

Christoph Richter

DAS ALTE IM NEUEN

Daß sich in Neuem (in Aktuellem, im Gegenwärtigen, im Modernen) Altes (Überkommenes, Früheres) zeigt und befindet, ist fast schon ein Gemeinplatz und eine Selbstverständlichkeit. Beispiele finden sich, beginnt man erst einmal darauf zu achten, in vielen Gebieten und Lebensbereichen. Weniger Beachtung jedoch finden, eben weil Altes im Neuen so zahlreich und selbstverständlich enthalten ist und sich oftmals verbirgt, die Gründe (d.h. Voraussetzungen und Absichten), die Modalitäten und Erscheinungsweisen, in welchen das Alte im Neuen erscheint, wirkt oder benutzt wird, sowie das, was aus dem Alten wird, wenn es in Neuem aufgenommen wird.

Mit den Fragen, warum, wie und mit welchem Resultat auch in der Musik Altes in Neues aufgenommen wird, beschäftigen sich die folgenden Überlegungen. Den konkreteren Gedanken und Erörterungen für die Behandlung dieses Themas im Unterricht stelle ich einige didaktische Erwägungen voran.

Zur Orientierung der Beschäftigung mit Musik an individuellen und allgemeinen Erfahrungen

Das Alte im Neuen - mit den genannten Fragen nach dem Warum, nach dem Wie und nach dem Ergebnis - zu erörtern, gehört zu den Versuchen, den Unterricht und die Auseinandersetzung mit Musik an Erscheinungen der konkreten, schon immer mitgebrachten (freilich nicht immer auch bewußten oder dem Unterricht dienstbar gemachten) Lebenswelt der Schüler ebenso wie an verallgemeinerbaren lebensweltlichen "Grunderfahrungen" (Schneider 1993) zu orientieren. Die allgemeinen Grunderfahrungen, die wir alle, in unterschiedlicher Weise, machen und mitbringen (gefaßt in Begriffen wie Gespräch, Ordnung-Unordnung, Zeit, Trauer o.a.) sollen Treffpunkte stiften zwischen den Schülern (den beteiligten Menschen) und der Musik, damit Chancen sowohl für eine persönliche Beziehung als auch für ein angemessenes Verstehen möglich werden. Das didaktische Muster solcher Versuche verläuft nach den folgenden sieben Regeln, die hier nur andeutend formuliert werden können:

Regel 1:

Die Grundlage für die Einbeziehung individueller und allgemeiner Erfahrungen in die Auseinandersetzung mit Musik besteht darin, Beziehungen zu knüpfen zwischen der individuellen Lebenserfahrung der Schüler (A), den musikalischen Erscheinungen (B) und den Grunderfahrungen (C). Die möglichen Beziehungen zwischen diesen drei Perspektiven können in verschiedenen Schritten vorgestellt werden, die variabel und umkehrbar sind:

Schritt 1: Das Sammeln, Beschreiben, Vergleichen und Erläutern von A führt zu verallgemeinernden Überlegungen zu C. Umgekehrt: Das Nachdenken über C macht A verständlicher, wirkt zur Vertiefung und zum besseren Verständnis

von A und faßt den Austausch in der Gruppe zusammen, orientiert sich vielleicht auch an allgemeinen Aussagen über C (z.B. aus philosophischen Texten, aus Definitionen, aus begriffsgeschichtlichen Überlegungen).

Aus dem Nachdenken über die vielen mitgebrachten und erlebten Beispiele zur lebensweltlichen Erfahrung von *Trauer* ergeben sich Antworten auf die Frage, was für eine Erfahrung und ein Verhalten *Trauer* denn überhaupt ist, wie sie sich zeigt, welchen Sinn und welche Funktion sie erfüllt.

Schritt 2: Die Beschäftigung mit A macht ein subjektives Erleben und Erschließen von B möglich. Mit der Erfahrung und dem Maßstab von A besteht die Chance, zu B in eine Beziehung zu treten. Umgekehrt: Die Beschäftigung mit B (hören, musizieren, nachdenken, gemeinsam reden) weckt Erinnerungen an A, kann vielleicht auf A bezogen werden.

Eine Musik, die *Trauer* ausdrückt oder darstellt (oder: in welcher Trauer vorkommt), kann die eigenen Trauer-Erfahrungen zum Bewußtsein bringen oder Nachdenken über sie auslösen. Die eigenen Erfahrungen mit *Trauer* können vielleicht auf die Wirkung (und später auf die Macht und die Mitteilung) einer *Trauer*-Musik bezogen werden. Sie tragen zum Verstehen der Musik bei und bereichern vielleicht die eigene mitgebrachte und nun veränderte Erfahrung von *Trauer*.

Schritt 3: Durch Besinnung auf C werden die Intention und die Mitteilung von B deutlich (als ein möglicher, aber freilich nicht notwendiger Erlebens- und Verstehensaspekt der Musik). Umgekehrt: Die Beschäftigung mit B löst Verständnis und Gefühle für die Einsicht in C aus.

Die Beschäftigung und Erörterung dessen, was *Trauer* (als allgemeine Erscheinung und als Begriff) ist, vermag - als eine mögliche Interpretationshilfe - zur Deutung einer Musik beitragen, in der *Trauer* dargestellt ist. Das Nachdenken über eine in Musik dargestellte bestimmte Art und Deutung von *Trauer* vermag eine Besinnung über die allgemeine Grunderfahrung '*Trauer*' auszulösen und zu bereichern.

Regel 2:

Die konkret-individuelle Erfahrungen(A), die an Musik gewonnenen Erfahrungen (B) und die Grunderfahrungen (C) erfüllen verschiedene Funktionen:

- die Beschäftigung mit Grunderfahrungen dient dem vertieften ('existentiellen) und verallgemeinerbaren Verstehen der eigenen, immer schon mitgebrachten, aber nicht immer bewußten individuellen Erfahrung; für eine Musik dient sie hingegen als eine (mögliche) Interpretationsperspektive .
- Die Beschäftigung mit den konkreten eigenen Erfahrungen dient gegenüber den Grunderfahrungen als Anschauungsmaterial (aus dem die Fülle und Erscheinungsvielfalt der Grunderfahrungen induktiv erschlossen werden können); für die Interpretation einer Musik dient sie als ein persönlich-individueller Maßstab und als Verstehensbrücke zu ihr.
- Die Beschäftigung mit einer Musik kann gegenüber den eigenen biographischen Erfahrungen dazu dienen, sie als konkrete Ausprägungen der (als Perspektive) gewählten Grunderfahrung wachzurufen, zu intensivieren und anzureichern; gegenüber den Grunderfahrungen dient eine Musik als eine mögliche musikalisch-anschauliche Konkretion.

Regel 3:

Die Erörterung der individuellen Erfahrung der Einzelnen und die Beschäftigung mit ihnen ist auf den Austausch in der Gruppe aller Beteiligten angewiesen - im Spiel zwischen Versuchen der Verallgemeinerung solcher Erfahrungen und ihrer Ausdifferenzierung in viele individuelle (biographisch, sozial, situativ u.a. erworbene und geformte) Erscheinungsweisen und Deutungen. Dieser offene Austausch und das Einbringen individueller Details, Erlebnisse, Gefühle und Deutungen sind wichtige Elemente für alle Schritte und Verstehensversuche zwischen A, B und C; vor allem aber für das Ziel, eine Musik mit Hilfe von individuell-biographischer Erfahrung und ihrer Verallgemeinerung zu erleben und zu verstehen.

