

(Einleitung von Dr. Rocek)

Immer wieder bei unseren Betrachtungen sind wir auf zwei Grundformen der Gestaltung gestoßen. Die eine: das Aneinanderreihen von Motiven, Themen, Klanggestalten. Die andere: die Wiederaufnahme von Elementen, die schon da gewesen sind, <sup>damit</sup> um sie zu schaffen von

13

Vorurteilen, von mehr e i der Geist der  
altungsgedanken stieß,  
rholen, sondern es  
u verändern. Von hier  
ngen eines zu diesem  
ehr weit sein. Wir  
ungleich noch keineswegs  
ührt. Bei ihnen war  
igsten Umgestaltungen  
her, stimmungsmaßiger  
AMTKomplex auch einer  
n wurde. Was ~~unvernünftig~~ in  
ichtig wird, ist nun  
den Stoff abgeben für  
nen Keimen, für Zer-  
der Komponist Verar-  
e nicht zu trennen  
ung eines Themas oder  
ir als "Durchführung"  
nken aufgestellt, ex-  
nn durchzuführenden  
rung vorangehen. Ob  
ponierte Material in  
damit eine dreiteilige  
rise der Exposition,  
lgt und damit bis zu  
ung wird, und ob eine  
d dann Entscheidungen,  
lungsfähigkeit des  
~~bedingungs~~  
von abhängig machen  
FORM IST EIN MITTEL

Lassen Sie uns nach dieser nötigen theoretischen Klarlegung zum Praktischen, zum klingenden Material, also, gehen.

(Einleitung von Dr. Rocek)

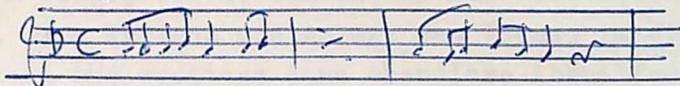
Immer wieder bei unseren Betrachtungen sind wir auf zwei Grundformen der Gestaltung gestoßen. Die eine: das Aneinanderreihen von Motiven, Themen, Klanggestalten. Die andere: die Wiederaufnahme von Elementen, die schon ~~dagewesen~~ <sup>damit</sup> sind, und ~~das~~ Schaffen von Verzahnungen, von mehr Geschlossenheit. Es könnte sein, daß gerade d a b e i der Geist der Komponisten auf ~~äinen~~ ~~entscheiden~~ ~~den~~ neuen Gestaltungsgedanken stieß, nämlich, einmal Gesagtes nicht unverändert zu wiederholen, sondern es bei öfterer Wiederkehr ohne Antasten der Substanz zu verändern. Von hier aus konnte es zur Lust der Gestaltung von Veränderungen eines zu diesem Zweck aufgestellten Gerüstes, eines ~~Themas~~, nicht mehr weit sein. Wir haben über die Kunst des Variierens schon öfter, wenngleich noch keineswegs erschöpfend, gesprochen und auch Variationen vorgeführt. Bei ihnen war es bisher immer so, daß das Thema wohl die vielfältigsten ~~Umgestaltungen~~ ~~in~~ melodischer, rhythmischer, harmonischer, taktlicher, stimmungsmäßiger Hinsicht erfuhr, daß aber eben dieses ~~Thema~~ als ~~GESAMT~~komplex auch einer ~~INSGESAMTEN~~ Veränderung seines ~~Ur-~~Wesens unterworfen wurde. Was ~~unw~~ in unserer heutigen und nächsten ~~Veränderung~~ <sup>Veränderung</sup> für uns wichtig wird, ist nun etwas Anderes, nämlich: wie weit kann ein Gedanke ~~den~~ Stoff abgeben für Ableitungen aus ihm, für ~~NEUE~~ Gestalten aus gegebenen Keimen, für Zersplitterungen und Abspaltungen, kurz, für das, was der Komponist Verarbeitung des Materials nennt. Diese Verarbeitung, die nicht zu trennen ist vom Gedanken der Variation, also der ~~Neugestaltung~~ <sup>Um</sup> eines ~~Themas~~ oder Keimes, macht den fesselnden Teil dessen aus, was wir als "Durchführung" bezeichnen und zu dessen Zweck zunächst einmal Gedanken aufgestellt, exponiert werden müssen, denn diese Exposition des dann durchzuführenden Materials muß ja nun im Prinzip eben einer Durchführung vorangehen. Ob etwa zum Zweck formalen Gleichgewichtes dann das ~~Exponierte~~ Material in seiner Urgestalt nochmals vorgeführt wird und sich damit eine dreiteilige Form A-B-A, nämlich Exposition, Durchführung und Reprise der Exposition, ergibt, oder ob die Reprise in ~~VARIERTER~~ Form erfolgt und damit bis zu einem gewissen Grad eine Fortspinnung der Durchführung wird, und ob eine Coda das ganze Geschehen krönt oder nicht - das sind dann Entscheidungen, die der Komponist aus der Tragfähigkeit und Entwicklungsfähigkeit des Materials heraus ebenso vornehmen muß wie, ~~die~~ <sup>das</sup> ~~er~~ <sup>die</sup> ~~davon~~ <sup>ne</sup> ~~abhängig~~ <sup>Eubildungen</sup> machen muß, was er eigentlich aussagen will. DENN AUCH DIE FORM IST EIN MITTEL ZUR AUSSAGE.

