
INHALT:

Affektenlehre und Symbolik bei Johann Sebastian Bach

Isabelle Faust und die Solowerke von J.S. Bach

15 Jahre Ensemble Obligat Hamburg

Die nächsten Konzerte im Jenisch Haus

Seite 1

Seite 4

Seite 5

Seite 6



* Affektenlehre und Symbolik bei Johann Sebastian Bach

von Bettina Weixler

Musik will bewegen und ergreifen, berühren, etwas mitteilen oder durch die Abwesenheit außermusikalischer Inhalte rein ästhetische Empfindungen auslösen. Nicht nur die zur Verfügung stehenden Mittel, um eben diese Ansprüche zu erfüllen, hängen von Zeitgeist und Epoche ab, sondern auch die Funktionen der Musik unterliegen einem ständigen Wandel. Hier soll nun im Weiteren eine kurze Zusammenfassung der Funktion der Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts sowie der damaligen Symbolik (Affekten-, Figurenlehre) vorgenommen werden. Die Auseinandersetzung mit der Symbolik der Bachschen Musik in jüngerer Vergangenheit soll ebenso Platz finden wie musikhistorische Besonderheiten der Bachzeit.

In einer Zeit, in der Musik eine flüchtige Kunst, eine in ihrer Einzigartigkeit dem Moment verhaftete Erscheinung ist, erfüllt sie Funktionen, die weit über Unterhaltung hinausreichen. Die ihr innewohnende Macht, Emotionen auszulösen und zu beeinflussen, führt schon in ihren Anfängen zur Entstehung strenger Regelwerke und deren kontrolliertem Einsatz. Schon Platon hebt in seinen Dialogen der „politeia“ die disziplinierende Wirkung der Musik hervor, spricht sich gegen Unterhaltung durch Musik und auch gegen das Musizieren im Alter aus. Der reifere Mensch solle das Musizieren vermeiden, da es die Gefahr des Abtauchens aus der Realität in sich birgt. Er stellt strenge musikalische Gesetze auf, begründet in der Vorstellung, dass verschiedene Formen der Musik (unterschiedliche Tonleitern, Rhythmus,...) verschiedene Wirkungen im Menschen erzeugen. Diese Funktion der Musik, auf das Gemüt der Menschen einzuwirken, Gefühle zu erregen und zu evozieren, bleibt über die Jahrtausende bestimmend, wenngleich sie sich auch stetig wandelt.

Im ausgehenden 16. Jahrhundert setzt im deutschsprachigen Raum eine Entwicklung ein, die Anfang des 17. Jahrhunderts zur Entstehung von Affekten- und Figurenlehren führt. Unter den deutschen Musikgelehrten wächst und entsteht das Bedürfnis, die vorhandenen musikalischen Phänomene zu beschreiben und zu systematisieren (Bartel, 1997, S.22). Denn seit der Entstehung der Oper und des Madrigals sind viele Merkmale in den Kompositionen nicht mehr mit traditionellen Kontrapunktregeln erklärbar, da sie sich auf den musikalischen Ausdruck des Textgehalts beziehen. Der Regelkatalog strenger Kontrapunktik wird also schon im Laufe des 16. Jahrhunderts immer verwässert, die Ausnahmen und Regelübertritte zu Gunsten der Textverständlichkeit und Textauslegung nehmen zu. Auf diesem Hintergrund zeigt sich, dass die Neuerungen der Florentiner Camerata (s.u.) die logische Folge einer sich bereits ankündigenden Entwicklung darstellen.

