugang zu Gotteshaus und Altar erlaubte. Die christliche Religion brauchte daher nicht mehr die kollektive Trance, in der ihr denn auch das Volk für Tage entglitten wäre.

Heute nun ist das Erlebnis der mystischen Isolierung bei gleichzeitiger kollektiver Vereinigung verlorengegangen wie ohnehin jeglicher institutionalisierte Kontakt zu einem metaphysischen Sinn. Diskothek, Esoterik und Drogenkonsum sind die Spielformen, mit denen eine archaische Mentalität in einer aufgeklärten, areligiösen Zeit sich noch einmal Geltung zur verschaffen sucht.

FAZ vom 7. 1. 1995

ff O For - tu - na, ve lut lu - na sta - tu va - ri - a - bi - lis,
pp sem - per cres - cis aut de - cres - cis; vi - ta de - tes - ta - bi - lis
 nunc ob - du - rat et tunc cu - rat lu - do men - tis a - ci - em,
 e - ge - sta - tem, po - tes - ta - tem dis - sol - vit ut gla - ci - em.

Sors immanis et inanis, rota tu volubilis,
 status malus, vana salus semper dissolubilis,
 obumbrata et velata michi quoque niteris;
 nunc per ludum, dorsum nudum fero tui sceleris.

Begleitung
T. 5ff.

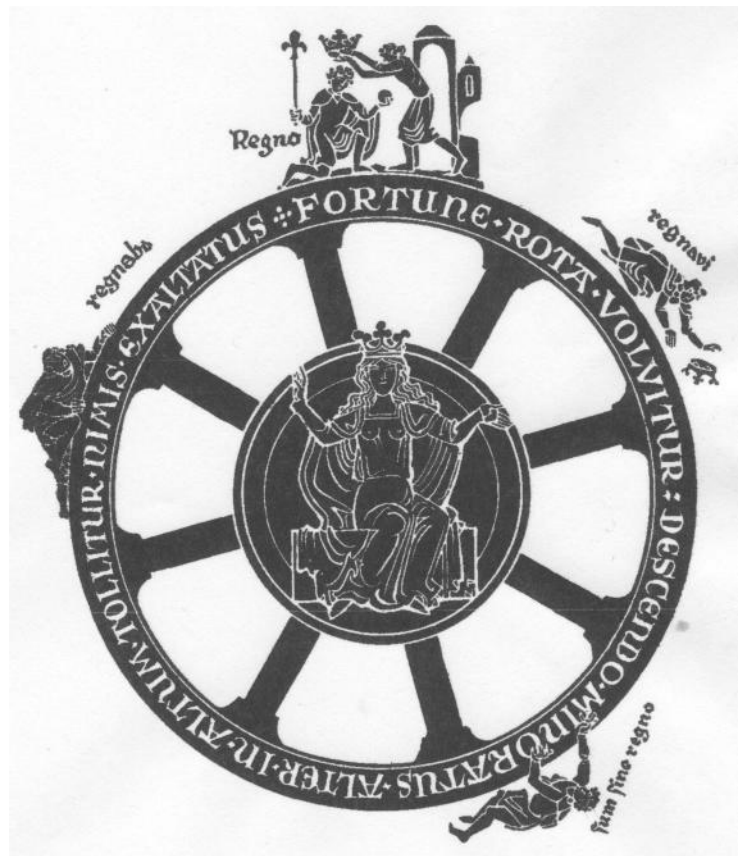
Sors salutis et virtutis michi nunc contraria,
 est affectus et defectus semper in angaria;
 hac in hora sine mora cor depulsum tangite;
 quod per sortem sternit fortem, mecum omnes plangite!

Schluß:

O Fortuna! Wie der Mond
 So veränderlich,
 Wächst du immer
 Oder schwindest!
 Schmähhch Leben!
 Erst mißhandelt, dann verwöhnt es
 Spielerisch den wachen Sinn.
 Dürftigkeit,
 Großmächtigkeit,
 Sie zergehn vor ihm wie Eis.

