KEINE ANGST VOR MUSIK 21

Prof.Rob.Schollum: Formen und Strukturen 3

R e i h u n g e n , 1. T e i l

In den ersten beiden Sendungen, die das riesige zu behandeln begonnen haben, das wir insgesamt "Formen und Strukturen" nannten, konnten wir merken, wie kleinste Keime, kleinste Zellen - wir sprachen von Urmotiven - den Zusammenhalt bildeten für größere Gedanken. Vielleicht war es für Manche von Ihnen sogar recht überraschend, zu bemerken, wie so ein

3 gehalten war von
halte gibt, ahnten
ispiel kam: hier war
die Rede. An seine
charakteristisch
bezeichnen könnten:
Gedanken zusammen-
werden nach und nach
ie Sprache vor allem,
ken Sie nur einen
ganz wesentlich von
rsprungs, der Jagd
mit dem Auftauchen
St. Johannes-Strom-
isten, zu verhindern,
entsteht...
dungen gehen wir
ungen zurück. Über
l. Teil. Das heißt:
neue Varianten von
diese ja die arbeits-
ben solche Aneinan-
le Form wird, das soll
ftigen.
legungen ein wenig
en dazu einen ganz
16 Takte lang und
er Zeitschrift
gt.
o kleines Stück ge-
wir so besonders aus-
eispiel erkannten:

der ZUSAMMENHANG der zwei Teile ist wichtig, wenn das ganze Stück wie aus einem Guß sein und uns überzeugen soll.

KEINE ANGST VOR MUSIK 21

Prof.Rob.Schollum: Formen und Strukturen 3

R e i h u n g e n , 1. T e i l

In den ersten beiden Sendungen, die das riesige zu behandeln begonnen haben, das wir insgesamt "Formen und Strukturen" nannten, konnten wir merken, wie kleinste Keime, kleinste Zellen - wir sprachen von Urmotiven - den Zusammenhalt bildeten für größere Gedanken. Vielleicht war es für Manche von Ihnen sogar recht überraschend, zu bemerken, wie so ein kleines Lied wie "Und in dem Schneegebirge", das scheinbar fast ununterbrochen neue Gedanken brachte, doch insgeheim zusammengehalten war von dem Schritt der Terz. Aber daß es auch andere Zusammenhalte gibt, ahnten wir schon, als dann in der 2. Sendung das Schönberg-Beispiel kam: hier war ja nun von einem Urmotiv rein musikalischer Art nicht die Rede. An seine Stelle trat - wie das für den expressionistischen Stil charakteristisch ist - etwas, das wir vielleicht als Ur s t i m m u n g bezeichnen könnten: diese Ur-Stimmung war es, die die aneinandergereihten Gedanken zusammenhielt und gestaltungsauslösend, formauslösend war. Wir werden nach und nach noch etliche andere Auslösungsfaktoren kennenlernen: die Sprache vor allem, und dann die Bildhaftigkeit und die Beschreibung - denken Sie nur einen Augenblick daran, daß die Form von Smetanas "Moldau" ganz wesentlich von der "Szenerie" abhängt, von dem Nachmalen des Moldau-Ursprungs, der Jagd in den Wäldern, der Bauernhochzeit, der Nachtstimmung mit dem Auftauchen von Märchen und Sagen, dann dem Durchzwängen durch die St. Johannes-Stromschnellen: und es bedarf schon großer Kunst des Komponisten, zu verhindern, daß da nicht ein bloßes musikalisches Bilder-Potpourri entsteht...

Aber nach diesem kleinen Exkurs in spätere Sendungen gehen wir wieder ganz bescheiden an den Beginn unserer Betrachtungen zurück. Über unserer heutigen Sendung steht als Titel: Reihungen, 1. Teil. Das heißt: es wird nun schon einige Zeit dauern, in der wir immer neue Varianten von thematischen Aneinanderreihungen betrachten werden, da diese ja die arbeitsmäßigen Urzellen des Komponierens sind. W i e nun eben solche Aneinanderreihungen gemacht werden und wie daraus überzeugende Form wird, das soll uns als grundlegend unbedingt ein wenig länger beschäftigen.

