

Leg Dein Ohr auf die Musik Vom Wahrnehmen unserer Musik zum (Aus-)Üben und Darstellen

Musik ist ein komplexes Ding. . .

HELMUT STEGER

Wir sind nur selten in der Lage, alle Aspekte eines Musikstücks zu durchschauen, zu erkennen ihnen damit gerecht zu werden. Fast alle Musik, die wir auswählen, einstudieren, erarbeiten, aufführen ist von Menschen geschrieben, die wir nicht mehr fragen können, was sie gemeint und wie sie es gemeint haben, was ihnen besonders wichtig war an und in ihrem Werk. So sind wir regelmäßig auf uns selbst und unsere Kenntnisse „zurück geworfen“, haben unsere Erfahrungen ins Spiel zu bringen, neue Beobachtungen und Erfahrungen zu machen und am Ende unsere Entscheidungen zu treffen. Aber es gibt fast immer so viel zu entdecken, das unsere Entscheidungen beeinflusst, beeinflussen muss. Darum ist es so wichtig, dass wir unser Ohr so eng wie möglich „auf die Musik legen“, um ihr abzuhören, was sie von uns erwartet, oder mindestens was sie von uns zu erwarten scheint; denn es ist ja unsere eigene subjektiv geprägte Einschätzung, unsere eigene Entscheidung, wie wir – auf der Basis von möglichst viel Wissen, dies muss nicht betont werden – welche Beobachtungen interpretieren und welchen Wert wir ihnen beimessen.

So war auch vieles in diesem Workshop subjektiv gefärbt und nur ein weiterer von vielen immer neuen (lebenslangen?) Annäherungsprozessen an ein Werk oder Werklein. Dennoch: alle unsere Überlegung sollte grundiert sein von der Frage, welche Intention der Komponist gehabt haben mag. Bei ihm liegt das „ius primae interpretationis“, das Recht der ersten Interpretation, und wir sollten versuchen, seinem Recht, seiner Vorstellung so nahe wie möglich zu kommen – nur dann können wir es mit ihm teilen.

Umso wichtiger für diesen Workshop war, dass wir mit der Komponistin Olga Kroupová jemanden mit uns hatten, die uns wissen

helfen kann, was wir nicht wissen, vielleicht auch: was wir seit unserer Ausbildung längst zur Seite gelegt hatten und deshalb nicht aktiv verfügbar haben.

Ich möchte zuletzt darauf hinweisen, dass ich dies sehr wichtig finde: mit unseren Erkenntnissen und Entscheidungen sollten wir die sich uns Anvertrauenden oder Anvertrauten, ob Kinder, Jugendliche oder Erwachsene, nicht nur konfrontieren, sondern sie je nach Alter und Entwicklungsstand an den geübten Fragen und Entscheidungen teilhaben lassen, ihnen so Zugang ermöglichen zu den Phänomenen der Musik – auch dazu zu erkennen, dass wir nicht alles wissen, dass Musik Manches offen lässt, was interpretiert werden darf, ja muss, wenn Musik mehr sein soll als mehr oder weniger perfekt aneinander gereimte Töne.

Diese und mehr Fragen sind die, die wir an ein Stück Chormusik stellen können:

Melodie und Phrase

- Welcher Typ Melodie? Wie kann ich ihn beschreiben?
- Welches sind ihre Glieder? Wie verbinden sie sich evtl. miteinander oder setzen sich von einander ab?
- Wo zielen die Melodiebögen hin? Wo ergeben sich daraus Intensivierungen, Auf- und Abbau von Spannungen, ggf. Beschleunigungen?
- Was kann ich sagen über das Verhältnis von Melodielinie und Rhythmus?

Tempo und Metrum

- Was ist das metrische Fundament und was kann/sollte sich darauf entwickeln?
- Welches Tempo ist vorgegeben, wie stehe ich dazu? Kann ich evtl. davon abweichen, weil mir Anderes wichtiger scheint – wenn ja: wie weit?
- Ist kein Tempo vorgegeben: woraus kann ich das adäquate Tempo ablesen? Text, Melodie, Rhythmik?