Lassen Sie uns nach dieser nötigen theoretischen Klarlegung zum Praktischen, zum klingenden Material, also, gehen.

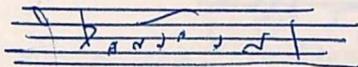


Noten beipfeifen, in ihnen  
den verlogenen Zuspätkommen,  
als W. 75

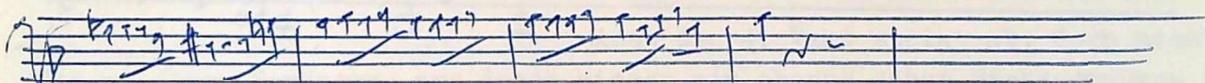
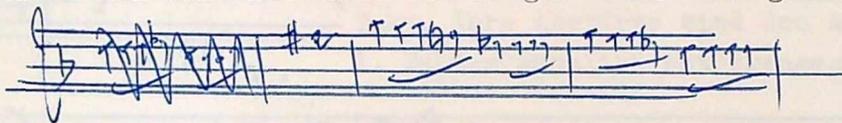
Um Ihnen Vivaldis Arbeitsprozesse und die Konsequenzen, die aus ihnen entstanden, zu zeigen, wählen wir ein zunächst völlig unscheinbares Thema aus dem 1. Satz des Konzertes mit dem Titel "Der Herbst". Wir bringen nur ~~seinen~~ <sup>den</sup> ersten Teil, drei Takte lang, von denen der 1. und 2. sogar völlig gleich sind: <sup>75</sup>



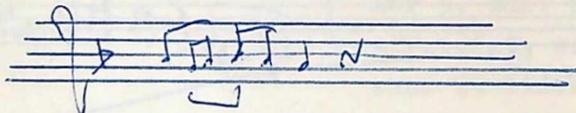
Wie zersplittert diese 3 Takte Vivaldie nun im Verlaufe des Satzes? Da finden wir lediglich die ersten 5 Noten als Zwischenmotiv:



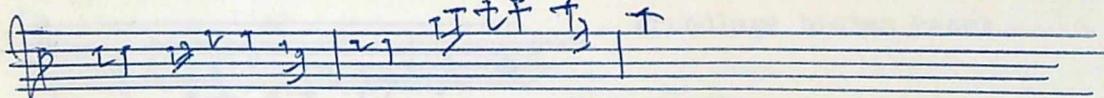
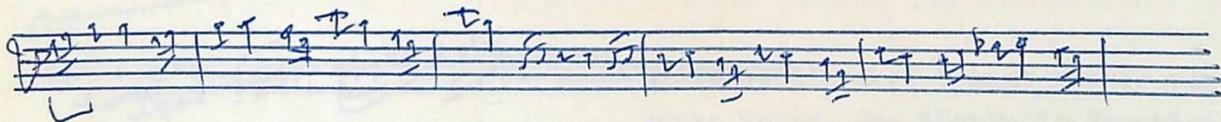
Aber einmal wird aus ~~ihm~~ <sup>ihrem Rhythmus</sup> ein langer neuer Teil gemacht:



~~Aber~~ Auch aus dem 2. Motiv unseres Themas wird ein eigener Teil gemacht: aus



wird Folgendes gebaut:



Hören Sie nun den ganzen ersten Themenkomplex sowie die beiden Abspaltungen. Zuerst der Ur-Komplex:

Platte, wird mitgebracht

Nun die erste Abspaltung:

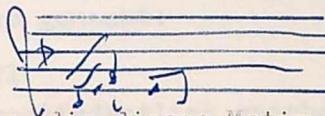
Platte

Und nun noch die zweite Abspaltung:

Platte.

