Komposition als Mittel zum Ausdruck von Stimmungen – aus kompositorischer Sicht

Martin Anton Schmid

0043 (0) 699 8153 3784 | www.martinantonschmid.at | mail@martinantonschmid.at

Tiroler Landeskonservatorium | Fachbereich Theorie

Innsbruck, 2014

Zusammenfassung

Der Ausdruck von Stimmungen in der Komposition basiert auf der Vermittlung außermusikalischer Inhalte durch Musik, da er einem Codierungs-Decodierungs-Prozess unterworfen ist und die Stimmungen im Werk per se nicht vorhanden sind. Es stellt sich die Frage, welche musikalischen Mittel einen von InterpretInnen und RezipientInnen decodierbaren und dabei zielgerichteten Ausdruck von Stimmungen ermöglichen. KomponistInnen sind dabei zumeist mit einem breiten Spannungsfeld aus historischem und kulturellem Kontext sowie einer Vielzahl ambivalenter musikalischer Mittel konfrontiert. Im Vortrag wird die Problematik der Vermittlung von Stimmungen in der Komposition vielschichtig dargestellt und analysiert. Außerdem wird anhand eines Kompositions-Beispiels eine Art des Umgangs von KomponistInnen mit diesem Sachverhalt demonstriert. Dabei wird exemplarisch gezeigt, wie sich die psychische Verfassung von KomponistInnen hinsichtlich deren Kompositionen auf Kompositions- und in weiterer Folge auf Rezeptionsprozesse auswirken kann.

Abstract

The expression of moods in composition is based on the intermediation of extra-musical contents through music, because it is subjected to an encoding-decoding-process and because the moods do not exist per se in the work. This begs the question, which musical means enable a targeted expression of moods, which is decodable both by artists and recipients. Composers are mostly faced with a wide field of tension between historical and cultural context and a variety of ambivalent musical means. In the talk the problem of intermediating moods via composition is presented complex and analyzed. Moreover one way of dealing with this issue by composers is demonstrated on a compositional example. It will be shown exemplarily how the mental state of composers can – regarding their compositions – affect composition processes and subsequently reception processes.

Dieser Text wurde in abgewandelter Form am 27.3.2014 als Vortrag im Rahmen der Veranstaltung *Musik und Psyche | Veranstaltung im Rahmen des Projektmonats „Musik – ein Brückenschlag zwischen Psychiatrie und Gesellschaft“ von 6.3.2014 bis 6.4.2014* im Konzertsaal vom Tiroler Landeskonservatorium vorgetragen.

Talk

Stimmungen als außermusikalische Inhalte

Stimmungen mithilfe von Musik auszudrücken ist neben dem Zweck der Kommunikation wohl eine der ursprünglichsten Funktionen von Musik – und vielleicht war es dieser Aspekt, der Victor Hugo zum vielzitierten Satz veranlasste: „Was man nicht aussprechen und doch auch nicht verschweigen kann, drückt die Musik aus.“[1]. Um den Sachverhalt des Stimmungsausdrucks in der Musik genauer untersuchen zu können, muss das breite Bedeutungsfeld, welches an den Begriff „Stimmungen“ geknüpft ist, eingeschränkt werden. So wird im Folgenden mit dem Ausdruck „Stimmungen“ jede Art von Gemütszuständen bezeichnet – unabhängig davon, aus welchen Gründen diese Gemütszustände auftreten und von welcher Art sie sind. Außerdem sind damit jene Emotionen, Affekte und Gefühle gemeint, welche als Ursache oder Folge von Stimmungen gelten können. In der Rubrik *Bedeutungen* des Wortes *Stimmung* der Online-Ausgabe des Duden vom 22.3.2014 steht bspw. folgende Begriffs-Beschreibung:

> 1. a. bestimmte augenblickliche Gemütsverfassung
> b. augenblickliche, von bestimmten Gefühlen, Emotionen geprägte Art und Weise des Zusammenseins von [mehreren] Menschen; bestimmte Atmosphäre in einer Gruppe o. Ä.
> c. wechselnde Gemütsverfassung
> 2. [ästhetischer] Eindruck, Wirkung, die von etwas ausgeht und in bestimmter Weise auf jemandes Empfindungen wirkt; Atmosphäre
>
> […][2]

Wenn man den Ausdruck von Stimmungen grundsätzlich als Ausdruck von Gemütszuständen und den daran geknüpften Emotionen betrachtet, so kann er als eine Form der Vermittlung außermusikalischer Inhalte definiert werden, da Stimmungen eines Codierungs-Decodierungs-Prozesses bedürfen und im Werk per se nicht vorhanden sind. Komposition kann in diesem Zusammenhang drei Funktionen erfüllen: Sie kann eine Form der Selbsttherapie für KomponistInnen sein, eine Form der Therapie für InstrumentalistInnen und/oder RezipientInnen sowie ein Vermittlungsmedium für außermusikalische Inhalte, wie z. B. Stimmungen (vgl. Abb. 1). Letzteres geschieht durch musikalische Mittel und natürlich durch Assoziationen.

---

[1] Hugo, 1864, S. 72.
[2] http://www.duden.de/rechtschreibung/Stimmung [Zugriff am 22.3.2014].