Ungeschlacht und eitel!
 Rad, du rollendes!
 Schlimm dein Wesen,
 Dein Glück nichtig,
 immer im Zergehn!
 Überschattet und verschleiert
 Kommst du nun auch über mich.
 Um des Spieles
 Deiner Bosheit
 Trag ich jetzt den Buckel bloß

Los des Heiles,
 Und der Tugend
 Sind jetzt gegen mich.
 Willenskraft
 Und Schwachheit liegen
 Immer in der Fron.
 Drum zur Stunde
 Ohne Säumen
 Rührt die Saiten!
 Wie den Wackeren
 Das Schicksal
 Hinstreckt: alle klagt mit mir!



Carl Orff: Carmina Burana: Ego sum abbas (1936)

Ego sum Abbas Cucaniensis
 et consilium meum est cum bibulis,
 et in secta Decii voluntas mea est,
 et qui mane me quesierit in taberna,
 post vesperam nudus egredietur,
 et sic denudatus veste clamabit:
 Wafna, wafna!
 quid fecisti sors turpissima?
 Nostre vite gaudia abstulisti omnia!

Ich bin der Abt von Cucanien,
 Und - meinen Convent halte ich mit den
 Saufbrüdern,
 und meine Vorliebe gehört dem Orden
 der Würfelspieler,
 Und - macht einer mir morgens seine
 Aufwartung in der Schenke,
 geht er nach der Vesper ausgezogen fort,
 Und - also ausgezogen wird er ein
 Geschrei erheben:
 Wafna, wafna!
 Was hast du getan, du schändlichstes
 Schicksal?
 Unsres Lebens Freude

libero e improvvisando, gesticolando e beffardo assai!

Barit.-Solo
 E - go, e - go! E - go sum ab - bas, sum ab - bas, sum ab - bas Cu - ca - nien - sis

91 4/p ♩ = 132 *libero quasi p*
 et — cum - si - lium meum est cum bi - bu - lis,
 et — in secta De - ci - i voluntas mea est, et — qui ma - ne me que - sie - rit in ta - ber - na, post ves - peram

più f
 nudus e - gre - die - tar, et — sic de - nu - da - tus, sic de - nu - da - tus vo - ste cla - ma - bi - ti:

4/p a tempo Barit.-Solo 4/p ♩ = 132 51

Coro
 Waf - na! Waf - na!
 Waf-na! Waf-na!
 Waf-na! Waf-na!

92 *stringendo* *più lento meno f*
 quid fecisti sors turpissi - ma! Nostre vite gaudi - a abstul - sti omni - a!
 Waf-na! Waf-na! Waf-na!
 Waf-na! Waf-na! Waf-na!

93 *a tempo*
 Waf-na! Waf-na! Waf-na! Waf-na!
 Ha ha!
 Ha ha!
 Ha ha!
 Ha ha!

allacca

Edith Piaf: Jerusalem (1960)

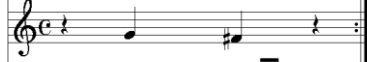
Gesang



Flöte



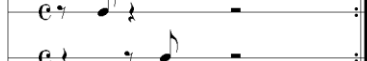
Geige u.a.



Holzblock



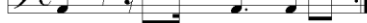
Cymbeln



Tambourin



Pauken



REFRAIN



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.

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.

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.

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.

Le tambour bâte 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.

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.

Einsam in der Wüste und verbrannt von der Sonne
Jerusalems,
einsam erlebt ein Mann in Weiß von fern das Erwachen
Jerusalems.

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.

Und der einsame, verklärte Mann kommt, geleitet von einem weißen
Vogel, nach Jerusalem.
Dort wandelt er unter den Soldaten und den Leuten
von Jerusalem.

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.

Der Trommler schlägt, um zu verkünden, dass das Schicksal
Jerusalems sich erfüllt,
denn ein Mann ist über die Steine der Straße
von Jerusalem gefallen.

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.