- Wie verhalten sich Melodie und Metrum/Tempo zueinander? Kann ich den Fluss der Töne, also Melodie, Phrase evtl. aus dem „Gefängnis“ des Metrums entlassen und – zugunsten der melodischen Entwicklung/Entfaltung – einen „gelasseneren“, Freiraum gebenden „Puls“ darunter legen?
- Kann/sollte ich die Musik aus dem „Gefängnis der Viertel“ entlassen und einen anderen Puls-Wert (meist einen größeren) wählen?
- Welche Funktion haben Pausen? (Mindestens zwei Möglichkeiten: Trennung von Phrasen = trennendes rhythmisches Element; ggf. rhythmisches Bindeglied = „Brücke“)

Text und Bedeutung

- Was sagt – mir – der Text? Welche Botschaft steht ggf. dahinter?
- Wo ergeben sich Hervorhebungen, Betonungen aus inhaltlichen wie sprachlich-grammatikalischen Gründen?
- Wie verbinden sich diese mit der melodischen Gestalt?
- Helfen sie einander oder ergeben sich Differenzen? Welche Konsequenzen kann das haben?

Vor und hinter diesen Fragen:

- Aus welcher Zeit, von welchem Komponisten stammt das Werk?
- Welches ist sein Kompositionsstil bzw. der seiner Zeit?
- Welche Mittel benützt er, wie setzt er sie ein?
- Welche Bedeutung hat diese Musik in ihrer Entstehungszeit, welche Aufgabe?

Mehr?

Ich habe die Erfahrung gemacht, dass es sehr hilfreich ist, die eigenen Entdeckungen in Stichworten zu notieren; so sind sie für spätere Vertiefung, Wiederaufnahme und ggf. Korrektur leicht wieder greifbar.

Anhand von vier Stücken verschiedener Epochen und Herkünfte will ich – durchaus unvollständig und ohne Anspruch auf letzte Gültigkeit – Anregungen geben, wie man sich einem Stück nähern kann.

Orlando di Lasso: Oculus non vidit

Der Text lautet „Es hat kein Auge gesehen und kein Ohr gehört und ist in keines Menschen Herz kommen, was Gott bereitet hat denen, die ihn lieben.“

Dieses Bicinium, diese *zweistimmige Komposition*, ist in der Hoch-Renaissance entstanden, zu einer Zeit entstanden, als noch niemand „in Takten“ dachte, besonders nicht im Bereich Geistlicher Musik; somit waren auch keine Taktstriche bekannt, gar notwendig. Metrische Grundlage der Musik war ein „Puls“, damals „tactus“ genannt, der Ab- und Aufschlag zusammen bedeutete.

Bestimmte Zeichen wie ein Kreis, ein halber Kreis (unser heutiges 4/4-Zeichen) oder der halbe Kreis mit senkrechtem Strich (unser heutiges alla breve-Zeichen) signalisierten, ob gerade oder ungerade, Dreier- oder Zweier-/Vierer-Strukturen ein Stück bestimmten, den Puls darstellten.

Wenn Sie in unserem Beispiel (Abb.1) aus der Ausgabe des Möeseler-Verlages (aus ars musica V) die Darstellung von Taktstrichen zwischen den Notenzeilen sehen, so ist das ein guter, weil hilfreicher Kompromiss: einerseits wird deutlich gemacht, dass diese Musik aus der Zeit „vor dem Taktstrich“ stammt, andererseits gibt uns diese Regelung praktische Hilfe für unser heutiges Musizieren.

Der Fluss eines Stückes wurde also wie oben beschrieben bestimmt und kennt nicht die hierarchische Stufung einzelner Zählzeiten oder -einheiten (wo etwa im Vierertakt die 1 am stärksten betont ist, die 3 am zweitstärksten und die 2 und 4 nur noch kleinere metrische Impulse darstellen); dies betrifft natürlich nicht die Tanzmusik der Zeit! Denken Sie etwa an die berühmten und bis heute populären „balletti“ des Herrn Gastoldi, wo sich möglicherweise zum ersten Mal das instrumental-tänzerische mit dem vokalen Musizieren verband.