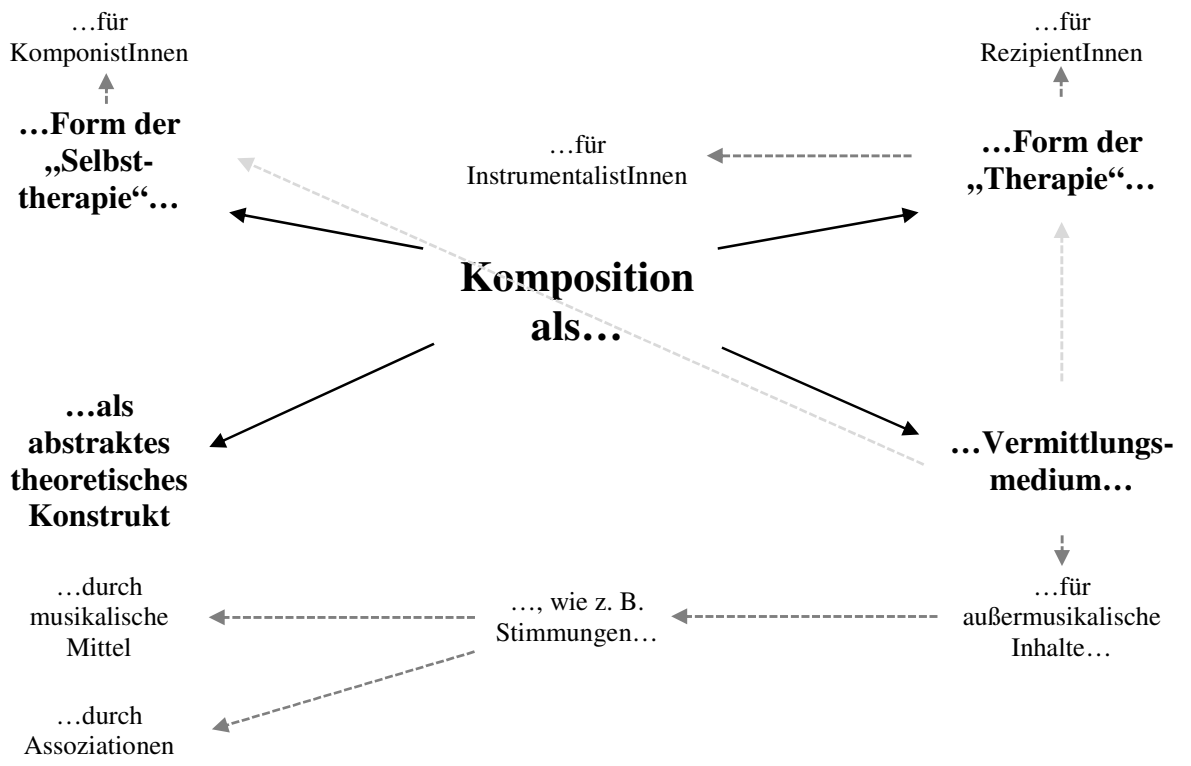

Abb. 1: Schema – Zweckmäßigkeit von Komposition hinsichtlich der Vermittlung außermusikalischer Inhalte.

Wenn Stimmungen in Zusammenhang mit Komposition als außermusikalische Inhalte definiert werden können, ergeben sich zentrale Grundfragen der Kompositionslehre:

- Ist absolute Musik überhaupt realisierbar oder verfügt Musik immer über ein Programm?
- Kann die Komponistin/der Komponist die eigene Gemütsverfassung beim Kompositionsprozess überhaupt ausklammern?
- Ist Musik, welche über ein Programm verfügt, immer Ausdruck von Stimmungen?
- Wie werden Stimmungen von KomponistInnen codiert und wie werden sie zuerst von InterpretInnen und in weiterer Folge von RezipientInnen decodiert?

Den Ausdruck von Stimmungen und damit auch den Ausdruck von Emotionen kommentieren Theodor Wiesengrund Adorno und Hanns Eisler in Bezug auf Filmmusik folgendermaßen:

> Es ist immer davon die Rede, daß Musik Emotionen freisetze oder befriedige. Stets aber fällt es schwer, diese Emotionen genauer zu bestimmen. Ihr eigentlicher Inhalt scheint nichts anderes zu sein, als der abstrakte Gegensatz zum versteinerten Alltag.[3]

Musik ist sehr ungegenständlich – wir sehen sie nicht und können sie nicht anfassen. Dabei scheint sie nicht nur einen künstlerischen, sondern auch einen stark künstlichen Charakter zu haben, da – so Friedrich von Hausegger:

> […] es bestimmter, gewöhnlich nicht vorhandener Ursachen bedarf, es [den Ton] hervorzubringen. Farben drängen sich uns überall auf; mit Tönen ist die Natur karg.[4]

Dabei muss zwischen bewusstem und unbewusstem Ausdruck von Stimmungen unterschieden werden. Aus kompositorischer Sicht ist vor allem der bewusste Ausdruck von Stimmungen bedeutsam, da hierbei der Fokus auf den bewusst eingesetzten musikalischen Mitteln und deren Rezeption liegt. Eduard Hanslick sieht die Stimmung einer komponierenden Person als grundlegenden Ausgangsparameter des Kompositionsprozesses:

> Betrachten wir den Komponisten. Ihn wird während des Schaffens eine gehobene Stimmung erfüllen, wie sie zur Befreiung des Schönen aus dem Schacht der Phantasie kaum entbehrlich gedacht werden kann.[5]

Aus rezeptionsästhetischer Sicht ist außerdem der unbewusste Ausdruck von Stimmungen interessant, da hierbei die Möglichkeit besteht, den Entstehungskontext einer Komposition und dessen Auswirkung auf die Rezeption selbiger bis zu einem gewissen Grad zu rekonstruieren – vor dem Hintergrund eines Codierungs-Decodierungs-Prozesses. Im Folgenden wird dieser Codierungs-Decodierungs-Prozess, welcher im Zuge der Komposition, Interpretation und Wahrnehmung eines Werkes stattfindet, genauer untersucht. Anschließend wird ein kurzer Überblick über die Musikgeschichte in Bezug auf den Ausdruck von Stimmungen in der Komposition gegeben, um historische Aspekte der Thematik aufzuzeigen. In weiterer Folge werden Aspekte des Stimmungsausdrucks in der Musik vor einem kompositorischen Hintergrund beschrieben und anhand eines Beispiels gezeigt. Im Fazit am Ende dieses Vortrags werden die Ergebnisse der vorangestellten Untersuchungen zusammengefasst und ein Ausschnitt einer meiner eigenen Kompositionen kurz analysiert.

---

[3] Adorno u. Eisler, 2006 [o. A.], S. 27.
[4] Hausegger, 1887 [o. A.], S. 1.
[5] Hanslick, 1922 [1854], S. 94.