Regel 4:

Die Beschäftigung mit den Beziehungen und dem Zusammenhang zwischen Grunderfahrungen, die einen Treffpunkt zwischen Mensch und Musik stiften können, und den (diese Grunderfahrungen konkretisierenden wie veranschaulichenden) individuellen Erfahrungen und der Auslegung der Musik ist auf Vorläufigkeit und Versuch angelegt und erhält ihre Lebendigkeit, Ehrlichkeit und Bedeutung durch den Verzicht auf begriffliche Festlegung (etwa durch Vorinterpretation durch den Lehrer) und auf definierte inhaltliche Zielentscheidungen: Der Sinn von Musikverstehen und Selbstverstehen aus der Perspektive allgemeiner und individueller Erfahrungen erfüllt sich vielmehr im offenen und unabgeschlossenen, aber gerade dadurch bereichernden Diskurs. Am Ende einer solchen Unterrichtsarbeit steht die abwägende, offene Zusammenfassung der (wohl überlegten und begründeten) Möglichkeiten, nicht aber die festgelegte Interpretation (weder in Bezug auf die Deutung der Musik noch auf den Erfahrungsbegriff).

Regel 5:

Das Verstehen von Musik ist nicht auf (nur) eine (bestimmte) Grunderfahrung festzulegen; vielmehr läßt Musik sich für verschiedene konkrete Erfahrungen und/oder Grunderfahrungen (und mit ihrer Hilfe) öffnen und erschließen. Verschiedene Menschen tragen unterschiedliche Erfahrungen an Musik heran oder können sie mit ihrer Hilfe (partiell und subjektiv) zu verstehen versuchen. Diese Einsicht erlaubt zwei methodische Wege: 1) den Weg der Beschäftigung mit einer Musik, ausgehend von einer bestimmten Grunderfahrung (aber nicht unbedingt an ihr festhaltend); 2) den Weg, von der (immanenten) Beschäftigung mit einer Musik auf (verschiedene oder eine) biographisch konkrete Erfahrungen zuzugehen, sie als Interpretationshilfe benutzend, sie erprobend.

Regel 6:

Musik 'ist' nicht Gespräch, Spiel, Trauer ..., sondern sie stellt solche Grunderfahrung dar; und: mit Hilfe von Grunderfahrungen läßt sie sich - oder: lassen sich bestimmte Aspekte von ihr - erschließen. Die Orientierung an konkreten persönlichen und/oder allgemeinen Erfahrungen *kann* (als eine (!) Möglichkeit) als

Hilfe für das Verstehen von Musik benutzt werden und/oder als Hilfe, sich selbst (die eigenen Erfahrungen) besser zu verstehen und intensiver zu erleben.

Regel 7:

Eine sinnvolle didaktische Anwendung der *Orientierung der Beschäftigung mit Musik an konkret-biographischen und/oder an Grunderfahrungen im Musikunterricht* gründet sich auf das Doppelziel, das gleichzeitig und ineins gemeint ist:

* *An Erfahrungsbegriffen (Gespräch, Spiel, Ordnung ...) und in der ausdifferenzierenden Beschäftigung mit ihnen soll gezeigt und erfahrbar werden, was und wie eine Musik ist und was sie mitteilt.*

* *An einer Musik soll gezeigt und erfahrbar werden, was (z.B.) Spiel, Gespräch, Ordnung, Trauer ... sind und bedeuten.*

Diese Regel ist die wichtigste. Durch sie wird sichergestellt, daß der an allgemeinen und konkreten Erfahrungen orientierte Unterricht seine Einsichten in erst und nur in der intensiven Auseinandersetzung mit Musik: mit ihrer Struktur (Machart), ihrer Wirkung und aus ihrer Bedeutung und Mitteilung (als historisch-biographisch-geistigem Zeugnis) gewinnt

Dieses Doppelziel verbietet es, Musik lediglich als beliebiges und austauschbares Beispiel für irgendwelche lebensweltliche Erfahrungen anzuführen oder zu benutzen. Seine Beachtung hilft zu verhindern, daß Musik im Unterricht nur illustrierende Funktion zugesprochen wird: Es geht - im Musikunterricht - nicht um allgemeine oder individuelle, sondern um musikalische, aus der Musik gewonnene und in den vielfältigen Möglichkeiten der intensiven 'musikalischen' Beschäftigung mit Musik erreichbare Erfahrungen.

DAS ALTE IM NEUEN, MATERIALIEN ZU EINEM UNTERRICHTSTHEMA

Im folgenden Teil werden vier Materialien für das Unterrichtsthema "Das Alte im Neuen" vorgelegt. Sie beschreiben zugleich die vier Hauptszenen einer Unterrichtsanlage, die freilich in ihrer Reihenfolge beliebig angeordnet werden können und - im Sinne einer sinnvollen Dramaturgie des Unterrichts - miteinander verknüpft werden müssen (durch Überleitungen, gegenseitige Beziehungen, Anknüpfungen und wechselseitige Argumentationshilfen):

A - Beschäftigung mit dem allgemeinen Phänomen "Altes in Neuem";

B - Hinweise auf einige musikalische Beispiele zum Thema;

C - Genauere Beschäftigung mit dem "Concerto grosso" Nr. 1 von Alfred Schnittke;

D - Hinweise zu Erfindungsversuchen zum Thema.

A

Altes in Neuem: allgemeine Erfahrungen

In diesem Teil des Unterrichts gilt es, der Frage nachzugehen, wo, in welcher Weise oder Form, aus welchen Gründen und in welcher Absicht Altes in Neuem erscheint. Für eine solche Untersuchung bieten sich drei Möglichkeiten des Vorgehens und ihre Verknüpfung an:

A 1)

Um die Begriffe 'alt' und 'neu' richtig kennenzulernen, empfiehlt es sich, zu ihnen Wort- und Begriffsfelder aufzustellen (im folgenden aus Schülersammlungen):

alt:

z.B.: verbraucht, altbekannt, abgenutzt (alter Hut), ehrwürdig, bewährt, konservativ, verlässlich, vergangen, das Gewachsene, Tradition, erprobt, altmodisch, Sicherheit, gemütlich, altklug, verstaubt, herkömmlich, ältlich, kaputt, betagt, altbacken, Reife, rückständig, abgegriffen, verknöchert, nicht mehr brauchbar, unmodern, Märchen, geschichtlich ...

neu

z.B. frisch, glänzend, modern, neue Ideen, jung, modisch, jung, fortschrittlich, unverbraucht, Veränderung, alternativ, provozierend, innovativ, unerprobt, zeitgemäß, aktuell, Anbruch, neue Zeit ...

Solche Begriffs- und Wortsammlungen müssen nach Sinnzusammengehörigkeit geordnet werden, damit deutlich wird, wie das Gegensatzpaar bewertet werden kann und auf auf welche Inhalte oder Vorstellungen sich die Ausprägungen der beiden Grundworte beziehen, z.B.:

- Beide Begriffe werden als Wert oder als Unwert verstanden.
- Die Begriffe werden im Sinne des Alters gebraucht.
- Beide Begriffe werden im Sinne von 'brauchbar' - 'unbrauchbar' (versehrt - unversehrt, heil - kaputt) gebraucht.
- Im Gebrauch beider Begriffe kann Anerkennung oder Ablehnung (Ehrfurcht - Herablassung) mit-schwingen.
- In den Begriffen finden gefühle Ausdruck (Sehnsucht, Ablehnung, Geborgenheit, Aggression ...)