Wenn nun Lassos Bicinium eine ziemlich reiche rhythmische Gestalt aufweist, dann ist dies – jedenfalls für die Zeit damals – alles an-

Oculus non vidit Bicinium

Orlando di Lasso, um 1532-1594
aus „Magnum opus musicum“ 1604

O - cu - lus non vi - dit, nec
O - - - cu - lus non vi - - -

5
au - - - ris au - di -
dit, nec au - - - ris au - - - di -

10
vit, nec in cor ho - mi - nis a - scen -
- - vit, nec in cor ho - mi - nis a - - - scen - - -

15
- dit, quae prae - pa - ra -
- dit, quae prae - - pa - - - ra - vit

20
vit De - us
De - - - us

Abb. 1: Notenbeispiel

dere als ein Widerspruch: der Komponist erhält auf der Basis des gleichmäßigen, pulsähnlichen tactus die notwendige Freiheit zur Gestaltung abwechslungsreicher „freier“ Linien, er gibt diese Freiheiten mittels seiner kompositorischen Kunst an die Linie, an die beiden vielfach und höchst kunstvoll imitatorisch verknüpften Linien weiter... Und diese bereiten uns Heutigen oft genug Schwierigkeiten, sie angemessen darzustellen – mit der notwendigen Freiheit, Eleganz, rhythmischen Beweglichkeit, „Treue“ und Souveränität.

Die kunstvolle Linienführung macht deutlich, welche Sorgfalt Lasso darauf gelegt hat, dabei mehrfach sogar Text ausdeutet/interpretiert. Siehe die aufsteigende Figuration bei „ascendit“ (ist aufgestiegen) oder „preparavit“ (der Herr hat bereitet) – die sich ausbreitenden Hände des Herrn...

Wir dürfen vermuten – wissen es aber nicht (schade!), dass zunächst eine Stimme entstand, dann die zweite in enger gedanklicher/imitatorischer Verknüpfung dazu „gebaut“ wurde, vielleicht dabei noch Korrekturen am Gesamten vorgenommen wurden. – So oder so: vermeiden wir an den rhythmisch interessanten und brisanten Stellen „Synkopierendes“, rhythmische Konkurrenz der Stimmen. Lassen Sie eher im wörtlichen Sinn die Stimmen „zusammen laufen“ und sich ergänzen. Mehr komplementäre Rhythmik (um einen viel später entstandenen Begriff zu verwenden) als „konkurrierende“ Rhythmik – also kein rhythmisches „Aufmotzen“.

Mein Tipp: Wählen Sie ein gemessenes Tempo; betonen Sie nicht einen „Schlag“ stärker als einen anderen; im fortgeschrittenen Erarbeitungszustand könnte man nur den jeweiligen „Takt“-Beginn (im Sinne der heutigen Notation) als Impuls geben, also praktisch die Ganze als Puls wählen. Es darf sich in diesem Stück ein ruhiger Fluss entwickeln – und braucht dazu wahrscheinlich mehr Proben- und Gewöhnungszeit als viele andere Stücke! Vielleicht hilft ein Bild: Musizieren wie im schwerelosen Raum, mindestens aber wie in einer großen Kathedrale der Zeit.

Petr Eben: Frühlingslied

Frau Kroupová weist darauf hin, dass einem Lied, einer Melodie fast immer eine musikalische „Zelle“ ein prägendes musikalisches Phänomen zu Grunde liegt. Hier in Petr Ebens Lied ist es sicherlich der erste gesungene Takt. Achten Sie darauf, wie Eben damit ein Vorspiel und später ein Zwischenspiel zaubert, wie oft er das aufsteigende Motiv nutzt, in verschiedenen Lagen wie „orchestriert“ vorstellt.

