

Prof. Robert Schollum:
KEINE ANGST VOR MUSIK 36:

Polphone Formen

Im ersten Augenblick könnte es verwunderlich sein, daß eine GESTALTUNGSWEISE komplette Formen auslösen kann. Homophon und polyphon, nun, das sind im Prinzip SETZarten - solange wir ihrer psychologischen Grundlage oder Auswertungsmöglichkeit nicht auf den Grund

18 ~~ist~~ die weite Melodie-
echthin. Die polyphone
ergleich zur homophonen
ng zu ganz anderer
ers gesagt - zu ganz
nen. Sie aufzuzeigen
s davon haben wir schon
tdarstellungen, er-
darauf zurück.
um mobil~~de~~... Nie enden
rang in Erfüllung. Aber
enannte "offene Form",
er Kanon ist insoferne
Stimmen, solange der
Wir haben es also
und je länger und je
einer Gestaltung viel-
ne Herstellung. Ge-
reizt, Kanons zu
ühendes musikalisches
ns empfunden werden.
uch in der dramatischen
ne, in der die Ge-
nngleich in kleinen
, beinahe ausweglos
der Szene gerade durch
nen das Quartett aus

Polphone Formen

Im ersten Augenblick könnte es verwunderlich sein, daß eine GESTALTUNGSWEISE komplette Formen auslösen kann. Homophon und polyphon, nun, das sind im Prinzip SETZarten - solange wir ihrer psychologischen Grundlage oder Auswertungsmöglichkeit nicht auf den Grund gehen. Aber die homophone Setzart ermöglichte ~~erst~~ die weite Melodie-entfaltung, das liedhafte Element, das Lied schlechthin. Die polyphone Setzart ist die von der ⁴¹Sostanz her gesehen im Vergleich zur homophonen Setzart kurzatmigere und zwingt bei ihrer Anwendung zu ganz anderer Verwendung der musikalischen Elemente oder - anders gesagt - zu ganz anderer formaler Gestaltung, zu ganz anderen Formen. Sie aufzuzeigen ist Zweck unserer heutigen Sendung. Verschiedenes davon haben wir schon seinerzeit, bei den Harmonielehre- und Kontrapunktdarstellungen, erwähnt. Heute kommen wir aus anderer Schau wieder darauf zurück.

Im Kanon steckt etwas vom Geist des Perpetuum mobile... Nie enden zu ~~müssen~~, hier geht formal gesehen ²⁴⁴der uralte ^rTravmj in Erfüllung. Aber sollte man nun annehmen, der Kanon wäre eine sogenannte "offene Form", so würden wir einen falschen Begriff anwenden: der Kanon ist insofern ein geschlossenes Ganzes, als es in den einzelnen Stimmen, solange der Kanon läuft, nicht die geringste Abweichung gibt. Wir haben es also mit dem Inbegriff der äußersten Strenge zu tun, und je länger und je vielstimmiger ~~der Kanon wird~~ und in der Motivik seiner Gestaltung vielfältiger ein Kanon ist, desto schwieriger ist seine Herstellung. Gerade darum hat es die Komponisten immer wieder gereizt, Kanons zu schreiben, die über aller Kunstfertigkeit auch blühendes musikalisches Leben aufweisen, ja, womöglich gar nicht als Kanons empfunden werden. Dennoch würde man kaum annehmen, daß ein Kanon auch in der dramatischen Musik Platz hätte. Aber es gibt eine berühmte Szene, in der die Gedanken der vier handelnden Personen im Prinzip, wenngleich in kleinen Modifikationen, um dieselbe Angelegenheit kreisen, beinahe ausweglos sogar, wie es scheint, so daß die Symbolisierung der Szene gerade durch einen Kanon am idealsten erfolgen konnte. Wir meinen das Quartett aus dem 1. Akt des "Fidelio". ^(S. 32)

Platte, wird mitgebracht.

Es hat den Komponisten eigenartigerweise seit altersher, seit wir Kanons in der Musikgeschichte kenne, also seit etwa dem 13. Jahrhundert, keine Ruhe gelassen, die Kunstfertigkeit dieser strengsten Gestaltung des Materials bis zum Äußersten zu treiben und bis zu Kanons im Spiegel, in der Umkehrung usw. vorzudringen. Spiegelkanons, d.h., daß ein Teil der Stimmen von rückwärts nach vorne gelesen ausgeführt wird. Kanon in der Umkehrung, d.h., daß, was im Originaleinsatz an Intervallen hinaufgeht, in der Umkehrung im gleichen Intervall abwärts ausgeführt wird, usw. Trotz all dieser Kunstfertigkeiten aber muß makelloser Klang und - natürlich - spannende Aussage wie bei jedem anderen Stück vorhanden sein. Kunstfertigkeit ist ja keine Ausrede für Langeweile. In der Musikgeschichte finden wir die Kanonkunst bei den alten Niederländern bereits auf einen ersten Höhepunkt gebracht; dann finden wir - um nur große Namen zu nennen - Meisterkanons natürlich bei J.S. Bach, dann bei Haydn, darunter seine berühmten "10 Gebote", sowie bei Mozart, bei Brahms, bei Schönberg etwa. Wir bringen Ihnen wenigstens noch EIN Beispiel und zwar aus Bachs "Goldberg-Variationen" die 18. Veränderung. Das Stückchen ist dreistimmig. Die Mittelstimme setzt ein, einen halben Takt später tritt die Oberstimme kanonisch und zwar im Abstand einer Sext, dazu. Der Baß ist Füllstimme, also in die kanonische Gestaltung nicht miteinbezogen. Hören wir uns das zweiteilige Stückchen an. (Noten 5.30)