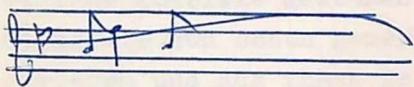
Damit ahnen wir schon, was ~~sich~~ <sup>was</sup> mit dem, was wir nun "motivische Arbeit" nennen wollen, machen kann. Wenden wir uns, musikgeschichtlich einen Schritt weitergehend, J. S. Bach zu. Wir wählen als Beispiel das Klavierkonzert in

d-moll. Zwar ist Bachs Autorschaft unstritten: verschiedene Forscher meinen, man hätte es mit Bachs Umarbeitung des Konzertes eines anderen Komponisten zu tun, ohne daß man bis jetzt habe feststellen können, wer eigentlich dieser andere Komponist sei. Uns kann dieser Gelehrtenstreit egal sein. Wenn Bach umarbeitete, dann hat er oft sehr tief in die ursprüngliche Komposition eingegriffen. Was uns grundsätzlich bei unserem Beispiel interessiert, sind erstens die Anlage des Themas im Hinblick auf Abspaltungsmöglichkeiten, und zweitens dann ebendiese Abspaltungen. Nun, das Thema ist motivisch betrachtet tatsächlich von beachtlicher Mannigfaltigkeit. Schon sein Kopfmotiv

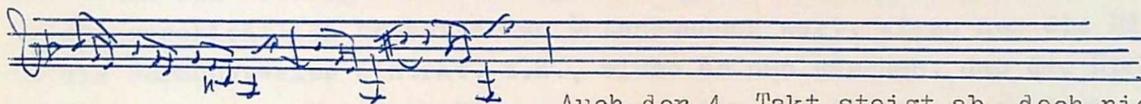


kann zum Aufbau eines Komplexes dienen,

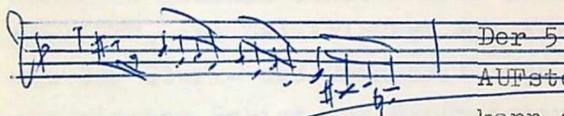
ebenso u.U. auch die Fortsetzung, die dieses Motiv im 1. Takt erfährt:



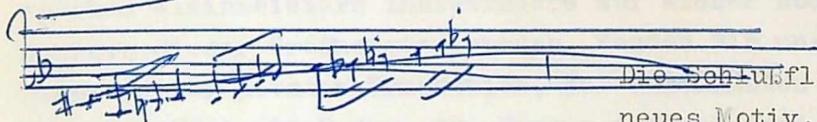
Vollends Neues aber bringen der 2., 3. und 4. Takt. Ihre Abstürze sind den ~~A~~stiegs-elementen des 1. Taktes gänzlich entgegengesetzt:



Auch der 4. Takt steigt ab, doch nicht in so jähren Sprüngen, aus denen wieder ein ebenso jähes Sichaufrecken erfolgte, sondern stufenweise, und damit tritt WIEDER ein neues Element ein:



Der 5. Takt bringt ein weiteres Motiv, das AUFsteigt; sein Ende, rhythmisch bemerkenswert, kann zu einer gesonderten Abspaltung dienen:



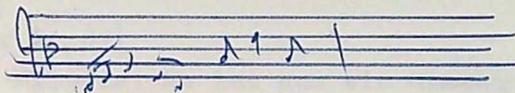
Die Schlußfloskel bringt wieder ein neues Motiv, das ebenfalls Verarbeitungsgrundlage bieten kann:



Bedenken Sie also, bitte: so vielgesichtig, oder anders: so motivreich ist dieses Thema angelegt, daß aus ihm, wenn der Komponist will, eine ganze Reihe von Komplexen abgeleitet und aufgebaut werden kann. Und der Komponist will! Hören Sie aber zunächst das Thema im Zusammenhang:

Platte Thema Klav.Konz.d (wird mitgebracht)

