

*Michael Stecher*

# **Die Musikkunde neu denken**

*Eine Musiklehre  
für die Oberstufe*

**Intervall- und Tonsysteme**

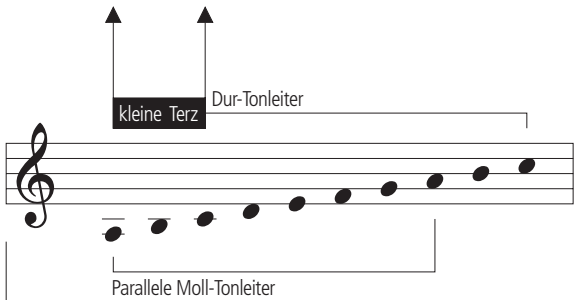
**Wahrnehmen, Üben und Lernen**

**Intonationskunde**

**Stilkunde und Vortragslehre**



Der parallele Verlauf von Dur- und Molltonleitern



①•⑤⑤

Bei der Herleitung der  $\flat$ -Tonarten verfahren wir umgekehrt: Wir übernehmen von einer Ausgangstonleiter die Töne des ersten Tetrachordes und bilden mit diesem Tonmaterial das zweite Tetrachord der neuen Tonart. Um eine vollständige Skala zu erhalten, fügen wir diesem eine weitere Viertongruppe unten an. Auch hier entdecken wir eine Abweichung vom typischen Durtetrachord und müssen daher Töne verändern (tief alterieren).

*Durcharakter wird durch die Erniedrigung der vierten Stufe erzeugt.*

Bei den  $\flat$ -Tonarten wird die erste Stufe der Ausgangstonleiter zur fünften Stufe der neuen Tonleiter. Folglich treffen wir auch hier auf einen Quintabstand der Grundtöne. Gehen wir erneut von C-Dur aus, erhalten wir die F-, B-, Es-, As-, Des- und Ges-Dur-Tonleitern. Durch die Erniedrigung der vierten Stufe (Gleitton) kommt bei jeder Skala ein  $\flat$ -Vorzeichen hinzu. Es bleibt anzumerken, dass dieses Herleitungsmodell nur bei den Durtonlei-

tern angewendet werden kann, da nur sie zwei Tetrachorde mit identischen Intervallstrukturen aufweisen (vgl. Schaubild ①•⑤②).

①•⑤•⑪

Tonleitertransposition anhand des Quintenzirkels

Durch die Ableitung der Durtonleitern mit Hilfe des Tetrachordsystems wurde die Beziehung der Grundtöne sichtbar: Sie stehen im Quintabstand. Ferner konnten wir erkennen, dass sich bei der Quinttransposition einer Tonleiter nur ein Ton chromatisch verändert – nur ein Ton wird durch ein Vorzeichen alteriert, während alle anderen Töne in der Ausgangs- und Zieltonart identisch sind. Von einer Tonart zur nächsten kommt bei den Kreuz-Tonarten jeweils die erhöhte 7. Stufe (Leitton) neu hinzu. Bei den  $\flat$ -Tonarten ist die erniedrigte 4. Stufe (Gleitton) der Tonneuling. Wir könnten die Tonleiterableitung mit den Tetrachorden und der Quinttransposition unendlich oft fortsetzen. Wenn die einfachen Vorzeichen nicht mehr ausreichen, müssten wir mit Doppel-Kreuz und Doppel- $\flat$  weiter arbeiten. Das Ganze wird dann aber für den Musiker extrem unübersichtlich. Mit Hilfe der gleichstufig temperierten Stimmung schieben wir dieses Problem beiseite, denn in diesem Stimmungssystem greift die enharmonische Verwechslung: Wir können Töne und Tonarten umdeuten.

①•③•⑥

①•①⑧

*Die Kreisdarstellung der Tonarten wird durch die enharmonische Verwechslung der Töne fis und ges möglich. An dieser Stelle treffen sich die Tonarten mit den unterschiedlichen Vorzeichen.*

Dieser Quintenzirkel ist ein musikmethodisches Konstrukt, um das vorherrschende System unserer Musikkultur übersichtlich darzustellen. Deutlich ist der Quintabstand der Grundtöne erkennbar. Auch die Dur- und Moll-Beziehung wird ersichtlich, verbunden mit den identischen Vorzeichen der Paralleltönen (vgl. Schaubild ①•⑤④).

①•⑤•⑫

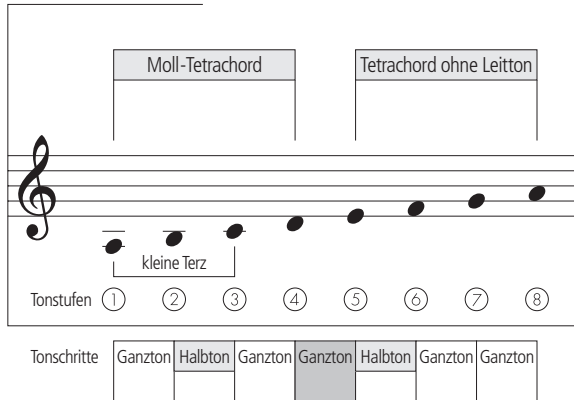
Die drei Formen der Molltonleitern

In der Theorie werden drei Ausprägungen der Molltonleiter unterschieden (vgl. Schaubild ①•⑤⑥):

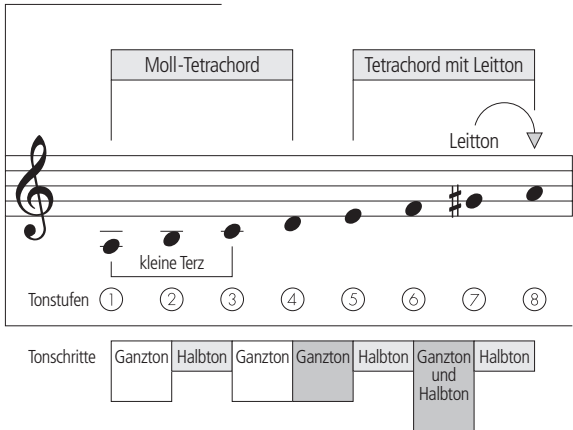
①•⑤•⑪ → ①•⑤•⑫

Der Aufbau der Molltonleitern

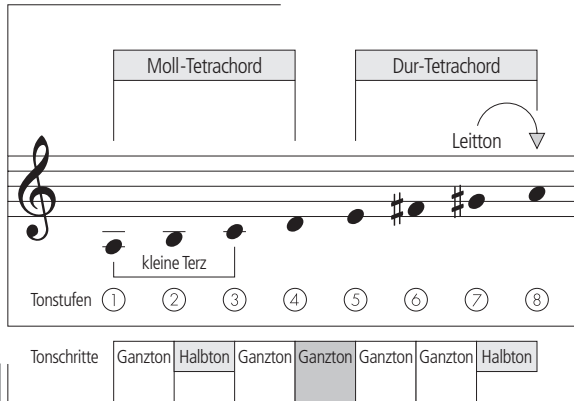
Die natürliche Molltonleiter



Die harmonische Molltonleiter



Die melodische Molltonleiter aufwärts



①•⑤⑥

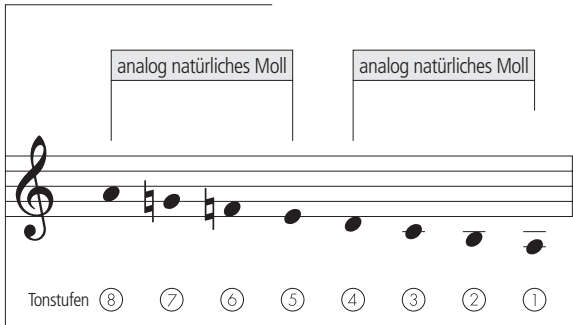
- das reine, natürliche oder äolische Moll
- das harmonische Moll
- das melodische Moll

Bei allen Mollskalen sind – im Gegensatz zur Durtonleiter – die beiden Tetrachorde mit abweichenden Intervallstrukturen aufgebaut. Die erste Viertongruppe ist aber bei allen drei Formen identisch. Die folgende mollcharakteristische Stufenfolge kennzeichnet das erste Tetrachord:

- Ganzton, Halbton, Ganzton

Wir können daher im ersten Tetrachord das molltypische Intervall definieren: die kleine Terz. Als

Die melodische Molltonleiter abwärts

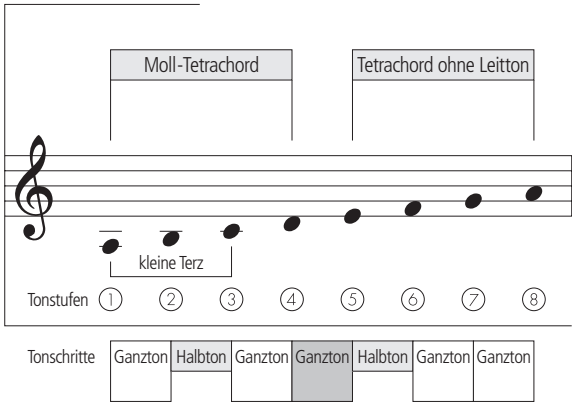


Stammtonreihe aufgebaut (nur mit den weißen Tasten einer Klaviatur), entspricht das reine Moll der Skala auf dem Grundton a. Es wird deutlich, dass sich die Molleleiter im Abstand einer kleinen Terz (drei Halbtonschritte) parallel zur Dur-Stammtonreihe auf c bewegt (vgl. Schaubild ①•⑤⑥). Gehen wir von den Kirchentonarten aus, so entspricht das reine oder natürliche Moll dem äolischen Modus oder dem dorischen mit  $\flat$ -Vorzeichnung. Untersucht man das zweite Tetrachord (e, f, g und a), dann wird der folgende Sachverhalt ersichtlich: Von der 7. zur 8. Stufe tritt ein Ganztonschritt auf. Der reinen Molltonleiter fehlt daher der Leitton. Dieser „Missstand“ wird in der harmonischen Molltonleiter ausgeglichen, denn durch die Erhöhung der 7.