1'

Bach, Platte, wird mitgebracht

Die imitatorische Arbeit, also diejenige, in der der erste Einfall von den später einsetzenden Stimmen gleichfalls benützt wird, wenngleich nicht mit kanonischer Strenge, war eine ganze musikgeschichtliche Periode lang führend und hat die Komponisten aller Zeiten immer wieder angeregt: es ist die Geschlossenheit, die durch eine solche konzentrierte Materialverarbeitung gegeben wird. Das Thema oder Motiv erhält durch die öftere Wiederkehr eine besondere Eindringlichkeit. Es ist kein Zufall, daß sich bis zum Bachschen Höhepunkt die Form Präludium und Fuge so scharf herauskristalisiert hat: im Präludium Möglichkeit größter Freiheit, in der Fuge Umkehrung ins Gegenteil mit größter thematischer Konzentration. Auf dem Weg zur Fuge nun liegt die imitatorische Gestaltungsweise. Auch für sie soll eines von tausenden von Beispielen gebracht werden, der Beginn eines Madrigals eines altenglischen Chormeisters, des Thomas Morley. Das Anfangsmotiv

Beispiel

geht der Reihe nach durch Sopran, Alt, Tenor, Baß und wird noch einige Male verwendet, bis ein neuer Einfall zur Anwendung kommt. Bezüglich der Folge von Einfällen haben wir es dann mit dem Reihungsprinzip zu tun, nicht nur bei Morley, sondern etwa auch in den Motetten Palestrinas und all der anderen großen und kleinen Meister dieser Epoche. Die Länge

eines Werkes wird im wesentlichen vom Text bestimmt. Jeder entscheidende Textteil wird ~~mit~~ ^{mit} einem neuen Motiv versehen, das nun ~~wieder~~ ^{14. Nov.} in imitatorischer Weise eingesetzt wird, wobei ~~im übrigen~~ homophone und polyphone Gestaltung abwechseln können, wie das in unserem schönen Morley-Stück geschieht, ~~wo~~ ^{14. Nov.} am Schluß homophone Satzart eintritt. Vorher erfolgt die imitatorische Arbeit in unterschiedlicher Strenge und Dichte. Hören wir uns das Stückchen an.

2'

Morley, The fields abroad, Platte, wird mitgebracht

Die imitatorische Arbeit ist auch wesentlich bei einer Form der Fuge, dem Ricercar, das seinen Höhepunkt im Spätbarock erreichte. Dort besteht es ~~aus~~ ^{14. Nov.} zuletzt als ^{14. Nov.} Instrumentalstück aus drei Teilen, die sich oft durch Taktart und Tempo unterscheiden, wobei ~~in der Regel~~ ^{14. Nov.} allen drei Teilen das gleiche Motiv zugrundeliegt, das ~~nur~~ ^{14. Nov.} erstens jeweils anders weitergeführt wird und zweitens beim Einsatz je Teil leichter Variation unterworfen wird. Wir möchten Ihnen als ^{Ricercar} Muster ein besonders schönes Stück des altitalienischen Orgelmeisters Frescobaldi vorführen. Bitte hören Sie. ⁸⁹

4th

Frescobaldi, Ricercare, Platte, wird mitgebracht

b Der entscheidende Schritt zwischen Kanonstrenge und freierer Nachahmungsweise, zwischen strengster Materialverarbeitung und freiem und doch auf die Materialverarbeitung hin gebundenem Zwischenspiel geschah in der Fuge. In ihr sind alle Strengen und ebenso alle Gelöstheiten möglich, wenn zwei Prinzipien bewahrt werden, innerhalb eines Komplexes die Verarbeitung nur eines einzigen Themas, das außerdem in den einzelnen Stimmen ~~nach~~ ^{14. Nov.} ~~einander~~ ^{14. Nov.} exponiert werden muß. Wir sagten: innerhalb eines Komplexes, weil ~~es~~ ^{14. Nov.} ~~in~~ ^{14. Nov.} der Folge Fugengestaltungen so vor sich gingen, daß beispielsweise drei Themen im dreifachen Kontrapunkt erfunden wurden; daß ^{14. Nov.} jedes von ihnen - eben in einem eigenen Komplex - exponiert wurde und daß in einer Schlußzusammenfassung nun alle drei Themen ~~zu~~ ^{14. Nov.} ~~gleich~~ ^{14. Nov.} in fugenartiger Satzweise exponiert und nochmals verarbeitet wurden. Freilich sind solche seltene Tripelfugen - wie etwa eine große für Orgel von Bach - allerhöchste Kunstwerke, wenn sich packende Aussage und höchste Kunstfertigkeit verbinden. Wir aber wollen uns nun eine Fuge aus Bachs "Wohltemperiertem Klavier" und zwar die in d-moll aus dem 1. Teil, im Hinblick auf ihre Form ansehen.

