

DeutschlandRadio Kultur, Dienstag, 3. Juli 2007, 22.00 Uhr

„Musica Poetica“ – Barockmusik zwischen Geheimsprache, Klangrede und Laut-Malerei

Anmoderation:

In der Antike wurden drei verschiedene Redesituationen unterschieden: Die Gerichtsrede, die politische Rede und die Festrede. Im 17. Jahrhundert kam eine weitere dazu: Die Rede im Musikraum.

Kurz, nachdem Claudio Monteverdi 1607 die erste "Favola in Musica" aufgeführt hatte, erschienen allorts Lehrwerke zur musikalischen Erzählkunst. Musik wollte selbst "Rede" sein, und ein musikalischer Vortrag ohne Kenntnis seiner rhetorischen Grundlagen galt noch viel später kaum mehr als ein "jämmerliches Buchstabieren der Kinder".

Wolfgang Kostujak hat sich mit dem Vokabular der barocken Klangrede, ihren verschlüsselten Botschaften und den „Redewendungen“ ihrer Komponisten auseinandergesetzt.

Sendung:

Musikzuspielung 1:

Claudio Monteverdi: „L'Orfeo“, „The Monteverdi-Choir“, „The English Baroque Soloists“, „His Majesties Sagbutts & Cornetts“, John Elliott Gardiner, daraus CD I, 1: "Toccata", Archiv Produktion, LC 0113, Wiedergabe: nach 00:31 unter fortlaufenden Text blenden

Zitator:

„Die ganze Poesis hat ihren Ursprung aus der Music / und ist deswegen / zu allen Zeiten / für einen Theil derselben gehalten worden. (...) Es ist gewiß ein seltenes Willpret (*Aussprache wie „Wildbret“*) um eine musicalische Poesie / so wie sie ein Musicus nimmt / und wie sie die ganze verständige Welt nehmen sollte.“¹

Hauptsprecher:

Spätestens seit Claudio Monteverdi seinen „Orfeo“ im Untertitel als „Favola in Musica“ bezeichnet hatte, verstanden sich die Musiker mit wachsender Begeisterung als „Erzähler“. Ihre Fabeln bestanden aus klingenden Situationsschilderungen, suggestiven Floskeln und rhetorischen Figuren.

~~Bereits 1492 hatte der italienische Gelehrte Franchini Gafuri sich leidenschaftlich für einen stärkeren Respekt der Komponisten vor dem Wortlaut ihrer Textvorlagen eingesetzt, und ein halbes Jahrhundert darauf war mit Heinrich Fabers „Musica Poetica“ in Hof erstmals eine gedruckte Schrift zur Musik selbst als einer Sonderform von Poesie erschienen.~~

Das Interesse südeuropäischer Musiker an dem „sprechenden“ Aspekt von Tönen hängt in erster Linie mit der Wiederentdeckung antiker Theatertraditionen zur Zeit des 16. Jahrhunderts zusammen.

In Florenz war um das Jahr 1576 herum ein Kreis von Gelehrten entstanden, der sich an einer möglichst „originalen“ Deklamation antiker Tragödien übte.

Aus der Überzeugung heraus, der Text von Dramen sei im Altertum überwiegend gesungen worden, entwickelte die Gruppe, die unter dem Namen „Florentiner Camerata“ in die Geschichte eingehen sollte, analog zum einstimmigen antiken Gesang eine vollkommen neue Art von „sprechendem Singen“.

Musikzuspielung 2:

„Musique de la grèce antique », Track 14, Pindar (522-446 v. Chr.) : Erste pythische Ode, überliefert bei Kircher (« Musurgia », Rom 1650), « Atrium Musicae de Madrid », Harmonia Mundi France, LC 7045 Wiedergabe: nach 00:39 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Während der päpstliche Kapellmeister Giovanni Pierluigi da Palestrina in Rom noch ganze Weltgebäude polyphoner Sätze aufeinander türmte, entwickelte sich in Florenz auf der Grundlage antiker Deklamationspraktiken eine vergleichsweise karge Klanglandschaft. Sie bestand in einer einfachen, „sprechenden“ Gesangsstimme, die von wenigen stützenden Akkorden des Generalbasses begleitet wurde.