Melodietakt 1 gewinnt seinen inneren „drive“ = seine Binnenspannung durch den eröffnenden Quartsprung, der die folgenden Achtel mit genügend Kraft ausstattet. Spüren Sie, wie diese „aufspringende“ Quart so gar nicht richtig aufspringt, sich so gar nicht „dominant“ zu

JARNÍ — FRÜHLINGSLIED

Václav Cvrtek

Andantino poetico (okouzleně, bezaubert) $\text{♩} = 76$
la melodia ben espress.

p dolce

Vyšlo slun - ce nad mraky, ča-ro-va-lo zá - zra - ky. Ze-le-ná se snít - ka,
Wieder scheint das Sonnenlicht, das uns bunte Krän - ze slicht. Winter ging zur Nei - ge

pp *pp* *pp*

z a - vo - ně-la kytká, z kaž - dé za - hrad - ky.
und schon grünen Zwiege, je - de Knos - pe bricht.

mf *mf*

mp *mp*

mf

Abb. 2: Notenbeispiel

verhalten scheint, wie wir es aus unzähligen Volksliedern kennen, weil sich der Ausgangston halt nicht als Auftakt gebärdet, weil der Zielton halt nicht auf der Zählzeit 1 erscheint? Diese Quart gibt sich in meinem Fühlen weicher, damit allerdings vielleicht sogar „nachhaltiger“ für eine ruhige, dennoch intensive Bewegung nach oben.

Melodietakt 2 entwickelt sich aus Takt 1, wird jetzt „überhört“, gedehnt – und erscheint als letzter Melodiebogen wieder. So wie Eben diesen Bogen vorgestellt und dann verändert hat, entschließt er sich für den Mittelteil, die Bogenbildung anders vorzunehmen: nicht mehr auf- und abwärts, sondern mit einem Start nach unten, um dann nicht die Höhe des ersten Motivs zu erreichen – ein wenig zurückhaltender als der Anfang; danach wieder auf- und abwärts, diesmal aber mit Quint-Öffnung nach oben und schrittweisem Abstieg. Das hier mögliche kleine ritardando führt „nach Hause“, zum Ausgangsmotiv zurück.

Man beachte Ebens Hinweis zur Gestaltung: *Andante poetico* (okouzlene, bezaubert)! Daraus wird sehr klar, welchen Charakter unsere Interpretation haben sollte. Meine persönliche Einschätzung: wenn man dieses Liedchen ein klein wenig beschleunigt, dafür aber *alla breve* denkt und handelt, würden die Linien noch schöner fließen können. Eben hätte sicherlich nichts dagegen!

Anmerkung: Die Lieder der früheren tschechischen Ausgabe „Es grünen die Zweige“ sind in den letzten Jahren als Einzelausgaben, teilweise von Eben bearbeitet, bei Ferrimontana erschienen.

Antonín Dvořák: Die Gefangene (aus den Klängen aus Mähren)

Ein Klaviervorspiel, das Ausflüge unternimmt in nicht gerade nah verwandte harmonische Regionen: In Fis-Dur beginnend, nach e-moll pendelnd, Wiederaufnahme mit einer Oberstimmen-Floskel, die wiederum als „Ausflug“, als Ausweitung nach oben bezeichnet werden kann, nochmals Wiederaufnahme, die aber diesmal bei der Rückkehr in A7 endet – und für die restlichen 6 Takte in dieser Region verbleibt; nach 2 weiteren Melodie-Aufschwüngen sich absenkend (dabei wiederum die Anfangsspannung Fis-e-Fis aufnehmend mit dem Wechsel A-g6-A7) und beruhigend bis zum Stillstand eben auf der Dominante A.

