

Die schöne Stelle (I)

Joachim Landkammer

Wie die Einleitung zu dieser Serie (Heft 1/2015) zu erklären versuchte, sollen in der vorliegenden Fortsetzungsreihe exemplarisch jene Passagen aus der uns Laienmusikern bekannten und zugänglichen Notenliteratur vorgestellt und kommentiert werden, die ihres ganz besonderen Charakters, ihrer eindrücklichen Faktur und mitunter auch ihrer aufdringlichen Ohrwurm-Qualität wegen als jene »Stellen« angesprochen werden können, die sie – nach vermutlich höchst subjektiver Privatansicht des Autors – zumindest als »bemerkenswert«, wenn nicht gar als ausnehmend »schön« qualifizieren. Dabei sollen, im Unterschied zu manch anderen Auswahl-Stellensammlungen vergleichbarer Art, die spezifischen, »stellenweise« etwas versch(r)obenen Kriterien des laienhaft Ausübenden (statt der des passiv Zuhörenden) in Anschlag gebracht werden.

1. Folge: Dadadadada – Die Tonrepetition in der Baßlinie

Man darf es so schlicht sagen: nichts ist langweiliger, frustrierender und unspektakulärer als eine auf einem und demselben Ton festsitzende, festhängende, festgenagelte Linie eines Baßparts. Nachdem good old Bach-Vater, der bis heute nicht genug zu würdigende Erfinder des *Walking Bass*, uns davon fast vollständig verschont hatte, wußten bekanntlich seine Söhne und deren Bewunderer wie Mozart, Haydn, Beethoven (und andere unterkomplex operierende Epigonen) nichts Eiligeres zu tun, als den Bassisten und Cellisten all diese schönen variantenreichen, alle Tonleitertöne inklusive ihrer (chromatischen!) Zwischentöne ausschöpfenden Linien wieder wegzunehmen; und zwar um sie nicht nur fast ausschließlich auf die Grundtöne der 1., 4., und 5. Stufe zu verpflichten, sondern diese ihnen auch in stupider, monotoner, auch rhythmisch immer gleicher Wiederholung vorzuschreiben: der Baß regrediert also auf eine musikalische Geräuschproduktionstufe in wörtlich *ein*-töniger Schrumpfform. Der angebliche Fortschritt der angeblich so genialen klassischen Kompositionskunst (die ingeniose Arbeit mit exponierten Themen, Motiven, Formen) wurde, im Vergleich zum ▶

alten barocken Tonsetzer-Handwerk, mit einer erstaunlichen und kaum erträglichen Simplifizierung der Baßlinie bezahlt. Das Ergebnis: jeder musikalische Analphabet kann nun eine sog. »Melodie« aus einer beliebigen Haydn-Mozart-Beethoven-Symphonie nachpfeifen, aber Celli und Bässe dürfen nur noch Unscheinbares, Unqualifiziertes, Einfallslosestes und Stumpf-Repetitives von sich geben. Keinen Musiksoziologen wundert's: die Struktur der klassisch-bürgerlichen Musik ist eben, wenig erstaunlicherweise, geradeso »klassisch-bürgerlich«, also die einer Zwei-Klassen-Gesellschaft: die »Basis«, der »Unterbau« der Niedrigen und Unterdrückten muß für das Gerüst, den Rahmen, den Halt und Erhalt des Ganzen unten malochen, während sich der Überbau verlustieren, brillieren, sich kaprizieren und vor allem den alleinigen Profit in der Währung der Höreraufmerksamkeit einstreichen darf. Wenige, aber in ihrer Deutlichkeit geradezu erschütternde Belege der damit angedeuteten Baßlinien-Tristesse müssen genügen (und wir machen es uns hier beileibe nicht so einfach, die bekannte Kleinmeister-Ödnis in puncto Baßtöne-Varianz vorzuführen):



Nicht weniger als 40 mal muß das F hier vom Baß in den Boden geschrubbt werden, bis auch die Bässe merken (dürfen), daß eine F-Dur-Symphonie auch manchmal noch aus anderen Tönen als aus dem F bestehen darf. Und man sage nicht, das sei der junge, unreife, heute kaum gespielte Mozart. In der wegen ihrer »Melodienvielfalt«, ihrer fast avantgardistischen Freiheit von der Tonalität hochgelobten g-moll-Symphonie müssen trotz allem Celli und Bässe nachsitzen: sie hocken auch dort immer noch – na wo wohl? – auf dem F.