1. Codierungs-Decodierungs-Prozess

Aus psychoakustischer Sicht liegt die Vermutung nahe, dass die Verarbeitung von musikalischen Informationen sowohl auf angeborenen neuronalen Verarbeitungsprozessen, als auch auf der Einwirkung kultureller Prägungen basiert.[6] In diesem Zusammenhang ist zu beachten, dass der Ausdruck von Stimmungen einem Codierungs-Decodierungs-Prozess unterliegt, in welchem die auszudrückende Stimmung einer/s Komponistin/en durch die Transformation in das Werk und die Interpretation und/oder Aufführung durch eine Art Black Box geht und schließlich von RezipientInnen decodiert wird. In der Physik gilt die Systemkette [Quelle → Medium → Empfänger][7] als grundlegendes Schema der Signalübertragung – und diese Systemkette bildet die Grundlage für das folgende Modell, das den angesprochenen Codierungs-Decodierungs-Prozess beschreibt:

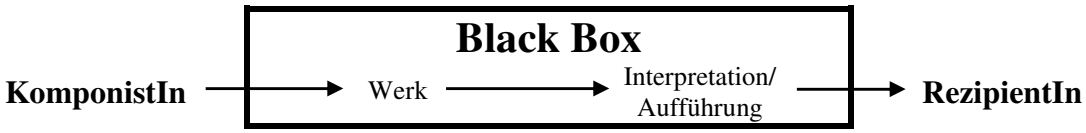

Abb. 2: Schematische Darstellung des Codierungs-Decodierungs-Prozesses.

In Bezug auf den Ausdruck von Stimmungen durch Musik ergibt sich dabei folgendes Codierungs-Decodierungs-Schema: [Input → Codierung → Decodierung → Output] oder [neuronale Aktivität (z. B. ein durch eine Stimmung beeinflusster Gedanke) → Komposition → Interpretation → Aufführung → neuronale Aktivität (z. B. ein durch eine Stimmung beeinflusster Gedanke)], womit die neuronale Aktivität in Form eines Gedankens eine mögliche dreifache Transformation in der Black Box durchläuft.

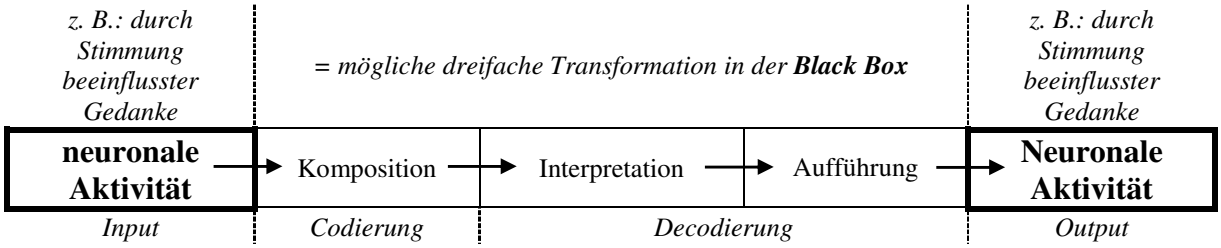

Abb. 3: Codierungs-Decodierungs-Prozess in Bezug auf den Ausdruck von Stimmungen durch Musik.

[6] Vgl. Roederer, 2000, S. 18.
[7] Nach Roederer, 2000, S. 1.

Dieses Schema kann von einem von Claude E. Shannon und Warren Weaver entwickelten Kommunikationsmodell abgeleitet werden, welches u. a. die Grundlage für verschiedene Forschungen zur Systemtheorie bildet:

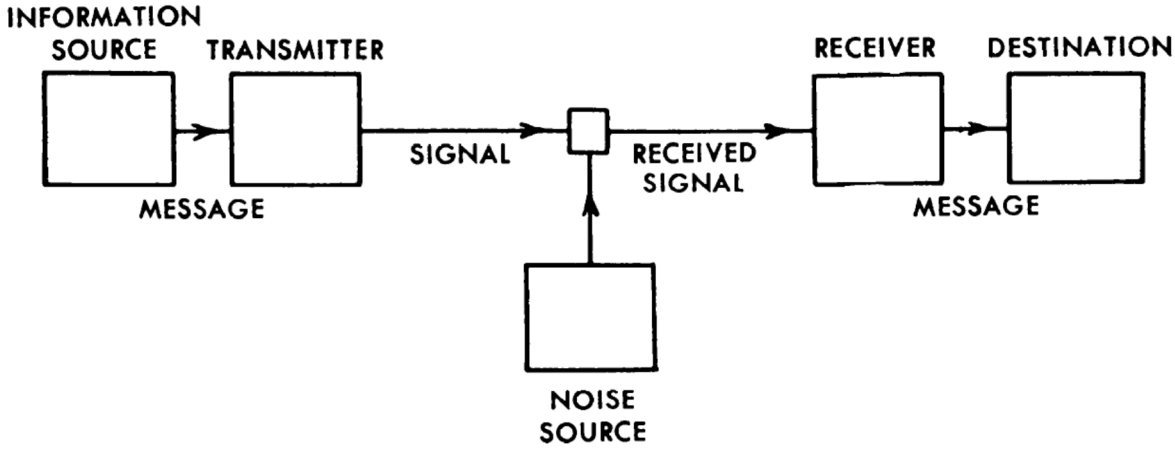

Abb. 4: Schematische Darstellung eines Kommunikationsmodells (aus: Shannon u. Weaver, 1964 [o. A.], S. 7).

Dabei wird eine Information über einen sogenannten „*communication channel*“[8] übermittelt. Die *Noise Source* fügt in diesem Zusammenhang bei den meisten Kommunikationsprozessen dem ursprünglichen Signal ungewollte Attribute hinzu, es handelt sich dabei also um Störungen und Verzerrungen.[9] Dies unterstützt den Vergleich dieses Kommunikationsmodells mit dem genannten Codierungs-Decodierungs-Prozess, wo aufgrund der Codierungs- und der verschiedenen Decodierungsstufen bspw. ein ursprünglicher Gedanke für gewöhnlich ebenfalls verzerrt wird. Die Schwierigkeit des Codierungs-Decodierungs-Prozesses stellt KomponistInnen somit vor die Herausforderung, geeignete musikalische Mittel zum Ausdruck von Stimmungen zu wählen und eine virtuelle Rezeptionsinstanz zu beachten. Eduard Hanslick schreibt dazu:

> Jedes wahre Kunstwerk wird sich in irgendeine Beziehung zu unserm Fühlen setzen, keines in eine ausschließliche.[10]

Musik als äußerst emotionale und intime Kunst ermöglicht einen sehr wirkungsvollen Ausdruck von Stimmungen. Es bedarf somit einer wohlüberlegten Auswahl der musikalischen Mittel zum

[8] Shannon u. Weaver, 1964 [o. A.], S. 7.
[9] Nach Shannon u. Weaver, 1964 [o. A.], S. 7f.
[10] Hanslick, 1922 [1854], S. 11.