Wesentlich für die Entstehung der Affekt- und Figurenlehren sind die Neuerungen zu Beginn des 17. Jahrhunderts (Entstehung von Oper, Monodie und Generalbass), die in weiterer Folge zur Neuordnung des Verhältnisses zwischen Sprache und Musik führen. Diese Entwicklungen gehen auf die Diskussionen und Gespräche eines kleinen Kreises florentinischer Gelehrter (Florentiner Camerata) zurück und führen zur Renaissance antiker Dramen und monodischer Liedkomposition. Dadurch ergeben sich völlig neue Möglichkeiten, Musik im Zusammenhang mit dramatischen Handlungen zu inszenieren, und die Anwendung sinntragender und symbolischer Inhalte erweitert sich. Auch die Funktion der Musik verändert sich: sie gilt als Abbild einer göttlichen Ordnung und hat in dieser Funktion die Aufgabe, die Worte der heiligen Schrift musikalisch darzustellen (Klangrede). Weiters fällt ihr die Aufgabe zu, durch die ihr innewohnenden affektiven Wirkungsmöglichkeiten auf das Gemüt der Menschen einzuwirken und Affekte im Kontext szenisch-dramatischer Handlungen auszudrücken, zu verdeutlichen und zu evozieren. Diese neuen Funktionen können mit der damaligen Kompositionstechnik der polyphonen Musik, in der Textverständlichkeit eine untergeordnete Rolle spielt, nicht umgesetzt werden. Monodie und Generalbassbegleitung bieten sich viel besser an, um diesen neuen Bedürfnissen der Komponisten gerecht zu werden. Diese neue Strömung bezeichnet Monteverdi schon 1605 im Vorwort zum 5. Madrigalbuch als *seconda practica* (im Gegensatz zur *prima practica*, die den motettisch-polyphonen, „alten“ Stil meint). Die Neuerungen wecken das Interesse verschiedener (ausnahmslos deutscher) Musikgelehrter, die ihre Figurenlehren u.a. von mathematischen (Werckmeister) oder physiologischen-psychologischen (Anastasio Kirchner) Konzepten ableiten. Sie beschreiben die harmonischen, melodischen, formalen und auch die Rhythmik betreffenden neuen Erscheinungen und bedienen sich dabei vorwiegend rhetorischer Termini. Das liegt daran, dass Musik im Barock eng mit der Rhetorik und speziell mit der Figurenlehre des Fabius Quintilian in Verbindung gebracht wird (vgl. Eggebrecht, 1996, S. 366 ff.). Die erste überlieferte Figurenlehre stammt von Joachim Burmeister („*Hypomnematum musicae poeticae*“, 1599) und die letzte von Johann Nikolaus Forkel („*Allgemeine Geschichte der Musik*“, 1788). So zahlreich die Autoren, so unterschiedlich sind auch die einzelnen Werke (Bartel, 2007, S.6).

Während die Affektenlehren den Komponisten Anleitungen zur Auslösung und Darstellung bestimmter Affekte und Gefühle zur Verfügung stellen, bilden die Figurenlehren Kataloge aus typisierbaren, musikalischen Gebilden und Figuren, deren Funktion es ist, den Text/Inhalt der Musik abzubilden und die Melodie auszuschnücken. Gemeinsames sowie die Unterschiede von Affekten- und Figurenlehre werden in folgendem Zitat von Eggebrecht (1996) deutlich: „Beide sind geprägt einerseits durch das Denken an die Wirkung auf den Menschen [...], andererseits durch ein Operieren, in dessen Mittelpunkt [...] das Rationalisieren und Typisieren, das Analogie-Denken und das Verfahren der Nachahmung stehen. Gleichwohl sind die beiden musikalischen Ausdrucksarten verschieden in ihrem Zustandekommen und in ihrer Erscheinungsweise, so verschieden wie das gemüthhaft Allgemeine, der Affekt, und das rhetorisch Konkrete, die Figur. Und doch berühren und überschneiden sie sich in ihrer Verschiedenheit und können in ihrem Erscheinungsbild sogar identisch sein“ (S.346).

Die Figurenlehren beschreiben Abbildungsfiguren, Wiederholungsfiguren, melodische Figuren, Pausen- und Satzfiguren, deren Hauptaufgabe darin besteht, den Text auszudeuten, dabei den Sinngehalt der Worte deutlich hervortreten zu lassen bzw. sinntragende Worte zu bekräftigen, ihren bildlichen Gehalt hörbar zu machen, den Affektausdruck zu intensivieren und auch der Affektanregung zu dienen (Beinroth, 1996, 65). Die Affektenlehre bezeichnet jenes Gebiet, das sich mit dem Zusammenhang zwischen Affekt und Musik beschäftigt. Die Tonartenlehre, die Intervallelehre und die Metrik stellen die bevorzugten Mittel zur musikalischen Affektdarstellung dar (Braun, 1996, S.36). Ein großer Teil der Figuren bezieht sich auf die so genannte „Nachahmungslehre“, die ihren Ursprung in der Mimesislehre des Aristoteles hat. Bezüglich Bachscher Musik ist beispielsweise die Darstellung von Tränentropfen, Geißelschläge, Keuchen, Herzklopfen des Opfers am Kreuz, usw. zu nennen (Weixler, 2007).