Wenden wir uns nun den abgespalteten Komplexen zu. Da ist einer, der aus dem 1. Takt abgeleitet ist; 1. und 2. Violine spielen sich mit dem Motiv. Wir erinnern uns: es heißt:



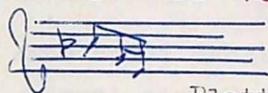
Daraus wird nun für 6 Takte:

Platte Takt 28-31

Ein nächster Komplex wird aus dem Motiv der großen Abstürze gewonnen:

Platte Takt 45 - 51

Weiters wird die Dreiklangsbrechung des 2. Taktes verselbständigt: aus



wird folgendes gemacht:

Platte Takt 118 - 121

Daß mit dem ERSTEN Takt noch verschiedentlich gearbeitet und aus ihm noch etliche Komplexe gewonnen werden, erwähnen wir nur nebenbei. Jedenfalls haben wir nun schon gemerkt, wie ein Komponist ein Thema in seine Motive zerlegen und aus ihnen Neues machen kann. Was bisher im Prinzip geschah, war - das ist wichtig - Auswertung e i n e s Themas. Wieder wäre es einer geistesgeschichtlich orientierten Untersuchung wert, wieso nun die DIALEKTIK in die Formungsweise eintrat, d.h., wieso es nun geschah, daß die Komponisten zwei oder noch mehr Themen aufstellten und diese, einer Diskussion gleich, sozusagen gegeneinander auszuspielen, zu verarbeiten begannen. Jedenfalls geschah damit Neues: denn nun trat damit spürbar eine IMAGINÄRE HANDLUNG, ein DRAMATISCHES ELEMENT, auf den Plan. Wir ahnen schon: wir nähern uns der Sturm- und Drangzeit, der französischen Revolution und auf kompositorischem Gebiet den Großmeistern Haydn, Mozart, Beethoven sowie den zahlreichen Kleinmeistern insbesondere auf Wiener Boden, die vielfach die Handreicher dieser Großmeister wurden. Wenden wir uns zunächst Haydn und zwar einer seiner letzten Symphonien, der sogenannten "Londoner"- oder Dudelsack-Symphonie in D-dur, zu. Wieder interessiert uns der 1. Satz. Wir werden da sogleich auf einen bedeutsamen Unterschied zwischen Bachs und Haydns motivischer Arbeit stoßen, in dem sich wieder die anders gewordene Zeitanschauung spiegelt. Bach und seine Vorgänger und Zeitgenossen spalteten entweder das Kopfmotiv eines Themas oder aber Motive aus seinem weiteren Verlauf zum Zweck der intensiveren Auswertung ab. Haydn macht im Prinzip natürlich Gleiches: handwerklich gesehen kann ein Komponist ja mit den Teilen eines Themas nicht viel Anderes machen. Aber Haydn sieht den CHARAKTER der einzelnen Motive: sie sind ihm Spiegelungen menschlichen Verhaltens und zwangsläufig entsteht aus der Aneinanderreihung solcher "Verhaltensweisen", wie wir sagen möchten, das, was wir vorhin als "imaginäre HANDLUNG", als dramatisches Geschehen also, bezeichnet haben. In dieser Form der Verarbeitung liegt AUCH die SZENE begründet und hier liegt u.a. der Ausgangspunkt für <sup>alle</sup> diesbezüglich besten geistigen Schüler der Wiener Klassik: für den späten Richard Wagner. Wir kommen bald darauf zurück.

77

Und nun also zu Haydns D-dur -Symphonie. Das erste Thema des 1. Satzes, das nach der langsamen, einstimmigen Einleitung erklingt, lautet folgendermaßen:

Dud  
Thema Klav. (Wörner S. 84)

Man hört das Thema als vollendete Melodie. Es ist nun ein überaus geistreicher Einfall Haydns, NICHT die beiden ERSTEN Takte, wie man erwarten würde, zu einer Abspaltung zu verwenden, sondern den beim ersten Anhören gar nicht sonderlich auffallenden 3. und 4. Takt. Hören wir uns noch einmal Takt 1-4 an:

Klav.