Strophe: exotisch-koloristische Musik: orientalisierende, eng sich windende Schlangenmelodik; 'Stehen' im Klang (keine „neuezeitlichen“ Harmoniewechsel; quasi-exotische Instrumentierung: Charakterisierung der historischen Situation in Jerusalem

Refrain: Mondän-gefühliger Schlagergestus mit schwelgerischer Streicherbegleitung: unterstreicht (als heute weltweit verbreitete Musikform) die universale Bedeutung des Mannes von Jerusalem.

Ist das eine wirkliche Annäherung an die Gestalt und Bedeutung Jesu? Oder ist der Stoff nur willkommener Anlass zum Ausleben unverbindlicher (pseudoreligiöser) Gefühle bzw. pathetischer Selbstdarstellung? Fragen tun sich jedenfalls nicht auf angesichts dieser edel-harmonischen Umarmung der ganzen Welt. Zuckerwatte bietet keinen Widerstand und fordert keine Stellungnahme. Dieser Jesus ist in seiner All-Güte eher eine Kitschfigur des 19. Jahrhunderts. Er wird reduziert auf den „Menschenfreund“.

Rumänischer Tanz „Sîrbă La Patru“

	a a a a¹	A A
		
		
		

Genauere Transkription (mit Hilfe reduzierter Bandeschwindigkeit)



10. Sitzung

Johann Sebastian Bach: Bourrée aus der Lautensuite BWV 996

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

Jethro Tull: Bourée

Original (Bach) transponiert

T.1-8 (Tull)

T 41-44

Mazurka.

Allegretto.

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

30

Interpretationsmuster zur privaten Aufarbeitung

GK 11/II 1. Klausur 9. 3. 1990

Thema: Analyse von Chopins Mazurka op. 30, Nr. 2

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.
2. Beschreibe die Anlage des Stückes hinsichtlich der verwendeten Formprinzipien (Wiederholung, Abwandlung, Kontrast.
3. Bestimme die Harmoniefolge der Takte 33 bis 40 (linke Hand), indem Du die Akkorde in ihrer Grundform in dem unten beigefügten Liniensystem einträgst und mit Akkordnamen, Stufen- und Funktionsbezeichnungen versiehst. Bestimme den Modulationsgang.
4. Charakterisiere das Stück hinsichtlich seiner Stellung im Spannungsfeld zwischen Folklore und romantischer Salonmusik.

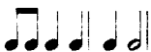
Arbeitsmaterial.

- Notentext
- Toncassette

Arbeitszeit: 2 Stunden

Zusatzinformationen:

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

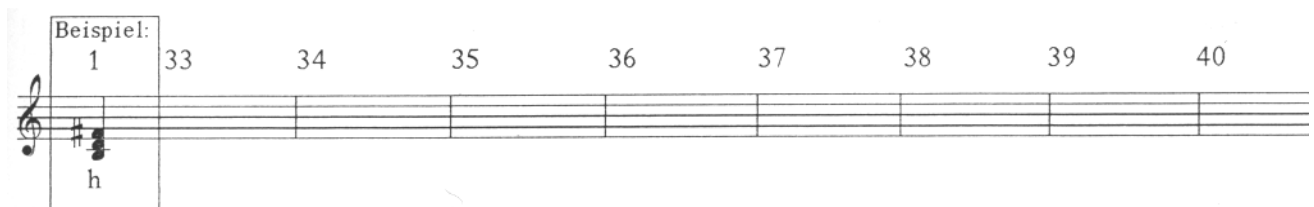
- den **Mazur**: 

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:



Chopin: Mazurka op. 30 Nr. 2**Gliederung****Form- Perioden
teile**

A 16	A	8 Takte: 4 + 4 (VS - NS)	a a ¹ a a ¹	Wiederholung Sequenz
	A'	dto.	a' a ^{1'} a' a ^{1'}	
B 16	B	dto.	b b ¹ b ¹ b ²	Sequenzkette
	B'	dto.	b b ¹ b ¹ b ²	
C 16	C	dto.	c c c c ¹	Wiederholung/Kettenprinzip
	C	dto.	c c c c ¹	
B 16	B	dto.	b b ¹ b ¹ b ²	Sequenzkette
	B'	dto.	b b ¹ b ¹ b ²	