Ausdruck von Stimmungen, welche einen möglichst geringen Informationsverlust durch die vierfache Transformation in der Black Box und somit einen möglichst genauen Decodierungsprozess ermöglichen. Die Wahl der musikalischen Mittel hängt in diesem Zusammenhang von verschiedenen Faktoren ab, wie z. B. historischer und kultureller Kontext, Zielgruppe, aktueller Stand sowie aktuelle Moden der Forschung, Zweck der Komposition usw.

2. Historische Aspekte

Aus historischer Hinsicht scheint Musik seit ihrem Aufkommen mit dem Ausdruck subjektiver Empfindungen verknüpft zu sein, wie im *dtv-Atlas Musik* folgendermaßen formuliert ist:

> **Die Anfänge der Musik** sind unbekannt. Nach den Mythen der Völker ist die Musik göttl. Ursprungs. In der Tat gehört die Musik in der Frühzeit zum **Kultbereich,** ihr Klang ist Beschwörung des *Unsichtbaren,* von *Umwelt* und *Mensch.*[11]

Im Hinblick auf die abendländische Musikgeschichte lässt sich durchaus feststellen, dass der Ausdruck subjektiver Stimmungen einen wesentlichen Bestandteil der musikalischen Entwicklung bildet. Auch in der Antike gilt Musik als Ausdruck von Übernatürlichem, welches gleichermaßen ihren Ursprung bildet – im *dtv-Atlas Musik* steht diesbezüglich:

> Die Musik ist durch ihr Zahlenprinzip daher Abbild der Weltordnung, nimmt aber umgekehrt auch Einfluss auf das Gemüt und den Charakter des Menschen; Sie wird zu einem moral. und gesellschaftl. Faktor, der in der Erziehung und im öffentl. Leben beachtet werden muss.[12]

Der Gedanke des Stimmungsausdrucks ist sogar in der griechischen Musiktheorie verankert, wenn man bedenkt, dass bspw. die Verschiebung von Tönen in den verschiedenen Tongeschlechtern u. a. den subjektiven Ausdruck repräsentiert[13] und auch den antiken Tonarten unterschiedliche Wirkungen zugesprochen wurden.[14] Die wohl wichtigste musikalische Gattung des Mittelalters, der Gregorianische Choral, stellt dem Textausdruck sogar einen durchaus meditativen Aspekt der Tonfolgen gegenüber. In der Renaissance mündet die Verbindung von Musik und Ausdruck in der Affektenlehre, deren Wurzeln in der griechischen Antike liegen. In der Affektenlehre sowie in der Figurenlehre wird jeweils u. a. die Darstellung

---

[11] Michels, 2008 [Bd. 1: 1977, Bd. 2: 1985], S. 159.
[12] Michels, 2008 [Bd. 1: 1977, Bd. 2: 1985], S. 175.
[13] Vgl. Michels, 2008 [Bd. 1: 1977, Bd. 2: 1985], S. 177.
[14] Vgl. Amon, 2005, S. 288.

seelischer Zustände durch musikalische Mittel systematisiert. Der Ausdruck von Stimmungen mittels Musik wird somit musiktheoretisch erörtert und mit dem Begriff *Affekt* verknüpft, wie Heinz von Loesch anmerkt:

> In der italienischen Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts zielte er [der Ausdrucksbegriff; MAS] zunächst auf >Darstellung< von Affekten (so bei Vincenzo Galilei 1581 und Giovanni Battista Doni 1647, so aber auch noch bei Johann Mattheson 1739 und Johann Adolph Scheibe 1745).[15]

Zwei sehr wichtige Formen des Stimmungsausdrucks stellen in diesem Zusammenhang die Tonmalerei sowie die Tonsymbolik dar. In Zusammenhang mit Tonmalerei reicht die Palette von Naturnachahmungen (z. B. Tierlaute und Geräusche) bis hin zur Schaffung akustischer Szenerien (z. B. Schlachten und Landidylle) usw. In Bezug auf Tonsymbolik sind z. B. die musikalische Repräsentation von Licht und Schatten, Höhe und Tiefe oder Bewegung und Stillstand usw. zu nennen. Außerdem wurden seit jeher Zitate aus bereits bekannten Kompositionen als Assoziationsmittel verwendet – wie z. B. die Sequenz des *Dies irae*. Im 19. Jahrhundert schließlich kommt der Geniegedanke auf, womit sich auch die Ästhetik des Ausdrucks, „von der Affekt- zur Gefühls- bzw. Empfindungsästhetik."[16] wandelt, wie Heinz von Loesch anmerkt. Die subjektive Intention der KünstlerInnen steht im Zentrum der ästhetischen Betrachtung von Kunst – und diese Ästhetik wirkt sich auf die Weiterentwicklung der musikalischen Ausdrucksmittel aus – im *dtv-Atlas Musik* steht diesbezüglich:

> *Ich-Ausdruck, Subjektivismus* und *Emotion* dominieren, und ein dem positivist. Zeitgeist des 19. Jh. entsprechendes *dynamisches* Prinzip bringt alle Mittel zum Wachsen: Strukturen, Gestalten, Spieltechnik, Klang (Instr., Orch.).[17]

In den zahlreichen unterschiedlichen Stilrichtungen des 20. Jahrhunderts schließlich zeigen sich u. a. auch Versuche der Loslösung von außermusikalischen Inhalten. Die zum Teil mathematisch dominierte Systematisierung des Tonmaterials bspw. forciert eine scheinbar objektive musikalische Ästhetik – so z. B. in spezifischen Formen der Zwölftontechnik oder der Aleatorik. Somit lässt sich feststellen, dass der Ausdruck von Stimmungen in der Musik sehr bedeutungsvoll für die Entwicklung der abendländischen Musik war.

3. Stimmungsausdruck

[15] Loesch in de la Motte-Haber u.a. (Hg.), 2010, S. 57.
[16] Loesch in de la Motte-Haber u.a. (Hg.), 2010, S. 58.
[17] Michels, 2008 [Bd. 1: 1977, Bd. 2: 1985], S. 401.