Der spätantike Rhetoriklehrer Quintilian hatte die Musik schon im ersten nachchristlichen Jahrhundert als gleichberechtigte Disziplin neben der Rhetorik charakterisiert.

¹ Johann Mattheson: „Critica Musica“, Hamburg 1722, erster Band, S. 99f.

Ebenso wie es bei der Definition der Rede in Platons „Phaidros“ um eine „Seelenleitungskunst“ gegangen war, so wollte auch die musikalische Sprache der Florentiner Camerata die „Seelen“ ihres Publikums in Bewegung versetzen.

Solche „Seelenregungen“ bezeichnete die Gelehrtensprache der Renaissance als „Affekte“, und die waren seit der klassischen Antike genauestens kategorisiert und beschrieben.

Aristoteles nennt insgesamt elf:

Zitator:

Begierde, Zorn, Furcht, Mut, Neid, Freude, Liebe, Hass, Sehnsucht, Eifersucht und Mitleid.

Hauptsprecher:

All diese Affektionen sollten durch den Vortrag von Musik im Sinne der Platonischen „Seelenleitungskunst“ gesteigert oder gebändigt werden. Im Prolog seiner Oper „L’Orfeo“ erteilt Claudio Monteverdi der Musik selbst das Wort:

Musikzuspielung 3:

Claudio Monteverdi (1562 – 1643): „L’Orfeo“, daraus: „La Musica“ (CD I, Track 2), „The Monteverdi Choir“, „The English Baroque Soloists“, John E. Gardiner, Archiv Produktion, LC 0113

Wiedergabe: nach dem Einsatz der Gesangsstimme überblendet die Stimme des Zitators mit der Übersetzung des italienischen Textes die Musik, danach (ab ca. 1:40) unter fortlaufenden Text blenden

Zitator:

Ich bin die Musik, die mit ihren lieblichen Tönen dem verwirrten Herzen Ruhe gibt.
Bald zu edlem Zorn, bald zur Liebe vermag ich selbst zu Eis erstarrte Sinne zu entfachen.
Singend zum Klang der goldenen Zither entzücke ich zuweilen das Ohr des Sterblichen
und erwecke in der Seele die Freude an den klangvollen Harmonien der Himmelsleier.

(Musik noch eine Weile hochziehen, dann unter den fortlaufenden Text blenden)

Hauptsprecher:

Andererseits gab es zur Zeit des ausgehenden 16. Jahrhunderts auch nördlich der Alpen einen guten Grund, die Musik auf den Boden klassischer Redekunst zu stellen. Um das Jahr 1580 herum war hier nämlich die „Musica“ vielerorts aus dem Fächerkanon der „Sieben freien Künste“ gestrichen worden, und das wissenschaftliche Fach „Musik“ wäre um ein Haar zugunsten einer wie auch immer gearteten „Praxis“ unter den Tisch gefallen. – Erst der Schulterschluss zwischen Klang- und Redekunst konnte dem Fach eine Hintertür zur Rückgabe ihrer akademischen Würde öffnen.

~~Je dichter sich die Musik nämlich an der Lehre der klassischen Rhetorik orientierte, umso näher kam sie dem „Trivium“ des akademischen Fächerkanons aus „Grammatik“, „Rhetorik“ und „Logik“.~~

Beispiele für eine konkrete „Lautpoesie“ finden sich bereits bei dem antiken Schriftsteller Aristophanes. Er verfasste Komödien, deren Titel unschwer ihr lautmalerisches Programm erraten lassen. Im Jahr 422 v. Chr. fand die Uraufführung seines Lustspiels „Die Wespen“ statt, im Jahr 414 (v. Chr.) setzte er die „Vögel“ in Szene und neun Jahre später veröffentlichte er eine Komödie mit dem Titel „Die Frösche“.