A 2)

Die Gruppe stellt aus der eigenen Erfahrung eine Beispielsammlung für das Phänomen "Altes in Neuem" her. Beispiele lassen sich in vielen Bereichen des Alltagslebens finden:

- in der Mode, in der Kultur von Essen und Trinken, in Geschmacksfragen.
- im Denken, im Handeln und in den Zeugnissen vieler geschichtlicher Epochen: vor allem in der Romantik, aber z.B. auch in der Zeit des Barock, der Klassik, in der Richtung der Neoklassik.
- in den Künsten: in der Malerei, der Architektur, in der Literatur und in der Musik.

A 3)

allgemein
Vermutlich neigen die meisten Menschen, vielleicht ohne es so recht zu wissen, dazu, "Altes" (Vergangenes, aus früheren Zeiten oder von älteren Menschen Übernommenes) als Attribute des eigenen Verhaltens, der Selbstdarstellung und des Handelns zu benutzen.

Sie 'hängen' an Altem, finden in ihm Sicherheit und Vorbild, übernehmen im Lauf ihres Älterwerdens 'alte' Gewohnheiten (werden wie ihre Eltern?), erwerben Verständnis für das Denken, Handeln und Fühlen 'früherer' Menschen ...

A 4) Verknüpfung, Ordnung und Auswertung von A 1, A 2, A 3

Die gesammelten Worte, Begriffe, Beispiele (s.u.) und ihr Zusammenhang mit den Überlegungen zum wirkungsgeschichtlichen Bewußtsein (s.u.) sollten auf diese (oder andere) Ordnungskategorien verteilt werden, damit mit Hilfe der gefundenen Begriffsordnung Antworten auf die o.a. Untersuchungsfragen erörtert werden können.

- Gründe für die Aufnahme und Verwendung von Altem, für den Rückgriff auf Altes:

eine alte Zeit oder Tradition beschwören wollen; an Altes erinnern; unsere Zugehörigkeit zu Altem herausstellen; die Verbundenheit mit Altem verdeutlichen; sich selbst in Altem darstellen wollen; (frühere) Werte (wieder) zur Geltung bringen; Freude an Altem ausdrücken; den (historischen, ästhetischen, religiösen o.a.) Zusammenhang, die Verbundenheit mit Altem aufzeigen; Hochschätzung für alte Techniken, Moden, Denkweisen, Materialien ...

- zur Art und Weise, in der Altes in Neuem vorkommt:

alte Materialien, alte Formmodelle, alte Farben, alte Muster für die und bei der Herstellung von Neuem verwenden; Kontraste zwischen alt und neu bilden; Altes genau (z.B. als Zitat) übernehmen (in Neues integrieren oder montieren); Altes in neuen Herstellungsweisen und Formen verwenden;

A - 5

Überblick
Mit Hilfe und auf der Grundlage der Untersuchungen A 1 - A 4 gilt es, in abstandnehmender Betrachtung sich darüber Klarheit zu verschaffen, was "das Alte im Neuen" für das eigene Verhalten, für die Lebensweise und für die Geschichte bedeutet:

Die Beschäftigung mit "Altem im Neuen" kann zum Verständnis von Geschichte beitragen: Verständnis von Entwicklungen, von Rückgriffen, von "Renaissancen", von Verherrlichung oder Verurteilung des Alten (früherer Denk- und Handlungsweisen). "Das Alte im Neuen" zu erleben, zu verstehen, zu benutzen ... zeugt von einem Bewußtsein, zum Gang der Geschichte dazuzugehören, nicht vom Früheren abgekoppelt, sondern von ihm mitbedingt zu sein. Daß "das Alte im Neuen" (das Frühere im Gegenwärtigen) eine Lebens- und Verhaltensfigur ist, der wir alle unterliegen, erörtert Hans-Georg Gadamer im Prinzip des "wirkungsgeschichtlichen Bewußtseins". Wirkungsgeschichtliches Bewußtsein meint zweierlei, einerseits:

"daß unser heutiges Bewußtsein von einer Wirkungsgeschichte her geprägt, ja konstituiert wurde. Unser Bewußtsein ist so von der Geschichte 'erwirkt'. Andererseits kennzeichnet es ein immer wieder zu gewinnendes Bewußtsein dieses Erwirktseins selbst. Dieses Bewußtsein unseres Erwirktseins kann wiederum zweierlei bedeuten: einmal die Forderung nach Aufklärung dieser unserer Geschichtlichkeit (...), aber auch und vor allem ein Innewerden der Grenzen, die solcher Aufklärung gesetzt sind. In dieser letzten Gestalt ist das wirkungsgeschichtliche Bewußtsein der eindeutigste philosophische Ausdruck für das Bewußtsein der eigenen Endlichkeit." (Grondin 1991, S. 148)

Die Untersuchungen der Erfahrungen, die wir alle mit "dem Alten im Neuen" machen können und für die es unzählige Belege in der Geschichte gibt, vermögen zu verdeutlichen, was Geschichte 'ist' und wie wir nicht nur 'geschichtlich' leben, sondern Teil jenes Stromes sind, den wir Geschichte nennen. Für das

vorgeschlagene Unterrichtsthema gilt es, das wirkungsgeschichtliche Bewußtsein (s.o.) im folgenden Doppelziel mit der Musik über "das Alte im Neuen" und insbesondere mit der Komposition von A. Schnittke zu verknüpfen:

Durch die Beschäftigung mit dem (in Beispielen zu veranschaulichendem) Prinzip des wirkungsgeschichtlichen Bewußtseins soll Schnittkes Conderto grosse und das "Alte im Neuen" verdeutlicht werden - durch die Beschäftigung mit Schnittkes Komposition soll das Prinzip des wirkungsgeschichtlichen Bewußtseins veranschaulicht werden.

B - Beispiele aus der Musik

In der Musik gibt es für "das Alte im Neuen" eine Fülle von Beispielen, von denen einige genannt seien - als Anregung, selbst nach Beispielen zu suchen:

- J.S. Bach verwendet mittelalterliche Lied- und Choralweisen in seinen 'modernen' Kantaten und Oratorien;
- F. Liszt und M. Reger wiederum legen vielen Kompositionen Themen, Kompositionen oder Kompositionstechniken von Bach zugrunde;
- J. Brahms zeigt eine Vorliebe für alte Formen (z.B. die Passacaglia als Finale der IV. Sinfonie, deren Thema, ein wenig verändert, der Schlußpassacaglia aus Bachs Kirchenkantate Nr. 150 entnommen ist; oder die Passacaglia aus den Haydn-Variationen) und für alte Themen (Händel-Variationen) und Lieder ("Verstohlen geht der Mond auf" im 2. Satz der Klaviersonate op. 1);
- F. Mendelssohn-Bartholdy benutzt den Luther-Choral "Ein feste Burg ist unser Gott" als Thema für den ersten Satz seiner 5. Symphonie; und er schreibt eine alte bzw. altertümliche Melodie für den Beginn des langsamen Satzes aus der 4. Symphonie (die an Zelters "Es war ein König in Thule" erinnert);
- B. Bartok verwendet musikalische Idiome (Intervallkonstellationen, Rhythmen, melodische Floskeln) aus der Bauernmusik der Balkanstaaten, um seine spezifische Art "neuer" Musik zu schreiben (z.B. in den Streichquartetten und Solokonzerten);
- P. Hindemith integriert, wie eine mittelalterliche Skulptur hingestellt, als cantus firmus den Choral "Es sangen drei Engel ..." in die Einleitung zur Sinfonie "Mathis der Maler";
- A. Berg zitiert im zweiten Teil des 2. Satzes aus seinem Violinkonzert den von Bach vierstimmig gesetzten Choral "Es ist genug" und verwendet ihn anschließend, in Variationen und in einem großen Trauergesang, als Material für sein Komponieren;
- H. Lachenmann (de)komponiert in "Accanto" u.a. Mozarts Klarinettenkonzert.