FORMPRINZIPIEN**Wiederholung:**

auf der Formteil- und Periodenebene überall
auf der motivischen Ebene besonders in C (Kettenprinzip), aber auch in A und B (meist als Sequenz)

Abwandlung:

auf der Periodenebene überall (außer C)
auf der motivischen Ebene häufig kleine Verzerrungen bzw. geringfügige Varianten (Folklore-Prinzip)

Motive a b c sind rhythmisch Varianten des Mazurka-Rhythmus-Modells

also nahezu identisch:

(Das rhythmische Kettenprinzip durchzieht
also das ganze Stück.)

**Kontrast: (||)**

vor allem in der Dynamik: p || f; p cresc. f || p

auf der Formteil- bzw. Periodenebene:

A B C :	Stufendynamik	Schwelldynamik	gleichbleibende Dynamik (p)
	2 x fallender Verlauf	2 x steigender Verlauf	stehende Klanghöhe
	Wiederholung - Sequenz	nur Sequenzen	nur Wiederholung

B unterscheidet sich von den anderen Teilen durch seine zielgerichtete, kontinuierliche, Einschnitte überspielende Steigerung.

auf der motivischen Ebene:

a b c kontrastieren im Tonhöhenverlauf: fallend || steigend || fallend
Sekunden || Sekunden || Sekunden und Terzen

folkloristische Merkmale:

Mazurka-Rhythmus, Kettenprinzip, geringfügige Verzerrungen und Varianten, symmetrische Periodik (Tanz)

klassisch-romantische Merkmale:

wechselnde Dynamik, Walzer-Begleitfigur (Gitarrebaß), Kadenzharmonik, Sequenzierungen, Gefühlsspannungsaufbau. Wie sehr vor allem durch die Harmonik die folkloristischen Elemente in Richtung auf ein romantisches Klavierstück verändert, sieht man gerade im C-Teil. Die Motivkette wird nicht mehr als kreisendes Auf-der-Stelle-Treten bzw. als Addition von 2 Taktgruppen, sondern aufgrund der harmonischen Modulation von b nach A als 2 große Bögen wahrgenommen. Hier treffen das statische Element der Folklore und das Entwicklungsprinzip der Kadenzharmonik direkt aufeinander. Der Unterschied wird besonders deutlich, wenn man zum Vergleich die Motivkette mit dem an sich dazugehörenden Bordunbaß (Quinte fis-cis) unterlegt.

Deutung:

Chopins Mazurka ist ein Salonstück. Die Folklore dient als reizvoll-exotisches Moment und als sentimentale Erinnerung an die verlorene Heimat. Gerade die Kombination des Ursprünglichen, Elementaren, Volkhaften mit dem Raffinement romantischer Kunst wird als besonders charakteristisch und poetisch erlebt.

Dritter Satz aus dem Septett op. 20

Ludwig van Beethoven

Tempo di Menuetto

(B) Klar.
Klang
(Es) Horn

Fg.

Viol. (1)
Viola
(Viol. 2)

Cello
Baß

5

p *cresc.* *f*

Beethoven: Sonate op. 31, Nr. 3 (1804)

MENUETTO

Moderato e grazioso (♩. 88)