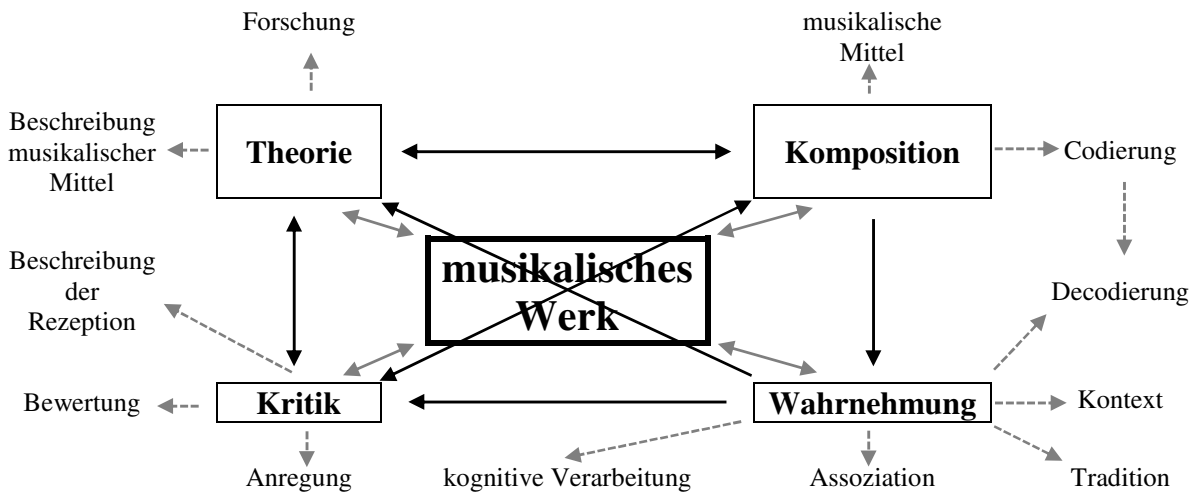

Abb. 5: Schema – Musik und Funktionalität hinsichtlich der Vermittlung von außermusikalischen Inhalten.

Allgemein betrachtet zeigt sich, dass ein musikalisches Werk im Spannungsfeld zwischen Theorie, Komposition, Wahrnehmung und Kritik stehen kann. Während die Theorie die Beschreibung der musikalischen Mittel und Forschung ermöglicht, werden in der Komposition musikalische Mittel zur Codierung angewandt, welche auf der Ebene der Wahrnehmung decodiert werden und in verschiedenen Kontexten in Bezug auf Traditionen rezipiert werden, wobei hier Aspekte der Assoziation eine wesentliche Rolle spielen und letztlich die kognitive Verarbeitung der Reize im Zentrum steht. Die Kritik schließlich stellt eine Instanz zur Bewertung dar und liefert dabei Anregungen für die Komposition – sie steht mit dieser und auch mit der Theorie in einer Wechselbeziehung.

Aus kompositorischer Sicht kann der Ausdruck von Stimmungen auf verschiedenen musikalischen Ebenen analysiert werden: die vertikale Dimension von Musik beschreibt die Harmonik, die horizontale Dimension von Musik[18] die Parameter Melodik, wie z. B. melodische Grenztöne, melodische Entwicklung, Motivik, und Thematik, aber auch Rhythmik (u. a. in Bezug auf Metrik und Tempo) sowie Dynamik, Timbre und Akzentuierung. Der Bedeutungsgehalt von Musik geht allerdings über diese Parameter hinaus, wie bspw. Abb. 5 zeigt. Die Analyse kompositorischer Mittel kann sich dem Bedeutungsgehalt einer Komposition und somit auch der ursprünglichen Intention einer Komponistin/eines Komponisten nur nähern, diese jedoch nie vollständig erfassen. Dabei hilft die Analyse musikalischer Mittel, wie z. B. harmonischer Verbindungen, motivisch-thematischer

[18] Vgl. Thomson, 1983, S. 15.

Assoziationsträger, an geltende Konventionen gebundener musikalischer Tonsymbolik und tonmalerischer Aspekte, welche von einem bestimmten Publikum decodiert werden können und Rückschlüsse auf den Bedeutungsgehalt einer Komposition ermöglichen.

Beispiel: Antonio Vivaldi: *Le quattro stagioni, L´estate, III. Presto (Op. 8, RV 315)*

Ein Beispiel für die Umsetzung tonmalerischer Aspekte und dem damit zusammenhängenden Ausdruck einer Stimmung ist Antonio Vivaldis *Le quattro, stagioni, L´estate, III. Presto (Op. 8, RV 315)* – die Musik imitiert dabei ein Gewitter mit grollendem Donner zu Beginn – repräsentiert durch die Sechzehntel-Repetitionen in tiefer Lage – sowie zuckende Blitze ab Takt 10 – repräsentiert durch absteigende Tonlinien.