Die Gefangene
 ZAJATÁ — THE CAPTURED BRIDE Ant. Dvořák, Op. 32, No. 11

Andante cantabile

pp

tranquillo

pp

Ging ein Mäd-chen Gras zu mä - - hen, mäh - te in des Wein-bergs
 Za - lo döv - ce, za - lo trá - - vu, no - da - le - ko vi - no -
 Went a maid - en fair a - - may - ing, o'er the sum - mer - mea - dows

Ging ein Mäd-chen Gras zu mä - - hen,
 Za - lo döv - ce, za - lo trá - - vu,
 Went a maid - en fair a - - may - ing,

p *cresc.*
 Nä - - he. Und der Herr sieht zu der Flin - ken,
 hra - du. Pán se na ňu zo - kna di - vá,
 stray - ing. cut the grass hard by the vine - yard...

mäh - te in des Wein-bergs Nä - he. Und der Herr sieht zu der Flin - ken,
 no - da - le - ko vi - no - hra - du. Pán se na ňu zo - kna di - vá,
 o'er the sum - mer - mea - dows stray - ing. cut the grass hard by the vine - yard...

dim. *p* *cresc.*

8253

Abb. 3: Notenbeispiel

Nun erst, beim Beginn der Singstimmen, tritt die Tonika D ein! Im vorgegebenen Tempo *Andante cantabile* – und nach dem *tranquillo* endenden Vorspiel – ist der Aufschwung der Melodie vom *fis* (=Terz) über *s a* (= Quinte) zum *d* (=Oktav) sicherlich nicht emphatisch-schwungvoll gemeint, zumal der überwiegend schrittweise Abstieg dies kaum vertragen würde – wo bliebe die Zeit für Beruhigung? Sicherlich darf (soll?) dabei der höchste und Umkehr-Ton *d* eine kleine Dehnung erhalten. Übrigens: Bemerken Sie, wie sich dieser Melodieanfang an die Oberstimmen-„Ausflüge“ des Vorspiels anlehnt? Ich erlaube mir hier einen stimmtechnischen Hinweis mittels eines/meines Bildes: der Rollladen sollte am Morgen schon ganz hochgezogen werden, nicht erst dann, wenn man hinaus schauen möchte; das meint: in der stimmtechnischen Vorstellung der Sängerinnen sollte m.E. verankert sein, dass der zu besingende Sext-Raum *fis' – d* bereits vor Beginn „imaginiert“, das *d* vor dem Singen des *fis'* bereits intendiert ist – und nicht erst durch Steigen erreicht werden muss.

Jetzt erst nach 5 Takten, nach dem zweimaligen Imitations-„Gespräch“ der beiden Stimmen beginnt die eigentliche Erzählung/Handlung – der „Herr“ schaut zu – und handelt: er will dem Mädchen begegnen. Die Melodik verwendet ein kurzes, prägnant rhythmisches Motiv; dieser anschiebende Impuls führt eine Terz nach oben und zurück, wird einen Ton höher wiederholt, sich dynamisch rasch steigend, bevor der Höhepunkt mit *e* als Beginn eines Abstiegs erreicht ist – eines Abstiegs, der zweimal stattfindet und jeweils zum *e'*, also eine Oktav nach unten führt und auf der Quinte der Dominant-Tonart endet. Der harmonische Weg führt in diesem „herrschaftlichen“ Abschnitt führt rasch von D weg über H und *e* wiederum zu A7, das sich – wie im Vorspiel – zweimal mit *g6* abwechselt; was mag diese (von mir so gefühlte) „Eindunkelung“ bedeuten? Welche Art von Gefühl steht dahinter, zumal die ganze Geschichte sich doch offenbar in Liebe löst?! Trauer vielleicht? Etwa ein Ausdruck besonders intensiven Gefühls, oder doch auch ein Stück Tragik, weil dieses Liebe-Spiel offensichtlich zwischen zwei ungleichen Partnern stattfindet (Herr und Mädchen/Magd) – und in Strophe 2 mit einem Akt liebender – herrschaftlicher – Erpressung verbunden ist?

Bela Bartok: Hochzeitslied aus Poniki (Nr 1 aus Vier slowakische Volkslieder)

Nach dem eigentlich sehr resignativen Vorspiel – die Akkorde, gegenläufig arpeggierend, steigen eine Oktav abwärts von b-moll über as-moll und f-moll nach des-moll, um bei B-Dur anzukommen – beginnt der Sopran, der Strophe 1 alleine bestreitet, mit einem Terzaufstieg, um sofort wieder zum b' zurück zu fallen; dieses 2-Takt-Motiv wird wiederholt und dann noch eine Terz weiter nach oben geweitet, um sich sofort wieder resignativ nach unten zu wenden und mit dem Halbtonschritt des"-c" in einem völlig anderen harmonischen Bereich zu enden – heimatlos! Im gleichen rhythmischen Muster folgt ein zweites, nun stetig absteigendes Motiv, das in einer sequenzierten Variante zur Schlussfloskel führt – diese wiederum eine enge Verwandte, eine tiefere Variante des 2. Motivs Takt 13-16.

In unserer unter Musikern üblichen Kategorisierung könnten wir von einer melodischen Gestalt A (a-a-b), B (c-c'-b') sprechen, also einer zweiteiligen Melodie, deren Binnenstruktur jeweils etwa Barform hat. Das ist interessant und wichtig, wird uns allerdings für Fragen der interpretatorischen Gestaltung nur teilweise helfen können. Und der Blick auf das harmonische Begleitmuster macht es wenig leichter. . .

Bartok gibt als Tempo im Dreivierteltakt Viertel=84 an; betrachten wir die Textgestalt, so können wir erkennen, dass betonte Wörter bzw. Silben immer auf der Zählzeit 1 erscheinen: Weit, Mägd-, zog, Gat-, Hei-, aus. Daraus auf ein ländlerhaftes oder gar ein langsames Walzer-Gefühl zu schließen, wäre sicherlich wenig angemessen. . . Dennoch müssen diese Silben ihre Betonungen erhalten bzw. sich von den anderen Silben durch eine feine Stärkung (etwa eine kleine Dehnung) abheben. Ich würde zusätzlich empfehlen, dabei die Melodietakte 1 – 3 – 5, also den jeweiligen Beginn der 2-Takt-Motive, etwas mehr zu stärken. Im Legato sollten wir also an Viertel mit einem Dehnungs-Balken denken und so singen. Das Tempoproblem stellt sich spätestens in den Takten 12-13 (am Übergang des 2. Motivs 1 zum Motiv 3) neu, wenn der Text weiter läuft!: Im chorischen Musizieren ist chorisches Atmen die Problemlösung, sollte jedoch vor allem an dieser Nahtstelle vermieden werden: hier gälte es, eine Brücke zu bauen und gedanklich zusammen Gehörendes keinesfalls zu tren-

Vier slowakische Volkslieder

für gemischten Chor und Klavier

1. Hochzeitslied aus Poniki

Andante (♩ = 92)

BÉLA BARTÓK

Piano

p dolce

(♩ = 84)
SOPRAN

10
Weit zog das Mägd-lein, zog mit dem Gat-ten weit aus der Hei-mat

15
aus. Streng sagt die Mut-ter: Folg dei-nem Gat-ten,

20

25
komm mir nicht mehr nach Haus! Werd' mich ver-wan-deln
ALT *p*
Werd' mich ver-

Abb. 4: Notenbeispiel

nen. Deshalb: Vielleicht hilft hier ein kleines Tempo-Anziehen, das sich weniger nach außen äußert als ein bewusstes inneres Wollen sein darf.

Mir ist wichtig zu vermitteln, dass ein Denken in ganzen Takten optimal wäre – daraus ergibt sich allerdings ein dirigiertechnisches Problem: Schlage ich (dennoch) Viertel? Mir scheint, dass auch bei sehr gutem Legato-Dirigat zu viel Bewegung sichtbar sein könnte, außer man denkt die 2 und 3 mehr als man sie schlägt/führt – denn ganze Takte mit etwa 30 Schlägen pro Minute sind eigentlich nicht mehr realisierbar... Was tun? Vielleicht bleibt die optimale Gestaltung ein Traum...