Das Schaffen Johann Sebastian Bachs fällt damit in eine Epoche, deren Musikverständnis von der musikalischen Affekten- und Figurenlehre geprägt und bestimmt wird. Trotzdem ist eine kritische Betrachtung des komplexen Themas wichtig, denn im Nachhinein kann jeder musikalischen Wendung mit viel Geschick der Mantel einer musikalisch-rhetorischen Figur umgehängt werden. Die Gratwanderung zwischen „Überinterpretation“ und Entfremdung des Werkes durch das Außerachtlassen einer (außer-) musikalischen Aussage ist nicht immer leicht (vor allem in der Instrumentalmusik).

Schon in den frühen Kantaten zeigt sich Bachs hervorragende Kenntnis der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre. Durch den Einfluss der Oper rücken Rührung und Erregung der Gefühle auch in den Mittelpunkt der Kirchenmusik. Das wird in seinem Kantatenschaffen deutlich, wenn man den so genannten „Actus Tragicus“ BWV 106 aus der Mühlhauser Zeit mit der Kantate „Mein Herz schwimmt im Blut“ BWV 199 aus der Weimarer Zeit vergleicht. Durch die Übernahme von Arie und Rezitativ in die Kirchenkantate werden die Möglichkeiten zur Verwendung der rhetorischen Figuren vervielfacht. Während erstere den älteren Typus vertritt, sich aus Bibelversen und Choralstrophen zusammensetzt und einen theologischen Gesamtsinn ergibt, steht die Kantate BWV 199 für den neueren Typus, in der sich die theologische Aussage aus einer Abfolge emotionaler Schritte ergibt und in den Arien ein Affekt dargestellt wird, während in den Rezitativen der Wechsel der Stimmungslagen vorbereitet und erklärt wird. Zahlreiche Abbildungs-, Pausen- und Wiederholungsfiguren dominieren die Textauslegung. Dasselbe gilt auch für die Zahlensymbolik, denn obwohl man heute davon ausgeht, dass Bach einige der damals gebräuchlichen Zahlenalphabete kannte (wie z.B.: A=1, B=2,...) und sie anwandte, ist immer zu beachten, dass die zahlensymbolischen Systeme oft mehrdeutig bis unklar sind und sich damit als problematisch für die Interpretation erweisen (A. Jacob, 1997, S. 38). Einiges spricht laut N. Harnoncourt (1985) jedoch dafür, dass Bach die Zahlensymbolik wie auch die ikonographischen Stilmittel und Figuren bewusst einsetzte, denn warum sonst hätte er mit dem Zeitgeist brechen und die Tradition der freien Interpretation auflösen sollen? In der Frage der Ausgestaltung von Verzierungen und Artikulation hatte bis dahin der Interpret weitreichende Mit- bzw. Ausgestaltungsmöglichkeiten. Bei Bach wird jedoch den Musikern jedes Detail vorgeschrieben (S. 53).

Jedenfalls kommt man bei der Analyse Bachscher Werke nicht umhin, sich mit textmalerischen und symbolischen Motiven zu beschäftigen, denn Kreuzigungsmotive, Klagemelodik etc. erscheinen in jedem Takt.

Die Beschäftigung mit der Analyse Bachscher Werke und die Frage nach dem außermusikalischen Inhalt seiner Musik scheint seit Arnold Scherings „Das Symbol in der Musik“ (1941) nicht abzubrechen. Erst in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mehren sich die kritischen Stimmen zu dieser Thematik.



Literatur:

Bartel, Dietrich (1997). Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber: Laaber Verlag.

Beinroth, Fritz (1996). Musikästhetik von der Sphärenharmonie bis zur musikalischen Hermeneutik. Ausgewählte tradierte Musikauffassungen. Aachen: Verlag Shaker.

Braun, Werner (1996). Affekt. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) ; Blume, Friedrich (Begr.) Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil, Bd.1. (S. 31-41) Kassel: Bärenreiter Verlag.

EGgebrecht, H. H. (1996). Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München: Piper Verlag.

Harnoncourt, Nikolaus (1985). Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach & Mozart. Salzburg & Wien: Residenz Verlag.

Jacob, Andreas (1997). Studien zur Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen.



Beiheft zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 40. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
Platon (1982). übers. und herausgegeben v. Vretska, Karl. Der Staat. Stuttgart: Reclam.
Weixler, Bettina (2007). Affektenlehre und rhetorische Figuren in den Kantaten Johann Sebastian Bachs. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung Musikwissenschaft der Universität Wien.