Auch die „Klangredner“ des 17. und 18. Jahrhunderts kannten solche Spiele. Die „rhetorische Figur“, bei der es darum ging, Laute und Geräusche nachzuahmen, hatte drei Namen:

Zitator:

„Hypotyposis“², „Assimilatio“³ oder „Mimesis“⁴.

Hauptsprecher:

Eines der berühmtesten Beispiele von musikalischer Lautpoesie findet sich in der „Matthäuspasion“ Johann Sebastian Bachs. ~~In dem Rezitativ, wo es heißt:~~

Zitator:

² überliefert bei Joh. Susenbrotus: „Epitome“, Antwerpen 1566

³ zuerst bei Kircher: „Musurgia universalis“, Rom 1650

⁴ zum ersten Mal bei Mauritius Vogt: „Conclave thesaurum magnae artis musicae“, Prag 1719 als musikalische Figur belegt

~~„...und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stück, von oben an, bis unten aus. Und die Erde erbebete...“~~

Hauptsprecher:

~~...echauffiert sich der „Basso Continuo“ weit über seine harmoniegebende Rolle hinaus. Zunächst einmal symbolisiert eine mehrmalige „Tirata“ die reißende Bewegung im Vorhangstoff. Der Ton, den diese pfeilschnelle Tonleiterbewegung erreicht, wird dann unmittelbar wie von einem Erdbeben von einer vielfältigen Repetition, dem so genannten „Bombus“ erschüttert.~~

Musikzuspielung 4:

Johann Sebastian Bach: „Matthäus-Passion“ (BWV 244), daraus: Nr. 63 (Rezitativ): „Und siehe da...“, Guy de Mey, „The Amsterdam Baroque Orchestra“, Ton Koopman (CD III, Track 28), ERATO, LC 0200
Wiedergabe: ganz (0:30)

Auch Georg Friedrich Händel kannte und schätzte den Effekt von Lautmalerei. In seinem Oratorium „Israel in Egypt“ lässt er Fliegen und Mücken in Gestalt rasant rotierender Bewegungen bei den hohen Streichern auftreten, die das Volk Israel beim Auszug aus Ägypten ebenso lästig wie unbändig umkreisen.

Musikzuspielung 5:

G. F. Händel: „Israel in Egypt“, Teil II Nr. 6, „The Brandenburg Consort“, „The Choir of King's College, Cambridge“, Stephen Cleobury (CD I, Track 18), Decca LC 00171
Wiedergabe: nach ca. 00:53 unter fortlaufenden Text blenden

So eindrucksvoll viele Komponisten das lautmalerische Reservoir ihrer Klangkörper einzusetzen vermochten, und so symptomatisch uns das Verfahren als Mittel hochbarocker Musik heute auch vorkommen mag: Mit den Möglichkeiten einer musikalischen „Hypotyposis“ ergaben sich auch Probleme, und längst nicht jeder Zeitgenosse Bachs oder Händels war uneingeschränkt glücklich mit dieser stilistischen Entwicklung. Bei Johann Mattheson lesen wir etwa:

Zitator:

„Die [...] Music / als ein Kind des Himmels / [...] die weiß von keinem entsetzlichen Gewühl. [...] Dennoch könnte / meines Erachtens / die Vocal-Music mit niederträchtigen Dingen / die contra dignitatem musicam lauffen / als mit Fliegen / Bremsen / Hummeln / Käfern / und anderem Ungezieffer / wohl verschont bleiben.“⁵

Hauptsprecher:

Das Problem sieht Mattheson darin, dass die „Music“ sich – als „Kind des Himmels“ – durch den Kontakt mit allzu niederen Vorgängen weit unter Wert an die Poesie verkauft. Im Zusammenwirken des ewiggültig Schönen der Musik mit dem gegenständlich Situativen sieht Mattheson an anderer Stelle sogar ein Potential von unverhohlener Lächerlichkeit:

Zitator:

„Von dem sonst so berühmten Froberger habe ich eine Allemande / die seine gefährliche Reise auf dem Rhein abmahlen soll. Da wird vorgestellt / wie einer dem Schiffer seinen Degen reicht / und darüber ins Wasser fällt (...). Es beträgt die Auslegung dieser Allemande fast einen halben Bogen: (...) sie ist sehr poßirlich zu lesen / und hat es doch nicht sollen seyn.“⁶

Musikzuspielung 6:

Johann Jacob Froberger: Suite XXIX, daraus: « Also präsentiret die Allemande in 26 Notenfällen », Bob v. Asperen (Cembalo), Quelle : « Johann Jacob Froberger : « Pour passer la mélancholie », Track 3, Aeolus), LC 02232
Wiedergabe: nach ca. 00:46 unter fortlaufenden Text blenden

In der italienischen Musik zu Beginn des 17. Jahrhunderts sieht die affektive Wirkung eines musikalischen Vorgangs im Wesentlichen als eine Angelegenheit der Energieentfaltung einzelner Musizierender. Als

⁵ Johann Mattheson: „Critica musica“, erster Band, Hamburg 1722, S. 95 u. 104

⁶ ebd., S. 103

„Klangredner“ und szenisch „Betroffener“ wurde in Italien mehr der Sänger selbst als die niedergeschriebene Partitur zum Schlüssel für das neuartige Musikverständnis einer „Musica Poetica“.

Ein Musterbeispiel für die musikalische „Selbsterfleischung“ einer Frau, die gerade im Begriff ist, an einem tragischen Liebesirrtum zugrunde zu gehen, bietet das „Lagrimie mie“ von Barbara Strozzi. Bereits der Beginn des Werkes strotzt von einer Überfülle klangrednerischer Elemente. Über einem liegenden Basston vollführt die Sängerin eine „Katabasis“, eine Tonleiter abwärts, die mehrmals einen schmerzhaften „Passus duriusculus“ in Gestalt übermäßiger Intervallschritte durchläuft. Dissonante Momente dehnt die Komponistin wie zur Bestätigung des erlittenen Unheils jeweils exzessiv aus, bevor sie die Melodie am Ende mit einer großen Septime auf den schrägsten Ton „abrutschen“ lässt, den unser Intervallsystem überhaupt kennt.

Musikzuspielung 7: „Stupid cupid“, Cantate & Ariette di Barbara Strozzi, daraus: „Lamento ‘Lagrimie mie’“, Maria Jonas (Gesang), Stephan Rath (Laute), Track 8, „Cantabile“, LC 4845
Wiedergabe: nach ca. 00:30 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Die sinnfällige Nähe zwischen Ton- und Wortkunst hatte die Menschen des 17. und 18. Jahrhunderts immer wieder dazu angeregt, konkrete Sprachbotschaften in die Musik hinein zu kryptographieren. In erster Linie sollte es dabei um ein „literarisches Spiel“ gehen, um einen „Lusus Poeticus“.

Den frühesten Ansatz eines solchen Verfahrens, das melodische Töne oder Intervalle durch Buchstaben ersetzte, hat der neapolitanische Erfinder Giovanni Battista Della Porta 1563 in die Welt gesetzt⁷. Bestimmte Stufen des Tonsystems repräsentierten jeweils einzelne Buchstaben. Nach Della Porta haben vor allem die Gelehrten Daniel Schwenter sowie der römische Jesuit Athanasius Kircher die Idee aufgegriffen. Die Aussage „Cedere cogemur“ – „wir werden gezwungen, zu gehen“ klingt bei Kircher so:

Musikzuspielung 8: Athanasius Kircher: „Cedere cogemur“, musikalisches Kryptogramm aus der „Musurgia universalis“, Rom 1650, Claas Harders, Viola da gamba, Feldaufnahme ohne LC-Nummer, die Einverständniserklärung des Interpreten zur Sendung liegt dem Autor vor
Wiedergabe: ganz (00:14)

Auch der Schachspieler, Tüftler und Regent August II. von Braunschweig-Lüneburg brachte unter dem Pseudonym „Gustavus Selenus“ in seinen „Cryptomenices et Cryptographiae“⁸ eine verschlüsselte musikalische Botschaft zu Papier.

Der erfindungsreiche Adlige verwendete festgelegte Intervalle als Kodierungsformel. Der Tenor eines vierstimmigen Consortsatzes von August II. enthält eine geheime politische Anspielung auf den unter spanischer Krone kämpfenden italienischen Feldherrn Ambrosio Spinola. Spinola war im Jahr 1620 von Spanien zur Unterstützung Kaiser Ferdinands des Zweiten abgesandt worden und drang noch im August desselben Jahres an der Spitze von 23.000 Soldaten in die Kurpfalz ein. Der Komponist scheint nicht sonderlich begeistert davon gewesen zu sein. Die „Rückübersetzung“ seiner Melodie in Sprache lautet:

Zitator:

„Der Spinola ist in die Pfaltz [ein]gefallen. Wehe ihm!“

Musikzuspielung 9: Gustavus Selenus: „Der Spinola ist in die Pfaltz gefallen“, musikalisches Kryptogramm aus den „Cryptomenices“, Braunschweig 1620, Claas Harders, Viola da gamba, Feldaufnahme ohne LC-Nummer, die Einverständniserklärung des Interpreten zur Sendung liegt dem Autor vor
Wiedergabe: nach ca. 00:34 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Auch für Gottfried Wilhelm Leibniz war die Musik in erster Linie eine „verborgene Rechenübung der Seele“. Kein Wunder also, dass er zu Anfang des 18. Jahrhunderts ebenfalls nach Wegen suchte, sein algebraisches System der logischen Kombination von Ausdrücken in eine musikalische Ordnung zu übertragen. Bei ihm ging

⁷ Giovanni Battista della Porta: „De furtivis literatum notis“, Neapel 1563

⁸ Entstehungsort und Zeit nicht ermittelbar

es aber nicht mehr um die Substitution von Tönen durch Buchstaben. Ihm ging es um komplexe Begrifflichkeiten.⁹

Musikzuspielung 10: Gottfried Wilhelm Leibnitz: "Begriffe aus seiner Plansprache", frühes 18. Jh., Claas Harders, Viola da gamba, Wolfgang Kostujak, Sprecher, Feldaufnahme ohne LC-Nummer
ganz: 00:46

Im Jahr 1950 entdeckte der Musikwissenschaftler und Theologe Friedrich Smend auf dem Porträt, das Elias Gottlieb Haussmann 1746 von Johann Sebastian Bach angefertigt hatte, vierzehn silberne Knöpfe an der Jacke des Meisters.¹⁰ Der Umstand allein wäre kaum der Rede wert gewesen, hätte Smend nicht noch eine andere entscheidende Besonderheit auf dem Gemälde bemerkt: Der Musiker hält in seiner rechten Hand einen Zettel, auf dem ein Kanon zu sechs Stimmen notiert ist.

Zitator:

„[...] richten [wir] unser Augenmerk zunächst auf die Kanontechnik. Die Oberstimme [...] wird in einem Quartenkanon, d. h. auf der vierten Stufe beantwortet, die Mittelstimme und ebenso der Bass auf der 5. Stufe. In der Intervallbildung der drei Kanonzüge begegnen wir also den Zahlen 4, 5 und [noch einmal] 5. Ihre Summierung ergibt 14. [...]“¹¹

Hauptsprecher:

Die Zahl „Vierzehn“ verweist nach Friedrich Smends Meinung auf den Familiennamen Johann Sebastian Bachs. Bezeichnet man nämlich die Buchstaben des Alphabets der Reihe nach mit ihren natürlichen Ordnungszahlen, dann ergibt der Name „Bach“ eine Zahlenfolge von 2, 1, 3 und 8. Die Summe aus dieser Reihe macht dann wiederum „Vierzehn“.