Wenn also schon der ach so »geniale« Mozart sich solche Einfallslosigkeit unterhalb der C-Gürtel-Linie leistet, darf man sicher sein, daß bei dem alten Haydn noch sehr viel weniger schamlos das einhändige Einton-Spiel auf den niederen instrumentellen Rängen gepflegt wird. Hier eine leider nur allzu typische Haydn-Baßstimme, nur als allererstes, gar nicht lange gesuchtes Beispiel:



J. Haydn, Sinfonie Nr. 22, 4. Satz, Takt 1 bis 12

Naja, wird man sagen, bei so einem Finale-Presto im flotten 6/8-Takt sind doch 67 (in Worten: siebenundsechzig!) Es-Töne hintereinander schnell vorbei! Und man darf sie ja »variieren«, weil man 48 davon »piano« und dann 19 mal »forte« spielen darf! Aber: fast der ganze Satz besteht nur aus ganztaktig repetierten Sechs-Achtel-Gruppen! Es gibt keine einzige Stelle, bei der mehr als zwei verschiedene Achtel aufeinander folgen würden. Aber gut, wird man einräumen, das ist ja fast ▶

noch »Frühklassik«. Man nehme daher, um es sich nicht zu leicht zu machen, den sog. »späten« Haydn, also etwa den Anfang der 81. Sinfonie, komponiert im Jahre 1784 – also fünf Jahre vor jenem glorreichen Aufstand der unteren Schichten, der sie endlich von den sklavischen Zwängen monotoner Basisproduktion befreite und damit den musikalischen Leidens- und Gesinnungsgenossen das Motto vorgegeben hatte: »Bässe aller Länder, ihr habt nichts zu verlieren als eure Achtelketten!«



J. Haydn, Sinfonie Nr. 81, 1. Satz, Vc und Kb, Takt 1 bis 29

Nicht weniger als 184 (hundertvierundachtzig) mal dürfen die Celli hier G spielen, und 29 Takte vergehen, bis das erste Mal ein anderer Ton als einer der Grundtöne der 1., 4. und 5. Stufe erklingt. Man wird sich kluge Strategien überlegen müssen, um als Cellist diese fürchterliche Meeresstille musikalischer Trostlosigkeit zu überstehen; vorzuschlagen wären etwa das freie Durchprobieren verschiedener Strichart-Varianten, von der simpelsten bis hin zu den ausgeklügelteren:



Auch möglichst eigenwillige dynamische Gestaltungen jedes Taktes könnten dazu dienen, aus der reinen Langeweile dieser Gleich-Ton-Hackerei etwas halbwegs Interessantes und Zumutbares zu machen:



Da diese Übungen in freier Tongestaltung aber von vielen streng orthodoxen Dirigenten wenig goutiert und – wie auch vorstellbare agogische Feinheiten (*rallentando, accelerando, rubato*) – meist schon im Ansatz unterbunden werden (»immer schön gleichmäßig pulsierende Achtel, keine Betonungen, und vor allem nicht eilen« tönt der Kreativitätskiller mit dem Dirigentenstab ▶

von vorn), bleibt nur noch übrig, solche Stellen in eine Etüde für die leider oft unterschätzte Technik des »Fingersatzwechsels bei gleichbleibenden Tönen« zu transformieren. Dann könnte man den langweiligen Haydn-Kram in die Herausforderung umdeuten, 184 möglichst gleiche Töne unter Verwendung etwa solcher mehr oder weniger virtuoser Fingersätze zu verwandeln:

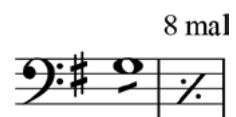
W. A. Mozart, Sinfonie Nr. 6, KV 43, 1. Satz, Vc und Kb Takt 3 bis 7

W. A. Mozart, Sinfonie Nr. 40, KV 550, 1. Satz, Vc und Kb Takt 37 bis 42



Die letzte Variante deutet die damit noch lange nicht ausgeschöpften Einsatzmöglichkeiten des von uns Cellisten ja gerne immer wieder mit viel Effekt und Bewunderungswirkung vorgeführten »Daumenaufsatzes« an. *Sapienti sat!*