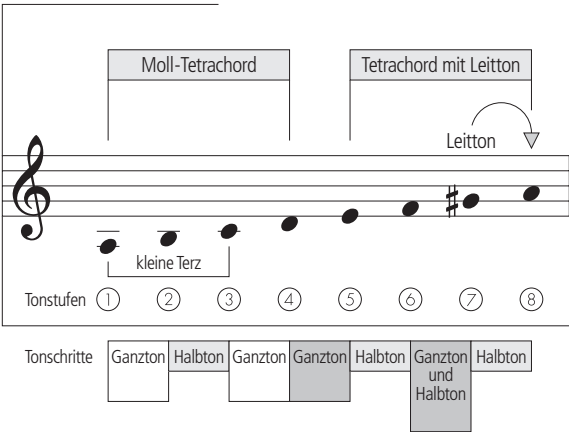
①•④②

Der Aufbau der Molltonleitern

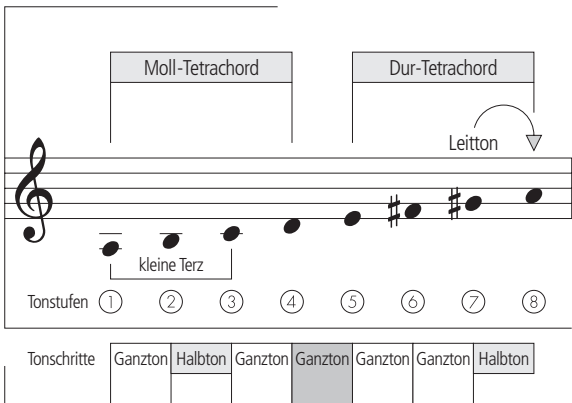
Die natürliche Molltonleiter



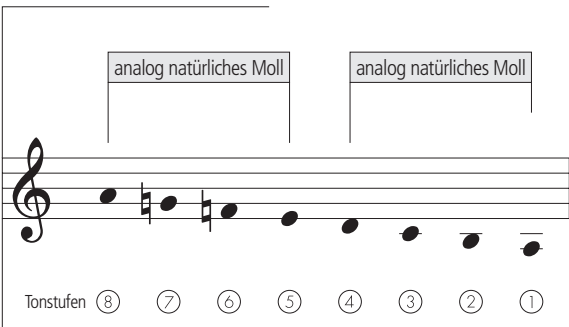
Die harmonische Molltonleiter



Die melodische Molltonleiter aufwärts



Die melodische Molltonleiter abwärts



1•5•6

- das reine, natürliche oder äolische Moll
- das harmonische Moll
- das melodische Moll

Bei allen Mollskalen sind – im Gegensatz zur Durtonleiter – die beiden Tetrachorde mit abweichenden Intervallstrukturen aufgebaut. Die erste Viertongruppe ist aber bei allen drei Formen identisch. Die folgende mollcharakteristische Stufenfolge kennzeichnet das erste Tetrachord:

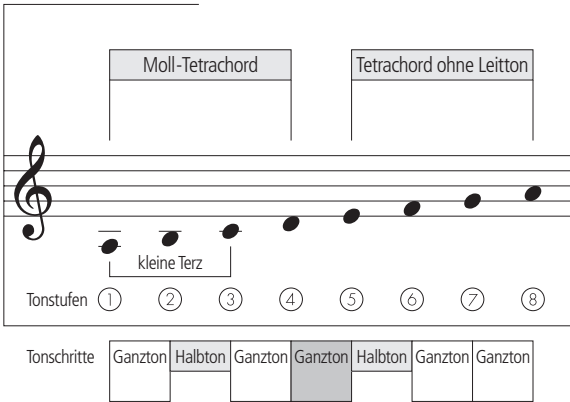
- Ganzt, Halb, Ganzt

Wir können daher im ersten Tetrachord das molltypische Intervall definieren: die kleine Terz. Als

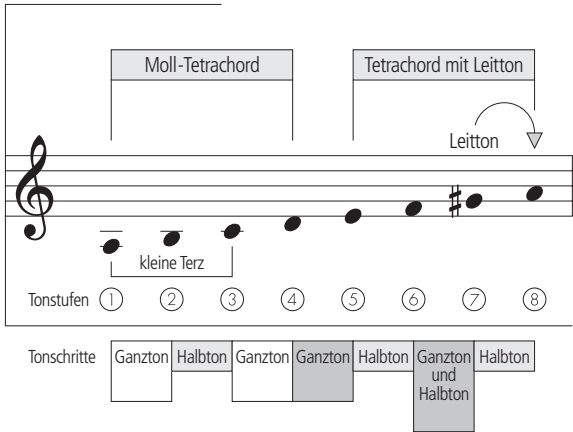
Stammtonreihe aufgebaut (nur mit den weißen Tasten einer Klaviatur), entspricht das reine Moll der Skala auf dem Grundton a. Es wird deutlich, dass sich die Mollleiter im Abstand einer kleinen Terz (drei Halbtonschritte) parallel zur Dur-Stammtonreihe auf c bewegt (vgl. Schaubild 1•4•2). Gehen wir von den Kirchentonarten aus, so entspricht das reine oder natürliche Moll dem äolischen Modus oder dem dorischen mit b-Vorzeichnung. Untersucht man das zweite Tetrachord (e, f, g und a), dann wird der folgende Sachverhalt ersichtlich: Von der 7. zur 8. Stufe tritt ein Ganztonschritt auf. Der reinen Molltonleiter fehlt daher der Leitton. Dieser „Missstand“ wird in der harmonischen Molltonleiter ausgeglichen, denn durch die Erhöhung der 7.

Der Aufbau der Molltonleitern

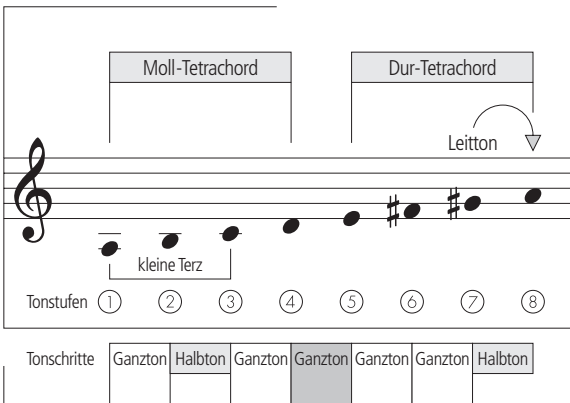
Die natürliche Molltonleiter



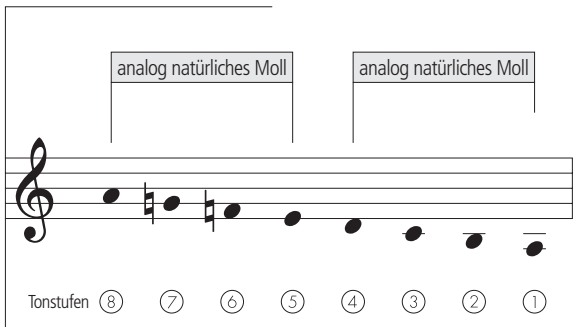
Die harmonische Molltonleiter



Die melodische Molltonleiter aufwärts



Die melodische Molltonleiter abwärts



1•5•6

- das reine, natürliche oder äolische Moll
- das harmonische Moll
- das melodische Moll