Die Beispiele für "das Alte im Neuen", deren Liste aus deren Musikkenntnis aller Beteiligten zusammengestellt und erweitert werden sollte (auch unbedingt um Beispiele aus der Pop- und Rockmusik), sind auf der Grundlage der in Material A erarbeiteten Ordnungskategorien für das Thema zu untersuchen, mit den o.a. gestellten Grundfragen nach den Gründen, Absichten, den besonderen (Kompositions)-Weisen und den Ergebnissen der einzelnen Beispiele.

Drei Beispiele für "das Alte im Neuen" seien ausführlicher erörtert. Sie können zu einer Unterrichtsreihe mit der Intention zusammengefaßt werden, Erscheinungsformen des Alten im Neuen im Vergleich zu erörtern und sie auf ihre Absichten, Kompositionsweisen und Aussagen hin zu untersuchen:

**1) J.S. Bach, Kantate BWV 101 "Nimm von uns, Herr, Du treuer Gott",
Einleitungschor (entstanden zwischen 1723 und 1727) -**

Bach bezieht in diese Eingangsmusik, die im Stil eines barocken Concerto grosso (in der speziellen Form einer Musik für drei Klangkörper: 3 Oboen - Streicher - Chor, verstärkt durch Blechbläser und Flöte - (auf der Baßgruppe des basso continuo ruhend) komponiert ist, einen ca. 200 Jahre alten Choral ein: die Melodie, die auch für den bekannteren Choral "Vater unser im Himmelreich" verwendet wird. Sie stammt von 1539 und ist zur Zeit Bachs das Hauptlied für den 10. Sonntag nach Trinitatis.

Notenbeispiel 1 (Choral)

Notenbeispiel 2 (Concerto-Anlage des Kantatensatzes)

Konzert und Choralbearbeitung sind in dieser Eingangsmusik miteinander verbunden. Der (Menschen)-Chor übernimmt die Musik des alten Chorals und streut sie gleichsam von Zeit zu Zeit und Zeile für Zeile in die durchlaufende Konzertmusik ein. Dabei singt der Sopran die Melodie unverändert in langen Notenwerten, während die drei Unterstimmen, stets vor dem Sopran einsetzend, nach der Art einer Imitationsmotette die einzelnen Zeilen in schnelleren Notenwerten variieren. Bläser- und Streicherchor ergehen sich bald im Wechselspiel, bald im Zusammenspiel mit zwei kontrastierenden Themen, so daß sie deutlich voneinander zu unterscheiden sind.

Notenbeispiel 3 (die beiden Themen)

Man kann die alte und die neue Musik voneinander trennen und für sich musizieren: die Choralmotette und das (dann doppelhörige) Konzert der Oboen und Streicher(- eine unterrichtliche Möglichkeit der Veranschaulichung der Verbindung des Alten und des Neuen?).

Die so entstehende Form wird einerseits vom Wechselspiel der Instrumentalchöre und andererseits von der 'Durchführung' der Choralzeilen bestimmt und ergibt, da die rein instrumentale Einleitung am Schluß wieder aufgenommen wird (da capo), eine großangelegte Bogenform, deren Mittelteil vom Wechsel der Chöre bestimmt ist.

Drei zusätzliche Informationen können das Verhältnis von 'alt' und 'neu' noch verdeutlichen:

a) An zwei Stellen (T.121 - 141; T. 196 - 212) montiert Bach ein kleines Doppelkonzert ein - für eine Oboe und eine Violine; sie spielen sich, nur andeutend von den andern begleitet, wechselweise eine von Seufzermotiven durchsetzte Melodie zu.

Notenbeispiel 4 ("Doppelkonzert")

b) Dieses Seufzermotiv verwendet Bach auch (vor allem) während der ersten, zweiten und fünften Choralzeile als eine Art 'Antwort' oder Reaktion des Orchesters auf den Choral.

Notenbeispiel 5 (Seufzermotiv)

c) Eines der beiden Themen, mit denen die Instrumentalchöre charakterisiert werden, zitiert (in leichter Variante) einen weiteren alten Choral ("Dies sind die heiligen zwölf Gebot"; Melodie 1527, Text 1539). Dessen erste Zeile durchzieht (bisweilen auch in seiner Umkehrung) den ganzen Satz; alle Beteiligten übernehmen sie mehrfach.

Notenbeispiel 6 (Choral "Dies sind die heiligen 10 Gebot")

Die Erörterung der Absichten, in denen in Bachs Komposition "Altes" in die zeitgenössische Musik einmontiert ist, von dem das "Neue" durchsetzt und mit dem es konfrontiert wird, müßte die Tradition der regelmäßigen Wiederkehr bestimmter religiöser Themen, bestimmter Texte und Lieder im Verlauf des Kirchjahres bedenken.

- Sie ist als Symbol für die zeitstrukturierende und für die die vergehende Zeit gleichsam anhaltende Wiederkehr desselben zu verstehen.
- Die regelmäßige Verwendung des alten Choralgutes verweist zudem auf einen Begriff der Gemeinde, der nicht nur die Gemeinschaft der Versammelten und Zusammenlebenden, sondern auch die Gemeinschaft der im Lauf der Geschichte denselben Glauben bekennenden und dieselbe Musik singenden Gemeinde umfaßt: die 'ewige' Gemeinde der Christen, die dieselben Hoffnungen, Wünsche und Nöte verbindet.
- Schließlich vergegenwärtigt der alte Choral, als eine Erinnerungsmusik, auch das Ereignis, das zu seiner Entstehung geführt: eine Pestseuche, in der wiederum symbolisch die göttliche Strafe und die Bitte um Erlösung von ihr beschworen wird.

So bindet dieses Werk das Zeitgenössische und die jetzt Lebenden an frühere Ereignisse, Gedanken und schafft dadurch Identifikation: das Alte gilt noch im Neuen; das Neue (be)-ruht auf dem Alten.

Die Frage, auf welche Weise Bach das Alte im Neuen verwendet, geht bereits aus der Beschreibung der Musik hervor: Altes und Neues findet im Wechsel statt oder wird zusammengeführt; altes Material wird in Formen der neuen Musik verwendet (die beiden Choräle, die Form der Imitationsmotette, die Mehrchörigkeit, in der das Alte und das Neue sich gegenüberstehen).

Versucht man, die Erörterung das Alten im Neuen für dieses Beispiel zusammenfassen, so ist auf den Begriff der geschichtlichen Gemeinde zu verweisen und auch auf die Selbstverständlichkeit, mit der die Kirchenmusik der Barockzeit Altes bewahrt, benutzt, modernisiert, umgestaltet und zur fortwährenden Geltung bringt.