Was diese ja hiermit nur im Ansatz angedeuteten Möglichkeiten auf jeden Fall beweisen: solche endlos repetierten Noten sind Nicht-Noten, Null-Noten, ihre Notation ist um ein Vielfaches aufwendiger als ihre Produktion, deswegen werden sie meist gleich als sog. »Faulenzer« notiert; die folgende Notation hätte ja bekanntlich genau den gleichen Informationswert für die ersten neun Takte dieser so erstaunlich abwechslungsreichen Haydn-Sinfonie:

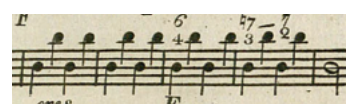
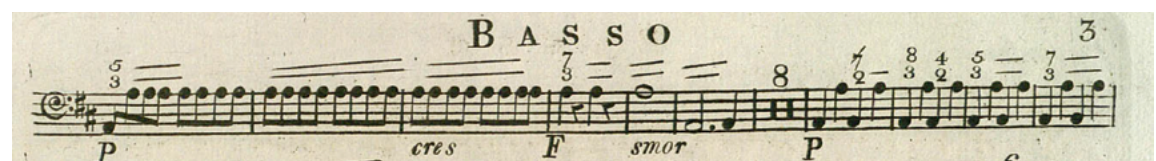
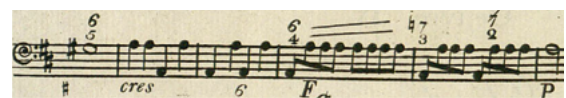
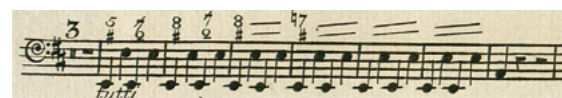


(und auch das vorgezeichnete Fis könnte man noch weglassen... ein Fis kommt ja eh nicht vor.)

Natürlich, der Kenner wird unserer enttäuschten Musik-Spaß-Bilanzierung entgegenhalten: die repetierten Figuren in den Bässen und Celli sind keineswegs vernachlässigenswertes Elementar-Material, sondern liefern mit ihren grundtonangebenden Impulsen ein unverzichtbares Fundament, auf dem erst jegliche Melodieführung sich frei erheben kann. Die Repetition liefert dann, so die herrschende Meinung, das rhythmische Komplement zum Fundament, die »federnd« und »pochend« vorwärtstreibende Energie, das die Pausen in den Melodie-Motiven überbrückt, die dynamische Spannung produziert und wachhält, usw. Erst gegen ein solches liegendes, Stetigkeit und Durchhaltevermö-

gen demonstrierendes, in sich strukturiertes Element im »Hintergrund« können sich, meint man, melodiose Konturen und Formen profilieren; erst eine solche kernig-vibrierende Sprungfeder-Basis liefert so etwas wie das zurückschnellende Trampolin, von dem abspringend der klassische Melodienhöhenflug gelingen kann. Ekkehard Klemm schreibt außerdem (in Überlegungen zur *Zauberflöte*): »Die Tonrepetition [...] steht – wie seit Monteverdi oft zu beobachten – für Unruhe, Erregung. (Eine Erregung innerhalb des Verharrens!)« Ja, ja, schön kompliziert gesagt, schön widersprüchlich gedacht – aber langweilig und unbefriedigend bleibt die bassige Basisproduktion doch, diese monotone Kärrnerarbeit in den Tiefen und Abgründen der unteren Tonlagen, auf ewig eingeklemmt zwischen dem Kontra- und dem eingestrichenen C. Man beachte ja nur einmal auch die gesundheitlichen Folgen: Tonrepetitionen führen zur Atrophie der unterbeschäftigten linken Hand, fördern am Finger die Hornhaut- und Blasenbildung durch einen extrem fokussierten Belastungsstreß, und erzwingen die geistige Regression der Ausübenden durch den Zwang zum stupiden Durchzählen der immergleichen Takte.

Natürlich weiß man auf Seiten der Kompositoren um diese physisch-psychische Not des Monotonen; aber was man sich meist zur Behebung des Problems ausdenkt, sind nur Scheinlösungen, die nicht überzeugen können. So vermeidet man ja gern die Wiederholung exakt identischer Töne, indem man stattdessen die oktaverwandten einsetzt und meint, hin- und herhüpfende »Oktavsprünge« seien schon mal ein entscheidendes Zugeständnis an das Abwechslungsbedürfnis der unteren Musiker-Regionen. Das sieht dann in einer alten Ausgabe beispielsweise so aus:



Man sieht hier, daß in solchen indiskreten Stimmen dem gelangweilten »Bassisten« noch die zusätzliche Schmach angetan wurde, ihm durch die Bassbezeichnung anzuzeigen, was sich alles »oben« ändert, während er trist vor sich hin monotonisieren muß ...