Smends Verifikation einer Zahl als Synonym für die Signatur des Meisters entfesselte unter den Bachforschern seit 1950 eine leidenschaftliche Beflissenheit, Noten zu zählen, Quersummen zu bilden und Zahlenpyramiden aufzubauen.

Das Thema der Fuga C-dur aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Claviers gilt mit seinen vierzehn Tönen als Musterbeispiel eines solchen, verschlüsselten Autogramms.

Musikzuspielung 11:

Johann Sebastian Bach: „Das wohltemperierte Clavier, Teil I“, daraus: Fuga in C-dur, BWV 846 (b), Luc Beauséjour, Cembalo, Naxos, 05537
Wiedergabe: ganz

Hauptsprecher:

Tatsächlich war den Menschen des 17. und 18. Jahrhunderts die Substitution von Buchstaben durch Zahlen geläufig, und in der Tat wurden aus den Zahlenwerten von Worten gern Summen gebildet. Das Verfahren hieß „Gematrie“ und stammte ursprünglich aus dem Hoheitsgebiet der Kabbalistik. Dabei ging es darum, theologisch aussagekräftige Beziehungen zwischen verschiedenen Begriffen der „Heiligen Schrift“ durch deren konstante Buchstabenwertigkeit zu belegen.

Im 15. Jahrhundert hielt das Verfahren Einzug in die christliche Mystik, und zur Zeit Bachs hatte es – längst zum literarischen Sport säkularisiert – das Terrain von Kinderspielen und weltlicher Dichtkunst erreicht. Ein historischer Beleg für die Verwendung dieser Praxis unter Musikern des 17. oder 18. Jahrhunderts existiert bis heute aber ebenso wenig wie ein sinnfälliges Indiz dafür, dass Bach selbst je unmittelbar mit den tieferen Geheimnissen der Gematrie in Berührung gekommen sein könnte.

~~Zahlenspiele mit Worten waren im „Kerngeschäft“ eine Angelegenheit von „Schrift-Gelehrten“, also von Theologen und Literaten gewesen. Und das hatte seinen guten Grund: Konkrete Wortbotschaften lassen sich problemlos auf präzise Summen umrechnen, aber konkrete Summen – wie etwa die von Notenmengen – lassen niemals Rückschlüsse auf präzise Wortbotschaften zu.~~

Der fragwürdigste Gesichtspunkt bei der Entschlüsselung vermeintlicher Geheimbotschaften im Werk Johann Sebastian Bachs besteht aber darin, dass die Forscher seit 1950 stillschweigend die „Eins“ für „A“, die „Zwei“ für „B“ und die „Drei“ für „C“ halten, obwohl zur Zeit Bachs rund zwanzig verschiedene Zahlenalphabete in Gebrauch waren, die entweder auf vollkommen anderen Zahlenreihen oder auf abweichenden

⁹ Walter Filz: „Feature am Sonntag – Auf Wiedersehen in Babylon oder: die Utopie der Kunstsprachbauten“, SWR, Sonntag, 11. Dezember 2005

¹⁰ Friedrich Smend: „J. S. Bach bei seinem Namen gerufen“, Berlin 1950, S. 27

¹¹ ebd., S. 28

Buchstabenfolgen beruhen. Die „trigonale“ Kodierungsformel, wie sie etwa Bachs Librettist Christian Friedrich Henrici verwendete, würde das schöne Bild von der Unterschrift des Meisters mittels der „Vierzehn“ schon gnadenlos über den Haufen werfen. Sein Paragramm liefert bei dem Namen „Bach“ unweigerlich eine „fünfundfünfzig“.