Was alles macht nun Haydn alles mit dem 3. und 4. Takt, den wir uns noch einmal einprägen wollen:

Klav. Takt 3,4:

(Weitere Erläuterung aus Wörner S. 84)

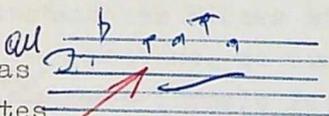
Wir haben soeben die Wörter SZENE und CHARAKTER verwendet. Beide schließen die HANDLUNG, das ENTWICKELN, das GESCHEHEN in sich ein, eben das, was wir bereits als DRAMATISCH bezeichnet haben. Hören Sie, nun in der Originalgestalt, das Thema.

Platte: Thema

Und nun wollen wir Ihnen die Verarbeitung des Themas in der sogenannten Durchführung vorführen und erläutern.

Platte. Wird mitgebracht.

Ein sehr lehrreiches Beispiel einer Themenzertrümmerung finden wir in der Sonatine nach slowakischen Volksliedern des lebenden Breßburger Komponisten Eugen Suchon. <sup>78</sup> Für das Thema charakteristisch ist der kleine Terzschrift (Klav. c.a.c), der geradezu das Fundament des Themas ausmacht: (Kl.)

Suchon setzt die Abspaltung beim 3. Takt des Themas <sup>an</sup>, indem er zunächst mit Hilfe dieses Terzschriftes  eine Art Aufstauung vornimmt, die sich endlich in einem Absatze, immer noch auf der Basis des Terzschriftes, entlädt. Zurückbleibt zunächst immer noch der Terzschrift, aber seine Kraft reicht nun zu Selbändigem nicht mehr aus; er wird nur mehr der Beginn einer Begleitfigur und versendet damit endgültig. Hören Sie mit Erläuterungen die ganze Abspaltungsstelle.

Kl. (Suchon S. 4)

Unsere Hörerinnen und Hörer dürfen wir bitten, <sup>sich</sup> gelegentlich im Hinblick auf motivische Arbeit die Durchführung des 1. Satzes von Mozarts g-moll-Symphonie genau anzuhören.

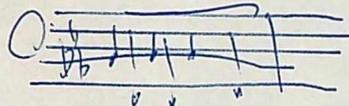
Wenn wir uns nun Beethoven zuwenden, so haben wir zweierlei zu beachten. Erstens, daß Beethoven im symphonischen Schaffen durchaus ins Monumentale ging: das ist aus seiner Zeit heraus gut zu verstehen. Er schuf größere Dimensionen, als ~~schon~~ bisher auf diesem Gebiet je zu schaffen versucht worden war. Er konnte diese neuen, oft gewaltigen Dimensionen nicht auf der Basis endloser Aneinanderreihungen erreichen, da er damit hätte müssen das Prinzip der Durchsichtigkeit, der Leichterfaßbarkeit aufgeben. Er konnte also die größeren Dimensionen nur mit vermehrten Varianten an Abspaltungen erreichen. Wie er das tat, wollen wir Ihnen zum Schluß unserer heutigen Sendung an Hand einiger Abspaltungsmomente aus dem 1. Satz von Beethovens 3. Symphonie, der "Eroica", zeigen. Das Thema lautet:

Kl. Wörner S. 92

Aus ihm sind an Motiven herauslesbar

1. der Terzschrift aufwärts (Kl.)
2. die Dreiklangszerlegung des 3. Taktes (Kl.)
3. 1. und 2. Takt als Ganzheit (Kla.)
4. die Herausnahme einzelner Noten, z.B. des Quartschrittes aus dem 2. Takt, der ~~zu~~ zum Paukenmotiv wird:

*w* *e, b*



Betrachten wir einzelne Stellen genauer.

(Erläuterung Wörner S. 92)

Wir sehen: die Abspaltungsideen als schöpferische Arbeit sind für die Weitung des Satzes ins Überdimensionale entscheidend. Die im Thema enthaltenen Motive ~~zu~~ <sup>zu</sup> gestalten, ihnen eigenes, mit dem Thema ~~nicht mehr~~ <sup>als Ganzes</sup> verbundenes Leben zu geben und nun die derart neu entstandenen Blöcke wieder in Beziehung zu einander zu setzen, sei es durch Kontrast, sei es durch Verbindung: das ist Beethovens ~~vielleicht entscheidendste~~ <sup>vor allem</sup> ~~großartigste~~ formale Tat gewesen. Wie es nun wird, wenn MEHRERE Themen im gleichen Satz verarbeitet werden, das soll uns nächstes Mal beschäftigen.