Lassen Sie uns zu Beginn unserer heutigen Darlegungen ein wenig Ludwig van Beethoven auf die Finger schauen. Wir wählen dazu einen ganz kleinen Tanz, den Beethoven 1795 schrieb: er ist nur 16 Takte lang und dem Notenbild nach, das wir als Beispiel 6.0 in ~~unserer~~ Zeitschrift Radio Österreich bringen, eindeutig zweiteilig angelegt.

Zweiteilig: gut und schön, das kann für ein so kleines Stück genügen. Aber wir greifen sogleich auf das zurück, was wir so besonders ausgeprägt in der vorangegangenen Sendung am Schönberg-Beispiel erkannten: der ZUSAMMENHANG der zwei Teile ist wichtig, wenn das ganze Stück wie aus einem Guß sein und uns überzeugen soll.

Nun, ist - beim ersten Anblick der Noten - gar so viel Zusammenhang spürbar?

Was den 1. Teil des Stückleins betrifft, so merken wir wohl, daß sich die beiden ersten Takte durch die Harmonieänderung bedingt leicht verändert wiederholt werden. Wir haben darunter daher auch a^1 und a^2 geschrieben. Das klingt nun folgendermaßen:

(Klav. Takt 1-4)

Dann allerdings scheint ein doch irgendwie neuer Gedanke auf, wobei es für die Proportion recht hübsch ist, daß da der 1. Takt sogleich wieder leicht variiert, weil eine Stufe tiefer, wiederholt wird. Also: eine Wiederholung im 1., eine Wiederholung im 2. Teil. Das verbindet irgendwie. Im Klang:

(Klav. Takt 5-8)

Also hat - das glauben wir sagen zu können - dieser 1. Teil schon zwei aneinandergereihte kleine Gedanken. Hängen sie eigentlich zusammen?

Nun, doch. Die beiden Pfeile, die wir in unserem Notenbeispiel angebracht haben, zeigen Ihnen sicher bereits die Antwort auf unsere Frage. Die ersten 4 Takte bringen den Aufstieg, markiert durch die Noten c-d-e

(Klav.)

die zweiten 4 Takte den Abstieg und zwar rückläufig, markiert durch die Noten e-d-c

(Klav.)

Der GRUNDzug dieses ersten Teiles besteht also genau genommen aus Frage und Antwort in Gestalt von Auf-

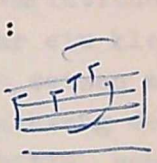
(Klav. c-d-e)

und Abstieg

(Klav.e.d.c),

wobei diese GRUNDZUG-Noten einfallsmäßig umspielt werden durch zwei doch kontrastierende Gedanken: denn unzweifelhaft sind

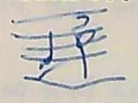
(Klav.:



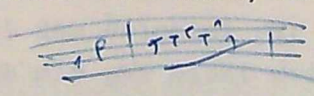
und

doch recht verschieden.

Aber ich habe Sie doch bereits wieder hinters Licht geführt... Der 1. Gedanke heißt nämlich nicht nur

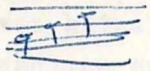


sondern es gehört noch ein zweiter Takt dazu, also insgesamt:

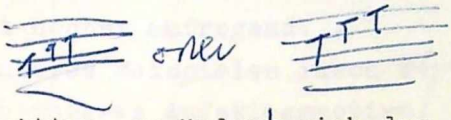


Da aber entdecken wir bereits Zusammenhänge, Verklammerungen.