2) W. A. Mozart: Alte Musik in der "Zauberflöte"

Andere Absichten verfolgte Mozart, als er in manchen Stücken der "Zauberflöte" alte Musik verwendete. Hier sind es der atmosphärische und der symbolische Hinweis auf zeitlich-gültige und jedenfalls aus "alten Zeiten" stammende Traditionen und Gedanken, die mit 'Altem' dargestellt werden: Die Fuge, die den Beginn des schnellen Teils der Ouvertüre bestimmt - mitsamt ihrer langsamen, (von ferne) an die steif-vornehm-schreitende Art der französischen Ouvertüre erinnernden, Einleitung - vergegenwärtigt das strenge, uralten Traditionen verpflichteten Ordnungssystem des von Sarastro geleiteten Ordens (freilich nicht ohne in ihrer Rhythmik und Melodik zugleich die Spielwelt des Papageno durchscheinen zu lassen). Hierauf verweist die alte, rhetorische Bedeutung der Fuge als Symbol für eine vollendete und strikte Ordnung und Gebundenheit durch Gesetzmäßigkeit (zugleich auch eine bildliche Figur für 'fliehen', 'jagen'; Beiche 1990).

Ergiebiger für unser Thema ist jedoch der Gesang der beiden Geharnischten im zweiten Finale der Oper (28. Auftritt). In diesem Stück verwendet Mozart Altes gleich mehrfach: Anfangs altertümliche Signale, die wie Rufe eine kunstvolle Musik auslösen, welche auf zwei Ebenen verläuft: In der orgelartigen Kopplungstechnik mehrerer (hohler) Oktaven erklingt der Gesang der beiden Geharnischten - die Melodie des alten Chorals "Ach Gott, vom Himmel sieh darein" (M. Luther 1524). Sie wird eingefügt in eine vierstimmige fugenartige Musik der Streicher, die in streng, ernst und feierlich und von Gefühl nicht bewegt durch ihre Zeit zieht. Vier Motive wechseln durch die Stimmen und bewirken ein enges polyphones Gewebe, das unter dem Gesang wie ein unerbittlicher Prozeß abläuft.

Notenbeispiel 7: Choral "Ach Gott vom Himmel sieh' darein"

Notenbeispiel 8: Motive der Fuge

Notenbeispiel 9 : Fugenbeginn

Die alte Musik verweist hier nicht auf alte Zeiten, sondern beschwört eine andere Welt, die mystische Welt, in der die Gesetze jene Bruderschaft streng regieren, die Sarastro anführt. Die Geharnischten, als Wächter vor dem Portal in diese Welt der Ordnung und strengen Gesetze, besingen denn auch in 'alter Weise' die Bedingungen für die Aufnahme in den Kreis der Weisen.

Die Gesetzmäßigkeit der mystischen Welt, die Mozart mit Mitteln alter Musik darstellt, wird besonders deutlich an jener Stelle, an der die alte Musik in die gefühlsbetont, affektgeladene zeitgenössische Musik umschlägt: Von T. 49 zu T. 50 ändern sich (plötzlich, gleichsam auf dem Taktstrich) der Charakter der musikalischen Zeit von gleichmäßiger metrisch-starrer Betonung zu Taktschwerpunkt-Betonung: In T. 49 ist noch jedes Achtel gleichbetont, in T. 50 gibt es Schwerpunkte auf 1 und 3 sowie unbetonte Zeiten; ferner wechselt die Stufenharmonik in Kadenzharmonik; und schließlich schlagen Artikulation und Phrasierung von ruhig, unbewegtem Gleichmaß in emphatische Deklamation um.

Hier sind eine (musikalische) Zeitenwende und der starke Wechsel von Verhaltensweisen mit kompositorischen Mitteln dargestellt - der Umschlag von 'alt' zu 'neu', von einer (ideologisch-autoritären) Gesellschaftsordnung zu einer anderen, humaneren und von direkten Gefühlen bestimmten Lebensart.

Notenbeispiel 10: T. 48 - 51 (Umschlag vom Alten ins Neue)

3) Dieter Schnebel "Schubert-Phantasie"

Dieter Schnebels Komposition "Schubert-Phantasie" von 1977/78 liegt der vollständige langsame Satz aus Schuberts Klaviersonate D. 644 in G-Dur zugrunde. Schnebels Auseinandersetzung mit dem 'Alten' zielt auf Zweierlei: Die Veränderungen, die er vornimmt, ergeben ein Klangbild und eine Struktur, die Schnebels persönliches Schubert-(Klang- und Struktur)- Bild darstellen; zugleich jedoch verarbeitet er Schuberts Musik so, daß eine Musik Schnebels aus ihr wird. Seine Bearbeitung beruht auf zwei kompositorischen Maßnahmen. Er schreibt ein Werk in zwei übereinandergelagerten Schichten:

- In der oberen Schicht erklingt in der vollen Bläserbesetzung des Orchesters mit verkleinertem Streicherapparat Ton für Ton Schuberts Satz, jedoch mit an vielen Stellen veränderten Motivphrasierungen und -zusammenstellungen, durch die Instrumente wandernden Figuren und Motiven, mit polymetrischen und polyrhythmischen Verschiebungen - so daß Schuberts Komposition zwar 'real', jedoch in einer seltsamen klanglichen und rhythmischen Verschleierung und Verzerrung erklingt, reich ausinstrumentiert auf dem Transport vom Klavier zum Orchester (Frisius 1979, S. 250 - 267; Paetzholdt 1985, S. 586 - 592).

- Unter dieser klanglich-rhythmisch verschleierten und verzerrten Schubert-Musik verläuft ein Klangband, welches den harmonischen Fortgang des ganzen Satzes enthält, angereichert mit Obertönen und Verdopplungen. Dieses Klangband, das Schnebel "Blendwerk" nennt, spielen die Streicher des Orchesters. Das "Blendwerk" wird - in der vorliegenden Einspielung und nach der Absicht des Komponisten - zunächst allein, ohne den Schubertschen 'Oberbau' und anschließend gleichzeitig mit ihm gespielt.

Notenbeispiel 11: Schubert/Schnebel

Notenbeispiel 12: Blendwerk

"Altes im Neuen" bedeutet hier weder Beschwörung einer alten Welt, noch programmatische Vergegenwärtigung (wie dies bei vielen romantischen Komponisten unterstellt werden kan), sondern vielmehr Verwirklichung einer früheren Musik in der Auffassung und im Erleben eines zeitgenössischen Komponisten, der zugleich die Musik des früheren Kollegen dazu verwendet, eigene, 'neue' Musik zu schreiben. Altes im Neuen erlaubt die gleichzeitige Darstellung von Erleben (des Alten) und Hervorbringen eines Neuen.

*

Und auch die Techniken, mit denen das Kompositionsgewebe hergestellt wird, knüpfen an barocke Kompositionstechniken an: polyphone Strukturen, Imitation, gegeneinandergesetzt Klang- und Themenblöcke, Wechsel zwischen Concertino und Repieno (Tutti):

Notenbeispiel 15: - Vivaldi (Beginn des 1. des 2. und des 4. Satzes)

Freilich schreibt Schnittke keine alte oder neobarocke Musik. Das "Neue" seiner Schreibweise liegt - hinsichtlich der vertikalen Schichtungen - in freitonalen, chromatischen und von Mikrintervallen bestimmten Gleichzeitigkeits-Verhältnissen, während der horizontale Verlauf der Musik in mikropolyphonen Strukturen (eng zusammengedrängten und bis zu 12-stimmigen (und zwölfstimmigen) Engführungen der Themen) angeordnet ist:

Notenbeispiel 16: Schnittke: Beginn Toccata, Beginn Rondo

Das konzertierende Prinzip des barocken Concerto grosso mit seiner Raumwirkung (durch die Mehrchörigkeit, durch den Wechsel von Blöcken, durch Terasendynamik) ist ersetzt durch großräumige Cluster; durch Klangräume, die auf- und abgebaut werden; durch die Herstellung einer flirrenden, äußerst bewegten und geräuschhaften Klangatmosphäre. Die Musik wirkt wie von Maschinen gespielt; bisweilen aber blickt auch das alte Concerto grosso hindurch.