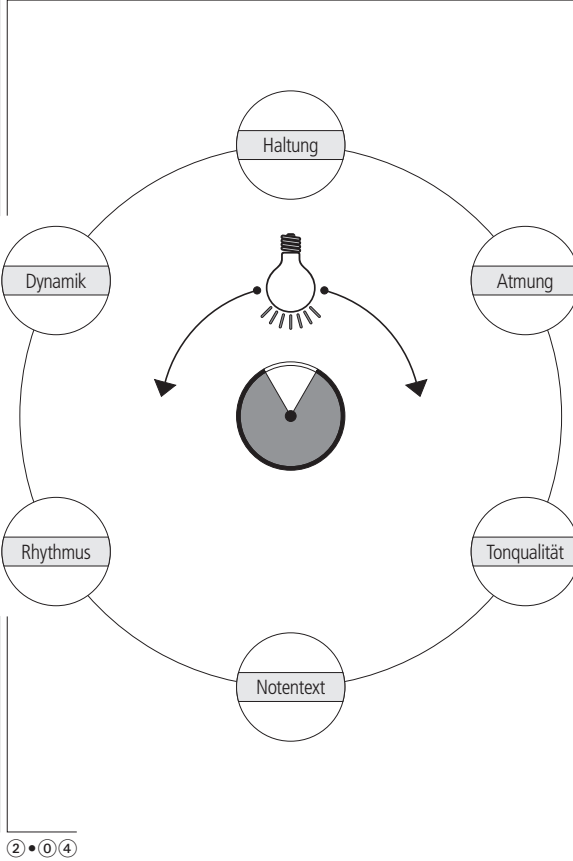
Bei allen Mollskalen sind – im Gegensatz zur Durtonleiter – die beiden Tetrachorde mit abweichenden Intervallstrukturen aufgebaut. Die erste Viertongruppe ist aber bei allen drei Formen identisch. Die folgende mollcharakteristische Stufenfolge kennzeichnet das erste Tetrachord:

- Ganzt, Halb, Ganzt

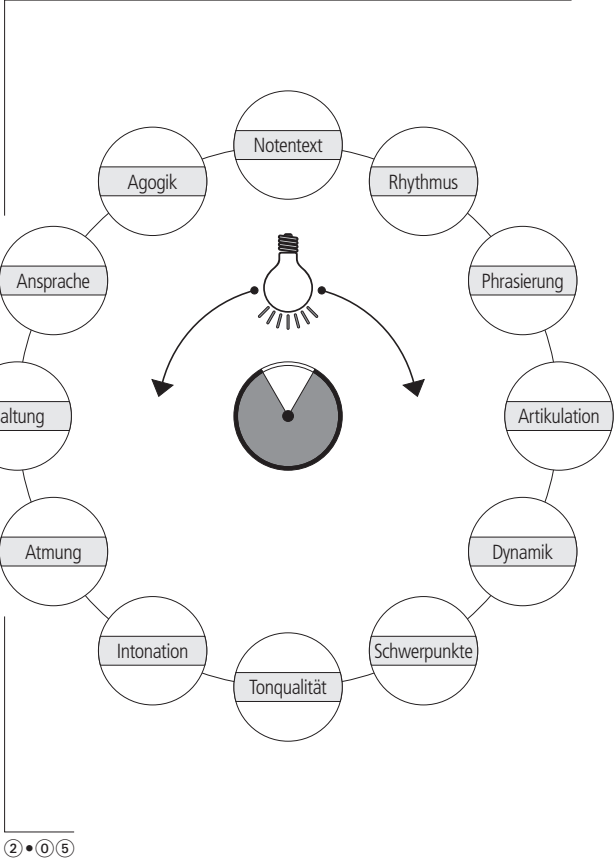
Wir können daher im ersten Tetrachord das molltypische Intervall definieren: die kleine Terz. Als

Stammtonreihe aufgebaut (nur mit den weißen Tasten einer Klaviatur), entspricht das reine Moll der Skala auf dem Grundton a. Es wird deutlich, dass sich die Mollleiter im Abstand einer kleinen Terz (drei Halbtonschritte) parallel zur Dur-Stammtonreihe auf c bewegt (vgl. Schaubild 1•4•2). Gehen wir von den Kirchentonarten aus, so entspricht das reine oder natürliche Moll dem äolischen Modus oder dem dorischen mit b-Vorzeichnung. Untersucht man das zweite Tetrachord (e, f, g und a), dann wird der folgende Sachverhalt ersichtlich: Von der 7. zur 8. Stufe tritt ein Ganztonschritt auf. Der reinen Molltonleiter fehlt daher der Leitton. Dieser „Missstand“ wird in der harmonischen Molltonleiter ausgeglichen, denn durch die Erhöhung der 7.

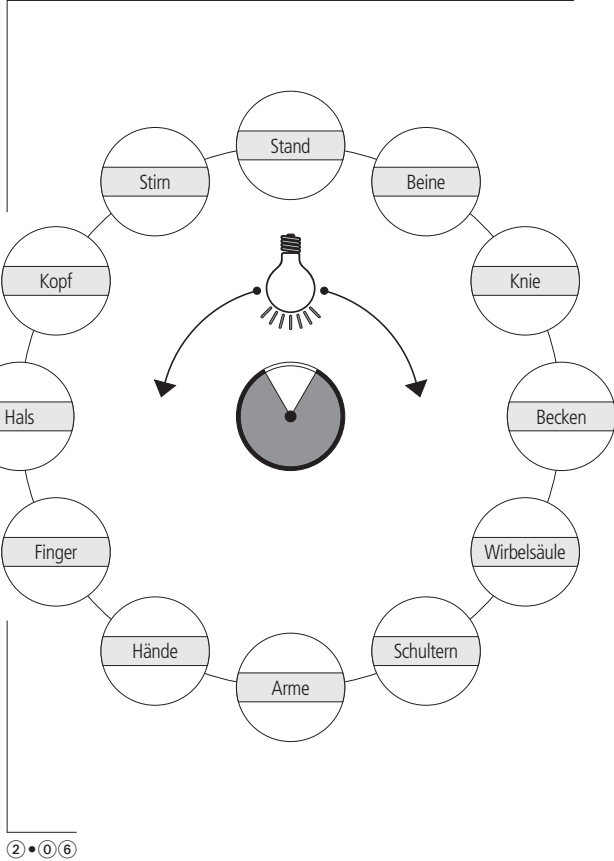
Die rotierende Aufmerksamkeit: Anfänger



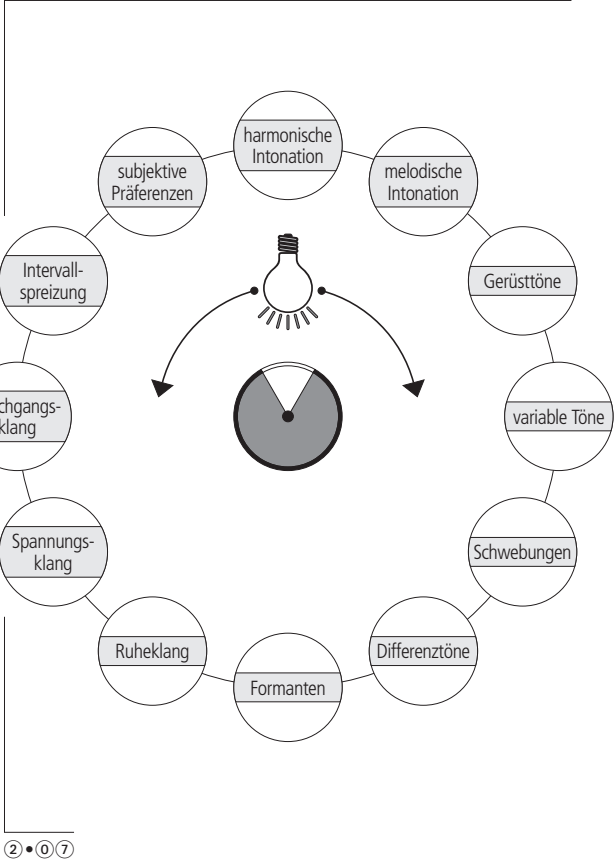
Rotierende Aufmerksamkeit: Fortgeschrittene



Rotierende Aufmerksamkeit: Körperwahrnehmung



Rotierende Aufmerksamkeit: Intonationsaspekte



Verbindungsstärke zwischen den Neuronen? Oder allgemeiner formuliert: Führt jeder Erfahrungsraum automatisch zu einem Lernprozess? Was beeinflusst das Üben und Lernen?

2•3•12

Was Üben und Lernen beeinflusst

Unser Gehirn lernt andauernd, es kann gar nicht anders, Lernen findet immer statt. Eigentlich hat das menschliche Gehirn sogar richtig Lust am Lernen. Diese Aussagen von Gehirnforschern führen uns näher an unser Thema: Unter welchen Voraussetzungen ist die Lernlust am größten und welche Bedingungen führen zum Gegenteil, zu einer regelrechten Übe- und Lernunlust? Mit anderen Worten: Was beeinflusst Üben und Lernen? Was führt zu optimalen Lernprozessen und unter welchen Bedingungen wird unser Üben effektiv? Drei Bedingungen haben entscheidenden Einfluss auf unsere Übe- und Lernleistungen:

- Die Aufmerksamkeit
- Die Emotionen
- Die Motivation

3•9•6  
2•6

In den nächsten Abschnitten werden wir diese drei Punkte ausführlich erörtern.