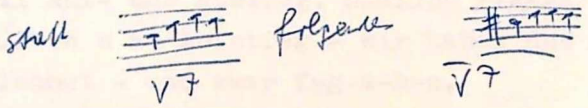
Wir haben doch gerade davon gesprochen, daß der AUFSTIEG in den ersten 4 Takten markiert ist durch die Noten c-d-g. Diese drei Noten kann ich auf verschiedenste Art variieren. Ich kann sie statt in der Originallage



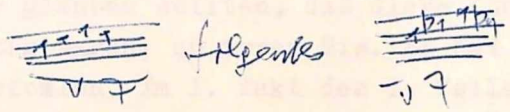
höher oder tiefer bringen, wodurch sich tonartbedingt die Intervalle etwas ändern können, also z.B.



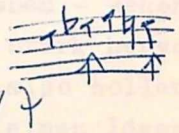
denn hatte c-d-e aus zwei GROSSEN Sekundschritten, so ändert sich das bei h-c-d tonal bedingt und kleine und große Sekund, bei d-e-f in große und kleine Sekund. Aber lassen Sie uns da gleich ein wenig vorgreifen und noch ein paar Veränderungskniffe nennen. Ich kann Töne einführen, die in der gewählten Tonart nicht vorkommen, wie z.B. einmal ein cis statt einem c oder ein es statt einem e und das ergäbe dann z.B.



oder



ja, sogar z.B.



, also es und e gleichzeitig im gleichen Motiv. Und noch etwas: ich kann das Motiv z.B. DEHNEN, wie das Beethoven im 3. Takt des 2. Teiles macht - bitte sehen Sie sich's an: - da wird g-a-h gedehnt zu g-h-c und mit Einführung eines cis statt des planmäßigen c könnte es sogar heißen nicht g-h-c-, sondern g-h-cis! Und noch gäbe es weitere Variationen...

Nun, das war ein kleines Intermezzo, Variationsmöglichkeiten betreffend. Und nun setzen wir dort fort, wo wir vorher unterbrochen haben, nämlich bei Betrachtung der Grundnoten des Aufstieges, die da also heißen c-d-g. Und nun, bitte, sehen Sie sich an, was im 2. Takt des 1. Teiles vor sich geht: sind die ersten 3 Noten h-c-d also nicht eine zusammengedrängte Variante der Hauptnoten des Aufstiegs?! Also sind wir schon wieder hinter eine ganz wichtige Verklammerung gekommen!

Ich höre Sie jetzt vielleicht sagen: unfaßbar, was so ein Komponist denken muß. Er ist wirklich der reinste Konstrukteur. Allerdings hätte ich das Konstruierte bei dem Beispiel gar nicht gemerkt. Es klang so selbstverständlich, daß ich mir gar nicht weiter den Kopf darüber zerbrochen hätte. Nun, das "selbstverständlich-klingen" ruht immer auf

solider Konstruktion. Ob diese "solide Konstruktion" vom Schaffenden bewußt oder instinktiv vorgenommen wird, ist egal - wichtig ist das Vorhandensein: und gerade, was Beethoven betrifft, wissen wir, daß er an manchen uns heute ganz selbstverständlich erscheinenden Themen oft jahrelang herumgebastelt hat, bis sie selbstverständlich wurden. Beethovens Skizzenbücher diesbezüglich durchzusehen ist höchst aufregend...

Und nun sind wir mit der Betrachtung unseres Beispieles rasch fertig Takte 5-8 des 1. Teiles spielen mit Varianten unseres Aufstiegsmotivs. In Takten 1-4 des 2. Teiles wird der Aufstieg verdoppelt - wir haben es mit zwei Klammern im Notenbeispiel bezeichnet - und was Takte 5-8 des 2. Teiles betrifft, so nimmt der 5. Takt den Gedanken des 1. Taktes auf und es /f/g/a/h/ geht in der Folge weiter hinauf bis zum höchsten Ton des ganzen Stückes, dem c. Was aber die GRUNDzüge betrifft, so ergibt sich folgendes: 1. Teil Auf- und Abstieg, nämlich /c/d/e/d/c/ c-d-e-d-c,