Während das "Alte" in Schnittkes Komposition einerseits in kompositionstechnischen und musikgeschichtlichen Übernahmen und andererseits in ästhetischen Anknüpfungen im neuartig wiederbelebten 'Geist' der barocken Konzertpraxis liegt, besteht das "Neue" einerseits in den neuen Techniken, die an die Zwölftontheorie, an Ligetis Mikropolyphonie und an maschinenartige Geräuschmusik anschließen, andererseits aber in einem Geschichtsverständnis, das für den erst spät mit den Entwicklungen der neuen Musik bekanntgewordenen Komponisten aus Rußland zu dem Bekenntnis gebracht hat: "Ich konnte das Neue nicht einfach übernehmen. Ich mußte einen Weg dorthin finden. Genauso wie ein Intervall nicht ein Sprung ist von einem Ton zum anderen, so ist es auch hier. Wenn es organisch sein soll, muß es erlebt werden." (Hansberger 1982, S. 49).

Schnittke schreibt 'seine' neue Musik, indem er einen (kompositionsgeschichtlichen) Prozeß vollzieht. Der Weg, den sein Komponieren zeichnet, geht durch die Geschichte der Musik. Freilich ist zu fragen, was auf diesem Wege entsteht: eine nachgemachte Barockmusik mit neuen Mitteln, ein neuartiges und eigenständiges Stück, eine weiterführende Art des Komponierens oder die Stilmischung eines Komponisten, der - als Filmmusikkomponist in der Vermischung von Stilen gewandt - Stationen der Neuen Musik nachzuholen versucht, die ihm lange verschlossen waren? Die Betrachtung seines Concerto grosso wird diese und weitere Bewertungen erörtern müssen. Die Beurteilung des hier "Alten im Neuen" wird kontrovers ausfallen. Dabei wird die Frage wichtig, ob, wie weit und wie verändert der "barocke Geist" des Concerto grosso wiederbelebt, verändert oder getilgt wird: das Moment der Raumkomposition,

das konzertierende Prinzip, das Unterhaltsame am Motiv- und Figurenspiel, die Virtuosität der Soloteile, die statische Pracht der barocken Musik.

Für die Erörterung dieser und weiterer Fragen sollte das "alte" und das "neue" Concerto grosso oft gehört werden: in der Gegenüberstellung von Vivaldis 1./2. Satz gegen Schnittkes Rondo, und von Schnittkes Toccata und Vivaldis 4. Satz.

Vorschläge zum unterrichtlichen Vorgehen (Unterrichtsszenen zur freien Anordnung):

Szene 1: - Hören beider Stücke im Vergleich (in Ausschnitten, mit und ohne Noten),

- Gleichheiten, Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten zusammenstellen, im heuristischen Verfahren,

Szene 2: - Informationen zum Concerto grosso (Text C. Richter, Musiklexika, Texte von Sulzer, Mattheson, Quantz),

Szene 3: - Vergleich der Kompositionstechniken,

Szene 4: - Was ist "alt", was ist "neu" in Schnittkes Komposition?

- Untersuchungen an der Musik

- Besprechung und Deutung von Texten und Meinungen zu Schnittkes Komposition

Szene 6: - Erörterung "des Alten im Neuen" in der individuellen und in der allgemeinen Erfahrung, in verschiedenen Gegenstands- und Lebensbereichen.

D - Vom Alten zum Neuen

Erfindungsversuche mit Concerto grosso - Material

Eindringlicher als durch Hören, analytische Untersuchungen und Deutungen werden die Erfahrungen des Alten im Neuen, wenn man selbst Altes in Neues verwandelt oder aus Altem Neues zu gestalten versucht. Solche Möglichkeiten seien im abschließenden Teil angeregt.

Als "Altes" sollen einerseits das barocke Motivmaterial und andererseits einige Gestaltungsmuster des Concerto grosso dienen (Wechsel von Solo und Tutti, Bildung von Klangblöcken, Imitation und Kanon, Prinzip der aus Bausteinen zusammengesetzten 'unendlichen' Themen, Formbildung durch Lautstärkeveränderungen). In den "Materialien zur Werkstattarbeit und Gestaltbildung" werden in 5 Abschnitten Materialien aus Werken von Vivaldi, Händel, Schnittke und nachempfundene Barockfiguren angeboten.

Für die Material-, Erprobungs- und Gestaltungsspiele können die Stimme und beliebige (möglichst unterschiedliche) Instrumente verwendet werden: mitgebrachte Instrumente, Orffinstrumentarium, keyboards, Instrumentarium der Pop- und Rockmusik.

Folgende Möglichkeiten für die Werkstatt- und Gestaltungsarbeit bieten sich an:

- 1) Einstimmiges Spiel: Die Motive, Figuren und Motivketten werden in verschiedener Weise kombiniert, so daß kürzere oder längere barockähnliche Themen gebildet werden.
- 2) Mit Techniken wie Wiederholung, Sequenzkettenbildung, Versetzung nach oben oder unten, Augmentation und Diminution, Aneinanderfügen, Verändern u.a. entsteht ein Spiel mit barockem Musiziermaterial.
- 3) Die Figuren und das freie Spiel mit ihnen (die freien Kombinationen, die entstandenen Themenzusammenhänge) werden, nach der einstimmigen Erprobungsphase, mehrstimmig musiziert: Entweder spielt jeder seine eigenen Kombinationen und Muster, oder mehrere einigen sich auf gemeinsame Muster, die aber in verschiedener Weise gleichzeitig (oder nacheinander), etwa nach dem Prinzip der Imitation, des rondoähnlichen Wechsels gespielt werden. Da die erste Gruppe der Bausteine (I) in einer Tonart gehalten ist und die Bausteine gleich lang sind, bieten sie sich für verschiedene Kanonbildungen an. Auf der rechten Seite von Material I sollen Figuren erfunden werden, die halbtaktig zwischen Tonika und Dominante wechseln. Auch mit ihnen kann man Kanons spielen.
- 4) Der Gebrauch der Bausteine aus dem Material II (Händel) und III (Vivaldi) erlaubt nur noch ein freitonales Spielen "a la Barock", weil die Fortschreitungen harmonische Gleichzeitigkeitskombinationen erschweren. Das ist jedoch beabsichtigt: Im 'Geist' des barocken Concerto grosso sollen "neue" Kombinationen und Muster gefunden werden - zunächst im erprobenden Spiel. Hierfür können verschiedene Möglichkeiten des musikalischen Dialogs genutzt werden: nachmachend antworten, gegensätzlich antworten, kontrastieren, ins Wort fallen, etwas verändern (steigern, zersetzen), sich annähern oder sich entfernen, laut gegen leise, näher (enger) zusammen oder weit auseinander, mit Pausen arbeiten oder immer weiter wollen ...
- 5) Schließlich kann (sollte?) das erprobende freie Spiel mit dem barocken Material in verabredete und ausgearbeitete (festgelegte, notierte) Gestalterfindung übergehen. Hierfür ist es nötig, sich auf wenig, aber nach gut überlegten Ideen aufeinander abgestimmtes Material zu beschränken, und die Instrumentation, die Spiel- und Satzweisen, die Aufgaben der Beteiligten und den Verlauf mehr oder weniger genau festzulegen.
- 6) Die Gestaltungsversuche sollen der allgemeinen Regel folgen, Altes in Neues zu überführen oder Altes in Neuem erscheinen zu lassen. Das Neue kann z.B. bestehen in: freitonalen oder polytonalen Zusammenhängen, in Formbildungen nach dem Prinzip von "Chorus" und Refrain, in der Tongebung, der Artikulation oder Phrasierung, in der Behandlung von Lautstärken, in der Bildung von Clustern oder in Minimal-Music-ähnlichen Fortschreitungen ... Kurz: Die neue Verwendung des alten Materials kann an aus der Neuen Musik bekannte Klangmöglichkeiten oder Spielweisen anknüpfen oder aus dem eigenen Erproben (des Materials, der Spieltechniken, der Instrumentenwahl- und -behandlung), des Zusammenspiels, der Form- und Gestaltbildung sich ergeben.
- 7) Über das mehr formale allgemeine Thema "Altes in Neuem" hinaus werden Ideen zur Gestaltbildung mit altem Material und mit alten Mustern möglicherweise angeregt durch speziellere Themen. Sie können mehr programmatisch