+ Auch Ricercar ist auf den Fülltext
im Morley Japottreff.

Der Wiener Komponist und Musiktheoretiker Richard Stöhr hat in seiner Formenlehre zur Fuge ^{Satz} einen Satz geschrieben, zu dem wir uns vollinhaltlich bekennen. Es heißt da: "Die Fuge als lebendige Kompositionsform der Barockzeit kennt außer der allerdings genau umschriebenen Exposition, d.h. dem Eintritt der Stimmen, keinerlei Schematisierung des Aufbaues: sie entwickelt sich, der Natur ihres Inhalts gemäß, aus der steten Abwechslung von Durchführungen, die andersgestaltete Reprisen des Themas sind, und Zwischenspielen, und ihr äußerer Bau hängt infolgedessen ausschließlich von Charakter und Möglichkeiten des Themas ab." Nur können wir Stöhrs Festlegungen doch in einem Punkt, nämlich bezüglich der Exposition, erweitern. Folgt in ihr üblicherweise tonartlich bezogen die Themen in der Ordnung Einsatz auf dem Grundton - Einsatz auf der Quint, so hat sich das heute geändert. Hielt sich noch Strawinsky im Beginn des 2. Satzes seiner Psalmensymphonie daran, so erscheinen etwa im letzten Satz meines eigenen "Mosaik" die Themeneinsätze 12 mal und immer auf einem anderen der 12 Töne einer Oktave aufgebaut und jeder Einsatz hat durch ^{rhythmische} Variation bei natürlich gleichbleibender Substanz ein ~~rhythmisch~~ anderes Gesicht. Jedenfalls wird die Fugenform mit ihrer Durcharbeitung zumeist nur eines einzigen Themas auch heute noch angewandt - wenn der Komponist diese Gestaltungsart als für seine Aussage am besten zutreffend findet. Und nun zu unserem Musikbeispiel. Das Thema lautet: *po*

Klav. : Stöhr S. 55 *Felle*

Wir fügen gleich hinzu: die Umkehrung des 1. Taktes lautet:

Klav.: *Felle*

Wir wollen damit sagen: Bach wird in dieser Fuge auch die Umkehrung des Themas einsetzen, nicht aber werden mögliche Vergrößerungen oder Verkleinerungen vorkommen. Eine Gegenstimme zum Thema, in prägnanter Weise geläufiger als das Thema gehalten, wird über das ganze Werk hin angewandt und auch für Zwischenspiele in Ableitungen angewandt. Sie lautet:

Klav. *Felle S. 55*

Die vorliegende Fuge zerfällt in 2 Teile. Lassen Sie uns zunächst das GERÜST des 1. Teiles ^{im 3. u. 4. Fug} beschreiben.

Klav.

Hören wir diesen ersten Teil. (Platte, wird mitgebracht)

Und nun das Skelett des 2. Teiles:

Klav.

Und nun der 2. Teil (Platte).

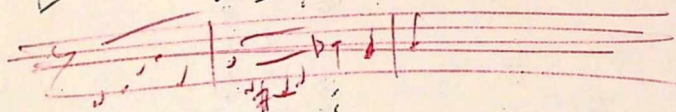
Soweit also wollten wir über die Fuge sprechen, und wir halten auch hier fest: es gibt formale Prinzipien, aber nie Schablonen!

Walt Cappon Traugethen

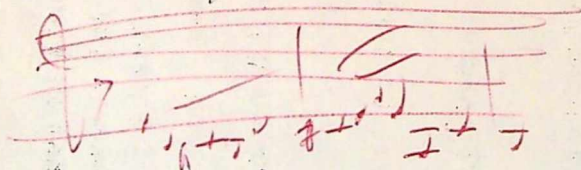
Korner

Fidelis - Quartett
Goldberg 12 Kl. u.~~Introduction~~

Ricerca Fresco.

[Fuge
Wagner I / dMittels
Pallastino

Mozart 7. Symph.

Horn 32
30Korner Fidelis, Goldberg 12
Mittels: Mittels Kory
Ricerca Frescobaldi
Fuge Wagner I / dFinale 3'
Bach 1
Korner 2
Fresco
Ende

4 1/2

12 1/2
12 1/2
12 1/2

Montag, 20. April 1970, 19 Uhr

(Schubert - Schumann - Brahms - Dvořák - Wolf)

Gestaltung : Prof. Robert S c h o l l u m,
Akademie für Musik und darstellende
Kunst in Wien.

E i n t r i t t f r e i !

0, 19 Uhr

. Dvořák - Wolf)

olum,
und darstellende

r e i !