p *cresc.*

11. Sitzung

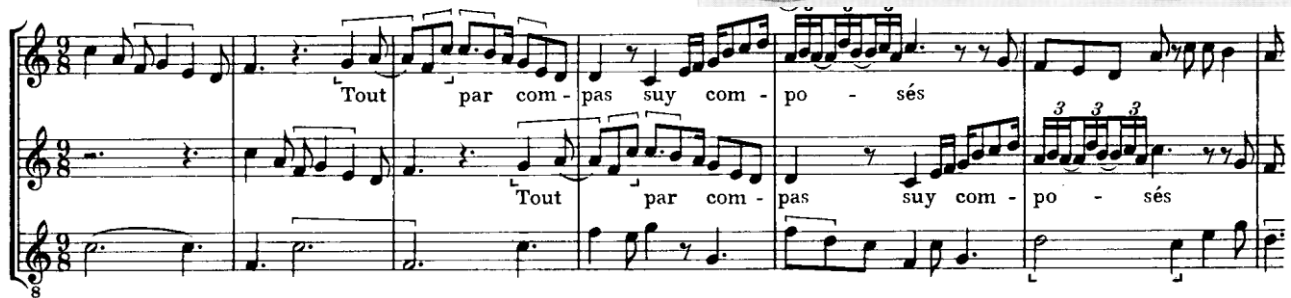
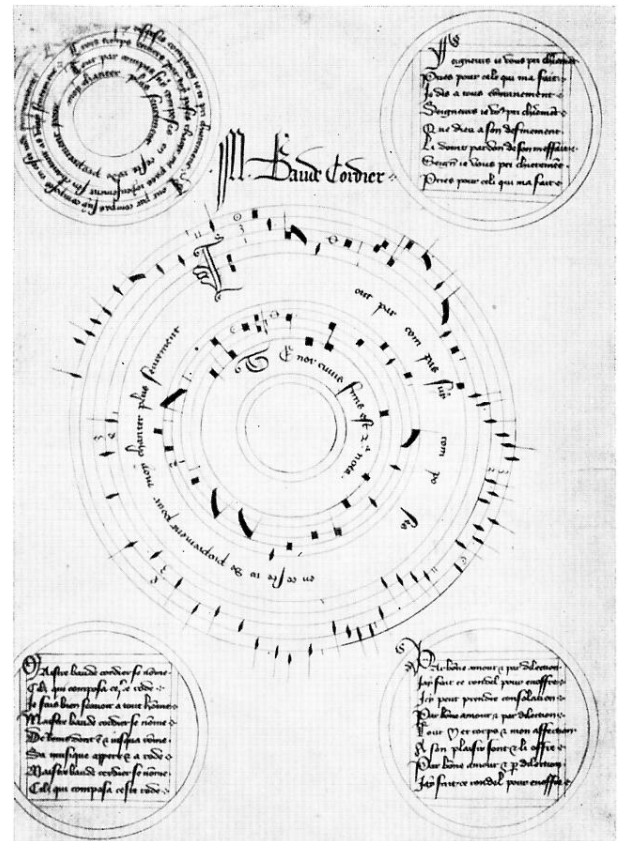
Kreis oder (und?) Gerade?

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):

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.

*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 Besseler/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).

Johann Pachelbel (1653-1706): Kanon

Viol. 1

Viol. 2

Viol. 3

Vlc.

Johann Sebastian Bach: Invention 8

Joseph Haydn: Sonate e-Moll

erschienen 1778

Presto

The score is a piano sonata in E minor, Op. 54, No. 3 by Joseph Haydn. It is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The left system contains measures 1-60, and the right system contains measures 61-123. The music is written for piano and features various dynamics, articulations, and fingerings.

Measures 1-60 (Left System):

- Measures 1-6: *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 7-12: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 13-18: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 19-24: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 25-30: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 31-36: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 37-42: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 43-48: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 49-54: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 55-60: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).

Measures 61-123 (Right System):

- Measures 61-66: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 67-72: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 73-78: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 79-84: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 85-90: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 91-96: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 97-102: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 103-108: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 109-114: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 115-120: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).
- Measures 121-123: *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano).