2•3•13

Die Aufmerksamkeit: Darauf achten oder nicht

Es ist eine pädagogische Binsenweisheit, dass aufmerksame Schüler weitaus mehr lernen als diejenigen, die im Unterricht träumen. Mittlerweile ist bewiesen, woran das liegt: Aufmerksamkeitsprozesse führen im Gehirn zu einer Veränderung der Hirnaktivität. Zwei unterschiedliche Aufmerksamkeitsformen werden in der wissenschaftlichen Diskussion beschrieben:

- Die Grundaufmerksamkeit
- Die selektive Aufmerksamkeit

Für die Grundaufmerksamkeit wird das Fachwort Vigilanz (lat. „Wachsamkeit“) verwendet. Damit ist der grundsätzlich wache Geist zum Üben und Lernen angesprochen, unsere Fähigkeit zu einer

allgemeinen Daueraufmerksamkeit. Bei der Vigilanz handelt es sich um eine eindimensionale Variable, die einen zeitlichen Prozess beschreibt: Die Grundaufmerksamkeit hat einen charakteristischen Leistungsverlauf. Nach einem Ansteigen bleibt die Vigilanz auf einem mehr oder weniger gleich bleibenden Niveau, bis ein Absinken eintritt. Diese Verschlechterung der Leistung ist kein Ermüdungseffekt, sondern ein Sensibilitätsabfall.

2•3•14

Die selektive Aufmerksamkeit oder der Scheinwerfer im Gehirn

Im Gegensatz zur eindimensionalen Variablen der Grundaufmerksamkeit handelt es sich bei der selektiven Aufmerksamkeit um einen räumlichen Prozess. Für das Thema Üben und Lernen ist die selektive Aufmerksamkeit von enormer Wichtigkeit, denn es geht um das breite Feld des bewussten Agierens und Reagierens. Wie gelingt es uns, das Wesentliche beim Üben herauszufiltern, um ganz bestimmte Stimuli bevorzugt zu behandeln? Mit anderen Worten: Es geht bei der selektiven Aufmerksamkeit um die Zuwendung zu ausgewählten Sachverhalten und um das Ausblenden von anderen. Die wissenschaftlichen Ergebnisse auf diesem Gebiet sind sehr umfangreich und äußerst differenziert. Daher greifen wir zu einer Modellvorstellung. Modelle sind immer Hypothesen und je einfacher Modelle werden, desto fehlerhafter sind sie im rein wissenschaftlichen Sinne. Pädagogisch haben sie aber einen großen Nutzen, denn sie strukturieren und veranschaulichen die höchst komplexen Forschungsergebnisse. Wir können die selektive Aufmerksamkeit mit einem Scheinwerfer vergleichen. Dadurch wird besonders deutlich, dass es sich um einen räumlichen Prozess handelt. Der schwenkbare Scheinwerfer beleuchtet im Raum des Bewusstseins bestimmte Dinge heller, während andere Sachverhalte im Dunkeln bleiben.

Durch intensive Gehirnforschung konnte nachgewiesen werden, dass die selektive Aufmerksamkeit zu einem gegebenen Zeitpunkt immer nur an einer Stelle im Raum der Bewusstheit sein kann; sie ist nicht teilbar, es gibt nur einen Scheinwerfer.

2•3•18  
2•0•2



Wir können den Scheinwerfer zwar unglaublich schnell im Raum der Bewusstheit hin und her drehen, aber zu einem festgelegten Zeitpunkt kann immer nur eine Verarbeitungseinheit beleuchtet werden. Der Durchmesser des Scheinwerfers ist jedoch variabel. Je höher der Grad der selektiven Aufmerksamkeit ist, desto breiter leuchtet der Scheinwerfer. Die Wissenschaft nimmt aber an, dass die Gesamtkapazität der selektiven Aufmerksamkeit konstant ist oder sich zumindest innerhalb bestimmter Grenzen bewegt. Mit anderen Worten: Je mehr Verarbeitungskapazität eine bestimmte Aufgabe benötigt, desto weniger steht für andere Wahrnehmungsaufgaben zur Verfügung. Die selektive Aufmerksamkeit ist demnach eine begrenzte Ressource. Trotzdem dürfen wir nicht aus dem Auge verlieren, dass es sich keinesfalls um einen eindimensionalen Prozess handelt, denn wir können durchaus mehrere Sachen gleichzeitig ausführen. Je besser bestimmte Aufgaben automatisiert sind, desto weniger selektive Aufmerksamkeit wird benötigt und umso wirkungsvoller laufen dann diese Tätigkeiten parallel ab.

Prozesse, die wir noch nicht automatisiert haben, müssen durch den Scheinwerfer der Aufmerksamkeit immer wieder kontrolliert werden.

Während wir den Scheinwerfer auf ein Detail richten und diese Einzelheit dadurch ins Rampenlicht rücken, laufen die anderen Sachverhalte im Hintergrund weiter.

2•3•15

Die Parameter der Aufmerksamkeit beim Üben

Welche Konsequenzen haben diese Forschungsergebnisse für das Thema Üben und Lernen? Es ist entscheidend, dass wir uns beim Üben die einzelnen Teilaspekte getrennt bewusst machen. Dadurch bündelt sich die Konzentration auf einen Parameter. Die einzelnen Übeinhalte können wie in einem Regiebuch zur Führung des Scheinwerfers dargestellt werden. Da wir beim Üben immer wieder auf die gleichen Aspekte treffen, lassen sich die möglichen Beleuchtungspunkte in Form eines Schaubildes übersichtlich abbilden. Der erste Kreis

zeigt die möglichen Aufmerksamkeitsparameter für Übeanfänger (Schaubild 2•0④). Im zweiten Bild ist die selektive Aufmerksamkeit wesentlich erweitert (Schaubild 2•0⑤). Der dritte Kreis listet die rein körperlichen Eindrücke auf (Schaubild 2•0⑥), während der vierte Kreis vor allem beim Ensemble- oder Orchesterspiel von Bedeutung ist, da er die Intonationsaspekte beleuchtet (Schaubild 2•0⑦). Alle Kreise sind als Musterbeispiele aufzufassen, denn je nach Aufgabenstellung können sich die Parameter verändern. Vor allem wird ihre Zahl variieren. Im Prinzip sind sie auch für jeden Übenden individuell zu erstellen.

Der entscheidende methodische Aspekt ist, dass die selektive Aufmerksamkeit rotiert oder wandert und sich dadurch das Übespektrum wesentlich erweitert.

Aus diesem Regiebuch werden abwechselnd die unterschiedlichen Parameter ins Zentrum der jeweiligen Übewiederholung gerückt. Bestens bewährt haben sich auch „Leerkreise“. Sie erinnern uns daran, dass wir unsere Aufmerksamkeit auch auf gänzlich andere Parameter richten können (beispielsweise die Vorstellung von Farben oder Bildern), die nicht schriftlich fixiert sind.

Wie ein Spickzettel helfen diese Kreise bei der Organisation von Übeabläufen.

2•1②

Sie sollten daher auf keinem Notenständer fehlen, sondern neben dem eigentlichen Notenmaterial ihren festen Platz haben. Wir sollten uns darüber im Klaren sein, dass diese Aufspaltung ein methodisches Hilfsmittel darstellt, um den Übeprozess effektiver zu gestalten, und dass es bei dieser Selektion nicht um die Aufgliederung der gesamt-künstlerischen Einheit beim Musizieren an sich geht. Die Aufsplittung erlaubt eine viel differenziertere Bewertung, als dies der Gesamteindruck von einem üblichen Übedurchgang ermöglicht. Im Gesamt-Übeziel verschmelzen die einzelnen Lernprozesse immer wieder zu größeren Einheiten. Dieser Verschmelzungsvorgang findet automatisch statt, denn wir üben ohnehin bei jeder Wiederholung die anderen Aspekte mit, nur eben ohne die Aufmerksamkeit voll auf sie zu richten.

2•3•16

Repetitio est mater studiorum:

Das Wiederholen ist die Mutter allen Studierens  
Von der Sinnleere des Übeprinzips Hoffnung

In dieser Überschrift spiegelt sich die folgende Überegel: Das Geheimnis des Erfolges liegt in der Wiederholung. Man nennt diesen Satz eine „pädagogische Binsenweisheit“. Sie führt bei vielen Musikern zur Überzeugung, dass die Qualität des Übens von der Anzahl der Wiederholungen abhängig ist: je mehr Wiederholungen, desto besser. Mit den folgenden Inhalten werden wir dieser irrsinnigen und sinnleeren Auffassung eine klare Absage erteilen, denn die Anzahl der Wiederholungen sagt noch nichts über deren Qualität aus. Ganz im Gegenteil:

Einfaches und stupides Wiederholen ist die anspruchloseste Form des Übens.

Wer rein mechanisch Wiederholung an Wiederholung reiht, der übt nach dem Prinzip Hoffnung: Wiederhole die Übeinhalte so oft, bis sie endlich funktionieren. Nur allzu oft mündet dieses Übeprinzip in herber Enttäuschung. „Aber ich habe doch geübt“, so die frustrierte Schüleraussage im Unterricht, wenn trotz redlicher Bemühungen und zeitintensiven Anstrengungen die Tonleiter immer noch nicht fehlerfrei klappen will. Das Übeprinzip Hoffnung gibt einem vielleicht das Gefühl, fleißig geübt zu haben, aber mit klugem Üben und den damit einhergehenden tatsächlichen Verbesserungen hat es nicht viel zu tun. Statt 30 „dummer“ Wiederholungen sind oft nur einige wenige intelligente Repetitionen nötig. Seit gut fünf Jahren hat die Unterrichtsforschung Zusammenhänge abgesichert, die man schon seit langem vermutete, deren wissenschaftlicher Beweis aber bislang fehlte. Lernpsychologie und Hirnforschung sind sich einig,

dass nicht die Anzahl der Methoden über den Lernerfolg entscheidet, sondern die Tiefe von deren Anwendung.