Bettina Weixler, geb. 1982; Mag. Art. Mag. Phil.; Studium Musikwissenschaft in Wien (Diplomthema: *Affekte in Kantaten J. S. Bachs*); laufendes Doktoratsstudium Musikwissenschaft; Studium Musiktherapie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Diplomthema: *Bach in der rezeptiven Musiktherapie*). Arbeitet als Musiktherapeutin im Kinder- und Jugend sowie im erwachsenenpsychiatrischen Bereich.



Isabelle Faust und die Solowerke von Johann Sebastian Bach

von *Boris Faust*

Schon früh begann für meine Schwester die musikalische Auseinandersetzung mit Bachs einzigartigen Solowerken für Violine. Ich kann mich noch erinnern, wie sie als junger Teenager die E-Dur-Partita übte, ein Werk, welches dem Interpreten enorme technische Fähigkeiten abverlangt und von Isabelle schon damals mit einer Natürlichkeit gemeistert wurde, die die technischen Aspekte dieses Werkes sehr schnell in den Hintergrund treten liess. Wo bei anderen gelernte Virtuosität demonstriert wurde, zauberte Isabelle eine eigene musikalische Welt en miniature.

Bei meiner Schwester verblüffen mich diese ihr ureigensten Eigenschaften noch heute immer wieder aufs Neue: Einerseits das unglaubliche geigerische Talent, die natürliche und ungezwungene Selbstverständlichkeit in der Bewältigung instrumentaler Herausforderungen, unterstützt von einer robusten körperlichen Konstitution; auf der anderen Seite die Bereitschaft und der starke Wille, alle Kräfte zu bündeln um der musikalischen Aussage gerecht zu werden und Musik als eine Quelle der Kraft zu erleben, eine Kraft, die aussergewöhnliche Leistungen möglich macht.

Über Darstellung nach außen machte sich Isa keinen Kopf. Fast unbemerkt von der deutschen Öffentlichkeit gewann sie als erste Deutsche den renommierten Paganini-Wettbewerb in Genua, und als eine Londoner Tageszeitungen ihr Foto als Grammy-Award-Preisträgerin auf der Titelseite abbildete, suchte man hier in Deutschland vergebens nach Berichten.

So konnte sich meine Schwester in aller Ruhe und Beständigkeit weiterentwickeln, wobei neben ihren Lehrern ganz besonders die kammermusikalische Zusammenarbeit mit Künstlern wie Bruno Giuranna, Boris Pergamenschikow, Alexander Melnikow oder Andreas Staier ihre Entwicklung förderte und Freundschaften entstehen liess.

Heute musiziert meine Schwester als eine gefragte Künstlerpersönlichkeit mit den besten Orchestern der Welt, in Paris, Sydney und Peking, aber ihren musikalischen Kosmos trägt sie im Herzen.

Wie könnte sie ihrer Liebe zur Musik besser Ausdruck verleihen, als mit den Solowerken von Johann Sebastian Bach.

Boris Faust ist Solobratscher der Bremer Philharmoniker und Mitglied des Ensemble Obligat Hamburg. Er studierte bei Prof. Matthias Bucholz in Köln, bei Prof. Kim Kashkashian in Freiburg und bei Prof. Hatto Beyerle in Hannover. Er ist mehrfacher Preisträger internationaler Wettbewerbe und erhielt 1992 ein Stipendium des „Deutschen Musikwettbewerbs“.



15 Jahre Ensemble Obligat Hamburg



von Prof. Imme-Jeanne Klett

Im Herbst des Jahres 1995 fanden sich einige junge Hamburger Musikerinnen und Musiker zum Ensemble Obligat zusammen. Ziel war es, ein Kammerensemble in umfassender Besetzung mit Bläsern, Streichern, Harfe, Cembalo und Klavier zu gründen, in dem in reizvollen und nicht alltäglichen Besetzungen Kammermusik aller Epochen zum Klingen gebracht wird - und die Kulturlandschaft um ein Ensemble zu bereichern, das auch Werke und Besetzungen auf die Konzertpodien bringt, die selten gehört werden. Dabei neben dem Standard-Repertoire der einzelnen Besetzungen auch zu Unrecht vergessene Werke ans Licht zu holen, die noch nicht oder sehr selten aufgeführt werden, war und ist bis heute das engagierte Anliegen der Musiker.

Der Wunsch nach Reizvollem und Besonderem war groß und drückt sich bis heute in den Konzertprogrammen des Ensemble Obligat aus.