Als ob das dann besser wäre. Der für den Oktav-Trick nötige Saitenwechsel hält zwar das Ellbogen- und das Schultergelenk des rechten Arms wohlthuend in Bewegung, aber erweiterte Möglichkeiten zur effizienten und hörbaren musikalischen Profilierung ergeben sich daraus noch lange nicht; das Baßensemble wird durch dieses Hoch- und Runtergehüpfte eher zu einer infantil-clownesken Springseil-Aktion genötigt, die sie nicht nur musikalisch, sondern auch visuell-performativ der Lächerlichkeit des Publikums preisgibt. Überhaupt: das »Baßensemble«, was ist denn das? Hier wie bis weit in die Romantik hinein werden Celli und Bässe einfach in einen Topf geworfen (»Basso« steht schlicht über der oben zitierten Stimme); das bedeutet, das wendige Cello wird mit dem behäbigen Kontrabaß in einen Part zusammengespart, was ungefähr so ist, wie wenn man eine Gazelle mit einem Rhinoceros zusammenbindet – und sich dann wundert, daß die Gazelle keine großen (sondern eben nur langweilige, nicht vom Fleck kommende Oktav-) Sprünge vollführt. Bei dieser Musik ist das Orchester-Cello daher auf ewig verurteilt zu rhinocerotischen Noten.

Nun wird man sagen (und man kann sich den dazugehörenden geringschätzigen Ton und den mitleidigen Blick der privilegierten Oberstimmen-Melodie-Instrumentalisten nur allzu gut vorstellen): tja, dumm gelaufen, eben das falsche Instrument gelernt ... aber nehmt es doch easy, liebe Cellisten/Bassisten, jegliches ▶



Häh? wird man nun sagen, aber nur, solange man nicht gehört hat, welch herrlichen Abgesang auf die Motivik dieses Satzes die Oberstimmen in dieser Art »Coda« entwickeln. Da bleibt das Cello sehr, sehr gern für 33 Töne und 12 Takte auf der gleichen Note stehen, wenn es eine solch wunderbar melancholische Heimweh- und Heimkommens-Musik begleiten und »fundieren« darf. Dies um so mehr, als es ja im ganzen Rest ▶



Musik-Machen beruht eben auf einer klaren Aufgabenverteilung, der Baß ist eben zuständig für die Stabilität, das Kontinuum, das Grundgerüst. Das beweist ja sogar die Pop- und Rockmusik, wo der Baßgitarist, vielleicht trotz allerquirigster Bühnenshow samt heftigstem head-banging, auch nur sture Tonwiederholungen produziert, meist so:



Gut: wir haben verstanden. Egal ob E oder U, der Baß hat nur eine dienende Funktion, für Varianz, Vielfalt, Kreativität sind andere zuständig: der Baß ist eben so etwas wie die »züchtige Hausfrau« der Musik, die bekanntlich »drunten waltet«, und, immer mit denselben langweiligen Tätigkeiten betraut, nichts kann und darf als stur vor sich hin zu pochern, zu klappern, zu rattern und zu rumpeln.

Aber trotz alledem: dieser ausführliche Ausflug in die unschönen Untiefen der Tieftöner war nötig, um das Seltene, Wunderbare und absolut Unwahrscheinliche vor Augen und Ohren zu führen, das sich eben ab und zu, ganz selten, aber doch, bei repetierten Tönen in der Baßstimme *auch* ereignet; man höre sich etwa die letzten Takte in der Exposition des ersten Satzes in Mozarts C-Dur-Streichquintett an:

W. A. Mozart, Streichquintett C-Dur KV 515, 1. Satz, Vc Takt 131 bis 142

des Satzes quasi-solistisch brillieren und mit der ersten Geige dialogisieren konnte, während die Mittelstimmen – naja, einer *muß* es ja machen – zu ewig lang sich hinziehenden repetierten Achteln verdammt waren ... Aber dieser wundersame Satz klingt aus, im *piano* und *pianissimo*, ruhend auf einem lange und oft wiederholten Cello-C in drei Oktaven: nirgendwo gibt es im Cello simplere, ruhendere und *schönere* Tonwiederholungen.

W. A. Mozart, Streichquintett C-Dur KV 515, 1. Satz, Vc Takt 353 bis Schluß