Pädagogisch geht es um Sinnlehre anstatt Sinnleere. Tieferer Sinn muss entdeckt und erarbeitet werden. Unsinn ist dagegen ohne Mühe machbar; monotones, schablonenhaftes und stupides

Wiederholen von Übeinhalten ist Unsinn, sinnleer. Kreatives Üben, tiefgehende und intelligente Übe- und Lernstrategien reifen nicht im luftleeren Raum. Sie sind das Resultat einer langen, intensiven und klugen Arbeit.

2•3•17

Musikschulen als Treibhäuser der Zukunft?

Unsere Regelschulen und Musikschulen haben hier enormen Nachholbedarf. Üben und Lernen erfahren die meisten Schüler schon nach wenigen Jahren als lästiges, langweiliges und sinnleeres Wiederholen, zu dem es scheinbar keine Alternativen gibt. Die in diesen Einrichtungen verbrachte Zeit wird von einer großen Schülerzahl als leere Zeit betrachtet, die man in seiner Kindheit und Jugend „irgendwie“ über sich ergehen lassen muss; Widerstand scheint zwecklos, Resignation ist die logische Folge. Viele Schüler entwickeln in diesen Erfahrungsräumen bewusste und unbewusste Strategien des Täuschens, um die aufgestellten Ziele in unseren Belehrungsschulen zu erreichen. Und viele Lehrer haben dies mittlerweile als unabänderlich hingenommen und akzeptiert. Sie schwimmen mit im Hauptstrom der Sinnleere. Schüler und Lehrer begreifen nicht, dass sie selbst es sind, die üben und lernen; sie erfahren vor allem nicht, dass ihnen dies gut tut, ja, dass sie durch ihr Tun in ihrer tiefsten Persönlichkeit ergriffen und verändert werden könnten. Die folgende Aussage (in Anlehnung an den Pädagogen Hartmut von Hentig) sollte sich jede Schule und Musikschule zum Fundament ihres pädagogischen Wirkens machen:

Ich übe und lerne und das bekommt mir; meine Schule hilft mir dabei.

Wollen Schulen ihre Schüler wirklich erreichen, dann müssen sie an längst bekannte und praktizierte reformpädagogische Ansätze anknüpfen. Der Film „Treibhäuser der Zukunft – Wie in Deutschland Schulen gelingen“ von Reinhard Kahl fasst eindrucksvoll zusammen, dass tiefgründiges und sinnerfülltes Üben und Lernen möglich ist. Wollen Musikschulen dem sinnleeren Übeprinzip Hoffnung ein Ende setzen, so sind auch sie gefordert, über ihre Übe- und Lernumgebungen nach-

2•3•2

2•3•6

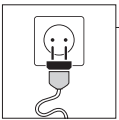
2•3•9

2•9•6

Die Orientierungsphase



Rechtzeitig starten  
Übe nicht erst fünf vor zwölf.



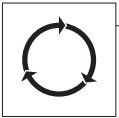
Der Umgang mit der Zeit  
Ersetze 30 Minuten  
passive Bildschirmberieselung  
durch aktives Üben und Musizieren.



Partner- oder Gruppenüben  
Vereinbare gemeinsame Übezeiten  
mit deinen Freunden.



Der Übeplan  
Stelle einen Übeplan zusammen.  
Notiere deine Ziele und Methoden.  
Notiere deine Übezeiten.



Die Selbstwirksamkeit  
Sei dir deiner Fähigkeiten gewiss  
und stärke diese innere Gewissheit.



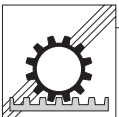
Aufkommender Ungeduld entgegenwirken  
Schätze vor der Übeeinheit oder -sequenz  
den ungefähren Zeitaufwand ab.

2 • 0 8

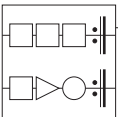
Üben ist Wiederholung – aber Wiederholung ist noch nicht Üben



Kein Übeprinzip Gewissen beruhigen  
Sitze die Übezeit nicht einfach nur ab.  
Nutze die Zeit zum intelligenten Üben.  
Übe nicht nur das, was du schon kannst.



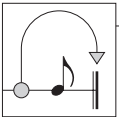
Kein Übeprinzip Hoffnung  
Arbeite nicht nach dem Phänomen  
des Zu-Tode-Übens.  
Lass keinen negativen Zwang entstehen.



Die entwickelnde Wiederholung  
Bloßes Wiederholen täuscht Arbeit nur vor.  
Übe dasselbe daher öfters unterschiedlich.



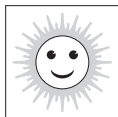
Rückblick und neues Ziel  
Nachhören ist so wichtig wie Vorhören.  
Starte jede Übespirale  
mit einer neuen Diagnose.



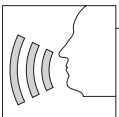
Durchspiel  
Trainiere das Durchspielen.  
Spiele Übungen ohne Unterbrechung.

2 • 0 9

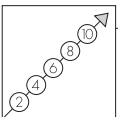
Grundsätzliche Übe- und Arbeitsstrategien



Positiv denken  
Vermeide Killer-Phrasen:  
Das schaffe ich nie.  
Halte das Gelungene im Rückblick fest.



Laut denken  
Kommentiere deine Gedanken laut.  
Selbstgespräche verstärken  
das Verankern des Geübten.



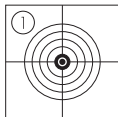
Die Selbstbewertung  
Bewerte dein Tun nach jedem Durchgang.  
Vergib Punkte für dein Üben und Musizieren.



Forschendes Üben  
Suche nach kreativen Lösungen.  
Nimm bewusst Umwege in Kauf.



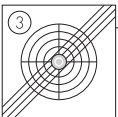
Keine Freibriefe ausstellen  
Sei dein eigener fairer Schiedsrichter.  
Stelle dir keine Freibriefe aus:  
Das verbessere ich erst morgen.



Übeziele  
Arbeite zielorientiert.  
Setze dir Zwischenziele.  
Lege neue Ziele fest.



Übeziele  
Fixiere deine Ziele schriftlich.



Übeziele - nicht immer  
Übe ohne Zielvorgabe.  
Lasse es einfach geschehen.  
Musiziere um des Musizierens willen.

2 • 1 0

system ein Intervall oder Akkord eingestimmt ist?

Fassen wir zuerst die bisherigen Ergebnisse noch einmal zusammen. Grundsätzlich können Intervalle innerhalb vier unterschiedlicher Stimmsysteme berechnet werden:

- *pythagoreische Intervalle*
- *reine Intervalle*
- *wohltemperierte Intervalle*
- *gleichstufig temperierte Intervalle*

1 • 3 • 4

1 • 3 • 12

1 • 2 • 1

Je nach Stimmungsmethode erhält man für alle Intervalle außer der Prime und Oktave unterschiedliche Stimmungswerte. Die genauen Centwerte sind im Schaubild 3 • 0 9 abgebildet.

- *Prime und Oktave sind in allen drei Stimmsystemen immer rein gestimmt.*

- *Quinten und Quarten können sowohl rein als auch temperiert eingestimmt werden. Rein ist bei diesen Intervallen gleichbedeutend mit pythagoreisch.*

- *Terzen und Sexten können in allen drei Stimmsystemen auftreten: rein, pythagoreisch und temperiert. Die pythagoreische Terz ist im Zusammenklang eine starke Dissonanz, während die rein gestimmte Terz als Konsonanz wahrgenommen wird. Temperierte Terzen klingen nicht voll konsonant, aber auch längst nicht so scharf wie die pythagoreisch eingestimmte Terz. Diese Zusammenhänge sollten auch geschichtlich betrachtet werden.*

3 • 0 2

- *Sekunden und Septimen sind entweder pythagoreisch oder temperiert stimmbar. Die reinen Stimmungswerte sind bei diesen dissonanten Intervallen nicht umzusetzen.*

Nur die konsonanten Intervalle sind rein stimmbar. Sie entsprechen genau den Gegebenheiten der Naturtonreihe mit den ganzzahligen Schwingungsverhältnissen. Die reine Stimmmethode betrifft also nur die Intervalle bis zum sechsten Naturton, denn ab dem siebten beginnen die Dissonanzen. Wir haben den Begriff „reines Intervall“ auf zwei unterschiedliche Arten kennengelernt:

1 • 6 7

- *rein als Intervallbegriff*
- *rein als Intonationsbegriff*

Als reine Intervalle bezeichnen wir die Prime, Quarte, Quinte und Oktave. In Sachen Intonation können aber auch die Terzen und Sexten rein sein. Sie weisen dann keine Schwebungen auf, sondern sind nach den Prinzipien der Naturtonreihe gestimmt. Verlangen wir von unseren Instrumentalschülern lediglich die Feinbestimmung der Intervalle in der Theorie, dann rücken diese wichtigen Zusammenhänge nicht in ihr Bewusstsein. Die tradierte schulische Intervallbestimmung muss daher um die Inhalte dieses Kapitels erweitert werden, damit eine Verzahnung zur Spielpraxis stattfindet. Erst dann begibt sich ein Musiker auf den Weg, die verschiedenen Intonationsmöglichkeiten von Intervallen zu nutzen. Die mathematische Theorie der Stimmsysteme und deren Intervallberechnung haben wir im ersten Kapitel dargelegt. Von der Zahlenmystik der Antike bis hin zur Logarithmenberechnung im Übergang zur Neuzeit sind auch die geschichtlichen Aspekte der mathematischen Hintergründe erörtert. In einem dritten Schritt stehen wir nun vor den Centwerten, die sich für jedes Intervall im jeweiligen Stimmsystem berechnen lassen. Im Kapitel Intonationskunde muss jetzt die musikalische Praxis ins Zentrum unserer Überlegungen rücken. Schließlich können wir uns während des Musizierens nicht mit mathematischen Berechnungen belasten.