2. Teil n u r Aufstieg - wir haben das mit Klammern im Notenbeispiel bezeichnet - und zwar f-g-a-h-c.

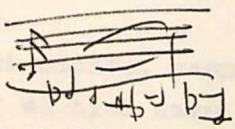
Wenn Sie aber glauben sollten, daß diese Konstruktionsbelange Beethoven gleichgültig waren, so irren Sie. Er hat den Interpreten extra ihre Hervorhebung befohlen. Im 1. Takt des 1. Teiles das c, im 3. das d, im 5. das e müssen - sehen Sie sich bitte die Noten an - die Aufstiegs-Grundnoten stark hervorgehoben werden, ebenso im 2. Teil das f und das g. Derart also sollen die ZUSAMMENHÄNGE innerhalb der im Prinzip 3 verschiedenen kleinen Ideen dieses Tänzchens dem Hörer eindeutig ins Ohr gespielt werden. Wir können für dieses Beispiel sagen: 2 Teile, davon im 1. Teil sogar wieder zwei unterschiedliche Gedanken. 2 ANEINANDERGEREIHTE Teile , aber - und das zeigt eben die Hand des Meisters - durch ein Dreitonmotiv (Klav.: c-d-e) intensiv zusammengehalten. Hören Sie nun, bitte, das ganze Stückchen, wobei wir jeden der beiden Teile wiederholen, wie das Beethoven vorgeschrieben hat.

(Klav.)

Die nächsten beiden Beispiele sollen nicht folgen, ohne daß wir Sie zuerst an das Schönberg-Beispiel der letzten Sendung erinnern. Wir sprachen da doch von einer Aneinanderreihung von Gedanken, die im Gegensatz zu dem eben gebrachten Beethoven-Beispiel in keiner Weise eine ebensolche motivische Verknüpfung aufwiesen, aber dafür von der Atmosphäre, von der Expression her zusammengehalten waren. Ein Gleiches wird nun unseren Ausgangspunkt bilden müssen, wenn wir die ganz persönliche Reihungsweise betrachten wollen, wie sie Wolfgang Amadeus Mozart vornimmt. Die Nennung der Namen Schönberg und Mozart in einem

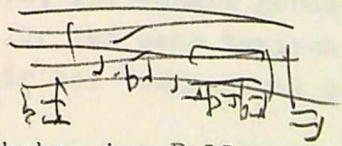
Atemzug wird Sie vielleicht überraschen. Aber das Schönberg-Beispiel wurde ja eigentlich von einer sozusagen "inneren Handlung" zusammengehalten, die sich in einer starken Gestik der Tonfolgen dokumentierte. Diese - wie wir es eben genannt haben - "innere Handlung" ist beim Bühnenkomponisten Mozart immer wieder auch dort zu merken, wo seine Musik mit der Bühne nichts zu tun hat, bei der Kammermusik und Symphonik also; sehen wir uns Mozart von dieser Seite her an, so fällt das immer noch umhergeisternde Wort vom "leichten", vom "geflügelten" Komponisten, vom "Licht- und Liebesgenius" und was dergleichen romantisierende Aussprüche noch sein mögen, rasch unter den Tisch. Mozart steht handfest auf der Erde. Mozart reiht Zeichnung an Zeichnung aneinander, und diese Zeichnungen, diese CHARAKTERSTUDIEN, wie wir am liebsten sagen möchten, werden zusammengehalten dadurch, daß sie sich als Details dem jeweiligen Ganzen so genial unterordnen, wie uns das bei Mozart eben immer wieder fasziniert. Von ~~unseren~~ dien beiden ~~nun folgenden~~ Beispielen ist eines der Opernmusik und eines der symphonischen Musik entnommen. ~~Zunächst~~ Heute bringen wir im Hinblick auf die Reihung der Strukturen den Beginn der Bildnisarie aus der "Zauberflöte". Die Situation ist bekannt: Tamino hat das Bild Paminas erhalten und beginnt, es zu betrachten. Die Schönheit der Dargestellten überwältigt ihn sogleich, ein Neues, ihm noch Unbekanntes ergreift sein Herz. Es ist unbestreitbar Ängstlichkeit ob des Ungewohnten und offenbar Ungeheuren in Tamino. Mozart zeichnet das in Tönen mit einem strahlenden, allerkürzesten Aufblick

(Klav.: .