Die Enthüllung von Ungewissheiten dieser Art hat aber bis heute nicht verhindern können, dass vor dem Hintergrund spekulativer Arbeitshypothesen nach wie vor eine Fülle spektakulärer Aussagen über Bachs verschlüsselte Botschaften verbreitet werden.

Zitator:

~~Harry Hahn eröffnet: Das Thema zur C-dur-Fuge im ersten Teil vom Wohltemperierten Clavier vereint das Sinnbild göttlicher Vollkommenheit mit der gematrischen Signatur Johann Sebastian Bachs.¹²~~

~~In der h-moll-Messe umfassen die Sätze „Credo“ und „Patrem omnipotentem“ zusammen 129, also drei mal 43 Takte. Friedrich Smend folgert daraus: Die 43 steht für das Wort „CREDO“. Bach sagt also dreimal „Credo“, was soviel bedeuten soll wie: „es gibt keinen wahren Glauben außerhalb des Glaubens an die Dreieinigkeit.“¹³~~

~~Kees v. Houten eröffnet, dass Bach im „Magnificat“ siebenundzwanzig Jahre vor seinem Tod sein eigenes Sterbedatum voraussagt.¹⁴~~

Hauptsprecher:

Der Grundsatz des Philolaos, nach dem „die Natur der Zahl keine Täuschung zulässt“ hat der gematrischen Musikexegese bis heute einen fatalen Vertrauensvorschuss beschert. Spekulative Deutungen sind auf diese Weise kaum mehr von analytischen Erkenntnissen zu unterscheiden.

Der Musikwissenschaftler Matthias Wendt hat die Studien zur Signatur Bachs parodiert, indem er zum Spaß einmal parallel nach anderen Zahlenhäufungen als der „Vierzehn“ suchte und in diesen Fällen ebenso oft fündig wurde wie übrigens auch bei der Suche nach Rechenfehlern der Exegeten seit Smend.¹⁵

Eine Note mehr oder weniger kann im Fall der musikalischen Gematrie ganze Weltbilder zum Einsturz bringen.

Musikzuspielung 12:

Wolfgang Amadeus Mozart: „Die Entführung aus dem Serail“, Ouvertüre, Mozartorchester des Opernhauses Zürich, Nicolaus Harnoncourt, Teldec, LC 6019, Wiedergabe: Trackende auf Ende der Sendung fahren und von hier ab leise unter den fortlaufenden Text legen.

Hauptsprecher:

Der früheste Hinweis auf einen Streit über die Anzahl von Noten als musikalischem Wertparameter stammt aus dem Wien des Jahres 1782. Damals soll Kaiser Joseph II. nach dem Besuch der Erstaufführung von Mozarts „Entführung aus dem Serail“ in Anwesenheit des Komponisten folgende Bemerkung gemacht haben:

Zitator:

„Zu viele Noten. Streich er einige weg, und es ist richtig.“

Hauptsprecher:

Mozart war der Legende nach anderer Meinung.

Zitator (ggf. hier zweiter Zitator):

„Halten zu Gnaden Eure Majestät, [es gibt] gerade so viele [Töne], als nötig sind.“¹⁶

Hauptsprecher:

Eine letzte Gewissheit darüber, wer von den beiden Kontrahenten hier im Recht war, ist von einer gematrischen Analyse aber wahrscheinlich nicht zu erwarten.

¹² Harry Hahn: „Symbol und Glaube im 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers“, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1973

¹³ Friedrich Smend: „Johann Sebastian Bachs Kirchen-Kantaten“, Bd. 3, Berlin 1947, S. 21

¹⁴ Kees v. Houten: „Bach en het getal“, Zutphen 1985

¹⁵ Matthias Wendt im Gespräch mit dem Nachrichtenmagazin „Spiegel“ (13. November 2006)

¹⁶ Margarethe Drachenberg: „Zu viele Noten – Anekdoten über Mozart“, Eulenspiegel Verlag o. J.