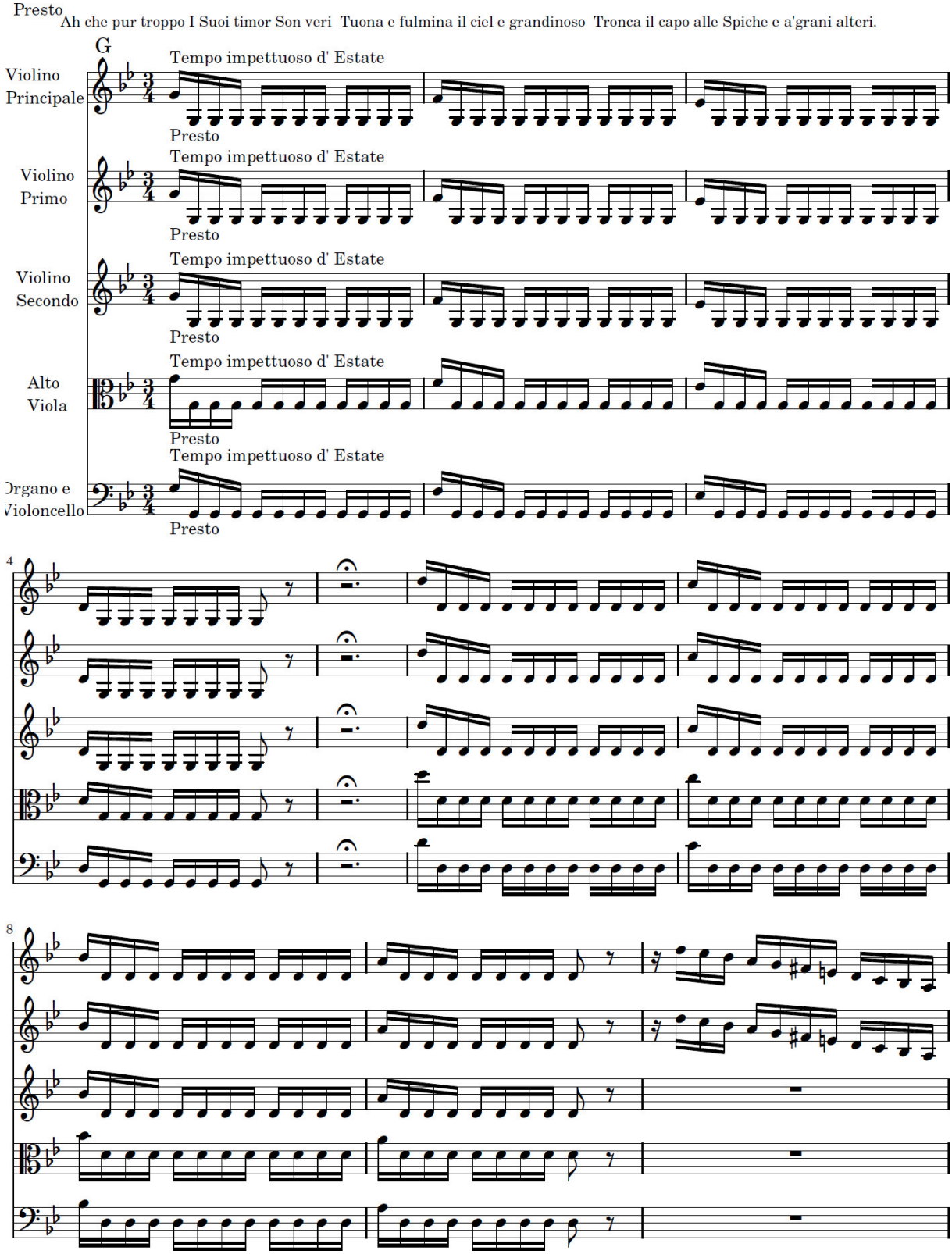

Abb. 6: Ausschnitt aus *Le quattro stagioni, L´estate, III. Presto (Op. 8, RV 315)* (Vivaldi, o. A., S. 15), Takte 1 – 10.

Beispiel: Richard Wagner: *Träume*

Ein gutes Beispiel für den Ausdruck von Stimmungen durch kompositorische Mittel bildet das Lied *Träume* von Richard Wagner mit einem Text von Mathilde Wesendonck. Wagner lebte, als er den Text vertonte, bei den Wesendoncks und die unerfüllte Liebe zwischen ihm und Mathilde Wesendonck scheint sowohl Inspiration zu *Tristan und Isolde,* als auch zum Lied *Träume* gewesen zu sein – Robert Gauldin schreibt diesbezüglich:

> It was here that the celebrated "affair" between Richard and Mathilde continued to blossom and supply the composer with much of the impetus and inspiration for Tristan.[19]

1857 – nachdem Wagner das Libretto der Oper *Tristan und Isolde* vollendete, vertonte er den genannten Text von Mathilde Wesendonck.[20] Mit dem Bewusstsein um diesen Entstehungskontext lässt sich das Lied durchaus in Hinblick auf den Ausdruck von Stimmungen in der Komposition untersuchen.

[19] Gauldin, 1979, S. 35.
[20] Vgl. Gauldin, 1979, S. 35.