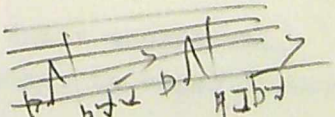


und einem quasi schüchternen Blicksenken:

Der Satz: "Dies Bildnis ist bezaubernd schön" führt noch weiter zur Feststellung: "wie noch kein Auge je gesehn". Konsequenterweise bringt also Mozart kein neues Element; er wiederholt, was er eben gesagt hat, in einer minimalen Variante, nämlich einen Ton tiefer:



Aber nun ist, vom Text her gesehen, ein Geschehen ins Rollen gekommen. Tamino kann nicht mehr zurück. Und wieder blickt er zweimal auf, nun aber schon rascher, fast : atemloser. Das bringt einen neuen musikalischen Gedanken, wieder in 2 Gestalten:



Und nun erwacht der Mann in Tamino ganz: nichts hält ihn mehr zurück, er jauchzt auf und nur mühsam bändigt er sich in einem dritten

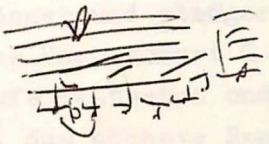
(Klav.: "wie dies Götterbild ... füllt)

die ersten beiden Gedanken überhöhenden musikalischen Gestalt:

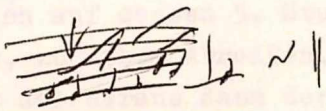
im Text wird der Satz "mein Herz mit neuer Regung füllt" wiederholt; in der Melodie erscheint ein abschließender Gedanke, der neu und doch nur eine Variante seines Vorgängers ist, da er wesentlich den gleichen sehrsüchtig abwärtsschreitenden Sekundschritt verwendet - der ganze Gedanke:

(Klav. "mein Herz... füllt" 2.mal)

im Vergleich: beim 1. Mal unter anderem:



beim 2. Mal:



Fassen wir zusammen: wir haben es mit im wesentlichen drei Gebilden zu tun, einem ersten, das leicht variiert wiederholt wird, einem zweiten, bei dem das Gleiche in gedrängterer Form geschieht, und einem dritten, das mit einem Ausbruch beginnt, der NICHT mehr kommt, während das Übrige die gleiche Substanz in zwei verschiedenen Fassungen bringt. Die Aneinanderreihung dieser Gedanken wird wohl aus dem Text, mehr aber noch aus der PSYCHOLOGISCHEN DURCHDRINGUNG DER SITUATION abgeleitet, und alle Gedanken sind aus dieser Durchdringung der Situation heraus erfunden. Daher geben sie trotz ihrer substanzmäßigen Verschiedenheit doch eine Einheit.

An dieser Art der Gestaltung ändert sich nichts, wenn wir es mit einem Beispiel OHNE Worte zu tun haben. Wir wählen dazu den Anfang des 1. Satzes der "Kleinen Nachtmusik", und zwar nur den 1. Themenkomplex, den, den wir später, bei Besprechung der Sonatenform, als die Exposition des Hauptsatzes und die Überleitung zum Seitensatz bezeichnen werden. Wieder wollen wir betrachten, wie Mozart geradezu unerschöpflich Motiv an Motiv reiht. Das ist für ihn sehr typisch. Beethoven etwa arbeitet da ganz anders, wie wir bei Besprechung der Sonatenform noch sehr genau merken werden.

Der 1. ,fanfarenartige Einfall wird, tonal verändert, d.h. auf anderer Tonleiterstufe, umgekehrt:

(Klav.T.1.4)

Er war Signal: für den Anfang des Werkes hat er damit ausgedient. Ein neuer Einfall erscheint: er beißt sich zunächst im wesentlichen

auf zwei Tönen fest - hat also im CHARAKTER etwas von der Hartnäckigkeit der Fanfare - und schwingt sich dann ein paar Töne empor, nicht mehr:

(Klav. T. 5-10)

ein dritter Einfall wird angereiht, nun schon im Piano; er wird wiederholt und wirkt merkwürdig verhalten und sanft:

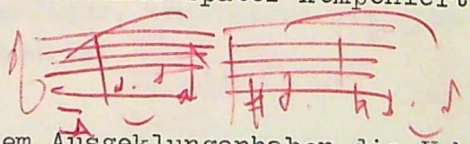
(Klav.: Takt 11-14)

So weitergeführt wäre die ganze aufreizende Anfangsfanfare eigentlich vergeblich gewesen. Wie also weiter? Nun, Mozart macht etwas, das überraschend ist und in diesem Fall ausgesprochen heitere Wirkung auslöst: mit einer schlagartigen dynamischen Verstärkung setzt der vierte Gedanke an, überrumpelt förmlich seinen Vorgänger und steigert sich mit einem Oktavengang hinauf zur Dominante der Haupttonart G-dur, also nach D-Dur, wo er sich auf dessen 5. Stufe festsetzt und das Stück zum Abreißen bringt, zu einem Abreißen, das höchste Spannung gibt - eine Spannung, aus der heraus dann der sogenannte Seitensatz völlig unerwartet tänzerisch herauswächst. VIER Einfälle also für den Werkanfang, und sie geben dem Werk den Charakter durch ihre GEGENSÄTZLICHKEIT, die in diesem Rahmen ganz stark übermütig wirkt. Wir haben damit etwas Neues kennengelernt: betonte EinfallsGEGENSÄTZE, die als GANZES einem Stück einen besonderen, meist übermütigen oder heiteren Charakter geben können. Hören wir uns den Beginn des 1. Satzes der "Kleinen Nachtmusik" daraufhin an.

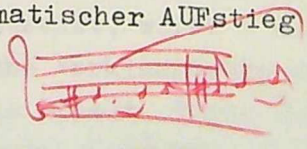
(Band: Haupts. 1.S. Kl. Nachtmusik)

Das letzte Beispiel unserer heutigen Sendung, das wir allerdings seiner Länge wegen nicht ganz bringen können, stammt von Wagner: es ist das Tristan-Vorspiel, das ein Musterbeispiel von Reihungen auf der Grundlage von thematischen Varianten darstellt. Dazu zunächst am Klavier einige knappe Erläuterungen.

Der erste Gedanke besteht aus einem Aufblick und dem sofort folgenden Absinken - im Prinzip genau das Gleiche wie am Beginn der Mozartschen Bildnisarie, nur eben Jahrzehnte später komponiert und daher nicht mehr tonal gebunden:



Diesem Gedanken wird noch vor seinem Ausgeklungenhaben die Umkehrung des Abstiegs, also ein ebenso chromatischer AUFstieg eingeschoben:

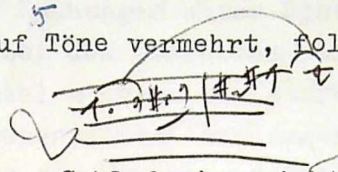


Das Ganze, unter Hinzufügung zweier begleitender Stimmen, die aber

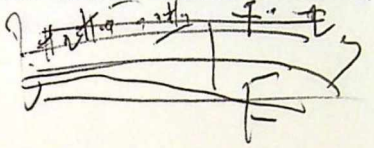
für unsere Betrachtung unwesentlich sind, ergibt:

(Klav.: Ausz. T.1-3)