12. Sitzung

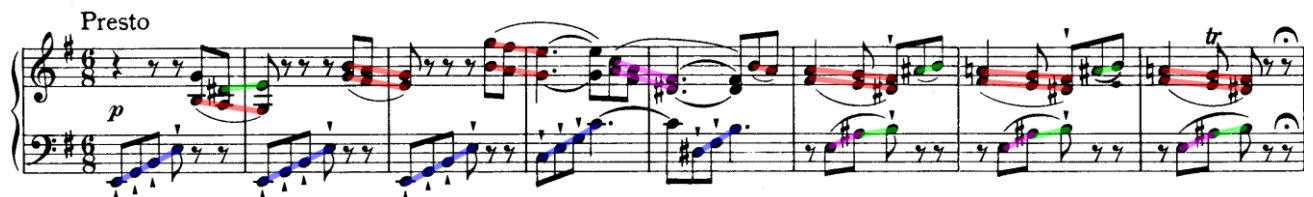
Im Roman erfolgte der Umschlag vom Episoden- zum Entwicklungsprinzip in Wielands Roman "Agathon", der 1766/1767 erschien. Bis dahin bestand ein Roman aus einer Aneinanderreihung von Abenteuern an verschiedenen Orten, die lediglich in der Person des Helden ihre Einheit fand. Die Reihenfolge der Abenteuer hätte man leicht umstellen, ihre Zahl vermehren oder verringern können, es hätte dem Ganzen nicht die Stimmigkeit genommen. Pointiert gesagt: Die Taten des Herkules verlieren nichts von ihrer Attraktivität, egal in welcher Reihenfolge man sie erzählt. Allerdings, wie alle kategorisch definierten Prinzipien gilt auch dieses nicht in einem umfassenden Sinne, sondern dient als grundsätzliche und kontrastierende Abgrenzung vom späteren Entwicklungsprinzip. Solche Definitionen sind kein hinreichendes Instrument zur Kennzeichnung einzelner Werke, denn zwischen Reihung und Entwicklung gibt es viele Zwischenstufen, und die gilt es zu beachten, wenn man ein Werk differenziert verstehen will.

Christoph Martin Wieland:

"Aber damit solche moralische Individual-Gemälde wirklich nützlich werden, muss man sich nicht begnügen, uns zu erzählen, was diese merkwürdigen Menschen gethan haben, oder was sie gewesen sind; man muß uns begreiflich machen, wie sie das, was sie waren, geworden sind; ... - Gleichgültig kann es uns dann seyn, ob eine solche Person einen historischen oder gefabelten Namen führt ... : Wenn er nur wahres Leben athmet, nur durchaus wirklicher Mensch ist, uns nur immer aufrichtig entdeckt, wie und wodurch er ein solcher Mann war, und wie es zugeht, dass er durch eine Reihe natürlicher Verwandlungen und Entwicklungen endlich der wurde und werden musste, der er am Ende ist. Dieses ist alles, was wir verlangen können, damit die Abschilderung eines Individual-Charakters für das Menschen-Studium wichtig sey."

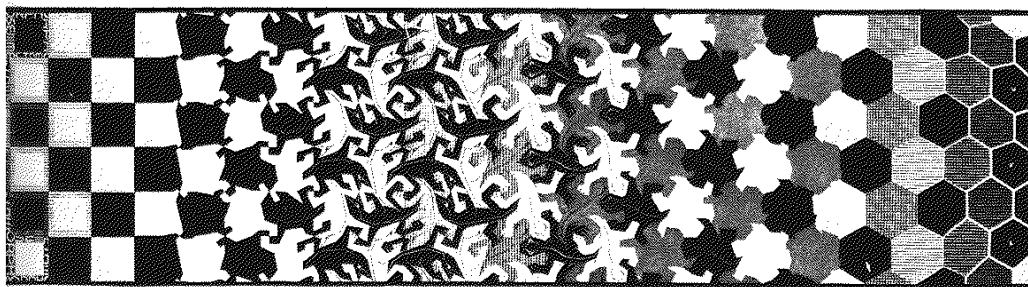
Aus: Unterredungen mit dem Pfarrer von xxx, 1775. Zit. nach: Leo Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1973, S. 466.