Bei der musizierpraktischen Intervallfestlegung rücken Wahrnehmungskriterien in den Vordergrund. Unsere Hörwahrnehmung kann nur die rein gestimmten Intervalle auf feinste Nuancen hin sicher und sauber bewerten und dies auch nur im Zusammenklang. Das Wahrnehmungskriterium ist dabei unser Konsonanzempfinden.

Selbst so hochtechnische Geräte wie das Stimmgerät sind während des Musizierens bedeutungslos. Dies trifft auch auf die Stimmgeräte zu, die mit direktem Tonabnehmer ein Ablesen der eigenen Stimmwerte trotz Orchesterklanges ermöglichen. Angemessenes Intonieren orientiert sich nur selten am „Nullpunkt“ des Stimmgerätes.

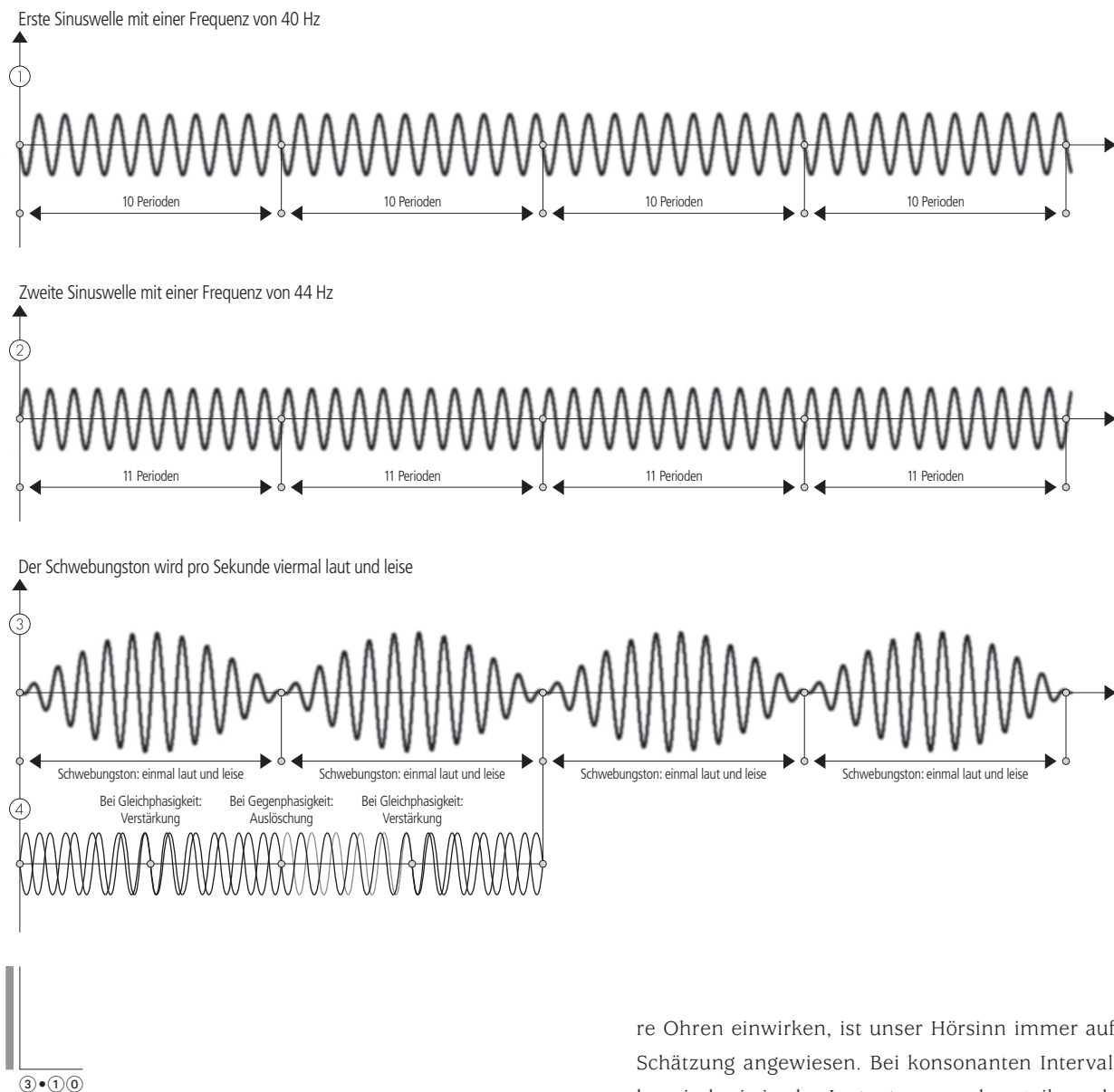
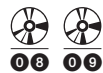
3 • 6 • 1

1 • 3 • 3

1 • 1 • 11

1 • 1 • 9

### Schwebungen: Die Überlagerung zweier Töne mit leicht abweichender Frequenz



Betonen wir noch einmal, dass man nicht mit den Augen, sondern mit den Ohren intoniert. Zwei unterschiedliche Beurteilungsmerkmale können wir beim praktischen Musizieren zu Rate ziehen:

- Schwebungen 3 • 6  
und
- Differenztöne 3 • 7

Beide Charakteristika sind nur auf Konsonanzen anwendbar, denn sobald Dissonanzen auf unse-

re Ohren einwirken, ist unser Hörsinn immer auf Schätzung angewiesen. Bei konsonanten Intervallen sind wir in der Lage genau zu beurteilen, ob beim Zusammenklang Schwebungen auftreten oder ob das Intervall frei von Schwebungen erklingt. Sobald Schwebungen oder Rauigkeiten wahrnehmbar sind, weicht das Intervall mehr oder weniger vom reinen Stimmwert ab. Die Anzahl der Schwebungen und die Schwebungsgeschwindigkeit gilt als Richtmaß für die Abweichung von der reinen Stimmung. Das wichtigste Merkmal eines reinen, konsonanten Intervalls ist also sein ungetrübter Wohlklang. Als Andreas Werckmeister im 17. Jahrhundert seine Berechnungen zu verschiedenen wohltemperierten Stimmungen vorlegt, war es nicht möglich, die Instrumente mit modernen

Messgeräten einzustimmen. Bei der Überprüfung des Temperierungsgrades ist man von jeher auf das Wahrnehmungsphänomen der Schwebung angewiesen. So heißt es in den alten Abhandlungen zum Temperieren beispielsweise, dass die aufsteigende temperierte Quinte beim Stimmen der Oktave einmal pro Sekunde schweben solle und die absteigende Quarte dreimal in zwei Sekunden. Für die Praktiker dienen die mathematischen Theorien nur als Grundlage zum Verständnis der Zusammenhänge, verlassen müssen sie sich schließlich voll und ganz auf ihr Gehör.

Ähnliches gilt für die Differenztöne. Tritt ein Differenzton auf, so bewegt sich das konsonante Intervall in Richtung der reinen Stimmungswerte. Sorgt der auftretende Differenzton für eine Verstärkung des Wohlklanges, dann ist die reine Stimmung exakt umgesetzt. Sobald kleinere Reibungen zwischen den Haupttönen und dem Differenzton auftreten, entfernt man sich von der reinen Stimmung. In der Musizierpraxis sind Schwebungen die wichtigeren Indizien für reine Stimmungswerte, da Differenztöne seltener wahrnehmbar sind. Sie treten nur unter bestimmten Voraussetzungen auf. Diese Bedingungen sind nicht unbedingt „musikalisch“ zu nennen: erhebliche Lautstärke, hohe Lage und der Klang darf nur wenige Obertöne aufweisen.

3 • 6 • 1

## Schwebungen

### Ein wichtiges Kriterium für „Verstimmung“

Wenn Töne mit nur geringfügig abweichender Frequenz zusammen erklingen, dann hören wir nicht die unterschiedlichen Einzeltöne, sondern einen einzigen Ton.