GRONDIN, Jean: Einführung in die philosophische Hermeneutik, Darmstadt 1991

HANSBERGER, Joachim: Alfred Schnittke im Gespräch über sein Klarinettenquartett. In: ZfMP, H. 20/ 1982, S. 44 - 58

PAETZHOLDT, Ulrich: Dieter Schnebel "Schubert-Phantasie". In: MUB H. 9/1985, S. 586 - 592

RICHTER, Christoph: Lebensweltliche Orientierung des Musikunterrichts. In: MUB H.6/1993, S. 24 - 29

SCHNEIDER, Ernst-Klaus: Lebensbezug. Eine Perspektive für den Musikunterricht. In: MUB H. 6/1993, S. 5 - 13

SCHNITTKE, Alfred, zu seinem Concerto grosso Nr. 1 (1976/77). In: Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag, Hamburg 1994 (hrsg. v. Sikorski-Verlag)

Ausgaben und Einspielungen:

Alfred Schnittke, Concerto grosso, Taschenpartitur Philharmonia Nr. 488

- DG 429 413-2 (1990) und DG 445 520-2

Antonia Vivaldi, Concerto grosso D-Moll, op.3, Nr. 11, Eulenburg Nr. 750

- DG (Archiv) 447 284-2 (1990)

Dieter Schnebel Schubert-Phantasie, Partitur: Schott-Verlag, Mainz

- Electrola - Deutsche harmonia mundi,

in: Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland, Kasette 10, hrsg. vom Deutschen Musikrat 1983, Bestellnummer 102830

CONCERTOGROSSO

I - BEGRIFF UND GEGENSTAND

Das Wort ist (was jedoch umstritten ist) abgeleitet von lat. concertare und/oder conserrere und hat die widersprüchlichen Bedeutungen: wetteifern, kämpfen, mit jemand zusammenwirken, mitwirken, etwas miteinander verabreden, etwas miteinander in Übereinstimmung bringen, etwas aufeinander abstimmen, Abmachung, Übereinkommen, Einverständnis, Vereinigung.

Concerto bedeutet eine Musik für ein vokales und/oder instrumentales Ensemble, seit dem 17. Jh. zunehmend für instrumentale Ensemblesmusik. Mit concerto wird auch die Aufführung von Musik bezeichnet.

Concerto grosso (großes Konzert) bezeichnet im 17. Jahrhundert ein doppelchöriges (mehrchörige) Instrumentalwerk, in welchem das Orchester in eine größere Tuttigruppe (repieno) und in ein kleineres Solistenensemble (concertino) geteilt ist. Das Concerto grosso entwickelt sich aus der alten doppelchörigen Musizier- und Kompositionspraxis des "coro spezzato" ("salmi spezzati", z.B. bei Millaert um 1550) und den Dialog- und Echokompositionen (seit dem 15. Jh.), die ihren Platz in der kirchlichen Festmusik hatten. Aus der Praxis des mehrchörigen Musizierens bildete sich das

Concerto grosso als einer Gattung heraus, in der zwei Klangkörper (zumeist Streicher) in einen Dialog treten. Formales (architektonisches) Vorbild ist die viersätzigige Sonata di chiesa (langsam - schnell - langsam - schnell). Als schnelle Sätze treten fugenartige und mit Mitteln der Imitation arbeitende Sätze auf, später auch Suitentanzsätze. Das Prinzip des Wechsels zwischen den beiden Klangkörpern wird durch Motivspiel, reichlichen Gebrauch von Sequenzen, Motivwiederholung und die (veränderte) Wiederholung längerer Passagen verwirklicht (= konzertierender Stil).

Concerti grossi wurden z. T. mit sehr großen Orchestern aufgeführt und haben repräsentativen Charakter. Zu den bekanntesten Komponisten von CG gehören A. Corelli, A. Vivaldi, G. Torelli, T. Albinoni und G.F. Händel. Die Entwicklung des Concerto grosso hat erhebliche Anregungen erhalten durch die venezianische Komponistenschule, vor allem durch A. und G. Gabrieli, die - beide an S. Marco in Venedig wirkend - eine reiche Palette von Möglichkeiten des mehrchörigen Musizierens und Konzertierens erprobt und vorgelegt haben.

II - CHARAKTERISTIK

1) Georg Muffat (1701:

" Dann durch scharffes Beobachten dieser opposition oder Gegenhaltung des langsam- und geschwindigkeit, der Stärke und Stille; der Völle des großen Chors, und der Zärtlichkeit des Terzetzl, gleich wird das Gehör in ein absonderliche Verwunderung gezuckt."

2) J. G. Sulzer (Allg. Theorie der schönen Künste I, Leipzig 1771-74, S. 572)

Artikel Concert: "Die Concerte sind von zweyerley Gattung, die von den Italiänern durch die Namen Concerto grosso und Concerto di Camera, unterschied-

den werden. Das erste hat mehr Hauptstimmen, damit verschiedene Instrumente miteinander gleichsam um den Vorzug streiten; und eben daher (nämlich von dem Wort concertare) hat diese Art der Musik ihren Namen ... das gemeine Cammerconcert .. ist also für ein besonderes Instrument ... gemacht, welches die Hauptstimme des Tonstücks führet."

3) J.J. Quantz, Versuch einer Anweisung die flute traversiere zu spielen (1752), S. 294 f.

§ 30: "Die Concerten haben ihren Ursprung von den Italiänern. Torelli soll die ersten gemacht haben. Ein Concerto grosso besteht aus einer Vermischung verschiedener concertierender Instrumente, allwo immer zwey oder mehrere Instrumente, deren Anzahl sich zuweilen wohl auf acht oder noch drüber erstreckt, mit einander concertieren. Bey einem Kammerconcert hingegen befindet sich nur ein einziges concertierendes Instrument."