Der Charakter eines Stückes ist demnach äußerst komplex. Er läßt sich nicht mit einem Wort oder einem Satz kennzeichnen, wie man ja auch den Charakter eines Menschen nicht auf eine einfache Formel bringen kann. Er beinhaltet eben nicht nur, wie der Typus, eine Haupteigenschaft, sondern vor allem starke individuelle Ausprägungen. Daß wir uns selbst einen solchen Typus als vielfältig in sich gebrochen vorstellen, mag ein Vergleich mit dem Begriff Clown verdeutlichen: Er läßt uns nicht nur an lustige Kapriolen denken, sondern auch an Tragik, Einsamkeit und Verzweiflung.



In Haydns e-Moll-Sonate ist das Thema schon dualistisch angelegt: a: Aufwärtsbrechung des Dreiklangs im Staccato (blau) / b: skalischer Abgang im im Legato (rot). Man sieht, wie die Motive Metamorphosen unterliegen und Merkmalsmischungen auftreten. In T. 5/6 (violett) nimmt Motiv a das Merkmal der Dreiklangsbrechung an. In den letzten 3 Takten übernimmt b von a das Legato und ein Sekundintervall. Die zunächst fast nebensächliche Brechung der Abwärtslinie b am Anfang (grün) bekommt zunehmende Bedeutung. Das Ganze ist also hochkomplex. Hat man die Konstellation verstanden, erschließt sich der weitere fast wie von selbst.

Zur Metamorphose (Gestaltverwandlung)



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

Beethoven äußert sich in seiner Musik nicht mehr in netten, aber unverbindlichen galanten Floskeln. An die Stelle des konventionellen Small talk tritt die intensive, individuelle, charakteristische Kundgabe von Gedanken und Gefühlen. Musik wird zum Spiegel psychologischer Vorgänge. Sie entfernt sich von der Statik barocker, typisierter Affektsprache und wird zu einer dynamisch sich entwickelnden freien Gefühlssprache. Mit der Einheit des Affekts wird auch die Einheit des Materials aufgegeben. Musik wird prozessual, ihr Ablauf wird von sich wandelnden, teilweise kontrastierenden Gedanken bestimmt. Zum Problem wird dabei die Einheit des Ganzen bzw. die Logik der Aufeinanderfolge des Verschiedenen.

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, in C major, first movement, is presented in a single system. The score is in 2/4 time and consists of 48 measures. It features a piano introduction, a first theme, a second theme, and a development section. The score includes various dynamics (p, ff, cresc., sf, p, f, sf, p, ff, p) and articulations (trills, slurs, accents). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Measures 1-5: Introduction, piano (p), trill on G4.

Measures 6-10: First theme, piano (p), trill on G4.

Measures 11-15: Second theme, piano (p), trill on G4.

Measures 16-20: Development, piano (p), trill on G4.

Measures 21-25: First theme, piano (p), trill on G4.

Measures 26-30: Second theme, piano (p), trill on G4.

Measures 31-35: Development, piano (p), trill on G4.

Measures 36-40: First theme, piano (p), trill on G4.

Measures 41-45: Second theme, piano (p), trill on G4.

Measures 46-48: Development, piano (p), trill on G4.

13. Sitzung

Klausur

Musikhochschule Köln

7.2.1995

Aufgabe:

Zeigen Sie, wie sich die beiden Ausschnitte aus

- Bachs Fantasie c-Moll und
- Beethovens Sonate c-Moll, op. 10 Nr. 1

in den Unterricht der SII einbringen lassen, wie er im abgelaufenen Semester skizziert worden ist.

Sie können beide Stücke behandeln oder sich auf das Beethovenbeispiel beschränken

In jedem Falle sollte deutlich werden

von welcher Perspektive aus Sie die Stücke angehen,
welche Merkmale sie exemplarisch herausstellen und
welche konkreten Verfahren Sie im Unterricht anwenden würden.

J. S. Bach: Fantasie c-moll

Neuausgabe nach dem Urtext
von Alfred Kreutz

Joh. Seb. Bach

[Allegro]

Ludwig van Beethoven: Sonate op. 10, Nr. 1 (1796/98)

Allegro molto e con brío (♩ = 60)

Sonate Nr. 5