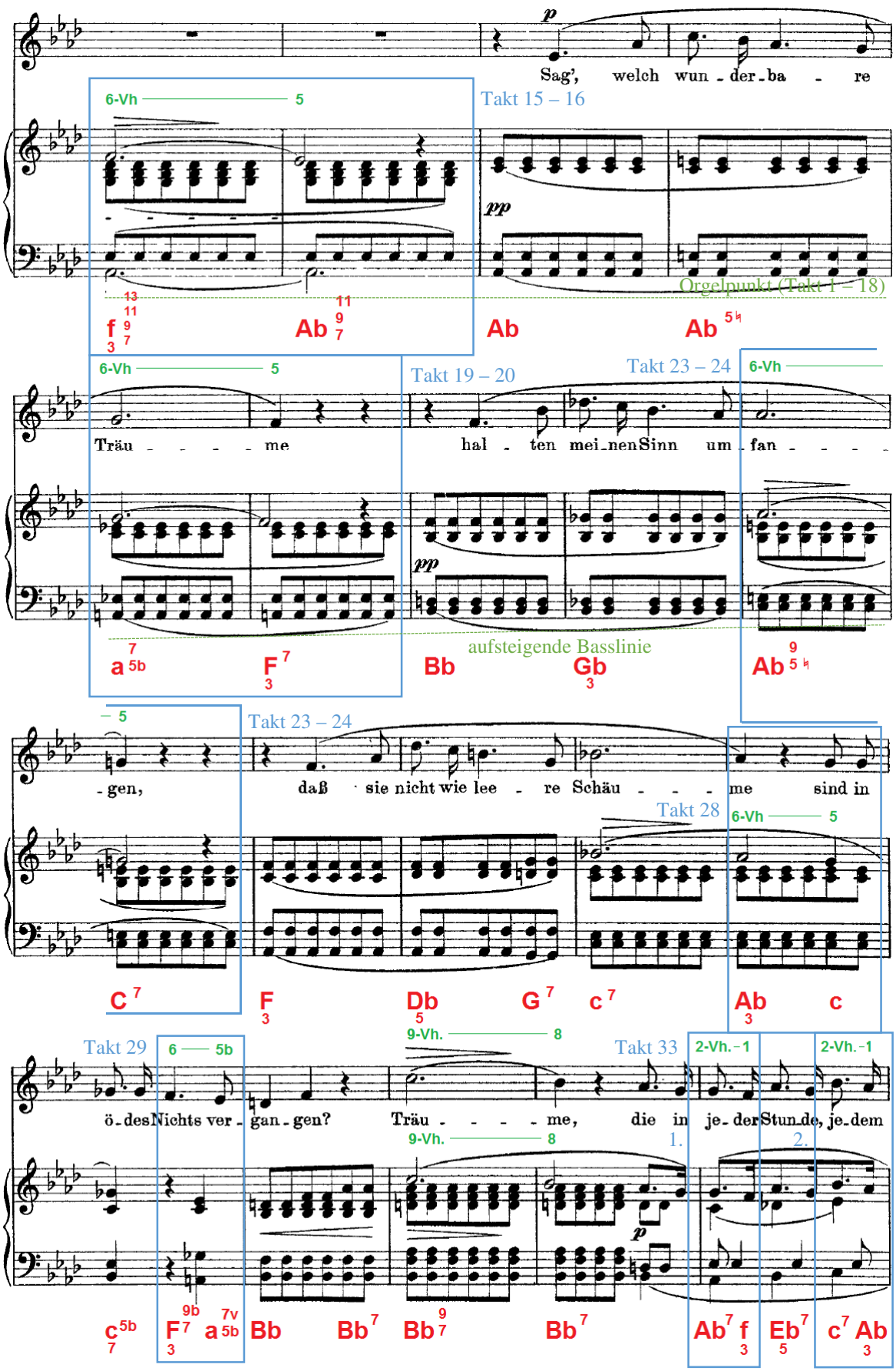

Abb. 7: Ausschnitt aus *Träume* (Wagner, o. A. a., S. 15f.), Takte 15 – 33 (bearbeitet vom Vortragenden).

Das Lied *Träume* von Richard Wagner baut von Takt 1 bis 18 über weite Strecken auf einem Orgelpunkt auf As-Dur auf, welcher in eine aufsteigende Basslinie mündet. Aus Sicht der klassischen Harmonielehre treten in der Komposition sehr ambivalente Akkordverbindungen auf, welche auf die Vorhaltmelodik der Singstimme und zum Teil der Oberstimme der Klavierbegleitung zurückzuführen sind und sich an folgenden Beispielen gut demonstrieren lassen:

Takt/e	Akkordgrundtonanalyse – Harmonie		Akkordgrundtonanalyse – Vorhalt	
15 – 16	f		$Ab^{6–5}$	
19 – 20	a		$F^{6–5}$	
23 – 24	Ab		$C^{6–5}$	
28	Ab		$c^{6–5}$	
29	F		$a^{6–5}$	
33	1.: Ab	2.: c	1.: $F^{2–1}$	2.: $Ab^{2–1}$

Tab. 1.: Analyse zum Lied *Träume* von Richard Wagner, Takte 15 – 33.

Im harmonischen Kontext betrachtet werden die Akkorde immer wieder harmonisch umgedeutet, wodurch die Komposition einen vagen Charakter erhält. Betrachtet man die entsprechenden Töne der Singstimme als harmoniezugehörig, ergeben sich Akkorde, welche aufgrund der Kategorisierung als Vorhalt nachträglich umgedeutet werden. Das Gefühl von Unsicherheit, aber auch Unbekanntem, wird vermittelt. Im Gegenzug schafft der Orgelpunkt zu Beginn des Liedes eine Form der Stabilität, er hat eine Art Verbindungsfunktion und stützt die harmonischen Progressionen. Interessanterweise zeigen sich im Vergleich mit dem Liebesduett *O sink´ hernieder, Nacht der Liebe* aus der Oper *Tristan und Isolde* von Richard Wagner zahlreiche Parallelen – das Duett steht auch in derselben Tonart wie das Lied *Träume*. Robert Gauldin schreibt diesbezüglich:

> Aside from obvious thematic borrowings, there appear to exist deeper and more subtle relationships between the two works which suggest a kind of parody technique.[21]

Die Vorhalte der Singstimmen im Duett bspw., welche eine ähnliche Spannung erzeugen und die Enden musikalischer Phrasen im Affekt wesentlich steigern, lassen sich mit den Vorhaltsbildungen im Lied vergleichen. Außerdem spielen Terz- und Tritonusverbindungen

[21] Gauldin, 1979, S. 35.

sowie die damit verbundene teilweise Vermeidung kadenziell ausgerichteter Quintverbindungen in beiden Fällen eine zentrale Rolle. Im Duett wird nach Paul Bekker eine „schwebende Vorhaltmelodik“[22] erzeugt, welche auch im Lied dominiert. Weiters lässt sich die Akkorde-repetierende – im Fall des Lieds gar homophone – Begleitung in beiden Fällen erkennen. Im Lied *Träume* scheint Wagner seine unerfüllte Liebe zu Mathilde Wesendonck auszudrücken – mithilfe kompositorischer Mittel, wie eben gezeigt wurde.

4. Fazit

Der Ausdruck von Stimmungen in der Komposition stellt einen wesentlichen Aspekt des kompositorischen Schaffens dar und bietet KomponistInnen einerseits die Möglichkeit, subjektive Empfindungen künstlerisch zu vermitteln, stellt sie jedoch vor die Schwierigkeit, selbige vor dem Hintergrund eines Codierungs-Decodierungs-Prozesses in Musik umzusetzen. Die musikalische Analyse bietet in diesem Zusammenhang durchaus Möglichkeiten der Annäherung an die ursprünglichen Intentionen und Empfindungen von KomponistInnen. Dabei bleibt es jedoch stets bei einer Annäherung, da RezipientInnen ihrerseits wiederum lediglich ein von sich selbst beeinflusstes Abbild der ursprünglichen Stimmung reproduzieren können und die Analyse eine Form der Rezeption ist. Allerdings kann ein musikalisches Hörerlebnis vermutlich erst dadurch zu einer persönlichen und intimen Erfahrung werden.

➔ Beispiel: Martin Anton Schmid: *Achtsamkeit*

Aus kompositorischer Sicht kann ich aus meiner eigenen Erfahrung sprechen, wie meine persönliche Stimmung in meine Kompositionsprozesse einfließt. Dies lässt sich sehr gut am Beispiel meiner Komposition *Achtsamkeit* demonstrieren, einem Werk für Klavier. In dieser Komposition habe ich mich bewusst mit dem Ausdruck von Stimmungen durch musikalische Mittel befasst. Dabei ging es mir vor allem um das Schaffen einer höchst emotionalen Klangwelt, welche an eine – wenn man so will – hochromantische Tonsprache anknüpft.

[22] Bekker in Csampai u. Holland, 1983, S. 210.