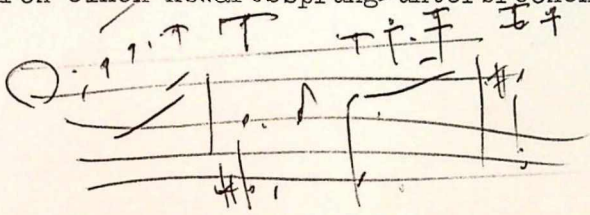
Der Aufstieg erhält, um einen Ton auf Töne vermehrt, folgende RHYTHMISCH wichtige Variante:



Ihm folgt eine solche Variante, die am Schluß eine nicht chromatische, sondern TONALE Umbiegung nach ABwärts erhält:

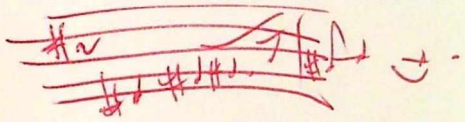


Diese tonale Abbiegung wird sofort konsequent dadurch erweitert, daß Auf- und Abstieg die Aufstiegselemente INSGESAMT nun eine TONALE, durch einen Abwärtssprung unterbrochene Fassung erhalten:

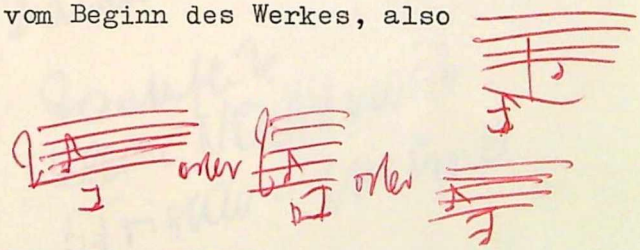


Der Rhythmus von vorhin

erhält eine noch erregtere Variante , die kombiniert wird mit Tönen aus dem allerersten Aufstieg:

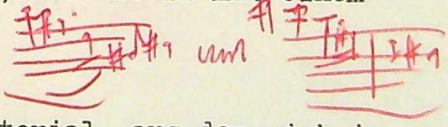


Diese Teilchen nun, der Rhythmus und der Rhythmus sowie in zahlreichen Absplitterungen und Zusammenfügungen immer von neuem unerschöpflich kombiniert sowohl chromatischer als auch tonaler Auf- und Abstieg zuzüglich des in einen Absprung verwandelten, also umgekehrten allerersten Sprunges vom Beginn des Werkes, also



umgekehrt

- sowie bereichert um eine Dreiklangsfigur, kombiniert mit einem Sekundschritt je nachdem auf- oder abwärts:



- - diese Einzelteilchen also bilden das Material, aus dem sich in Reihung um Reihung das Vorspiel vorantreibt, wobei - wir betonen das - das rhythmische Element als zusätzliche Verklammerung zur motivischen Verzahnung eine ganz wesentliche Rolle spielt. Hören Sie sich, bitte, bei Gelegenheit das ganze Tristan-Vorpiel, von dem wir ein Stück ab dem 16. Takt bringen, auf unsere Darlegungen hin an.

(Band: Aus Tristan-Vorspiel)

Wir hatten am Ende unserer letzten Sendung gesagt, daß wir heute noch mehr eingehen würden auf Reihungen unter Einbeziehung des Variierens. Das geschah sowohl bei dem Beethoven- als dem Wagner-Beispiel. Beim Wagner- Beispiel stießen wir stark auf das rhythmische Element. Es wird eine wesentliche Verklammerungsrolle auch nächsthin spielen, wenn wir uns ein Strawinsky-Beispiel an~~schen~~ hören ~~und dem ein Bach-Stück gegenüberstellen~~ werden. Auch der Rhythmus hat Form-Kraft! -

für Sendeleitung: Bänder:
Zauberflöte
kleine Nachtmusik
Tristan - Vorspiel

Zeichnungen I

Mozart, Bildnisarie
All. Nachtmusik
(„Exposition"-Anfang)

Die „Handlung" All. zwei Gedanken
V. Brandenburg. 1. Satz
(Barock)