Musikzuspielung 12 hier aufziehen.

GEMA-Nachweis:

Musikzuspielung 1:

Claudio Monteverdi: „L’Orfeo“, „The Monteverdi-Choir“, „The English Baroque Soloists“, „His Majesties Sagbutts & Cornetts“, John Eliott Gardiner, daraus CD I, 1: „Toccatà“, Archiv Produktion, LC 0113,

Musikzuspielung 2:

„Musique de la grèce antique«, Track 14, Pindar (522-446 v. Chr.) : Erste pythische Ode, überliefert bei Kircher (« Musurgia », Rom 1650), « Atrium Musicae de Madrid », Harmonia Mundi France, LC 7045

Musikzuspielung 3:

Claudio Monteverdi (1562 – 1643): „L’Orfeo“, daraus: „La Musica“ (CD I, Track 2), „The Monteverdi Choir“, „The English Baroque Soloists“, John E. Gardiner, Archiv Produktion, LC 0113

Musikzuspielung 4:

Johann Sebastian Bach: „Matthäus-Passion“ (BWV 244), daraus: Nr. 63 (Rezitativ): „Und siehe da...“, Guy de Mey, „The Amsterdam Baroque Orchestra“, Ton Koopman (CD III, Track 28), ERATO, LC 0200

Musikzuspielung 5:

G. F. Händel: „Israel in Egypt“, Teil II Nr. 6, „The Brandenburg Consort“, „The Choir of King’s College, Cambridge“, Stephen Cleobury (CD I, Track 18), Decca LC 00171

Musikzuspielung 6:

Johann Jacob Froberger: Suite XXIX, daraus: « Also präsentiret die Allemande in 26 Notenfällen », Bob v. Asperen (Cembalo), Quelle : « Johann Jacob Froberger : « Pour passer la mélancholie », Track 3, Aeolus, LC 02232

Musikzuspielung 7:

„Stupid cupid“, Cantate & Ariette di Barbara Strozzi, daraus: „Lamento ‘Lagrima mie’“, Maria Jonas (Gesang), Stephan Rath (Laute), Track 8, „Cantabile“, LC 4845

Musikzuspielung 8:

Athanasius Kircher: „Cedere cogemur“, musikalisches Kryptogramm aus der „Musurgia universalis“, Rom 1650, Claas Harders, Viola da gamba, Feldaufnahme ohne LC-Nummer, die Einverständniserklärung des Interpreten zur Sendung liegt dem Autor vor

Musikzuspielung 9:

Gustavus Selenus: „Der Spinola ist in die Pfaltz gefallen“, musikalisches Kryptogramm aus den „Cryptomenices“, Braunschweig 1620, Claas Harders, Viola da gamba, Feldaufnahme ohne LC-Nummer, die Einverständniserklärung des Interpreten zur Sendung liegt dem Autor vor

Musikzuspielung 10:

Gottfried Wilhelm Leibnitz: „Begriffe aus seiner Plansprache“, frühes 18. Jh., Claas Harders, Viola da gamba, Wolfgang Kostujak, Sprecher, Feldaufnahme ohne LC-Nummer, die Einverständniserklärung des Interpreten zur Sendung liegt dem Autor vor

Musikzuspielung 11:

Johann Sebastian Bach: „Das wohltemperierte Clavier, Teil I“, daraus: Fuga in C-dur, BWV 846 (b), Luc Beauséjour, Cembalo, Naxos, 05537

Musikzuspielung 12:

Wolfgang Amadeus Mozart: „Die Entführung aus dem Serail“, Ouvertüre, Mozartorchester des Opernhauses Zürich, Nicolaus Harnoncourt, Teldec, LC 6019