Dieser Ton ist aber nicht „konstant“, sondern man nimmt ein periodisches An- und Abschwellen der Lautstärke wahr. Dieses Pulsieren bezeichnet man als Schwebung.

Alltagssprachlich werden diese Intensitätsschwankungen oft mit den Begriffen „wummern“ oder „wabern“ umschrieben. Wir wollen dieses Phänomen zunächst mathematisch und physikalisch beschreiben. Das gelingt am einfachsten, wenn wir

mit zwei Sinustönen arbeiten, deren Frequenzen sehr nahe beieinander liegen (Schaubild ③•①④). In unserem Beispiel hat die erste Sinuswelle eine Frequenz von 40 Hz und die zweite eine Frequenz von 44 Hz. Wenn wir beide Wellen übereinander lagern, dann sehen wir, dass sie in regelmäßigen Abständen zusammen- und auseinander laufen. Treffen sich beide Wellen, dann verstärken sie sich gegenseitig oder sie heben sich auf. Im dritten Schaubild ist die Addition beider Sinuswellen dargestellt. Daraus ist die folgende Gesetzmäßigkeit ablesbar:

Wenn die Wellen gleichphasig zusammentreffen,  
dann erkennen wir eine Verstärkung.  
Bei der gegenphasigen Bewegung löschen sie  
sich aus. Aus diesem Wechselspiel resultiert das  
An- und Abschwellen der Lautstärke.

Der resultierende Schwebungston hat als Tonhöhe eine Frequenz von 42 Hz. Dies ist der Mittelwert der beiden Einzelfrequenzen. Er wird pro Sekunde viermal laut und leise und hat daher eine Schwebungsfrequenz von 4 Hz. Die Schnelligkeit der Schwebung ergibt sich aus der Differenz der beiden Einzeltöne:

Bei einem geringen Frequenzunterschied ist die Schwebungsfrequenz klein.  
Je größer die Schwingungsdifferenz wird, desto höher wird die Frequenz der Schwebung.

3 • 6 • 2

## Von der Schwebung zur Reibung

Das Schwebungsphänomen hat für den Musiker eine sehr große Bedeutung, denn Schwebungen dienen als Orientierung beim Intonieren von Tönen. Nimmt man eine langsame Schwebungsfrequenz wahr, dann weiß man, dass man knapp vor der reinen Stimmung liegt. Ist das Pulsieren der Schwebung schneller, dann ist dies das Zeichen, dass man von der reinen Stimmung weiter entfernt ist. Im Schaubild ③•①① ist dargestellt, was passiert, wenn sich die Tonfrequenzen immer mehr voneinander entfernen. Nach und nach ändert sich der Charakter unserer Klangempfindung. Ab einem bestimmten Punkt lassen sich diese Lautstärkeschwankungen nicht mehr einzeln



**Vivaldi: Le Quattro Stagioni, La Primavera, Allegro**

anweisungen niederschreiben. Manch ein Musiker glaubt noch heute, dass erst mit der Romantik die große und überschwängliche Gefühlsebene in die Musik eingedrungen sei. Diese Auffassung ist falsch. Die Barockmusik ist nicht nur die Musik des Generalbasszeitalters, sondern in weitaus größerem Maße die Musik im Zeitalter der Affekte. Nur ist das Wissen um diese Musizierkunst und die Fähigkeit zur praktischen Umsetzung verloren gegangen. Die Alte Musik weist viel mehr Ausdruckskontraste auf, als wir das heutzutage gemeinhin annehmen. Das theoretische Wissen, das für die Musik als Klangrede von Nöten ist, und das praktische Können, das der musikalische Dialog unabdingbar einfordert, müssen heute wieder gelehrt und erlernt werden. Denn alle Musik, die den direkten Gegenwartsbezug verloren hat, muss quasi neu in unsere Gegenwart übersetzt werden. Dieser Übersetzungskunst werden wir uns im Nachfolgenden widmen. Musik ist eine Art von Sprache in Tönen und so wie sich der Sprachstil im Laufe der Jahr-

hunderte verändert, so wandelt sich auch die Stilistik in der Musik. Diesen Wandlungsprozess muss der heutige Musiker studieren, nur so findet er zu einem tieferen Werkverständnis. Die historisch orientierte Aufführungspraxis versucht, die alte Musik mit den Augen der Zeit ihres Entstehens zu sehen. Sie ist sich aber darüber im Klaren, dass sie der alten Musik nicht gerecht wird, wenn diese lediglich im historischen Sinne wiedergegeben wird, nein, sie muss gleichzeitig in unsere Gegenwart hereingeholt werden. Wenn sich dabei musikwissenschaftliches Wissen und Verantwortungsbeusstsein mit tiefstem musikalischem Empfinden vereint, dann ist der Weg zu einer überzeugenden Interpretation gebahnt. Diese Überlegungen sind aufs Engste mit dem Motivationskapitel verzahnt. Wir haben dort ausführlich über die Sinnfindung gesprochen. Und auf der hier andiskutierten Ebene der Interpretation findet der Wille zum Sinn seinen fruchtbarsten Nährboden. Die Musik als Klangrede und der damit verbundene musika-

4•4•1

2•9•5

2•9•6

2•3•5

4•6•1→4•6•2

liche Dialog, das sind die sinngebenden Momente des Musizierens schlechthin. Dies gilt für den ausübenden Musiker ebenso wie für jeden, der sich im Prozess des Zuhörens von diesen Interpretationen ergreifen lässt. Beleuchten wir daher die Musik als Klangrede im Detail.

4•6•2

### Interpretationsvergleich 3

#### Die Musik als Klangrede

#### Antonio Vivaldi, Der Frühling

Im Jahre 1926 werden 14 Bände mit barocker Musik von Antonio Vivaldi aufgefunden. Zu Lebzeiten steht sein Ruf in ganz Europa außer Frage. Er gilt als Meister des Außergewöhnlichen und Unerhörten, wie auch eine Überschrift seiner vielen betitelten Konzertsammlungen beschreibt: „La stragavanza“ (Opus 4, „die Extravaganz“). Aber bis zu diesem Fund spielt Vivaldi fast 200 Jahre lang nur eine untergeordnete Rolle als musikgeschichtliche Randerscheinung. Im Zuge des allgemein gestiegenen Interesses an barocker Musik erleben wir heute eine außergewöhnliche Vivaldi-Renaissance. Dies verwundert kaum, begegnen wir doch allein über 400 Concerti für verschiedene Soli-Tutti-Besetzungen aus Vivaldis Feder. Um uns in die Gesetze der Musik als Klangrede einzuarbeiten, ziehen wir eines der wohl berühmtesten Beispiele des vivaldisch-venezianischen Solokonzertes heran: „Le Quattro Stagioni“ (Die Vier Jahreszeiten). Es stammt aus der 1725 verlegten Konzertsammlung „Il cimento dell’ armonia e dell’ invenzione“, was wir übersetzen könnten mit der „Erprobung der Harmonie und der Erfindung“ oder mit dem „Wettstreit zwischen Harmonie und Einfall“. Die Vier Jahreszeiten sind als Programmkonzerte komponiert und jede Jahreszeit wird durch Sonette (Sonetto Dimostrativo) eingeleitet. Vivaldi hat diese Gedichte höchstwahrscheinlich selber verfasst. Wir stehen vor Musik, in der Vivaldi alle nur denkbaren Affekte präsentiert. Das Außermusikalische wird in den Soloabschnitten und den Tuttiornellen detailliert und sehr naturalistisch dargestellt.

Wir werden uns in der nun folgenden Analyse auf das erste Hauptthema des Frühlings (La primavera) beschränken: „Der Frühling ist gekommen“.

Vivaldi wählt zur Einkehr der ersten Jahreszeit ein jubelndes E-Dur, verbunden mit einer volkstümlich tänzerischen Melodie über einfachen Harmonien, die gleichsam von einem „Grundton-Bass“ unterlegt sind. Damit wir die Interpretationsaspekte einer historisch orientierten Einspielung analysieren können, ziehen wir zuerst ein Orchester heran, das im Jahre 2007 sein 20jähriges Jubiläum feiern konnte und sich seit geraumer Zeit auf internationaler Ebene ein hohes Ansehen erarbeitet hat:



- *Das Freiburger Barockorchester*  
Leitung: Petra Müllejans, Gottfried von der Goltz

Der Tenor dieser 20jährigen Entwicklungszeit könnte lauten, dass das Freiburger Barockorchester freier und extremer, aber auch persönlicher und emotionaler wurde. Es hat sich von einer anfänglichen neutralen Perfektion zu stark erweiterten Ausdrucksmöglichkeiten fortentwickelt. Für unsere weiteren Überlegungen ist das Freiburger Barockorchester daher geradezu ideal. Denn wir können unter den bereits andiskutierten Aspekten der historisch orientierten Aufführungspraxis näher in die facettenreichen Interpretationsdetails vordringen. Bevor wir unsere Hörerfahrungen sammeln, soll jeder der beiden Orchesterleiter kurz zu Wort kommen. Die Zitate stammen aus einem Interview in einem Sonderteil der Badischen Zeitung anlässlich des Orchesterjubiläums im Jahre 2007.