Die Besetzung mit Flöte, Violine, Viola und Violoncello wurde bald durch Harfe und Cembalo ergänzt. Mit der Harfe erschloss sich eine Fülle von zum Teil unentdeckten Werken des französischen Impressionismus und der angrenzenden Moderne.

Die zeitgenössische Komponisten Sidney Corbett, Nathan Currier, Sofia Gubaidulina, Jan Müller-Wieland, Wolfgang-Andreas Schultz u.a. schrieben ebenfalls für diese Besetzungen.

Durch die Besetzung mit Cembalo wurde das Repertoire des Ensembles mit Barock-Sonaten erweitert. Schließlich kam das Klavier hinzu, und es entstanden gemischte Besetzungen mit Bläsern und Streichern.

Im Rückblick scheinen 15 Jahre Ensemble-Arbeit manchmal eine rasant verstrichene und kurze Zeit zu sein; manchmal scheinen die Anfangs- und Aufbau-Jahre lang und intensiv gewesen zu sein, sei es im Hinblick auf die Entwicklung der Besetzungen, der Konzertprogramme oder der einzelnen Musiker.

Heute blicken wir mit Freude auf die Höhepunkte der vergangenen Jahre zurück: seien es die wunderbaren Konzerte für das Schleswig-Holstein-Musikfestival in den Jahren 1999 und 2001 beim Länderschwerpunkt Frankreich und zum Schönberg-Jahr; die vielen Konzerte und Mitschnitte beim NDR und bei Radio Bremen; das Ensemble-Portrait im NDR; die CD-Produktionen; die Niedersächsischen Musiktage und die Corveyer Musikwochen, den Kultursommer Hohenlohe und die China-Time in Hamburg und Berlin, um nur einige zu nennen. Spielorte waren die große und kleine Laeishalle Hamburg, der Michel, die Freie Akademie der Künste und viele Schlösser und prachtvolle Säle im In- und Ausland. Seit dem Jahr 2005 tritt das Ensemble Obligat Hamburg neben dem ensemble acht in der Kammerkonzertreihe im Weißen Saal des Jenisch Hauses auf.

Dem tragenden Verein kammermusik heute e. V. der Kammerkonzerte im Weißen Saal des Jenisch Hauses und seinem Vorstand sei an dieser Stelle gedankt für die Teamarbeit, die gemeinsame Ausrichtung der Konzertabende und die hervorragende Abwicklung aller bürokratischen Details!

Alle Konzerte, Kompositionsaufträge und Uraufführungen werden immer ohne Subventionen durchgeführt und bedürfen einer außerordentlichen Unterstützung durch Liebhaber und Sponsoren.

Wir wünschen ganz besonders der Kammerkonzertreihe im Jenisch Haus weiterhin gemeinsame Kraft und gemeinsamen Erfolg, Kammermusik aller Epochen, aller Farben und Besetzungen zum Klingen zu bringen!

KAMMERMUSIKKONZERTE



im Weißen Saal des Jenisch Hauses
Saison 2010 /2011

Freitag, 5. November 2010 um 19.30 Uhr
Samstag, 6. November 2010 um 19 Uhr

MOZART UND FRANKREICH
ENSEMBLE OBLIGAT HAMBURG
Kammermusik für Flöte, Harfe und Streichquartett
von Wolfgang Amadeus Mozart, Maurice Ravel, Albert Roussel u.a.

Freitag, 21. Januar 2011 um 19.30 Uhr
Samstag, 22. Januar 2011 um 19 Uhr

JOHANN SEBASTIAN BACH
SOLO-RECITAL ISABELLE FAUST - VIOLINE

Eintritt: 25,- / 15,- €
Stiftung Historische Museen Hamburg
JENISCH HAUS Museum für Kunst und Kultur an der Elbe
Baron-Voght-Str. 50, 22609 Hamburg
Kartenvorverkauf im Jenisch Haus, Telefon 040 / 82 87 90
Konzertkasse Gerdes, Telefon 040 / 44 02 98
und an allen bekannten Hamburger Vorverkaufsstellen
nähere Informationen unter www.kammermusik-heute.de

Um Kammermusik neu zu erleben, bedarf es Ihrer aktiven Mithilfe!
Unterstützen Sie die aktuellen Projekte des Vereins kammermusik heute e.V.!

Impressum:

Herausgeber: kammermusik heute e.V.,
Quellental 10, 22609 Hamburg
Kto-Nr: 42 235 205, BLZ 200 100 20, Postbank Hamburg
www.kammermusik-heute.de
kontakt@kammermusik-heute.de