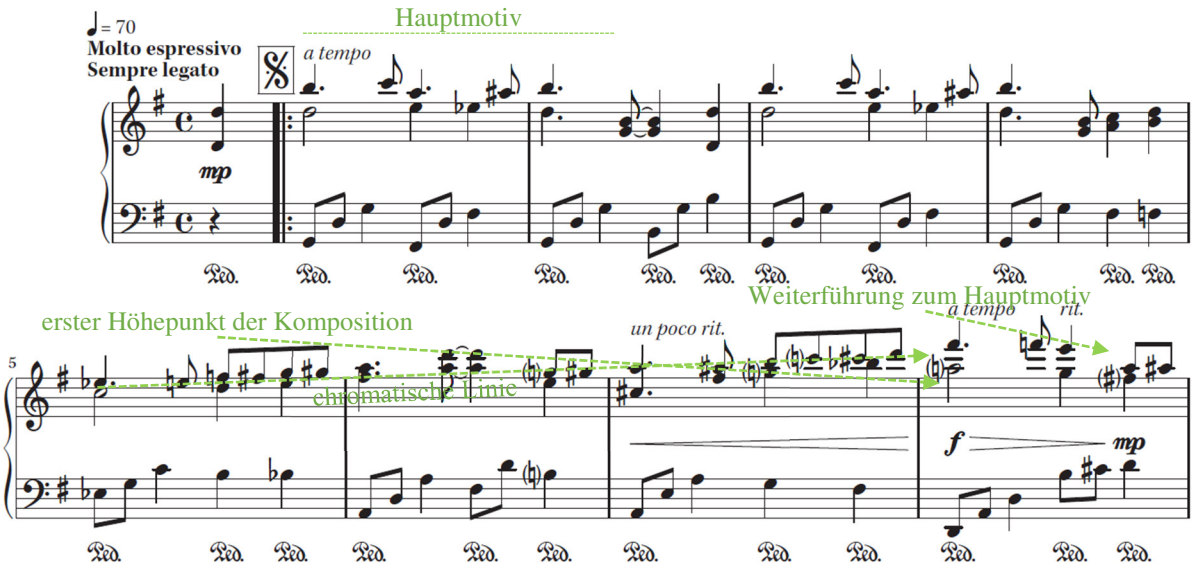

Abb. 8: Ausschnitt aus *Achtsamkeit* (Schmid, 2014, S. 1), Takte 1 – 8 mit Auftakt (bearbeitet vom Vortragenden).

Das zu Beginn vorgestellte Hauptmotiv vermittelt dabei den Eindruck von Sicherheit, so kehrt es immer wieder zum Zentralton [h´´] zurück, die vorherrschende Chromatik in der Hauptstimme sowie in der Mittelstimme scheint dieses Gefühl allerdings zu beeinträchtigen, wodurch diese Stelle einen ambivalenten Charakter erhält. In Takt 5 schließlich beginnt ein chromatisches Aufsteigen der Hauptstimme hin zum ersten Höhepunkt der Komposition in Takt 8 auf dem Ton [f#´´´]. Dieser Höhepunkt wird sogleich in das ursprüngliche Hauptmotiv weitergeführt. Damit pendelt die Komposition aus stimmungstechnischer Sicht zwischen einem Gefühl von Sicherheit und allgemeiner Ungewissheit. Angesichts der Tatsache, dass diese Komposition einer Frau gewidmet ist, erscheinen mir diese Stimmungen des Komponisten wohl durchaus nachvollziehbar. Dieser kleine Werkausschnitt demonstriert, wie musikalische Mittel Stimmungen auf sehr diffizile Art und Weise ausdrücken können. Es scheint, als seien persönliche Stimmungen eine Art Fenster zu unserer Seele – und Musik scheint es zu vermögen, einen Blick durch diese Fenster zu gewähren.

5. Quellen

Literatur

Amon, Reinhard: *Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde,* Wien u. München: Doblinger 2005.

Adorno, Theodor W. u. Eisler, Hanns: *Komposition für den Film [o. A.],* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, der Text geht zurück auf die Edition in Band 15 der Ausgabe der *Gesammelten Schriften* von Theodor W. Adorno.

Bekker, Paul: *Musik als Handlung. Zu Wagners ´Tristan und Isolde´,* in: Csampai, Attila u. Holland, Dietmar: *Richard Wagner. Tristan und Isolde,* Texte, Materialien, Kommentare, S. 202 – 215, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1983.

Gauldin, Robert: *Wagner´s Parody Technique: "Träume" and the "Tristan" Love Duet,* in: *Music Theory Spectrum,* Vol. 1, S. 35 – 42, University of California Press: 1979.

Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* [1854], 13. – 15. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1922.

Hausegger, Friedrich von: *Die Musik als Ausdruck.* [o. A.], Verlag von Carl Konegen 1887.

Hugo, Victor: *William Shakespeare,* Library of the University of Michigan, Deutsch von A. Diezmann, Leipzig: Verlag von C. F. Steinacker 1864.

Loesch, Heinz von: *Ausdruck,* in: de la Motte-Haber u.a. (Hg.): *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft,* Bd. 6, Laaber 2010, S. 57 – 59.

Michels, Ulrich (Hg.): *dtv-Atlas Musik* [Bd. 1: 1977, Bd. 2: 1985], München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2008.

Roederer, Juan G.: *Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik,* Berlin Heidelberg: Springer-Verlag 2000.

Shannon, Claude E. u. Weaver, Warren: *The mathematical theory of communication* [o. A.], Urbana: The University of Illinois Press 1964.

Thomson, William: *The Harmonic Root: A Fragile Marriage of Concept and Percept,* in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal,* 10/Nr. 4, o.A.: University of California Press 1983, S. 385 – 416.

Musiknoten

Schmid, Martin Anton: *Achtsamkeit,* in: *Collected Piano Works Volume One,* Kufstein: nota.bailey edition 2014.

Wagner, Richard: *Tristan und Isolde. Handlung in 3 Aufzügen,* Partitur, Zürich u.a.: Edition Eulenburg o. A.

Wagner, Richard: *Träume,* Stück für Sologesang mit Klavierbegleitung, Text: Mathilde Wesendonck; o. A.: o. A o. A. a.

Vivaldi, Antonio: *Le quattro stagioni,* Op. 8, RV 315, o. A.: o. A. o. A – Download via http://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_G_minor,_RV_315_%28Vivaldi,_Antonio%29 [Zugriff am 25.3.2014].

Internetlinks

http://www.duden.de/rechtschreibung/Stimmung [Zugriff am 22.3.2014].