§ 31: "Die Eigenschafften eines Concerto grosso erfodern, in einem jeden Satze desselben: 1) ein prächtiges Ritornell zum Anfange, welches mehr harmonisch als melodisch, mehr ernsthaft als scherzhaft, und mit Unison vermischt sey; 2) eine geschikte Vermischung der Nachahmungen in den concertierenden Stimmen; so daß das Ohr bald durch diese, bald durch jene Instrumente, unvermuthet überraschet werde. 3) Diese Nachahmungen müssen aus kurzen und gefälligen Gedanken bestehen. 4) Das Brillante muß mit dem Schmeichelnden immer abwechseln. 5) Die mittelsten Tuttisätze müssen kurz gefasset seyn. 6) Die Abwechselungen der concertierenden Instrumente müssen dergestalt eingetheilet seyn, daß nicht eines zu viel, und das andere zu wenig gehöret werde. 7) Dann und wann muß nach einem Trio, ein kurzes Solo, von einem und dem andern Instrumente, mit eingeflochten werden. 8) Vor dem Schlusse müssen die Instrumente eine kurze Wiederholung dessen, so sie anfangs gehabt haben, machen, und das letzte Tutti muß 9) mit den erhabensten und prächtigsten Gedanken aus dem ersten Ritorbell, sich endigen. Ein solches Concert erfodert ein zahlreiches Accompagnement, einen großen Ort, eine ernsthaft ausgeführte, und eine mäßige Geschwindigkeit."

4) J. Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister (1739), S. 234

"XX. Concerto grosso, als eine Instrumental=Piece von lauter Violinen, deren Vivaldi, Venturini und andere eine ziemliche Menge in Kupffer haben stechen lassen, wie im Amsterdammischen Music-Verzeichnisse zu sehen ist. Die Affecten des starken Concerts sind mancherley und abwechselnd, wie in den Sonaten, doch nicht so häufig: Denn die Wollust führet in den Concerten dieser Art das Regiment. Auf die vollständige Besetzung kömmt das meiste an, ja, mn treibt sie bis zur Unmässigkeit, so daß es einer reichen Tafel ähnlich siehet, die nicht für den Hunger, sondern für den Staat gedeckt ist. Daß es in dergleichen Wettstreit, davon alle Concerten ihren Nahmen haben, an einer angestellten Eifersucht und Rache, an einem gemachten Neid und Haß, ingleichen an andern solchen Leidenschafften nicht fehle, kan ein ieder leicht erachten."

III - Zum Wesen und Besonderheit des Concerto grosso

Das Concerto grosso ist durch drei Besonderheiten geprägt, die jedoch eng miteinander verbunden sind: 1) die räumliche Wirkung der Musik und die Einbeziehung des Raumes in das Komponieren und Musizieren; 2) die reiche Anwendung des konzertierenden Stils (J. Handschin, Musikgeschichte, S. 274 ff.); 3) die Funktion des Repräsentativen und des Festlichen dieser Musik.

zu 1)

Den Raum, seine Wirkungen und seine örtlichen Gegebenheiten zumal in Kirchen (mit Emporen, Lettnern, Hochchor u.a.) in die Gestaltung der Musik einzu beziehen, hat offenbar eine lange Tradition (die vermutlich auf den Wechselgesang der Psalmen zurückgeht). Das dialogische Musizieren und das Musizieren von verschiedenen Orten aus erhielt neuen Reiz in dem Maße, in dem immer neue klangliche Möglichkeiten entdeckt wurden, z.B. durch die Entwicklung des Instrumentenbaus, durch den größer werdenden Reichtum vielfältiger Klangfarben und durch den ästhetischen Reiz sowie die symbolische Bedeutung des individuellen Klangs (zumal in der Musik der Oper und der textgebundenen Kirchenmusik).

Die Bedeutung des Raumes für das Komponieren und das Musizieren gewinnt aber vor allem durch die Entdeckung und Nutzung der Perspektive, der Raumtiefe und Raumgliederung an Bedeutung. Die Entdeckung des Raums für die Musik aber muß vor allem im Zusammenhang gesehen werden mit der Entdeckung der Perspektive, der Landschaft und des individuellen Standpunkts des Menschen in ihr in der Zeit der Renaissance, die ihre revolutionärsten Veränderungen in der Malerei erfuhr (hierzu: Jean Gebser, Ursprung und Gegenwart, Teil 1: "Die perspektivische Welt", S. 38 - 59). Auch für die Musik gilt die Wendung von der theozentrischen zur anthropozentrischen Weise der Weltbetrachtung, welche damit zusammenhängt, daß der Mensch, angeregt durch das neue Bewußtsein von Raum und durch das Erleben von Landschaft, sich selbst neu entdeckt - als der, auf den alles um ihn herum konzentriert und gerichtet ist. In diesem Kontext können wohl auch die Entdeckung und das Erlebnis des musikalischen Raumes verstanden werden.

Musik von vielen Orten - im Wechsel oder zugleich, mit dem Mittel des Klang- und Farbwechsels, mit den Mitteln der Dynamik und der kleinen und großen Besetzungen, auch mit den motivischen, kontrapunktischen, rhythmischen u.a. Mitteln des musikalischen Dialogisierens - zu gestalten, zu hören und zu erleben, schafft auch im Musikalischen ein neues Lebens-, Ich- und Weltgefühl: Der Mensch feiert und erlebt nicht mehr (nur) seinen Gott, sondern (auch) sich selbst.

zu 2)

Die Bedingungen des räumlichen und mehrhörigen Musizierens fordern musikalische Klarheit, Übersichtlichkeit und Beziehungen. Die Forderungen werden erfüllt im wechselseitigen (Zu)Spiel kurzer prägnanter Motive, einfacher und nicht zu rascher harmonischer Fortschreitungen, in Möglichkeiten der Kontrastbildung, im Hin und Her abwechselnder Gruppen, in der Verwendung imitatori-

scher Künste. Die Musik erhält architektonische Züge, die die verschiedenen Orte im Raum, die Vielfalt des Klangs und eine kontrastreiche Prägnanz der Bausteine einander zuordnet. Es ist ein Spiel auf vielen Ebenen, das die Form des Concerto grosso schafft.

3)

Musik, die Raum schafft und im Raum wirkt; Musik, die mit klaren Elementen und im Hin und Her des Dialogs den Raum füllt; Musik, die aus akustischen Gründen einfach und überschaubar sein muß, bietet sich zu großen und festlichen Gefühlen, zu einer erhobenen (erhabenen) Gestimmtheit an. Händels, Corellis oder Vivaldis Concerti grossi provozieren gleichsam eine aufrechte und selbstbewußte (Körper)-Haltung. Sie imaginiert große Gesten und ein sicheres Bewußtsein. Solche Musik ist ein Prototyp für Festlichkeit, für Feierlichkeit, d.h. für herausgehobene Lebenssituationen. Sie symbolisiert, obwohl sie erst in der Zeit des Barock ihren Höhepunkt erreicht, den neuen, sich selbst entdeckenden (Renaissance)-Menschen, der die Welt (und die Landschaft) als seine eigene Welt entdeckt und über sie möglichst unumschränkt zu verfügen beginnt (siehe: die Zeit der Entdeckungen, der Kolonien, der neuen Wissenschaften).

(ein dringender Rat: die Lektüre des Kapitels "Die perspektivische Welt" von J. Gebser, vor allem wegen des dort behandelten Petrarca-Briefes anlässlich der Besteigung des Mont-Ventoux.)