Petra Müllejans äußert sich so: „Was wir gemacht haben, war, uns nach außen zu öffnen, Gastdirigenten einzuladen: Roy Goodman, Gustav Leonhardt, Trevor Pinnock und Phillipp Herreweghe gehörten dazu. Deren Anregungen haben uns sehr interessiert, und jeder hat dann etwas für sich übernommen. Ich, zum Beispiel, habe mich inzwischen sehr weit von der Kölner Richtung [Musica Antiqua Köln unter Reinhard Goebel], aber auch von Harnoncourt entfernt – das heißt aber nicht, dass man dann sich anderen zuwendet. Es kristallisiert sich vielmehr ein eigener Stil heraus, der sich beim Arbeiten natürlich auch verändert.“ Und Gottfried von der Goltz antwortet auf die Frage, welche Parameter es denn seien, die sie anders machen, und wo denn die Geheimnisse ihres Musizierens zu finden seien: „Pauschal gesagt, ist es die Klangrede:



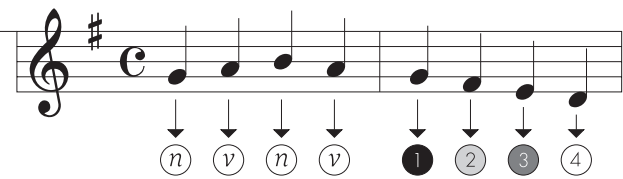
### Die Haupthierarchie im Zeitalter der Affekte

#### Haupthierarchie als Betonungsschema

- nobiles: edel (vornehm, bekannt, berühmt)
- viles: unedel (billig, wertlos, unbedeutend)

#### Auflösen durch die Binnendifferenzierung

④•①③



Wir entfernen uns sehr schnell vom Geschriebenen und entwickeln einen Blick dafür, was dahinter steht. Wenn man nur vom Geschriebenen ausgeht, sackt die Musik sehr schnell ab und wird flach.

Man muss also ganz schnell einen Blick dafür entwickeln, in welchem Stil man ein Stück interpretiert. [...] Wenn man es schafft, diesen Blick zu schärfen und mit der richtigen Tonsprache zu verbinden, fängt die Musik an zu atmen.“ Dies werden wir bereits beim ersten Hören des Freiburger Barockorchesters erfahren. Gehen wir nun an die Herausarbeitung ihres musikalischen Dialoges.

Gleich zu Beginn wird das artikulative Moment der Klangsprache deutlich, denn der erste Auftakt wird überdeutlich abgesetzt. Die Freiburger platzieren den Auftakt nicht im nachfolgenden Metrum, sondern zögern die erste Zählzeit um einen kurzen Augenblick heraus. Dieses Zurückhalten der ersten Hauptnote erhöht den melodischen Spannungsgehalt. Wir treffen bereits hier auf die Parallelen zwischen einem sprachlichen und einem musikalischen Vortrag, denn in der Sprachkunst der Rhetorik wird gezielt auf das Prinzip von kurzen Sprechpausen gesetzt.

Bei der Gliederung eines Vortrages steht das geschickte Setzen von kleinsten Pausen und das kurze Abwarten an oberster Stelle.

Beim Auftakt zu Takt 7 können wir Ähnliches beobachten. Das Prinzip des kurzen Pausierens wird hier aber nicht durch eine Unterbrechung des Metrums erreicht, sondern durch eine extreme Schärfung und Verkürzung der Auftaktnote. Das Achtel wird sehr scharf angegriffen. Auch mit diesem Mittel erreichen die Freiburger Musikerinnen und Musiker eine Spannungserhöhung in ihrem Dialog.

④•⑥•③

#### Das tragende Gerüst der Musik Die Haupthierarchie als Betonungsschema

Als nächstes richten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Basslinie. Wie artikulieren die Musiker des Freiburger Barockorchesters diese ostinate Stimme, den sich ständig wiederholenden Harmonie-Grundton? Wir bemerken, dass jede Viertelnote eine eigene Artikulation und andere Gewichtung erhält. Die Violoncello- und Kontrabassstimme wird sehr nuanciert behandelt, obgleich Vivaldi diesen Detailreichtum aufgrund der Tradition des Ungeschriebenen nicht notiert. Für den Musiker der Barockzeit ist es eine Selbstverständlichkeit, dass jeder Musik ein bestimmtes Betonungsschema unterliegt. Sie setzen dieses Strukturierungs-Grundgerüst eigenverantwortlich um, sodass kein Komponist sich dazu genötigt fühlt, diese Artikulations- und Betonungsnuancen zu notieren. Der Musiker der Gegenwart muss diese wichtigen Zusammenhänge neu erlernen.

④•⑥•③→④•⑥•④

Das tragende Gerüst der Musik zwischen 1600 und 1800 besteht in einem Betonungsschema, das der Musik eine Gewichtskurve verleiht.

In dieser Zeitspanne, man spricht auch vom Zeitalter der Affekte, kennt die Musik eine strenge Hierarchie. Sie ist nach festen Rangordnungen gegliedert. In jedem Takt gibt es „gute“ und „schlechte“ Töne, der Fachmann spricht von den „Nobiles“ und „Viles“, im Schaubild ④•①③ übersetzt mit „edel“ und „unedel“. Diese Begriffspaare beziehen sich auf die unterschiedlichen Betonungen und Gewichtungen und nicht auf die Klangästhetik. So kennt ein Vierertakt die edle Eins, die wertlose Zwei, die nicht ganz so vornehme Drei und die unbedeutende Vier. In der Freiburger Interpretation können wir diese Betonungen deutlich vernehmen und wir erkennen, dass zu deren Umsetzung die Artikulation maßgeblich beiträgt. So sind die edlen Takteile breiter, die unedlen kürzer artikuliert.

Dieser stete Wechsel zwischen breit und kurz, oder auch betont und unbetont, wird in der historisch orientierten Aufführungspraxis mit dem Begriff des „Skandierens“ bezeichnet. In der Sprachrhetorik meint das Skandieren das rhythmische Sprechen nach den Versfüßen.

Der Musiker sollte dieses Betonungsprinzip nie aus dem Auge verlieren. Gerade im konventionellen Interpretationsverständnis wird diese Gewichtskurve beständig nivelliert und glattgebügelt, was wir in den traditionellen Einspielungen überdeutlich heraushören können:

- Berliner Philharmoniker  
Leitung: Herbert von Karajan
- Mitglieder des Orchestre Nationale de France  
Leitung: Lorin Maazel
- Canadian Brass  
Bearbeitung Bläserquintett: Arthur Frackenpohl

Nach dem Durchhören der konventionellen Interpretationsbeispiele sollte das Einleitungszitat zu diesem Kapitel von Urs Frauchiger noch einmal in Erinnerung gerufen werden. Es verdeutlicht, wie unser Thema Interpretieren mit einer ganzheitlichen Bildung zur Musik zusammenhängt: „Das

ist ja wohl klar: Das Beste ist sicher, wenn einer etwas zu sagen hat und es auch noch gut, sogar fehlerfrei, sagt. Aber das Zweitbeste ist doch, dass einer etwas zu sagen hat und es schlecht sagt. Dass einer nichts zu sagen hat und es gut sagt, ist noch nicht einmal das Drittbeste, sondern überhaupt nichts. Es reisen Musiker im Jet in der Welt herum, bauen sich Villen am Genfersee, direkt neben den Bankiers und den Exilpolitikern der Entwicklungsländer, und haben überhaupt nichts zu sagen, aber das sagen sie gut.“ Alle historisch orientierten Einspielungen setzen auf die Haupthierarchie als Betonungsschema:

- Concentus Musicus Wien  
Leitung: Nikolaus Harnoncourt
- The Amsterdam Baroque Orchestra  
Leitung: Ton Koopman
- Tafelmusik  
Leitung: Jeanne Lamon

In diesen Interpretationen wird mehr oder weniger stark skandiert. Daher haben sie in Frauchigers Terminologie „etwas über Musik zu sagen“. Alle konventionellen Beispiele (Herbert von Karajan, Lorin Maazel, Canadian Brass) ebnen die Basslinie gleichförmig ein und haben, obwohl sie im technischen Sinne perfekt musizieren, „nichts über Musik zu sagen“.

④•⑥•④

#### Die Erweiterung der Ausdrucksfähigkeit Die Binnendifferenzierung

Nun wäre Musik äußerst eintönig und geradezu langweilig, würde nur dieses strenge Betonungsschema Gültigkeit haben. Das Musizieren wird vor allem dann zur Klangrede, wenn bewusst gegen die Haupthierarchie interpretiert wird. Diese Mittel zum Eingreifen werden wir in den nachfolgenden Interpretationsvergleichen sehr genau unter die Lupe nehmen. Zunächst führen wir die Hauptpunkte an, die quasi in der Art einer Binnendifferenzierung den musikalischen Dialog entstehen lassen, sodass das grundlegende Prinzip der Haupthierarchie eine wesentliche Erweiterung erfährt, die Musik also zur eigentlichen Klangrede wird. Drei Punkte sind als Überschriften zu setzen: