Kompositionstechniken des Mittelalters und der Moderne

—

Eigenkompositionen
zu Charakteren einer Fernsehserie

Felix Jenni, 4b

Betreut von Christoph Germann

Winterthur, 3. Januar 2022

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung....3

2 Eliot Waugh – Ein mittelalterlicher Liederzyklus....4

2.1 Ein Leben dargestellt durch Musik....4

2.2 Analyse des Liederzyklus «Eliot Waugh – The Story of a King»....5

2.2.1 Childhood....5

2.2.2 Two Plovers....7

2.2.3 Mihi est propositum, in taberna mori....9

2.2.4 The King Who Has It All....11

2.2.5 The Wedding....13

2.2.6 The Beauty of All Life....14

2.2.7 Quentin's Death – Danse Macabre....21

3 Quentin Coldwater - Eine Variation mittelalterlicher Lieder für die moderne Musik….24

3.1 Eine Gefühlswelt dargestellt durch Musik....24

4 Reflexion und Schlusswort....29

5 Quellenverzeichnis....31

5.1 Schriftliche Quellen....31

5.2 Abbildungen....32

1 Einleitung

Am Anfang dieser Arbeit steht eine ausführliche musikalische Recherche, anschliessend folgen zwei Eigenkompositionen, welche auf jeweils einem Charakter der Fantasy-Fernsehserie *The Magicians* basieren. Dabei handelt es sich um den Hauptcharakter Quentin Coldwater, der im Verlaufe der Serie ein «Coming-of-Age» durchläuft und den ebenso wichtigen Nebencharakter Eliot Waugh. Letzterer muss sich mit der herausfordernden Situation auseinandersetzen, König einer magischen Parallelwelt zu sein, nachdem er durch scheinbaren Zufall zu dieser Rolle erkoren wurde.

Die Recherche zur Musik des Mittelalters ist sehr umfangreich ausgefallen. Es war eine intensive Auseinandersetzung mit allem, was diese Epoche der Musikgeschichte uns hinterliess. Dabei beschäftigte ich mich hauptsächlich damit, welche Instrumente wann, wo und wie verwendet wurden.

Im praktischen Teil der Arbeit konnte ich meine Erkenntnisse umsetzen, und zwar in zwei selbst komponierten Werken. Das erste ist im Stil mittelalterlicher Musik gestaltet. Es besteht aus einer Sammlung von Liedern, in denen die wichtigsten Abschnitte aus dem Leben von Eliot Waugh musikalisch verarbeitet werden. Das zweite Werk ist im Gegensatz dazu im Stil moderner Musik geschrieben. Darin wird die Beziehung zwischen Eliot Waugh und Quentin Coldwater beschrieben.

Den künstlerischen Aspekt meiner Arbeit sehe ich darin, zwei sehr gegensätzliche Persönlichkeiten darzustellen und musikalisch zueinander in Beziehung zu bringen. Dies wird dokumentiert in einer Analyse beider Werke. Sie zeigt auf, welche Beobachtungen angestellt und welche Ideen und kompositorischen Mittel verwendet wurden.

2 Eliot Waugh – Ein mittelalterlicher Liederzyklus

2.1 Ein Leben dargestellt durch Musik

Die dramatische, spannungsgeladene und abwechslungsreiche Geschichte, die Eliot Waugh erfährt, kann am besten in erzählendem Format wiedergegeben werden, begleitet von mittelalterlicher Musik. Eliot Waugh ist einer der wichtigsten Nebencharaktere der Fernsehserie *The Magicians*. In der ersten Folge lernt man ihn als versnobten jungen Mann kennen, der sich seiner Rolle als Student an der *Brakebills University*, einer Schule für Zauberer, wohl bewusst ist, diese jedoch in keiner Art und Weise ernst nimmt und sich seine Zeit lieber mit Alkohol und extravaganten Partys vertut. Seine Bisexualität lebt er dabei frei aus, was ihm früher nicht immer möglich war, wie man später erfährt. Doch Szenen, in denen er den Hauptcharakter Quentin Coldwater, der neu in *Brakebills* ankommt, ohne Widerrede bei sich aufnimmt, lassen aufmerksame Zuschauer vermuten, dass sich hinter dem Charakter mehr als nur ein Nichtsnutz versteckt. Laut Einträgen auf www.fandom.com ist Eliot Waugh *«initially nothing more than a hedonist.»*[1] Das Wort *initially* lässt aber vermuten, dass sich diese Beschreibung noch ändern wird. Schon nach der ersten Staffel ist dann auch klar zu erkennen, dass er sich von einem verschlossenen Menschen hin zu einer zunehmend selbstreflektierten Person geändert hat. Zu Beginn der zweiten Staffel wird er zum König der magischen Parallelwelt *Fillory* gekrönt. Es wird ihm gesagt, es sei Schicksal, dass er diese Rolle einnehmen müsse, woran er aber bis zum Ende der Serie nicht glaubt. Obwohl er mit seinen engsten Freunden zum Schluss der vorherigen Staffel ein eher bedrückendes Verhältnis mit vielen Problemen und Zwiespältigkeit geführt hat gesteht er sich und ihnen bei der Krönung, dass er ein Mensch mit vielen Fehlern ist, die er beheben will. Dies schafft er auch über die Zeitspanne der vier folgenden Staffeln hinweg. Angefangen bei der Verantwortung, die er als König neu trägt, bis hin zu Feinden seines Königreichs, die ihn in verschiedenste Dilemmas von verwirrender Doppelmoral, Selbstfindung und Dreiecksbeziehungen verwickeln, entfaltet sich Eliot Waugh zu einem Menschen, der zwar einerseits schon in jungen Jahren vom Leben gezeichnet wurde, andererseits aber auch eine Entwicklung machte vom unterdrückten und verlorenen Kind zur selbstständigen und erfahrenen Person, in der sich der ein oder andere Zuschauer selbst sehen kann.

Die wichtigsten Abschnitte seines Lebens werden in dieser Maturarbeit zu einzelnen mittelalterlichen Liedern oder instrumentalen Musikstücken zusammengestellt. Da die Parallelwelt *Fillory* einen vom Mittelalter stark beeinflussten High-Fantasy Charakter hat, soll

[1] fandom: Eliot Waugh. Auf: themagicians.fandom.com/wiki/Eliot_Waugh [Stand: 18.07.2021].

die Musik dieses Genre imitieren und Züge dieser Epoche annehmen. Dabei werde ich verschiedenste Mittel anwenden, um die Entwicklung von Eliot Waugh möglichst gut in der Musik darzustellen. Im folgenden Teil wird eine Analyse der einzelnen Lieder aufzeigen, welche Mittel wie verwendet wurden.

2.2 Analyse des Liederzyklus «Eliot Waugh – The Story of a King»

2.2.1 Childhood

Das erste Stück des Liederzyklus ist eine instrumentale Auseinandersetzung mit den jungen Jahren Eliots. Im Wissen, dass Eliot sein ganzes Leben wie einen Kampf durchlaufen muss, müssten Dudelsäcke, welche als Instrument zur Kriegsführung an der Spitze von Heeren gebraucht wurden, die Melodie des Stückes übernehmen. Zusätzlich zum Dudelsack sollte eine Drehleier die Begleitung spielen, da dies sowohl als Instrument der Armen und der untersten Schicht galt, wie auch als das der Adligen, je nach Kontext.[2] In dieser Zweideutigkeit liegt der Grund der Wahl: Einerseits wuchs Eliot bei einer Bauernfamilie in einer ländlichen Gegend auf, andererseits hält seine Zukunft den Standeswechsel zum König inne. Da diese zwei Instrumente jedoch klanglich nicht gut zueinander passen, ist nun nicht der Dudelsack, sondern das Blasinstrument Zink zuständig für die Melodie. Der einzigartige Klang des Zinks wird oft verglichen mit der menschlichen Stimme.[3] Diese Stimme fehlte Eliot in seiner Kindheit in zwei Aspekten: Einerseits hatte er Schwierigkeiten für sich selbst einzustehen, andererseits fehlte ihm die menschliche Zuneigung seiner Eltern, die ihm hätte helfen können. Der Zink soll dieses Verlangen nach Fürsorge und Wärme, welches sich in Eliots Verhalten im Verlaufe der Serie immer mehr zeigt, widerspiegeln. Die kriegerische Qualität, die durch den Dudelsack hätte dargestellt werden sollen, wurde durch eine Tabor ersetzt – eine einfache Trommel, die häufig in Kombination von Einhandflöten gespielt wurde, hier jedoch des Effektes wegen alleine auftritt. Die Drehleier hingegen kann ihre Funktion des Begleitinstruments beibehalten.

Die Harmonien zu Beginn des Stückes folgen bis und mit Takt neun dem Grundgerüst einer einfachen I - IV - I Akkordfolge (jeweils kurz in Richtung Stufe V ausschweifend), die dem Zuhörer möglichst ein Gefühl von Festigkeit vermittelt. Anders ausgedrückt wird die Rückkehr zum häufig gespielten Akkord des Grundtons auch als Rückkehr «nach Hause» beschrieben. Diese Idee stellt die kindliche Unbeschwertheit Eliots musikalisch dar, die er

[2] Salmen, Walter: *Der Spielmann im Mittelalter*. Innsbruck: Edition Helbling 1983; S. 132.
[3] Elbphilharmonie Hamburg: Elbphilharmonie Erklärt | …den Zink. Auf: youtu.be/uNOl0tPQdKI [Stand: 2.10.2021].

verspürt, bevor sich sein Vater von ihm abwendet. Ab Takt neun setzt erstmals die Tabor ein, auch die Harmonien kippen nun in eine eher Moll-lastige Abfolge. Dieser Übergang symbolisiert die Abneigung, welche Eliots Vater gegen seinen bisexuellen Sohn hegt. Es handelt sich um einen 4/4 Rhythmus. Dadurch, dass das Stück einen klaren 3/4 Takt vorgibt, wobei die Zahl Drei im Mittelalter wegen der heiligen Dreifaltigkeit als vollkommene Zahl angesehen wurde, schwingt nun eine Verschiebung mit. Der Rhythmus der Tabor stimmt nicht mit der Taktart überein. Die Verschiebung ist auch so konstruiert, dass sie mit einem Viertelschlag endet, was im Vergleich zu der bewegten Melodie zu einem eher abrupten Schluss führt.

Der letzte Viertel des neunten Taktes und der ganze Takt zehn bestehen hauptsächlich aus den Quintintervallen A – E und E – B (deutsch: E – H; im Folgenden wird für die gesamte Arbeit die englische Schreibweise verwendet), welche auditiv als a-Moll und e-Moll Akkorde wahrgenommen werden. Trägt man die Buchstaben des Wortes «queer», welches in diesem Kontext Eliots Sexualität beschreibt, im Alphabet zusammen und sucht diejenigen Noten in Buchstabenformat, welche den Buchstaben q, u, e, e und r am nächsten stehen, so wird das Q via fünfzehn Buchstaben rückwärts zum Ton B. Die beiden E sind an sich schon Töne, weshalb sie nicht verändert werden. Das U wird nach sechs Schritten vorwärts im Alphabet zum Ton A, das R nach neun Schritten vorwärts ebenso. So erhält man die Töne A, A, E, E und B. Diese lassen sich in den Harmonien wiedererkennen. Dieser Umschwung von Dur zu Moll und die leichte Entfernung von der Grundtonart, wie auch die Tatsache, dass bis zum Ende keine Stelle mehr vorkommt, die als C-Dur, also als Grundtonart, wahrgenommen werden könnte, weisen darauf hin, dass Eliot nie mehr «nach Hause» zurückkehren wird. Zusätzlich endet das Stück mit den Tönen E und B, wobei aber noch die Bordunsaiten der Drehleier mitschwingen. Diese sind entweder gestimmt auf dem Grundton und der Quinte oder dem Grundton und der Quarte. Da das Quartintervall zu einem sehr obskur klingenden Endakkord führen würde, muss die zweite Bordunsaite im Quintintervall gestimmt werden. So endet das Stück auf einem C^{maj7}, welcher isoliert betrachtet als Gemisch zwischen C-Dur und e-Moll angesehen werden kann. In Bezug auf Eliot und das zuvor erwähnte Mittel der Verschiebungen des harmonischen Gleichgewichts, bedeutet das, dass die Verletzung (e-Moll), die er in seinem Zuhause erlebt hat, bestehen bleibt und er sie immer in sich tragen wird, auch wenn noch andere, «reine» Aspekte seines Charakters (C-Dur) sich damit vermischen.

2.2.2 Two Plovers

In der Ballade *Two Plovers* erzählt ein reisender Minnesänger von zwei Kiebitzen, die er durch eine Hecke beobachtet. In erster Linie versteht sich dieses Bild als eine für den Minnesang typische Bewunderung für die unerreichbare Liebe. Melodisch gesehen war diese Art der Lieder nichts Spezielles, denn «die Melodien [mussten] eingängig und gesangstechnisch eher schlicht sein».[4]

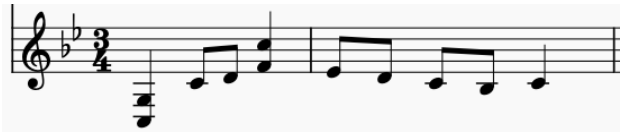
So ergibt sich aus einer Analyse der Noten Folgendes: Der Sänger wird, wie üblich beim Minnesang[5], von einer Laute begleitet. Eine Mehrstimmigkeit könnte durch das im kirchlichen Choral verwendete Organum der Lehre der Notre-Dame-Schule[6] erreicht werden, welches Verzierungen verwendet. Hier wird die Mehrstimmigkeit aber dadurch hervorgerufen, dass die Laute eine reine Begleitfunktion übernimmt, beziehungsweise später erklärte Motive spielt, die eine Art des Duetts nachahmen. Da der Text im Mittelpunkt steht und der Ballade seinen Charakter gibt, spielt die Laute nach Phrasenenden jeweils ein kurzes, instrumentales Zwischenspiel, welches dem Hörer Zeit geben soll, den Text zu verarbeiten, bevor mit der nächsten Zeile fortgefahren wird.

Als wichtige Eigenheit des Stücks kommen oft Terzintervalle vor. Für die Musik des Mittelalters galt die Terz als dissonant[7], allerdings nicht im englischsprachigen Raum. «Die Terz wurde in England im 13. Jahrhundert gerne in den offenen Quintklang eingefügt».[8] Diese Spezialität in der «Entwicklung des englischen Satzes», wie sie im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* genannt wird, ist an mehreren Stellen der Ballade ersichtlich. Geschrieben ist das Stück in der Kirchentonart C-Dorisch. Diese gleicht sehr dem modernen Mollklang, lässt hingegen mit dem reinen A, welches in c-Moll einen Halbton tiefer gesetzt wäre, eine leichte Auflockerung erklingen. Besonders zur Geltung kommt diese Wirkung im ersten Takt des dritten Grundmotivs. Die Komposition besteht aus mehreren Motiven, die teilweise exakt wiederholt werden. An anderen Stellen werden sie, um sich den Harmonien besser zu fügen, leicht angepasst oder mit anderen Mitteln verarbeitet. Es handelt sich dabei um die folgenden drei Grundmotive:

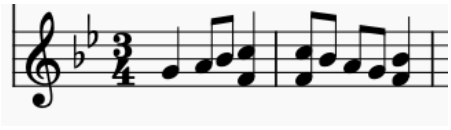
---

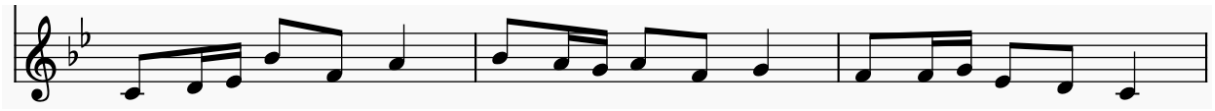
[4] Möller, Hartmut / Stephan, Rudolf (Hg.): *Die Musik des Mittelalters*. Lilienthan: Laaber-Verlag 1991 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 2) S. 307.
[5] Lernhelfer: 4.2.3 Weltliche Musik des Mittelalters. Auf: www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/musik/artikel/minnesaenger [Stand 13.10.2021].
[6] Griffiths, Paul: *Geschichte der Musik vom Mittelalter bis in die Gegenwart*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008.
[7] Adam Neely: YouTube: The Great Myth of the Medieval Tritone Ban. Auf: youtu.be/3MhwGnq4N9o;; hochgeladen: 02.08.2021 [Stand 16.10.2021].
[8] Möller, Hartmut / Stephan, Rudolf (Hg.): *Die Musik des Mittelalters* (wie Fussnote 4), S. 421.

Das erste Grundmotiv hat einen einleitenden Charakter und beginnt so, wie es endet: auf dem Grundton (zu Beginn mit hinzugefügtem Quintintervall).

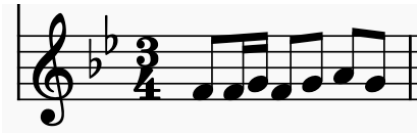


Das zweite Grundmotiv hat die Funktion einer Antwortphrase auf das erste Grundmotiv, wobei es jedoch andere harmonische Züge annimmt. Es folgt der Rhythmik des ersten Motivs, beginnt hingegen auf der Stufe V mit einem G. Der Klang in der Mitte wird durch eine ansteigende Tonfolge vorbereitet, welche kurzzeitig durch die Quinte stabilisiert wird. Doch durch die harmonische Leere dieses Intervalls und der Funktion, welche F und C als vierte Stufe übernehmen, entsteht wiederum ein Gefühl der Unabgeschlossenheit. Dieser melodische und funktionale Höhepunkt in der Kadenz wird aufgelöst durch das Absteigen der Melodie auf die fünfte Stufe. Von dort aus bildet sich ein guter Endpunkt, um mit dem ersten Motiv die unvollständige Kadenz abzuschliessen, oder es wird mit dem dritten Grundmotiv weitergearbeitet:





Das letzte Grundmotiv besteht aus einer melodischen Variation des immer gleichen, eintaktigen Rhythmus. In Bezug auf die gewählte Tonart C-Dorisch, gilt es, hier auf das A im ersten Takt hinzuweisen, welches dem Motiv einen aufhellenden Charakter verleiht, im Vergleich zum heutigen c-Moll, bei dem ein düsterer wirkendes A^{b} geschrieben würde. In der Verarbeitung nach der instrumentalen Exposition wird beispielsweise dieser Rhythmus leicht abgeändert: Der letzte Takt des Motivs wird hier so angepasst, dass durch eine unerwartete Wendung das schon oft wiederholte Klangbild nicht langweilig wird. Es lässt einen gewissen Raum für Spannung offen und findet somit in Bezug zum Text auch eine Anwendung. Ähnlich diesem Beispiel werden auch die ersten zwei Motive stetig verarbeitet, sodass schliesslich nur wenig Notenmaterial zu einem auskomponierten Lied führt.



Der Text der Ballade behandelt die – für den Minnesang typische – unerreichbare Liebe zu einer *hohen Dame*. Der Sänger erzählt von einem Vogel, den er durch einen Busch beim Singen beobachtet. Beim genaueren Hinschauen entdeckt er einen weiteren Vogel. Dem

Balzgesang zuhörend fragt er sich, ob die Nacht diese Liebe dämpfen mag oder ob sie besteht, auch wenn nicht ständig gesungen wird. Dem Sänger wird das Herz schwer, als die Vögel an ihm vorbeifliegen. Er erhofft sich die unbeschwerte Fröhlichkeit, die er in ihnen sieht, aber selbst nicht findet. Aus der Sicht Eliots ist dieser Text jedoch anders zu interpretieren. Für ihn, der sich die Liebe zu Beginn seiner Laufbahn als Student der Magierschule *Brakebills* durch sein gebrochenes Verhältnis zu seinem Vater nicht einmal vorstellen kann, kann diese Fröhlichkeit nur durch Magie erreicht werden. Er hofft, all seine Probleme mit Magie lösen zu können, muss aber schnell feststellen, dass sich ihm mit diesen neuen Fähigkeiten nur noch mehr Hindernisse in den Weg stellen. Im Text des Lieds verdecken dem Sänger zuerst Blätter die Sicht auf den zweiten Vogel, der dem Zwitschern des Ersten lauscht. Erst bei genauerem Hinsehen entdeckt der Musikant diese Zweisamkeit. Metaphorisch verläuft auch Eliots Weg ähnlich: Von der Aussenwelt durch eine magische Hecke versteckt, liegen in der *Brakebills University* nicht nur die Magie sondern auch die Gefährten, die Eliot später noch findet, wie beispielsweise den schon erwähnten Quentin Coldwater. Die verbotene Liebe, von der gesprochen wird, ist eine Anspielung auf Eliots Sexualität, die von seinem Vater nicht annerkannt und sogar gehasst wird. Doch er sieht diese Liebe durch den Dunst beziehungsweise den Nebel schimmern, erneut verbunden mit einem Gefühl der Hoffnung. Doch eben diese wird in der folgenden Zeile gleich wieder zunichtegemacht, indem erklärt wird, dass es sich dabei nur um etwas handelt, das beobachtet und nicht selbst empfunden wird. Seine Sehnsucht nach dem Gefühl der Fröhlichkeit wächst ins Unermessliche, während er die zwei Vögel wegfliegen sieht.

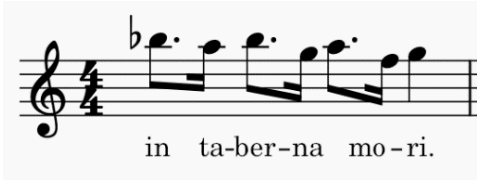
2.2.3 Mihi est propositum, in taberna mori

Um mit seinen Problemen, dem oben beschriebenen Gefühlschaos und seinem Kindheitstrauma umzugehen, flüchtet Eliot in den Alkohol und halluzinogene Drogen. Da auch im Mittelalter viele Bauern durch ihre Notsituation, namentlich Hungersnöte, Kriege und Unterdrückung, schnell zum Alkohol griffen – auch wenn es als frevelhaftes Verhalten galt –, ist davon auszugehen, dass in Tavernen auch Trinklieder gesungen wurden. Passend dazu zitiert Walter Salmen in *Der Spielmann im Mittelalter* die Beschreibung eines Spielmanns folgendermassen: Ein Musiker, «welcher ein Handwerk daraus macht, andern zur Lust aufzuspielen»[9]. Aufgrund seines niederen Standes war der Spielmann gezwungen ständig umherzureisen, da ihm Sesshaftigkeit verweigert wurde.

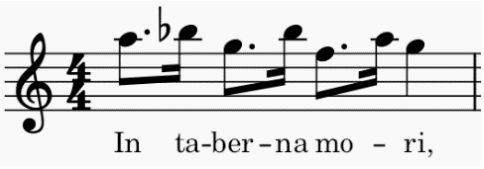
[9] Salmen, Walter: *Der Spielmann im Mittelalter* (wie Fussnote 2), S. 31.

So erklärt sich auch der lateinische Text des Trinklieds: *Mihi est propositum, in taberna* mori. Der Trinksüruch, ursprüngliche aus dem antiken Rom, lautet auf Deutsch *Es ist mein Schicksal, in der Taverne zu sterben»*. Im Lied wurde dieser durch die verschiedenen Personalpronomen gezwängt, sodass mehrere Strophen entstehen, welche jeweils das erwähnte Schicksal zuerst auf das Ich beziehen, dann auf das Gegenüber etc. Wohl sehr düster ist der Text doch passend zu Eliots Einstellung gegenüber seinem Leben. So sagt er in Episode 13 der ersten Staffel: «I am miserable. My life… it doesn't work. Nothing's ever fixed that: drugs, sex, food, booze.»

Die Instrumentenwahl sollte so fallen, dass es ein Leichtes wäre, das Stück in einer Taverne spontan anzuspielen. Es ergab sich die Doppelflöte als gute Lösung: Dies ist ein Instrument, das zwei Flöten kombiniert, welche gleichzeitig von einer Person gespielt werden. Dabei übernimmt die eine Flöte die Melodie, die andere nur Borduntöne oder eine Begleitung, je nach Versiertheit des Instrumentalisten. Da in diesem Stück die zweite Hand hauptsächlich Grundtöne spielt, ist vor allem die Melodie zu betrachten. Die Textstellen *Mihi est propositum* bilden eine Art melodische Vorbereitung auf die wichtigere Notenfolge bei *in taberna mori*. Ein bekannter gregorianischer Choral, welcher oft in Filmmusik verwendet oder angedeutet wird, um den Tod zu symbolisieren – siehe beispielsweise die Musik aus *Sweeney Todd* von Stephen Sondheim –, ist *Dies Irae*. Gerade die ersten acht Töne haben einen sehr hohen Wiedererkennungswert und sind auch in diesem Stück mit der Textstelle, die den Tod erwähnt, zu hören.



In Takt 2 findet sich das Motiv, abgesehen von rhythmischen Abänderungen, wie im Original.



Die Takte 5 und 7 sind in der Melodie identisch – mit Ausnahme des ersten Tons – und bilden eine Spiegelung der Achtel-Sechzehntel-Paare. Das erste dieser Paare im ursprünglichen Motiv spielt die Töne A und B^b, die geänderte Version dreht die Reihenfolge um und spielt zuerst B^b, dann A. Gleichermassen werden die anderen zwei Notenpaare jeweils «rückwärts» notiert. Auch in der Reihenfolge des Textes bildet in den ersten zwei Zeilen *in taberna mori* den zweiten Teilsatz, doch mit der Drehung des Motivs ändert sich auch der Text so, dass die Teilsätze in vertauschter Reihenfolge auftreten. Nimmt man die jeweils ersten Töne jeder neuen Zeile (erste Töne der Takte 1, 3, 5 und 7) zusammen, so ergibt sich das Wort D-E^b-A-D. Auch hier erneut eine Anspielung

einerseits auf *Dies Irae* und andererseits auf Eliots Verbindung zum Alkohol. Das zuvor schon einmal erwähnte Zitat aus der Serie («I am miserable. My life… it doesn't work. Nothing's ever fixed that: drugs, sex, food, booze […]».) wird an einem entscheidenden Punkt in Eliots Leben gesprochen: Mit diesen Worten nimmt er vorläufig Abschied von seiner engen Freundin, gibt ihr sein mit Schnaps gefülltes Trinkgefäss, den «Flachmann», zu dem er in schwierigen Situationen normalerweise immer greift, und akzeptiert sein Schicksal, König in einer Parallelwelt zu sein, die er niemals verlassen darf. In Anbetracht dieser Schlüsselszene, die für ihn alles auf den Kopf stellt und mit noch mehr Problemen konfrontiert, da er nun ohne jegliche Erfahrung herrschen muss über ein Land, das er nicht kennt, entspricht nicht nur der Text, sondern auch die Umarbeitung des Motivs seiner inneren Gefühlslandschaft.

2.2.4 The King Who Has It All

Nebst all den introspektiven Abhandlungen von Eliots Situation folgt ein Stück, in welchem ein Hofnarr sich über den König lustig macht. In kurzen, gesungenen Reimen werden verschiedene Momente der Serie ins Lächerliche gezogen. «Auch die Parodierung von Adeligen war den Hofnarren erlaubt»[10], weshalb die Verse teilweise auch sehr direkt Eliot als König angreifen. Diese Reime gehen mit einer improvisierten Begleitung einer Trommel einher. Diese Trommelstimme wurde deshalb nicht in den Noten notiert.

Die Geschichte des Hofnarren, wie man ihn heute kennt, ist gar nicht so alt: «Im hohen Mittelalter und vor allem im Spätmittelalter da hat sich die Rolle dieser seltsamen Gestalten bei Hofe zugespitzt, von dieser Zeit an kann man von der klassischen Figur des Hofnarren reden.»[11] Auch zu dieser Zeit war jedoch der Hofnarr nicht zu reinen Unterhaltungszwecken am Hofe angestellt. Seine Funktion lag hauptsächlich darin, dem Adel vorzuführen, dass seine angeborene Stellung in der Gesellschaft vergänglich ist.[12] In *The Magicians* selbst werden Hofnarren nie erwähnt, doch gerade die Unzufriedenheit über das System der drei Stände ist klar gezeichnet. Nicht nur ist das Volk über den neuen König aus einer anderen Welt unzufrieden, sogar der Direktor von *Brakebills University* meint über diese Geschehnisse, «it reeks of earth-privilege». In der zweiten Staffel der Serie wird dies noch mehr in den Fokus gerückt durch ein versuchtes Attentat auf Eliot. Auch die Tatsache, dass Eliot durch dieses Amt gezwungen wurde, eine Frau zu heiraten, die er nicht wirklich

[10] de-academic: Hofnarr. Auf: https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/621472#Die_mittelalterliche_Narrenfigur [Stand: 16.10.2021].
[11] Johannes Munzinger: Bayerischer Rundfunk Podcast: Radiowissen: Der Hofnarr – Legende und Wahrheit. Auf: https://www.br.de/mediathek/podcast/radiowissen/der-hofnarr-legende-und-wahrheit-1/1803710 [Stand: 16.10.2021].
[12] Ebd.

liebt, sowie dass sie eigentlich aus niedrigem Stande und somit eines Königs nicht würdig ist, wird im Text des Lieds aufgenommen. Des Weiteren spricht das Lied von einer Szene, in der Eliot versucht den Bauern zu helfen, indem er ihnen das Düngen erklärt. Da in dieser Welt der Magie das Düngen mit Kot nie von Nöten und für die Bauern total fremd war, sorgte dieser Versuch für eine komische Szene. Auch weitere Probleme Eliots kommen im Text vor, wie beispielsweise seine Alkoholabhängigkeit und die schwierige Beziehung zu seinen Freunden, die er oft verstösst. Im ersten Vers, der zum Schluss des Lieds wiederholt wird, soll die Moral liegen, nämlich, dass es einem wohl nie so schlecht ergehen wird wie dem König: «No matter how hard I'll fall; I'll never be the king who has it all».

Die Melodie des Stücks ist mit ein und derselben Melodie für alle Verse und einem einfachen Rhythmus gestaltet. Der Rhythmus verhilft dazu, Bewegung in die Aufführung des Ganzen zu bringen. Geschaffen wird die Melodie basierend auf einem Grundgerüst, an welchem der Spielmann oder Narr improvisierte Änderungen vornimmt, seien diese rhythmischer oder melodischer Art. Die Improvisation war ein elementarer Teil der Arbeit eines Spielmanns. Trotzdem musste er sich gewissen Regeln fügen, damit das Spiel mit anderen Musikern ermöglicht und der Zuhörer nicht überfordert wird:

> «einfachen melodischen Verlaufsformen […], die allgemein gängig waren»[13]
>
> «Kadenzen, Sequenzen, Intervallfortschreitungen.»[14]
>
> «Der Spielmann war auf Konstruktionen angewiesen, die zwischen dem kunstwerkartig Festgelegten und der völligen Bindungslosigkeit zu suchen sind.»[15]

Das Grundgerüst in *The King Who Has It All* vereint die Aspekte der Eignung für Improvisation und der gängigen melodischen Verlaufsform. Der Anfang von *Foy Porter*, einem Stück des damals bekannten französischen Komponisten Guillaume de Machaut (1300 – 1377, Reims), eignet sich als Grundgerüst besonders. Das Stück wird als «one of the most famous songs of late medieval period»[16] und als «aufgrund seiner kurzen Textzeilen und den entsprechend kurzen Melodielinien bemerkenswert»[17] bezeichnet. Durch das Parodieren eines Hofnarren werden die ersten sechs Takte (die Takte 3 und 4 werden dabei aus Gründen der Silbenaufteilung weggelassen) dieses Werkes nicht mehr mit dem eigentlichen Text

[13] Salmen, Walter: *Der Spielmann im Mittelalter* (wie Fussnote 2), S. 138.
[14] Ebd.
[15] Ebd.
[16] Medieval Chronicles: Foy Porter Song. Auf: https://www.medievalchronicles.com/medieval-music/medieval-songs/foy-porter-song/ [Stand: 16.10.2021].
[17] Viola Scheffel: Hyperion records: Foy Porter. Auf: https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W9712_GBAJY1713402 [Stand: 16.10.2021].

vorgestellt, der von der Liebe spricht, sondern mit Witzreimen. Passend zum Inhalt sind diese Takte auf den Schluss hin so geschrieben, dass sie sich F-Lydisch unterordnen lassen. So entsteht zu Beginn noch ein eher neutrales Klangbild, doch abgeschlossen wird mit einer heiteren Aufhellung der Melodie durch die Erhöhung um einen Halbton der vierten Stufe.

Notiert sind zu diesem Stück nur die Noten des Grundgerüsts und der zugehörige Text. Die begleitende Trommel sowie eventuell weitere Instrumente, die den Sänger unterstützen, improvisieren zu dieser Melodie hinzu, sodass sich ein abwechslungsreiches Stück entfalten kann.

2.2.5 The Wedding

Im Verlaufe der Serie entfacht sich ein Krieg zwischen Eliots Königreich Fillory und dem benachbarten Königreich Loria. Da mit der Kriegsführung von Fillory kein Krieg gewonnen werden könnte, kommt Eliot zum Schluss, zu einem Duell gegen den verfeindeten König anzutreten. Nur einer wird überleben und den Sieg für sich beanspruchen. Es kommt jedoch durch verschiedenste Schicksale so, dass Eliot und König Idri von Loria sich sehr gut verstehen und sich darauf einigen zu heiraten, statt zu kämpfen. Dies ist zu Eliots Erstaunen möglich in Fillory, auch wenn er schon eine Frau hat. Froh, sich auf etwas anderes konzentrieren zu können als auf seine Probleme, stürzt er sich vollkommen in die Vorbereitungen. In der Serie wird bei der Planung erwähnt, dass an der Hochzeit auch Musik spielen soll, doch welche genau wird nie erwähnt. Wie viele offizielle Anlässe hingegen, die im Mittelalter stattfanden, wird nun auch dieser mit Fanfarenstössen angekündet. «Im Mittelalter wurden beispielsweise Könige und Königinnen immer mit Fanfarensignalen angekündigt und begrüßt.»[18] Wie Alphörner sind auch Fanfaren nur in der Lage, einen Grundton und durch das sogenannte Überblasen dessen Obertöne erklingen zu lassen.[14] Dadurch ist die Freiheit des Komponierens sehr eingeschränkt. Doch eben dieses Hindernis kann mit der Funktion von Motiven umgangen werden. Anstatt eine Melodie zu schreiben, die eigenständig als Sinnträger fungiert, kann auf ein früher gebrauchtes Motiv zurückgegriffen werden, das dem Zuhörer gewisse Assoziationen vermitteln soll. Die hier verwendeten Motive finden sich wieder im Stück *Two Plovers* in den Takten 54 und 65. Die Textstellen weisen auf die Liebe und «careless laughter» hin, doch durch die melodische Einschränkung der Instrumente in *The Wedding* können nur die Rhythmik und die Auf- und Abwärtsbewegungen der zwei Motive übernommen werden. Dadurch erscheint das Motiv in einer sehr «melodisch schwachen» Art und Weise, es verliert an Ausdruckskraft durch das

[18] Blasmusik 4u: Fanfare lernen. Auf https://blasmusik4u.de/instrumente/fanfare/ [Stand: 19.10.2021].

Fehlen von ausgeprägten Linien und wirkt stilistisch leer. Diese veränderte Darstellung der Motive repräsentiert die fehlende emotionale Bindung des Hochzeitpaares. Eliot ist der Heirat nicht abgeneigt, doch er wird durch die Situation dazu gezwungen diesen Weg als den Besten zu akzeptieren. Er wächst jedoch auch als Charakter durch diese Entscheidung, da er lernt, Opfer zu bringen für höheren Zweck.

Eine weitere Idee, welche verwendet wird, ist die eines abrupten, harmonischen Wechsels aus dem Stück *Childhood*. Die Stimmung der Fanfaren wechselt nach einmaligem Erklingen der Melodie und wird um eine Terz erhöht. Dies hat die gleiche Funktion wie in *Childhood*: Es wird ein klarer Umschwung symbolisiert. In diesem Falle ist dies vor allem harmonisch interessant. Der Wechsel auf die neuen Fanfaren wirkt zuerst nur wie eine drastische Verschiebung des harmonischen Gleichgewichts auf die dritte Stufe, doch im letzten Takt wird zu den schon erklungenen Tönen E und B die Durterz zu einem E-Dur Dreiklang hinzugefügt. Auf eine Modulation, die den Wechsel der Tonart einleiten würde, wird verzichtet. Dies führt zu einem schnellen harmonischen Wechsel, der für den Spannungsbogen dieser weniger Takte wichtig ist. Der etablierte Grundton C wird zuerst klar, dann verwaschen wahrgenommen durch den neuen Eindruck eines Quintintervalls auf E, welcher jedoch gleich darauf im vierten und letzten Takt als neue erste Stufe wahrgenommen wird.

Die Idee einer freiwilligen Hochzeit gefällt Eliot vor allem deshalb, da er sich somit ein wenig von seinen Problemen lösen kann. Erst später bemerkt er, dass dieses Vorhaben wohl scheitern wird, da er sich durch seine königlichen Pflichten vor eine abenteuerliche Reise gestellt sieht.

2.2.6 The Beauty of All Life

Die abenteuerliche Reise, auf die sich Eliot begeben muss, beinhaltet das Finden eines Schlüssels, der ihm und seiner Gruppe aus engen Freunden verhilft, zum Urquell aller Magie zu gelangen. Aufgrund von vorangegangenen Ereignissen, die mit Eliots Lebensgeschichte noch nicht viel zu tun hatten, ist dieser Quell versiegt, und die Magie ist verloren gegangen. Um den Schlüssel zu finden, müssen er und Quentin im Wald von Fillory ein Mosaik mit losen Teilchen vervollständigen. Das Ziel dabei ist es, im Mosaik die Schönheit des Lebens zu zeigen. Sobald diese dargestellt ist, wird einem der Schlüssel offenbart. Eliot und Quentin merken jedoch, dass sie auf dem Weg dorthin in die Vergangenheit gereist sind. Nicht nur das, auch ist die Aufgabe viel schwieriger als zuerst gedacht, da sich das Mosaik nicht mit

Hilfe von Magie lösen lässt. Sie verbringen zuerst Stunden, dann Tage, Wochen und schliesslich Jahre damit, unzählige Kombinationen von Teilchen im Mosaik auszuprobieren. Die eigentliche Aufgabe, ihren Freunden zu helfen, ist schon lange vergessen gegangen, was wohl auch dem Fakt zuzuschreiben ist, dass beide sich in der Vergangenheit befinden und keinen grossen Zeitdruck verspüren, die Aufgabe schnell zu lösen. Irgendwann kommt es so weit, dass sie sich in einer Liebesbeziehung wiederfinden, die sie mehrere Jahrzehnte lang auch ausleben. Ein Zeitraffer zeigt, wie sie am Mosaik arbeiten, wie sie ein Haus bauen, wie die Jahreszeiten verstreichen, und schliesslich auch den Alterstod von Eliot. In einem Versuch seine Trauer zu bewältigen, bereitet Quentin ein Grab für seinen Lebensgefährten vor. Beim Graben findet er in der Erde ein goldenes Teilchen des Mosaiks. Er nimmt es und platziert es in der Mitte des Mosaiks, worauf der Schlüssel aus dem goldenen Plättchen erscheint. Eine Interpretation dieser Szenen könnte sein, dass die Schönheit des Lebens nicht ein Gegenstand, ein Gefühl oder ein Moment ist, sondern vielmehr die Gesamtheit aller Momente des eigenen Lebens.

Durch einen Glücksfall in Sachen Magie mit Zeit, durch unwichtige Ungenauigkeiten beim Schreibprozess der Serie und durch ewig komplizierte Paradoxa der Zeitreise, kann Quentin den Schlüssel, nachdem er ihn gefunden hat, in ein Versteck legen. Doch in einem Szenenwechsel zurück in die «Gegenwart» werden er und Eliot noch vor ihrer Abreise zum Mosaik davon abgehalten, tatsächlich zu gehen. So kommt es, dass er und Eliot davon aufgehalten werden in die Vergangenheit zu reisen, doch da die Vergangenheit schon geschehen ist, liegt der Schlüssel trotz allem noch in seinem Versteck. Durch weitere, weitgehend unerklärte Geschehnisse erinnern sich Eliot und Quentin später doch an den parallelen Zeitstrang der Vergangenheit, den sie durchlebten, oder eben auch nicht durchlebten.

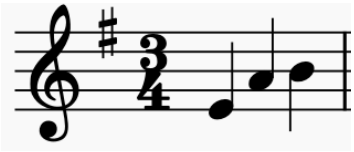
Von dieser Handlungslücke einmal abgesehen, ist das aufgegriffene Konzept doch ein vollendetes. Da dem Einfallsreichtum, der Schönheit und der Kreativität gerecht werden soll, muss auch die Musik selbst möglichst vollendet wirken. Der Klang des Stückes soll als vollkommen beschrieben werden können. Doch dieser Klang besteht aus drei Eigenschaften, die jeweils direkte Aufmerksamkeit benötigen: Instrumente, Harmonien, Aufbau.

Die Instrumentenwahl fällt auf den ersten Blick nicht sonderlich schwer. Im Sinne der Kirche des Mittelalters ist die Idee, etwas Vollkommenes zu schaffen, überall anzutreffen, beginnend bei der Studie von Intervallen, mit sogenannt reinen Quinten und Oktaven, bis hin

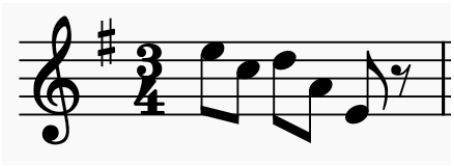
zu der peniblen Ausarbeitung von vierstimmigen Chorälen. Mit «Vidurent Omnes» von Pérotin (Komponist der Notre-Dame-Schule, um 1200) zeigt sich zusätzlich ein gutes Beispiel von der Verwendung griechischer Metren, sogenannte rhythmische Modi. Die *Ars nova*, die ihren Ursprung in der Notre-Dame-Schule findet, verwendet diese Modi und die Trennung von älterer Musik mit Organum und gregorianischem Choral (*Ars antiqua*) hin zu komplexeren Werken, wie beispielsweise auch Guillaume de Machauts «Amours me fait désirer». Diese Werke sind auch für das moderne Ohr noch sehr ansprechend, haben jedoch gleichfalls einen mittelalterlichen Charakter. Ein wichtiges Element des Konzeptes in der Serie scheint jedoch das Nichtaussprechen des Sachverhalts zu sein. Die Tatsache, dass Eliot und Quentin ein ganzes Leben miteinander verbracht haben, wird oft genug angesprochen: «We know it because we've lived it.» Die Art der Beziehung wird dabei jedoch nie erwähnt. Dass es sich dabei nämlich um eine Liebesbeziehung handelte, wird nie wörtlich vermittelt, das ist allein dem Kontext und dem Bildmaterial zu entnehmen. In dem Sinne scheint es unangebracht, einen Choral zu wählen und diesen dann auch noch mit Text zu versehen, da dies dem speziellen Charakter einer rein instrumentalen Darbietung nicht ganz gerecht würde. Der warme Klang eines Gemshorns hingegen kann die Vollkommenheit des Klangs von Gesang ebenso ausstrahlen.

Dieses Instrument vierstimmig in Einklang zu bringen, gerade mit dem eher limitierten Tonumfang, ist eine Herausforderung, der man sich gut mit dem Ansatz der *Minimal Music* stellen kann. Diese Stilrichtung, die in der Musik ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer häufiger ihre Anwendung findet, gibt dem Stück seinen inneren Aufbau und eignet sich so aus praktischen Gründen. Im Gegensatz dazu lässt sich thematisch gesehen sagen, dass sich in der Schönheit des Lebens oft auch das neue Erfahren von Altbekanntem zeigt. Wiederum kann mit wenig Notenmaterial gearbeitet werden. Wie in der *Minimal Music* üblich, wird hier jedoch nicht die Motivik, sondern die Verschiebung einzelner Abschnitte zum Werkzeug der Ausarbeitung benutzt. Das neunseitige Stück beinhaltet also nur zwei Motive: das Motiv Eliot Waugh und das Motiv Quentin Coldwater. Es handelt sich bei der Erfahrung, welche die beiden Charaktere machen, nämlich um nichts anderes als das gemeinsame Erleben verschiedenster Situationen und die dabei entstehende Harmonie. Geschrieben wurden die Motive nach der Methode, dass jeder Buchstabe im jeweiligen Namen, der einem Ton entspricht, in der Reihenfolge seines Auftretens Teil des Motivs wird. Die Motive Eliot Waugh und Quentin Coldwater (E A G H und E C D A E) beinhalten jedoch nicht gleichviele Töne. So musste eine Auswahl getroffen werden, in

welcher Taktart das Stück geschrieben sein soll. Da die *Ars nova* trotz ihrer Entwicklungen im musikalischen Bereich noch immer klerikal war, ist die Dreifaltigkeit gleichermassen bedeutend wie früher. So fiel die Auswahl auf den 3/4 Takt, mit dem Kompromiss das Motiv Eliot um ein G zu kürzen.



Das Motiv Quentin hingegen kann in seiner vollen Länge verwendet werden. Es wird hingegen in doppelter Geschwindigkeit geschrieben, was zur Auswirkung hat, dass es keinen ganzen Takt füllt. Die Pause wird aber keinesfalls als solche belassen. Mit Bezug auf die *Minimal Music* wird das Motiv wiederholt und gleich angehängt, sodass sich eine Verschiebung aufzeigt. Erst nach fünf Takten fällt der Anfang des Motivs wieder auf den ersten Schlag im Takt.



Da sich im Motiv Eliot keine solche Abwechslung findet, wird hier mit den griechischen Metren gearbeitet, die in diesem Kontext durch die *Ars nova* neu als rhythmische Modi bezeichnet werden. Der Tenor, in seiner Ursprungsfunktion als «Halter» von Noten[19], beginnt mit dem Motiv Eliot in stark ausgedehnter Weise. Die Töne werden mehrere Takte lang gehalten. So geben sie dem ersten Teil des Stücks eine Grundlage. Auf dieser wird zuerst mit der Bassstimme aufgebaut, die das Motiv, abgesehen von einem Oktavsprung vom E, welcher dem Tonumfang des Instrumentes zuzuschreiben ist, exakt wiedergibt. Diese zwei Stimmen bilden für den ersten Teil des Stücks die Begleitung, die Sopranstimme übernimmt die Funktion der Melodie.

Zur Einteilung des Stücks:

Teil 1: Takte 1 – 33

Teil 2: Takte 34 – 45

Teil 3: Takte 46 – 57

Teil 4: Takte 58 – 72

Teil 5: Takte 73 – 102

Teil 6: Takte 103 – 121

[19] Griffiths, Paul: *Geschichte der Musik vom Mittelalter bis in die Gegenwart* (wie Fussnote 6).

Teil 7: Takte 122 – 149

Teil 8: Takte 150 – 161

Teil 9: Takte 162 – 174

Noch immer die gleichen drei Noten verwendend, durchläuft anschliessend die Sopranstimme alle sechs rhythmischen Modi und wechselt vom einen zum nächsten, sofern dies sinnvoll ist, jeweils nach einem Durchlauf. Ein Durchlauf definiert sich durch das Wiederholen des Modus, bis melodisch und rhythmisch wieder das gleiche Bild erreicht wird, wie es zu Beginn anzutreffen gewesen ist. Wenn E die einfache, Z die zweifache und D die dreifache Dauer bezeichnen, so sind die sechs Modi[20]:

1. Z E
2. E Z
3. D E Z
4. E Z D
5. D D D
6. E E E

Nachdem jeder dieser Modi gespielt worden ist, beginnt mit dem zweiten Teil die Einführung der anderen Stimmen in den sechsten Modus. Während die Sopranstimme diesen normal weiterführt, steigen zuerst der Alt, dann der Bass ein, jeweils um einen Schlag zeitlich nachgestellt. Der Tenor behält seine Funktion bei. Es folgen als Teil drei dem zweiten Teil (Exposition aller Modi durch die Sopranstimme) zwölf Takte, in denen mehrere Modi miteinander kombiniert werden. Folgendermassen werden die Rollen verteilt:

Sopranstimme:	Modus 1 & 2
Altstimme:	Modus 5 & 6
Tenorstimme:	Rhythmische Variation des Motivs Eliot
Bassstimme:	Modus 3 & 4

[20] Walter, Michael: *Grundlagen der Musik des Mittelalters – Schrift, Zeit, Raum*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 1994, S. 152–157.

Die Unregelmässigkeit von Bass und Alt, deren Modi rein zahlentechnisch vertauscht wurden, ist dadurch zu erklären, dass durch die Wahl von Modus 5 und 6 für die Altstimme die Bassstimme deutlich spannender gestaltet ist.

Die rhythmische Variation der Tenorstimme, die keinem Modus entspricht, ist dadurch gerechtfertigt, dass diese zwölf Takte als Zwischenspiel dienen sollen, die einen Übergang gestalten zwischen dem ersten, zweiten und dritten, rhythmisch eher stetigen und dem vierten und fünften, eher schnellen Teil. Durch die Achtelpausen wird eine aufweckende Akzentuierung eingeführt, die vor allem auch im fünften Teil wichtig ist.

Da jede Stimme, abgesehen vom Tenor, zwei Modi übernimmt, werden in der ersten Wiederholung jeweils auch die in der obigen Liste zuerst aufgeführten Modi gespielt, in der zweiten Wiederholung entsprechend die zweiten Modi.

Der vierte Teil besteht aus 3 x 5 Takten. In den ersten fünf wird erstmalig das Motiv Quentin eingeführt. Alt und Bass behalten ihre Stimmen aus der ersten Wiederholung des zweiten Teils bei, der Tenor übernimmt die des Soprans. In den zweiten fünf Takten wechseln Alt, Tenor (erneut die Noten des Soprans übernehmend) und Bass ihre Stimmen zu denen aus der zweiten Wiederholung des zweiten Teils.

Der fünfte Teil verwendet in der Sopranstimme eine verkürzte, zweitaktige Version des eigentlich in fünf Takten sechsmalig wiederholten Motivs Quentin. Die restlichen Stimmen übernehmen ihre Noten aus den ersten zwei Takten des dritten Teils. Die so entstandenen zwei Takte werden nun wiederholt. Dabei werden ihre Noten nach folgender Überlegung und Schema angepasst: Weil es sich um ein Stück handelt, das die Schönheit des Lebens beschreiben soll, ist vorgängig zu definieren, woraus diese besteht. Aus philosophischer Sicht stellt sich die Frage, ob ein Ding aus mehr als nur seinen Einzelteilen besteht. Man mag hier verschiedenste Erklärungsversuche starten, doch unbestreitbar ist, dass unser Leben aus Einzelteilen besteht. Nüchtern betrachtet sind das die 118 chemischen Elemente des Periodensystems. Liest man es von links nach rechts und von oben nach unten und ignoriert (aus später ersichtlichen harmonietechnischen Gründen) die aus ihrer Reihenfolge von Ordnungszahlen abgetrennte Darstellung der Elemente 57 bis 103, so trifft man ab und zu auf Abkürzungen, die einer Harmonie entsprechen könnten. Diese Harmonien wurden als Grundlage für jeweils eine Wiederholung der zwei Takte verwendet:

- Bei Helium - H wurde auf die Differenzierung von B und H in der deutschen Sprache Rücksicht genommen: H-Dur (deutsche Schreibweise)
- Beryllium - Be und Bor (B) entsprechen sich harmonisch gesehen und wurden daher zusammen als B-Dur (Englisch) verwendet.
- Kohlenstoff - C wird zu C-Dur
- Fluor - F wird zu F-Dur
- Calcium - Ca kann als C-augmented (C^{+}) interpretiert werden. Es wurde also der übermässige C Dreiklang als harmonische Grundlage für diese zwei Takte verwendet.
- Germanium - Ge wird zu G-Dur (da *ge* gesprochen wird)
- Arsen - As wird zu A^{b}-Dur
- Cadmium - Cd kann entsprechend der C-augmented-Logik als C-diminished (C°) angesehen werden.
- Barium - Ba wird zu B-augmented (B^{+})
- Dubnium - Db wird zu D^{b}-Dur
- Gadolinium - Gd wird zu G-diminished (G°)
- Americum - Am wird zu a-Moll
- Curium - Cm wird zu c-Moll
- Einsteinium - Es wird zu E^{b}-Dur
- Fermium - Fm wird zu f-Moll

Nach diesem harmonischen Blindflug, der einerseits das Auf und Ab des Lebens und andererseits Quentins Einfluss auf Eliots Gefühlsleben symbolisiert, folgt nun Teil 6 des Stücks. Dieser Teil beginnt mit Takt 103, zu Ehren der zuvor übersprungenen, im Periodensystem deplatzierten Lanthanoide und Actinoide, die mit Lawrencium, dem hundertdritten Element, enden.

Der sechste Teil lässt den fünften ausklingen und verwendet zwei Takte als harmonischen Übergang. Danach kommen die 3 x 5 Takte aus Teil 4 in umgekehrter Reihenfolge, um die Spannungskurve nach den Regungen des fünften Teils wieder abzuflachen.

Teil sieben verwendet die gleichen Harmonien wie oben aufgelistet, hier jedoch in dramatischen, taktfüllenden, vierstimmigen Verschiebungen der Einzelstimmen. Dies ist ein erster Vorgeschmack und eine sehr starke Annäherung an das moderne Klavier im zweiten Teil der Arbeit. Symbolisiert wird hier der Tod von Eliot bei der Suche nach der Schönheit des Lebens. Ein 28 Takte langes Requiem, gefolgt von der sich erneut aufbauenden Gefühlslage von Quentin, bei seiner Erkenntnis als alter Mann, dass die gesuchte Schönheit des Lebens im Erleben liegt. Dieser achte Teil des Stückes entspricht dem zweiten Teil und fungiert gleichermassen als ein dramaturgischer, funktionaler Aufbau, wie als ein die Gefühlsebene repräsentierender Abschnitt.

Der neunte und letzte Teil verwendet erneut Einzelteile des fünften Teils, um Quentin und Eliot in der Gegenwart zu zeigen, wie sie sich an diesen parallelen Zeitstrang erinnern. Die wiederholte, abwärtsführende Tonfolge, die auf der Dominante der Grundtonart E-minor basiert, sowie das abgestumpfte Zu-Ende-Kommen auf ebendieser Molltonart und nicht etwa auf G-major als mögliche Variante, zeigt den unzufriedenstellenden Abschluss, den diese Geschichte für beide nimmt. Kurz nach diesem Erlebnis wird Eliot von einem Monster besessen und kann sich nicht mehr mit Quentin unterhalten, da dieser für Eliots Befreiung stirbt.

2.2.7 Quentin's Death – Danse Macabre

Quentin opfert am Ende der vierten Staffel sein Leben, um das Monster, das von Eliot Besitz ergriffen hat, zu verbannen. Eliot selbst kann damit kaum umgehen, da er weder Zeit hatte, sich von Quentin zu verabschieden, noch sich zu erklären bezüglich deren gemeinsamen Erlebnisse in dem im letzten Kapitel ausführlich geschilderten Zeitstrang. Erstmals versetzt sein Tod Eliot in eine unbeschreibliche Lage, die der vieler Menschen im Mittelalter gleichgesetzt werden kann. Mit Pest, Krieg, Leibeigenschaft und Hungersnot wurde vor allem das niedere Volk tagtäglich konfrontiert. Der Tod war allgegenwärtig. Allein die Kirche barg die Leidenden. Die dort in Bildern gezeigten Totentänze sprechen für sich: Skelette reichen Arm und Reich, Jung und Alt, Männern und Frauen zugleich die Hand, begleitet von Trommeln und *fistulae*[21] (Flöten und jegliche ihr auch nur im geringsten ähnlichen Blasinstrumente) aller Art.

[21] Hammerstein, Reinhold: *Tanz und Musik des Todes - Die Mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*. Bern und München: Francke Verlag 1980, S. 41.

Abb. 1[22]

Abb. 2[23]

«Gelegentlich bedient sich der Teufel auch kanonisierter, sakraler Instrumente, […] mit denen er als *simia Dei et angelorum*, als ‹Affe Gottes und der Engel› deren Musik nachahmt, sich mit ihr maskiert, sie parodiert und pervertiert» heisst es in *Tanz und Musik des Todes*[24]. In diesem Kontext ergibt sich so der Auftrag, jegliche Harmonie und soeben verwendete, sogenannte Schönheit ins lächerlich Unerkennbare und Abstruse, für das mittelalterliche Volk wohl Unhörbare zu drehen. Es werden hauptsächlich die *fistulae* als Instrumente verwendet: zwei Flöten, eine Sopran-Schalmei, ein Zink und ein Dudelsack. Hinzu kommen eine gewöhnliche Trommel und eine zweite, die mit einer Rassel ausgestattet werden soll, um dem scheppernden Klang einer modernen Kleinen Trommel zu ähneln. Eine Orgel und eine Fidel vervollständigen das Bild und führen das Ensemble zu einer Zusammenstellung an Instrumenten, welche nie so miteinander aufgetreten wären. Aus Sicht der Motivik und des Aufbaus wurden alle Elemente aus *The Beauty of All Life* erneut verwendet, diesmal jedoch in einer Zusammenstellung, die so gewählt wurde, dass die Harmonien nicht passen, dass die Rhythmen überraschend und unkoordiniert auftreten und dass das Stück eher wie ein teuflischer Vorgeschmack auf die Hölle als wie Gottes Musik wirkt. Besonders anzumerken ist folgende Eigenheit des Stückes: Die Orgel spielt für den Verlauf des ganzen Stückes ein A1 (quasi ein Orgelpunkt), was auf Englisch im heutigen Sprachgebrauch *drone* genannt wird, doch zur damaligen Zeit eher als sehr einseitigen *Tēnor*

[22] *Danse macabre des femmes, gedruckt bei Guyot Marchant, Paris 1486: Todesmenestrels und 1. Bild der Ständereihe; nach dem Faks. von Champion* in: Hammerstein, Reinhold: *Tanz und Musik des Todes* (wie Fussnote 20), Seiten: Abbildungsverzeichnis/Abbildungen.

[23] *Danse macabre-Druck, Paris um 1500 bei Trepperel/Jehannot, Bernm Univ. Bibl., Inc. V. 120, fol. a l^{v}: Todesmenestrels; Bibl.aufnahme* in: Hammerstein, Reinhold: *Tanz und Musik des Todes* (wie Fussnote 20), Seiten: Abbildungsverzeichnis/Abbildungen.

[24] Hammerstein, Reinhold: *Tanz und Musik des Todes* (wie Fussnote 20), S. 25.

zu bezeichnen ist. Es ist ein Ausharren des Lebensendes für die Ewigkeit und zeigt die Allgegenwärtigkeit des Todes, des Endes, des letzten (hier zu verstehen als des tiefsten) Tones.

3 Quentin Coldwater - Eine Variation mittelalterlicher Lieder für die moderne Musik

3.1 Eine Gefühlswelt dargestellt durch Musik

Quentin Coldwater zeichnet sich durch seinen besonderen Charakter aus. Seine Taten sind nicht die eines Helden, nicht die eines Antagonisten, doch seine Auseinandersetzung mit seinem Leben und allem, was es beinhaltet, ist äusserst bemerkenswert, wie auch beängstigend analytisch und doch fehlschlüssig in Bezug auf Emotionen wie Liebe und Hass. In all seinen Beziehungen zu seinen Mitmenschen schwingt immer ein Beigeschmack von Unechtheit, Missverständnis, Verzweiflung und Unsicherheit mit. Seine Gefühlslage ist selten stabil, und immer wieder verfällt er alten Mustern von depressiven Gedankengängen und einem Gefühl des Verlorenseins. Diese Dichotomie seiner Emotionen, wie auch seine Beziehung zu Eliot, die konstant zwischen Verständnis, Hass und Liebe wechselt, ist ein Angelpunkt seines Charakters. Gefühle werden gespiegelt aufgenommen und wiedergegeben, es werden klare Sachverhalte zu Missverständnissen gedreht, es werden Opfer gebracht, die zunächst kontextlos erscheinen und deshalb schwer nachzuvollziehen sind, und erst in Anbetracht des Lebens beider Charaktere besorgniserregend logisch scheinen. In einer weiteren Parallelwelt nebst Fillory, in der sogenannten *Mirror Realm* (= Reich der Spiegel), wo jegliche Gesetze der Natur und der Magie gedreht werden, sieht sich Quentin gezwungen Magie anzuwenden, obschon ihm bewusst ist, dass dies durch die Eigenschaften der Welt zu einer Art Rückkopplung führen kann, die ihn töten wird. Nichtsdestotrotz sieht er dies als den einzigen Weg, seine Freunde und die Welt zu retten, mit dem aus seiner Sicht niedrigen Preis seines Lebens. Mit dieser Entscheidung geht ein Bund der Gefühle zu Bruch, den er mit all seinen Mitmenschen hatte, vor allem aber mit Eliot.

Dieses Vorwissen stellt einen vor die schwierige Aufgabe eine Komposition zu schreiben, die das alles verkörpern soll. Verschiedene Aspekte, die das Werk beinhalten muss, sind jedoch schon im Vornherein klar: Da während vier ganzen Staffeln ein heilloses Durcheinander von Gefühlen herrschte, denen man sich als Zuschauer erst einmal annehmen muss, ist die moderne klassische Musik dem Ganzen nicht unähnlich. Auch dort muss man sich zuerst mit dem Thema beschäftigen und sich einarbeiten. Es ist ein komplexes Werk aus vielen Einzelteilen, die allesamt eine wichtige Rolle spielen. Diese Einzelteile bestehen grob aufgeteilt wiederum aus den Instrumenten, der Harmonie und dem Aufbau. Es gilt, all dies zu

beachten, um ein schlüssiges Gesamtbild zu erstellen. Die Instrumente sollen nun, da wir uns nicht mehr im Bereich der mittelalterlichen Musik befinden, auch dementsprechend variiert gewählt werden. Die Grundidee, Elemente aus einem mittelalterlichen Liederzyklus aufzunehmen und zu variieren, bleibt dabei aber bestehen. Wichtige Bestandteile davon sollen also wieder aufgegriffen werden: Zink, Drehleier, Gemshörner und Trommeln. Ergänzt wird dieses Ensemble mit einem in seiner Zusammenstellung leicht angepassten, modernen Orchester. Aufbau wie Harmonie des ganzen Stückes basieren auf Motiven und wiedererkennbaren Bausteinen, die in ihrer Bedeutung und Wiederverwendung die Beziehung zwischen Quentin und Eliot aufzeigen.

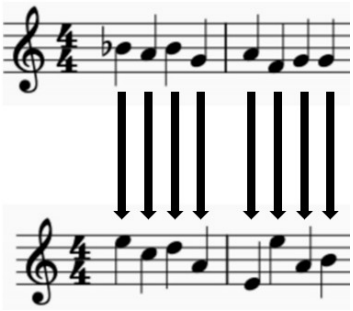
Das Stück beginnt mit einem sehr einfachen Aufbau: Die Streicher legen einen Boden, später kommen Drehleier und Zink dazu, welche mit Elementen von *Childhood* eine Melodie darüber spielen. Es wird eine ruhige Grundstimmung geschaffen. Ab Takt 32 verblassen dann die zwei im Duett spielenden Instrumente und die Streicher übernehmen. *Mihi est propositum, in taberna mori* ist ein prominentes Motiv in der Passage bis und mit Takt 57. Ab dort rückt es leicht in den Hintergrund und Teile von *Two Plovers* und *The Wedding* werden eingespielt. Bei Takt 82 angekommen ist *Two Plovers* verklungen und die charakteristischen Tonschritte von *The Wedding* dienen nur noch kurzzeitig als Begleitung zur Melodie von *The King Who Has It All*, welche vom Zink gespielt wird. Doch auch diese verklingt wieder und die Blechblasinstrumente übernehmen. Es bauen sich zur einsetzenden Harfe, die Quentins Motiv aus *The Beauty of All Life* spielt, die Streicher und vereinzelte Holzbläser stetig auf und die Rhythmusinstrumente (zusammen mit Drehleier, Zink und Oboe) verwenden in einem stetigen Crescendo Stellen aus *Quentin's Death*. So steigt die Atmosphäre bis zum Kulminationspunkt, wo in den Takten 128 bis und mit 149 eine auskomponierte Version von *The King Who Has It All* gespielt wird. Diese zerfällt jedoch gegen den Schluss immer mehr, bis nur noch die Streicher in einem piano-pianissimo verwirrende Dissonanzen von sich geben. Nach vielen Ritardandi endet die sehr ausführliche Einleitung des Stückes auf einer langen Fermate. Mit Takt 150 beginnt der zweite und letzte Teil des Werkes, der Hauptteil, der nun möglichst wirkungsvoll die Beziehung zwischen Quentin und Eliot darstellen soll.

Wie in *The Beauty of All Life* übernimmt das Gemshorn die Hauptstimme mit dem Motiv Quentin. Begleitet wird die Passage von Hörnern und Posaunen, welche leere Quinten spielen. Bei den Blechbläsern ist anzumerken, dass ihre Tonschritte, denen aus *The Wedding* entsprechen. Das reine Quintintervall (beziehungsweise Quartintervall je nach Auslegung der Stimmen) ohne die harmonieverdeutlichende Terz veranschaulicht den Aspekt der

emotionalen Leere, die Quentin aufgrund seiner Depression ein Leben lang verspürt. Hinzu kommt, dass seine Liebesbeziehung zu Eliot aufgrund Quentins frühzeitigen Todes sich nie gänzlich entfalten kann. Diese Mischung aus *The Wedding*, dem Motiv Quentin und den leeren Quintintervallen bildet den Anfang des Hauptteils. Es folgt eine Erweiterung mit Streichern, welche die Harmonien des Periodensystems spielen und so die Harmonie ergänzen. Dies zeigt den Abschnitt der Serie, der in *The Beauty of All Life* geschildert wird: Quentin und Eliot erleben eine Art Blütezeit ihres Lebens und alles, was zuvor noch unklar schien, löst sich in dieser Zeit im Nichts auf. So gehen auch die leeren Quintklänge der Blechbläser unter, die nun nur noch als Stütze der Streicher fungieren. Doch schon nach wenigen Takten beginnt der Aufbau auseinanderzufallen. Die Blechbläser unterstützen zwar teilweise noch die Melodie in ihrer Harmonie, doch die Tonschritte entsprechen nicht mehr denen aus *The Wedding*. Auch die Streicher spielen zwar noch die Harmonien des Periodensystems, jedoch nicht mehr in Übereinstimmung mit der Melodie. Das ganze Gerüst verschiebt seinen Schwerpunkt immer mehr in den Bereich eines Cluster-Akkords, bis hin zu dem Punkt, wo sich, auch durch die immer langsamer werdende Melodie des Gemshorns, keine klare Struktur mehr erkennen lässt. Aus dieser chaotischen Aufstellung sticht dann aber auf einmal klar und deutlich der Klang des Gemshorns erneut hervor, diesmal jedoch mit einer neuen Melodie.

In der Mitte dieser Variation von *The Beauty of All Life*, genauer gesagt in den Takten 200 bis 216, ist nun Quentins Tod unmittelbar bevorstehend und so künden sich erneut die *fistulae* an, die schon in *Quentin's Death* eine bedeutende Rolle gespielt haben. Die Melodie, welche sie ab Takt 200 spielen, ist folgendermassen aufgebaut: Die Töne der Motive Quentin und Eliot werden aneinandergereiht und danach Ton für Ton nach der Idee der negativen Harmonie[25] angewendet. Die negative Harmonie geht davon aus, dass in einer Tonleiter gewisse Noten instabil sind und deshalb aufgelöst werden müssen. Spezifisch sind das die Noten der Stufen II, IV, VI und VII. Legt man im Quintenzirkel nun eine Achse *zwischen* die Tonika und die Dominante und spiegelt an dieser Achse alle Töne eines Akkords der gewählten Tonart, so bleiben die einst instabilen Noten in ihrer Funktion gleich. So kann also beispielsweise ein gespiegelter Dominantakkord die gleiche Funktion übernehmen und verändert den Spannungsverlauf der Akkordfolge nicht. Nun wird für jeden Ton des Mischmotivs Quentin-Eliot eine neue Grundtonart angenommen, die jeweils auf den Tönen von *Dies Irae* (die auch in *Mihi est propositum* verwendet werden) basiert.

[25] MusicTheoryForGuitar: YouTube: Wie man Akkordfolgen mithilfe NEGATIVER HARMONIE schreibt [einfach erklärt]. Auf: https://youtu.be/qHH8siNm3ts [abgerufen am: 20.12.2021].



Nummeriert man diese Töne von 1 bis 8 (oben das *Dies Irae*, unten das Mischmotiv, zuerst Quentin, dann Eliot), so erhält man folgendes Resultat bei einer Spiegelung an der von *Dies Irae* vorgegebenen Grundtonart:

1. Grundtonart B^b; Spiegelachse zwischen B^b und F; E wird zu B
2. Grundtonart A; Spiegelachse zwischen A und E; C wird zu D^b
3. Grundtonart B^b; Spiegelachse zwischen B^b und F; D wird zu D^b
4. Grundtonart G; Spiegelachse zwischen G und D; A wird zu C
5. Grundtonart A; Spiegelachse zwischen A und E; E wird zu A
6. Grundtonart F; Spiegelachse zwischen F und C; E wird zu D^b
7. Grundtonart G; Spiegelachse zwischen G und D; A wird zu C
8. Grundtonart G; Spiegelachse zwischen G und D; B wird zu B^b

Das Prinzip der negativen Harmonie macht nur dann Sinn, wenn man sich stets in der gleichen Tonart befindet. Da hier aber mit jedem Ton des Motives die Tonart anhand der Töne von *Dies Irae* gewechselt wird, ist jegliche Logik, die dieser Technik einst inne war, nicht mehr sinnvoll. Die Essenz der beiden Charaktere, ihre Motive also, wird verzerrt dargestellt, da sich plötzlich alles nur noch um das dreht, was am Schluss der Serie beiden zum Verhängnis wird: Quentin fragt sich bis kurz vor Schluss noch, ob sein Tod wirklich als eine Heldentat gelten kann, die seinen Freunden das Leben rettete, oder ob er nur einen Weg gefunden hat sich selbst umzubringen, ohne ein schlechtes Gewissen haben zu müssen. Der Tod, der Quentin schon sein Leben lang verfolgt, hat ihn doch noch eingeholt. Eliot hingegen muss der schmerzhaften Realität ins Auge blicken, dass eine geliebte Person sich so sehr für ihn einsetzte, dass sie dafür starb. Seine Angst, emotionale Bindungen könnten scheitern oder gar gegen ihn verwendet werden, zeigt sich anhand von Quentin als unbegründet, doch der Beweis für Quentins Treue bildet kein Erfolgserlebnis, sondern sein Tod. Diese verzerrten Ansichten ihrer Leben im Kontext einer Spiegelwelt führen einen dann zur Technik der negativen Harmonie.

Das dramatische Ende der Serie zeigt sich ab Takt 272. Ab dort folgt eine Art modernes Requiem, welches zeigen soll, wie Eliot in der fünften und letzten Staffel der Serie mit Quentins Tod umgeht. Diese Szenen auch noch schriftlich zu analysieren hätte jedoch, vor

allem in Bezug auf den philosophischen Aspekt, den Rahmen dieser Maturarbeit gesprengt. Kurz ausgedrückt lässt sich sagen, dass sich Eliot noch nicht gänzlich mit der Situation, dass sein Freund gestorben ist, auseinandergesetzt hat. Er versuchte alles zu verarbeiten, doch genau ist nicht klar, wie er dazu steht. Sicher ist nur, dass er noch nicht mit sich selbst ins Reine kommen konnte. Deshalb steht das Stück auch bis zum Takt 290 auf einer Dissonanz. Dieses offene Ende entspricht sehr der Atmosphäre der Serie. Letztlich wird der dissonante Akkord dann aber aufgelöst nach a-Moll. Damit verbleibt bis kurz vor Schluss ein kleiner Funke Ungewissheit. Allerdings wird dieser Funke im allerletzten Takt dadurch erneut aufgegriffen, dass die Flöten vom Grundton A auf den Leitton $G^{\#}$ wechseln. Es entsteht ein leichter Hauch einer Unvollkommenheit, wie sie auch in Eliot herrscht. Auch wird der Ton nicht von einem Gemshorn gespielt, welches im Verlaufe des mittelalterlichen Liederzyklus als das Instrument Eliots etabliert wurde, sondern von einer modernen Querflöte. So mischt sich Eliots Leben mit dem von Quentin, welches in diesem Werk durch moderne Einflüsse repräsentiert wird, was zum Schluss diesen Nachgeschmack eines übermässigen C Akkords mit A im Bass hinterlässt. Nicht nur emotional und bezüglich philosophischer Betrachtungen über den Tod, sondern auch musikalisch gesehen nicht gänzlich abschliessend, kommen so die zwei Werke *Eliot Waugh* und *Quentin Coldwater* zu Ende.

4 Reflexion und Schlusswort

Die grosse Herausforderung stellte sich darin zu wissen, wo man beginnen und wie weit man gehen soll. Das Thema *mittelalterliche Musik* hat viel mehr zu bieten als man sich im ersten Moment denken könnte. Ich habe deshalb sehr ambitioniert versucht, mir einen möglichst weitgreifenden Überblick zu verschaffen. Dabei häuften sich Lektüre und Hörproben immer mehr und ich musste mich auf das Wesentliche jedes Buches beschränken. Sie alle ganz zu lesen hätte den zeitlichen Rahmen gesprengt. Unter diesem Aspekt ist auch das zu führende Arbeitsbuch von mir hauptsächlich für Notizen zu Quellen benutzt worden. Für die Stücke, die ich geschrieben habe, musste ich deshalb weitere Arbeitsbücher anschaffen. Eines davon enthält eine Zusammenfassung der Geschichte Eliots. Ein weiteres war für die Geschichte von Quentin gedacht, doch es war einfacher, diese in Eliots Buch einzuarbeiten. Ein letztes Arbeitsbuch war reserviert, um meine Stücke zu planen, doch es stellte sich bald heraus, dass dieser Prozess zu mehr Kreativität führt, wenn ich ihn nur im Kopf verfolge. Für einige Stücke machte ich dennoch gewisse Notizen, jedoch sind diese unbedeutend für das Nachvollziehen meines Arbeitsprozesses und bleiben deshalb unveröffentlicht. Bei Quentins Stück hingegen musste ich eine leere Partitur drucken, um vor allem den Aufbau, aber auch Dinge wie Harmonien besser planen zu können. Der analoge Schreibprozess erlaubte dabei mehr Flexibilität als der digitale. Mit MuseScore, dem von mir verwendeten Notationsprogramm, kannte ich mich zwar schon vor Beginn der Arbeit gut aus, doch genau deswegen wusste ich auch, dass das digitale Planen eher einschränkend als zielführend sein würde.

Meine Zeit- und Arbeitseinteilung konnte ich grösstenteils gut einhalten. Während der ersten paar Wochen erreichte ich ein Grundverständnis für das Thema, was mir das uneingeschränkte Komponieren ermöglichte. Einzelne Recherchen in bestimmte Spezialgebiete gab es nachzuholen, doch dies habe ich anfangs auch nicht ausgeschlossen und Zeit dafür einberechnet. Mein Ziel, zwei Wochen vor den Weihnachtsferien mit dem Kapitel *Eliot Waugh* abzuschliessen, musste ich um eine Woche verschieben, bin dafür aber mit der Erstgestaltung des Werkes *Quentin Coldwater* umso schneller vorwärtsgekommen, da ich vorgängig den Abschnitt *Eliot Waugh* konsistent und genau ausgearbeitet habe.

Ich bin grundsätzlich sehr zufrieden mit meiner Auseinandersetzung mit den zwei Themen. Den Bereich der modernen Musik kannte ich schon von Beginn an sehr gut und konnte mich so umso mehr in das für mich neue und faszinierende Thema der Musik des

Mittelalters einlesen. Doch trotz der intrinsischen Motivation ist es mir nicht immer leichtgefallen, mich an die Arbeit zu machen. Für die fachliche Unterstützung spreche ich deshalb meinen Dank Herrn Harry Joelson und Frau Margrit Joelson-Strohbach, Frau Rebecca Schmalholz, Herrn Christoph Peter, Herrn Dominic Boller, Herrn Peter Nussbaumer und meiner Betreuungsperson Herrn Christoph Germann aus. Für weitere, unabdingbare Unterstützung danke ich meiner Familie, der Familie Richner, Frau Reta Lehner und Giulia Waser für das geduldige Erleiden vieler Tiraden über die mittelalterliche Musik und die Probleme, welche diese mit sich bringt im Vergleich zur Moderne. Vor allem danke ich Remo Max Weirich für den emotionalen Support.

5 Quellenverzeichnis

5.1 Schriftliche Quellen

Adam Neely: YouTube: The Great Myth of the Medieval Tritone Ban. Auf: youtu.be/3MhwGnq4N9o;; hochgeladen: 02.08.2021 [abgerufen 16.10.2021], (S. 7).

Blasmusik 4u: Fanfare lernen. Auf https://blasmusik4u.de/instrumente/fanfare/ [abgerufen: 19.10.2021], (S. 13)

Britannica; https://www.britannica.com/art/heterophony; [abgerufen: 18.12.21].

de-academic: Hofnarr. Auf: https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/621472#Die_mittelalterliche_Narrenfigur [abgerufen: 16.10.2021], (S. 11).

Elbphilharmonie Hamburg: Elbphilharmonie Erklärt | …den Zink. Auf: youtu.be/uNOl0tPQdKI [abgerufen: 2.10.2021], (S. 5).

fandom: Eliot Waugh. Auf: themagicians.fandom.com/wiki/Eliot_Waugh [abgerufen: 18.07.2021], (S. 4).

Griffiths, Paul: *Geschichte der Musik vom Mittelalter bis in die Gegenwart*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008, (S. 7, 17).

Guide des instruments anciens; ricercar verlag 2009

Johannes Munzinger: Bayerischer Rundfunk Podcast: Radiowissen: Der Hofnarr – Legende und Wahrheit. Auf: https://www.br.de/mediathek/podcast/radiowissen/der-hofnarr-legende-und-wahrheit-1/1803710 [abgerufen: 16.10.2021], (S. 11).

Lernhelfer: 4.2.3 Weltliche Musik des Mittelalters. Auf: www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/musik/artikel/minnesaenger [abgerufen 13.10.2021], (S. 7).

Medieval Chronicles: Foy Porter Song. Auf: https://www.medievalchronicles.com/medieval-music/medieval-songs/foy-porter-song/ [abgerufen 16.10.2021], (S. 13).

Möller, Hartmut / Stephan, Rudolf (Hg.): *Die Musik des Mittelalters*. Lilienthan: Laaber-Verlag 1991 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 2), (S. 7).

MusicTheoryForGuitar: YouTube: Wie man Akkordfolgen mithilfe NEGATIVER HARMONIE schreibt [einfach erklärt]. Auf: https://youtu.be/qHH8siNm3ts [abgerufen am: 20.12.2021], (S. 26).

Salmen, Walter: *Der Spielmann im Mittelalter*. Innsbruck: Edition Helbling 1983, (S. 5, 9, 12).

Viola Scheffel: Hyperion records: Foy Porter. Auf: https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W9712_GBAJY1713402 [abgerufen 16.10.2021], (S. 13).

Walter, Michael: *Grundlagen der Musik des Mittelalters – Schrift, Zeit, Raum*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 1994, (S. 18).

5.2 Abbildungen

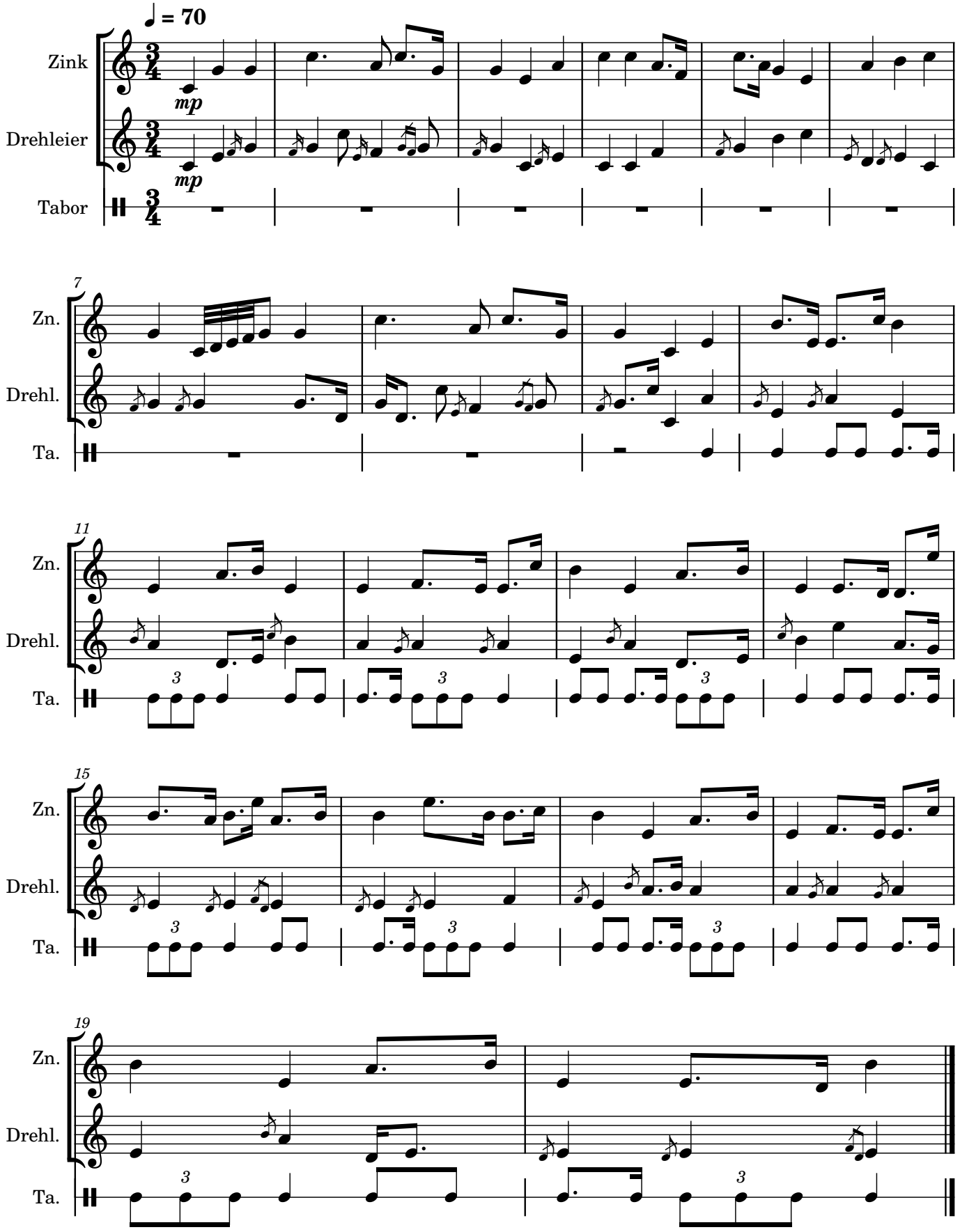
Abbildung 1: *Danse macabre des femmes, gedruckt bei Guyot Marchant, Paris 1486: Todesmenestrels und 1. Bild der Ständereihe; nach dem Faks. von Champion* in: Hammerstein, Reinhold: *Tanz und Musik des Todes - Die Mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*. Bern und München: Francke Verlag 1980, (S. 22).

Abbildung 2: *Danse macabre-Druck, Paris um 1500 bei Trepperel/Jehannot, Bernm Univ. Bibl., Inc. V. 120, fol. a l^{v}: Todesmenestrels; Bibl.aufnahme* in: Hammerstein, Reinhold: *Tanz und Musik des Todes - Die Mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*. Bern und München: Francke Verlag 1980, (S. 22).

1. Childhood

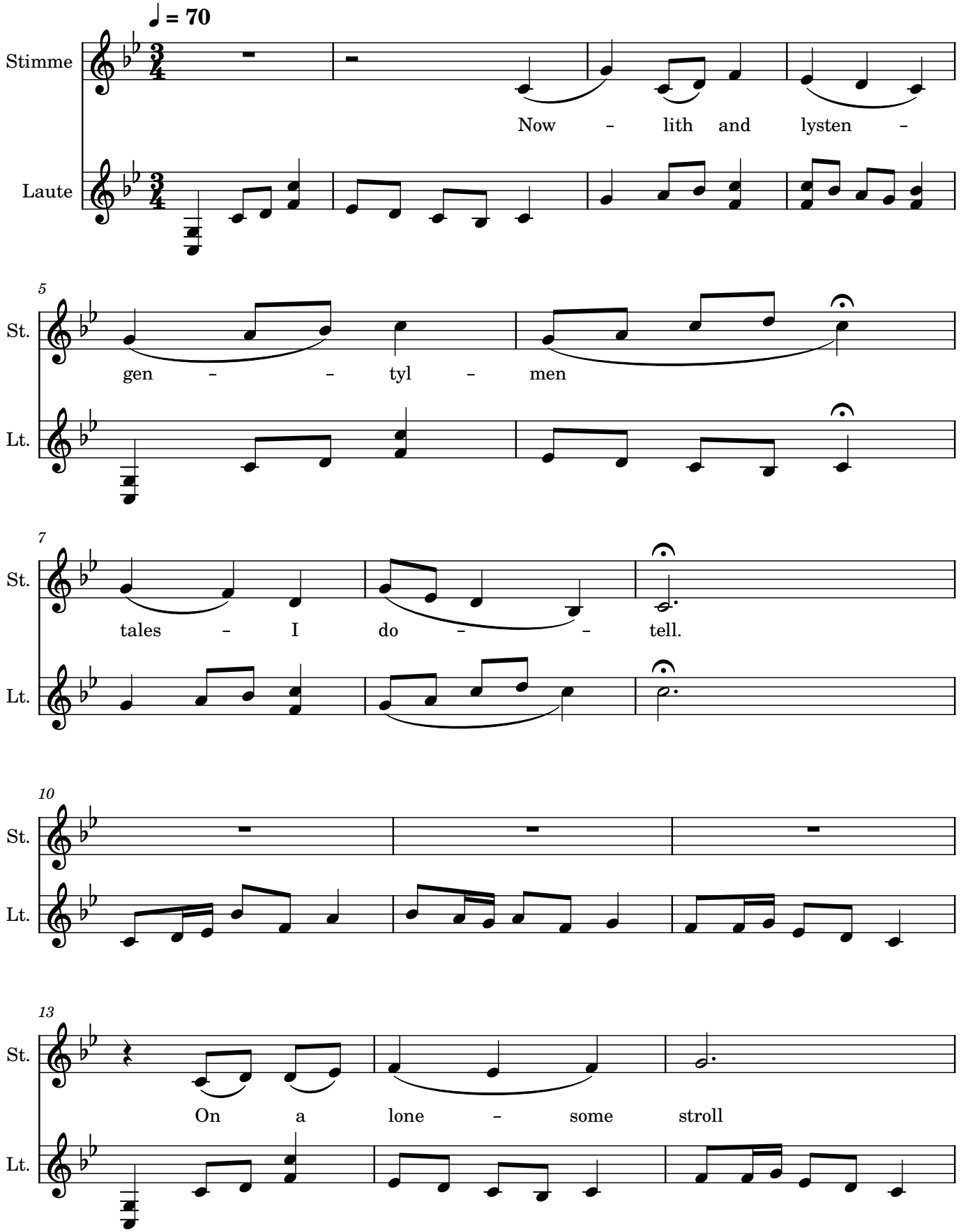
Eliot Waugh - The Story of a King

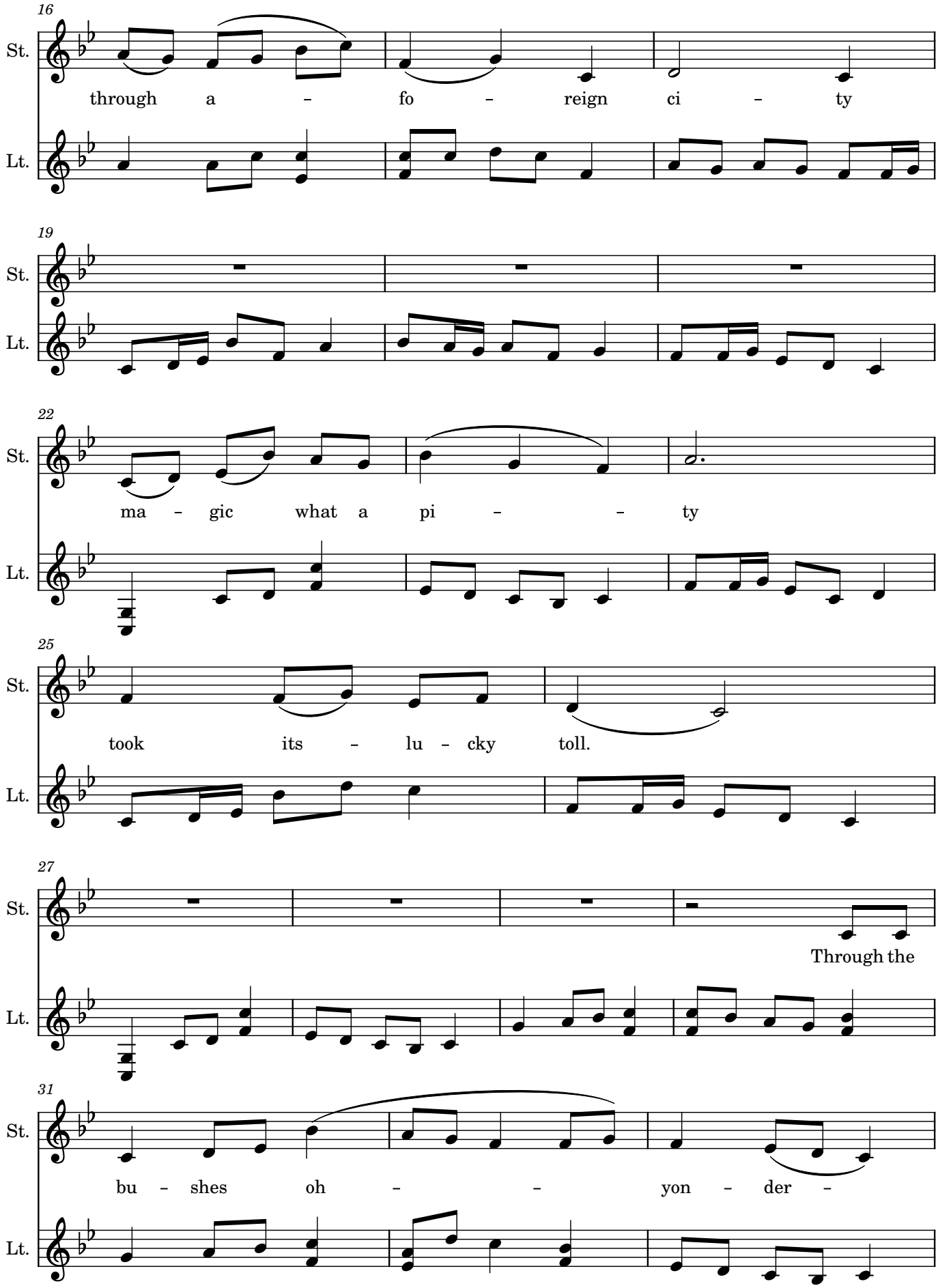
Felix Jenni

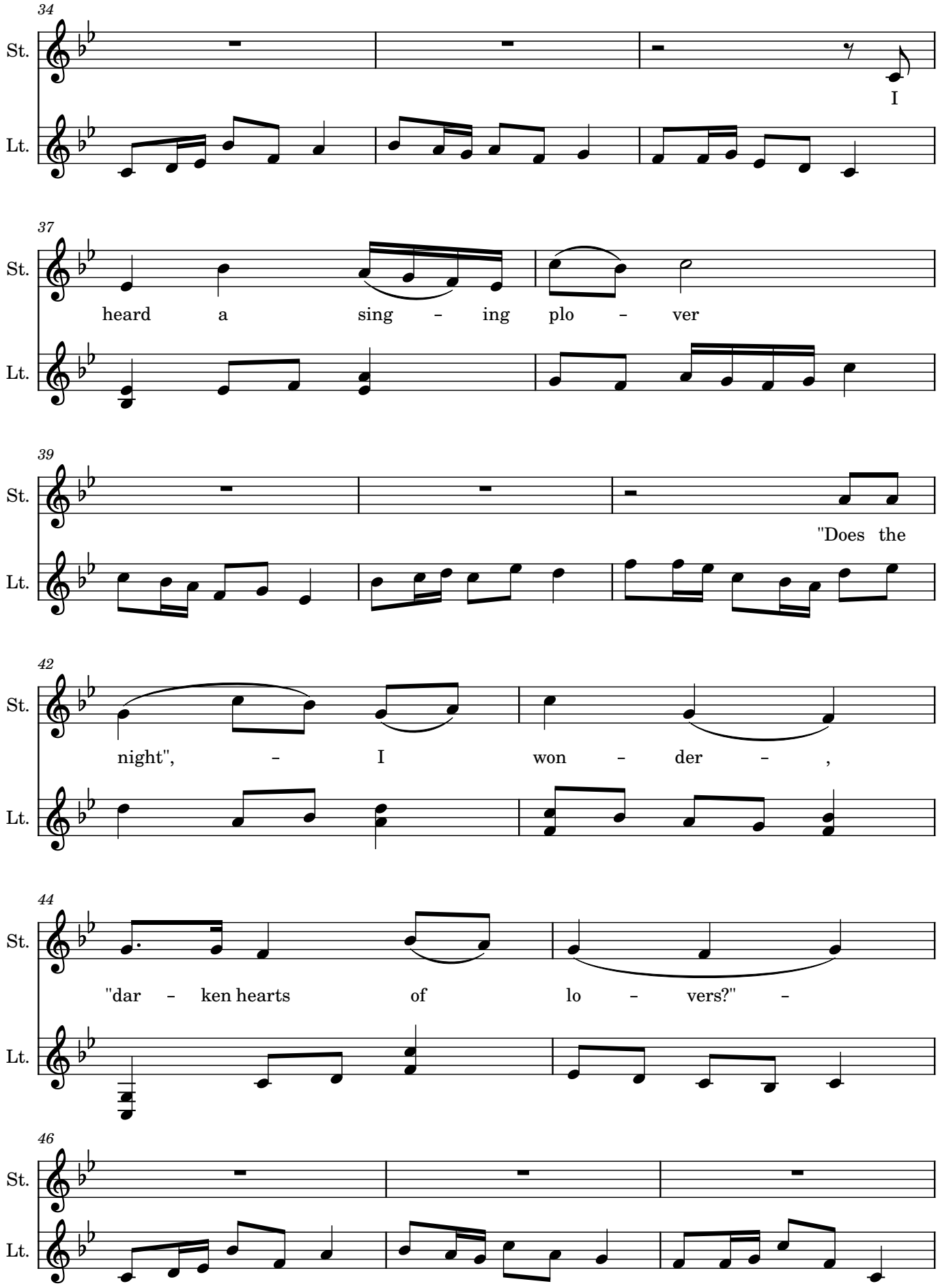


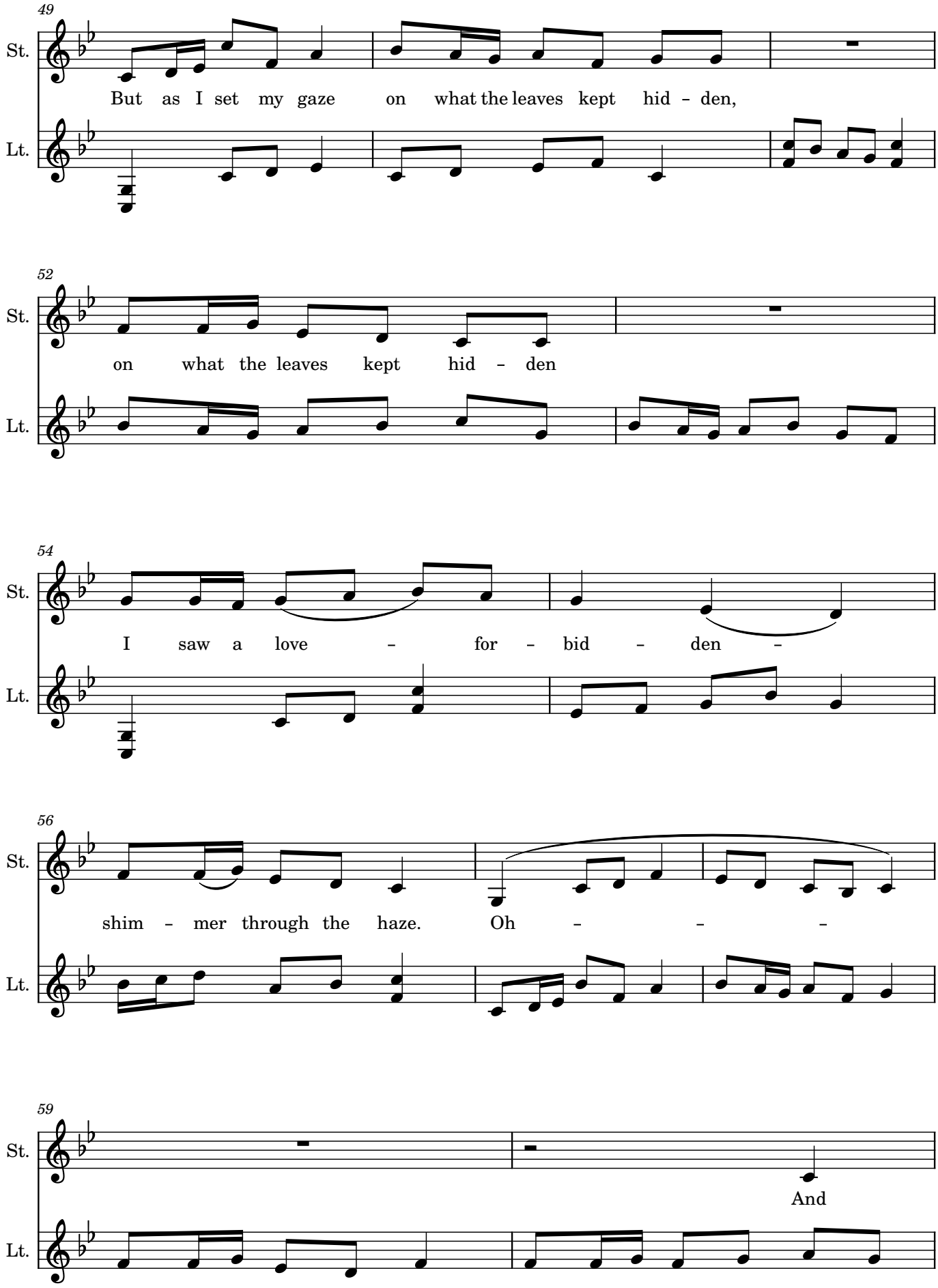
2. Two Plovers

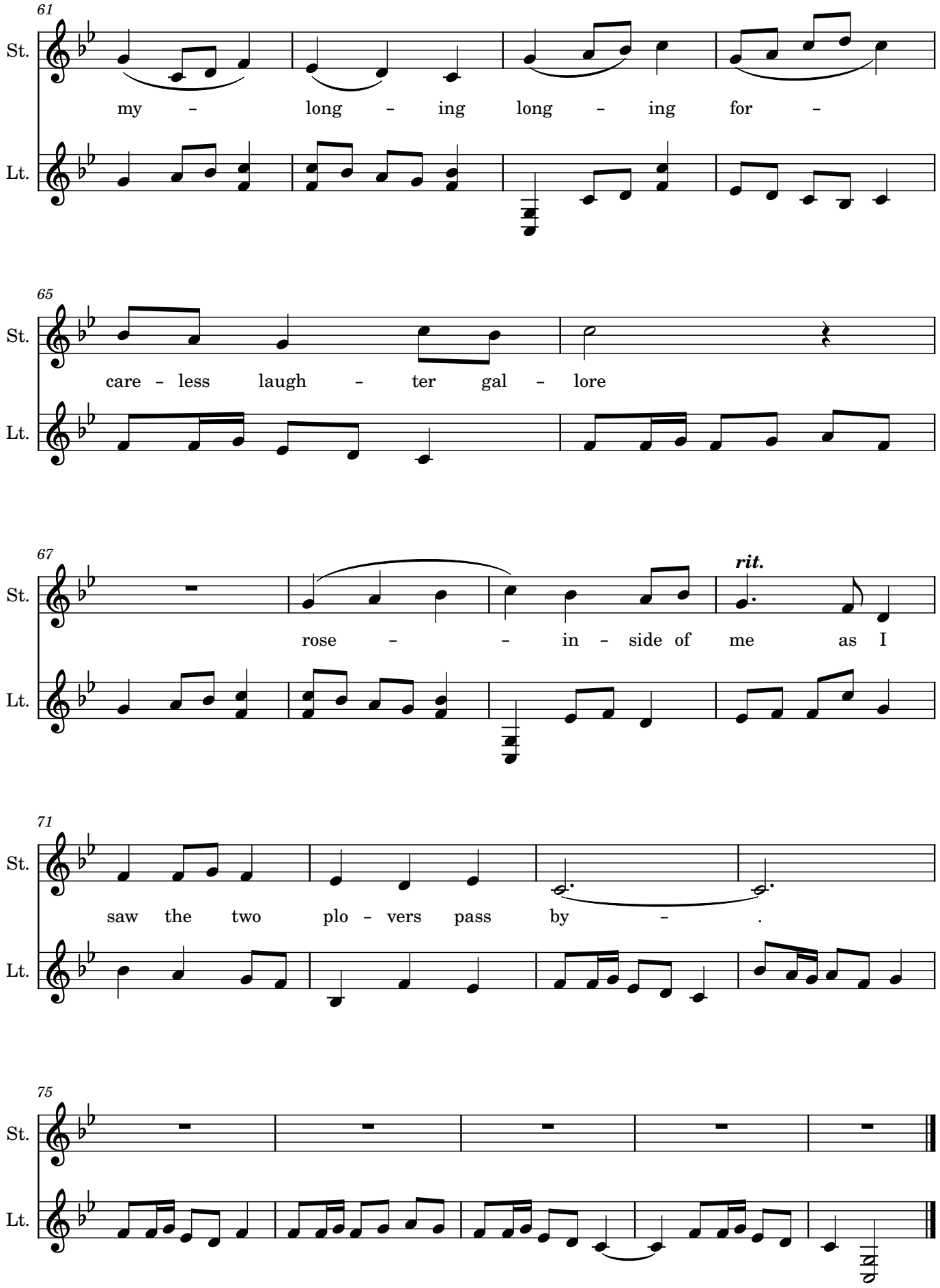
Felix Jenni




16
St.
through a – fo – reign ci – ty
Lt.
19
St.
Lt.
22
St.
ma – gic what a pi – – ty
Lt.
25
St.
took its – lu – cky toll.
Lt.
27
St.
Through the
Lt.
31
St.
bu – shes oh – – yon – der –
Lt.

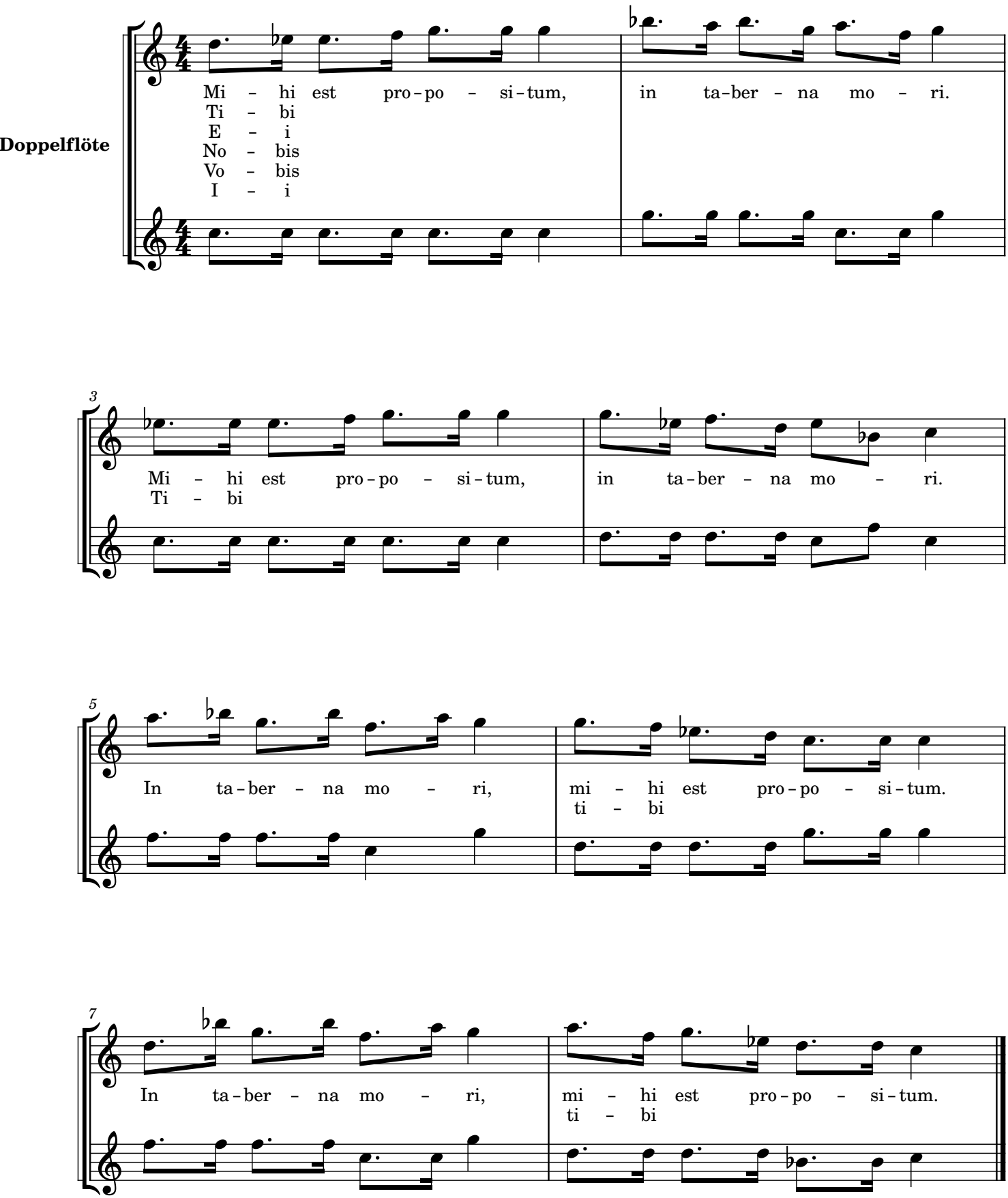

34
St.
Lt.
I
37
St.
Lt.
heard a sing – ing plo – ver
39
St.
Lt.
"Does the
42
St.
Lt.
night", – I won – der – ,
44
St.
Lt.
"dar – ken hearts of lo – vers?" –
46
St.
Lt.


49
St.
But as I set my gaze on what the leaves kept hid – den,
Lt.
52
St.
on what the leaves kept hid – den
Lt.
54
St.
I saw a love – for – bid – den –
Lt.
56
St.
shim – mer through the haze. Oh – – –
Lt.
59
St.
And
Lt.


61
St.
my – long – ing long – ing for –
Lt.
65
St.
care – less laugh – ter gal – lore
Lt.
67
St.
rose – – in – side of me as I
rit.
Lt.
71
St.
saw the two plo – vers pass by – .
Lt.
75
St.
Lt.

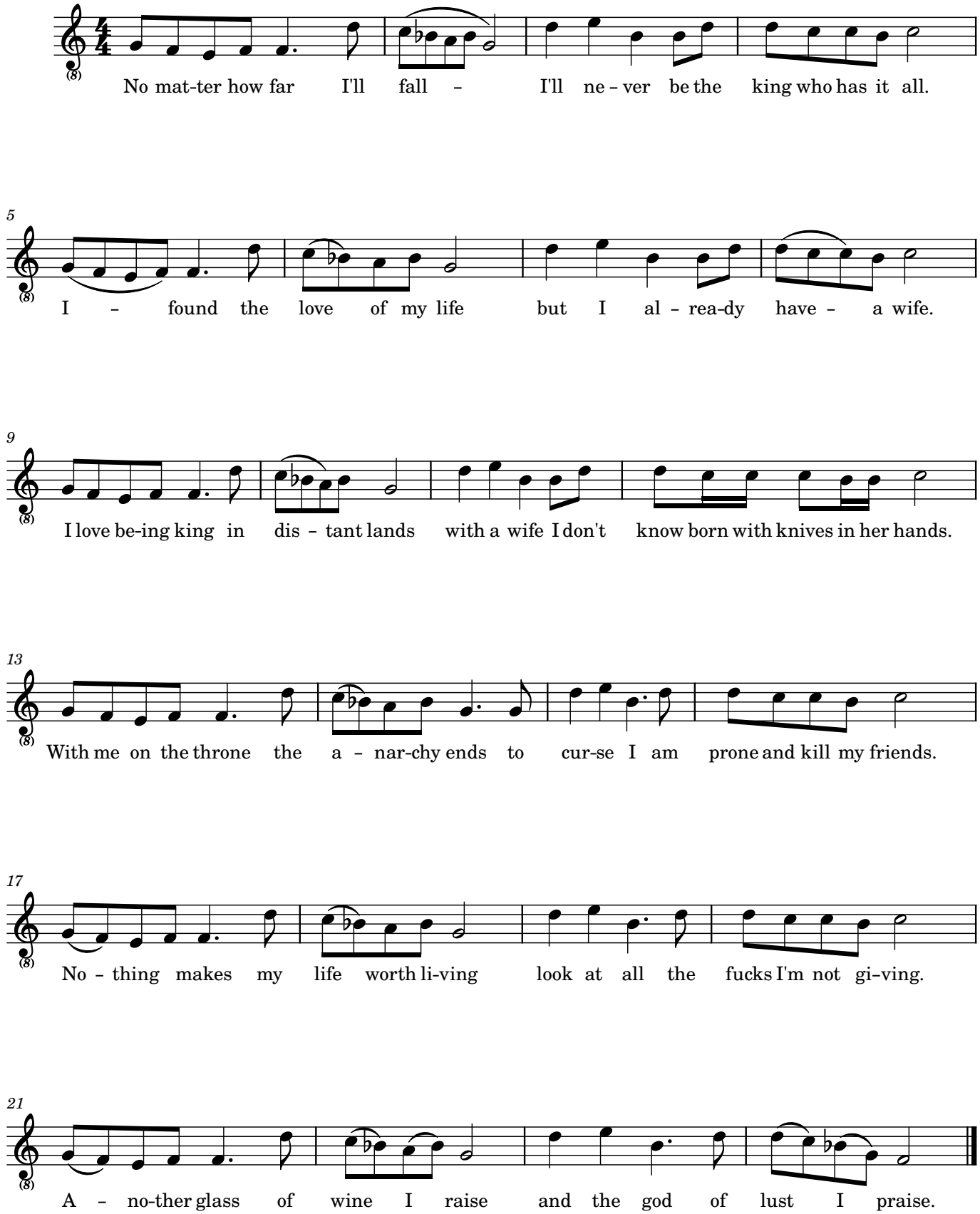
3. Mihi est propositum, in taberna mori

Felix Jenni



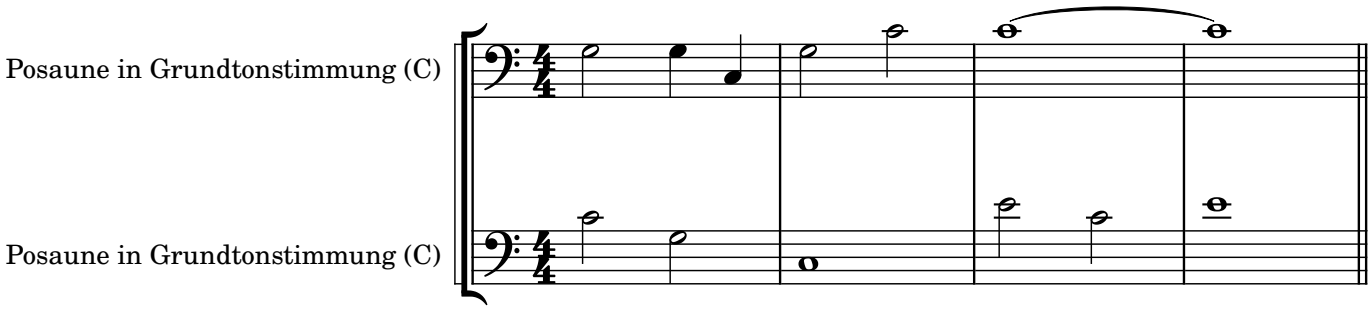
4. The King who Has it All

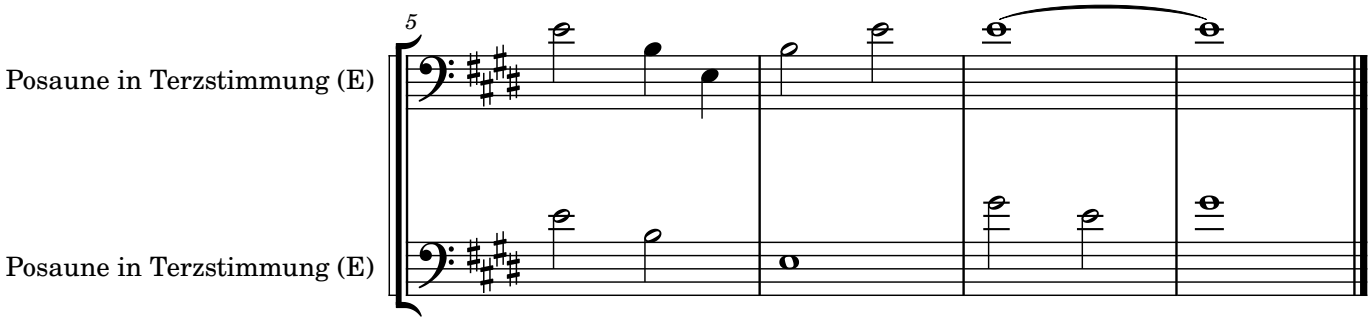
Felix Jenni



5. The Wedding

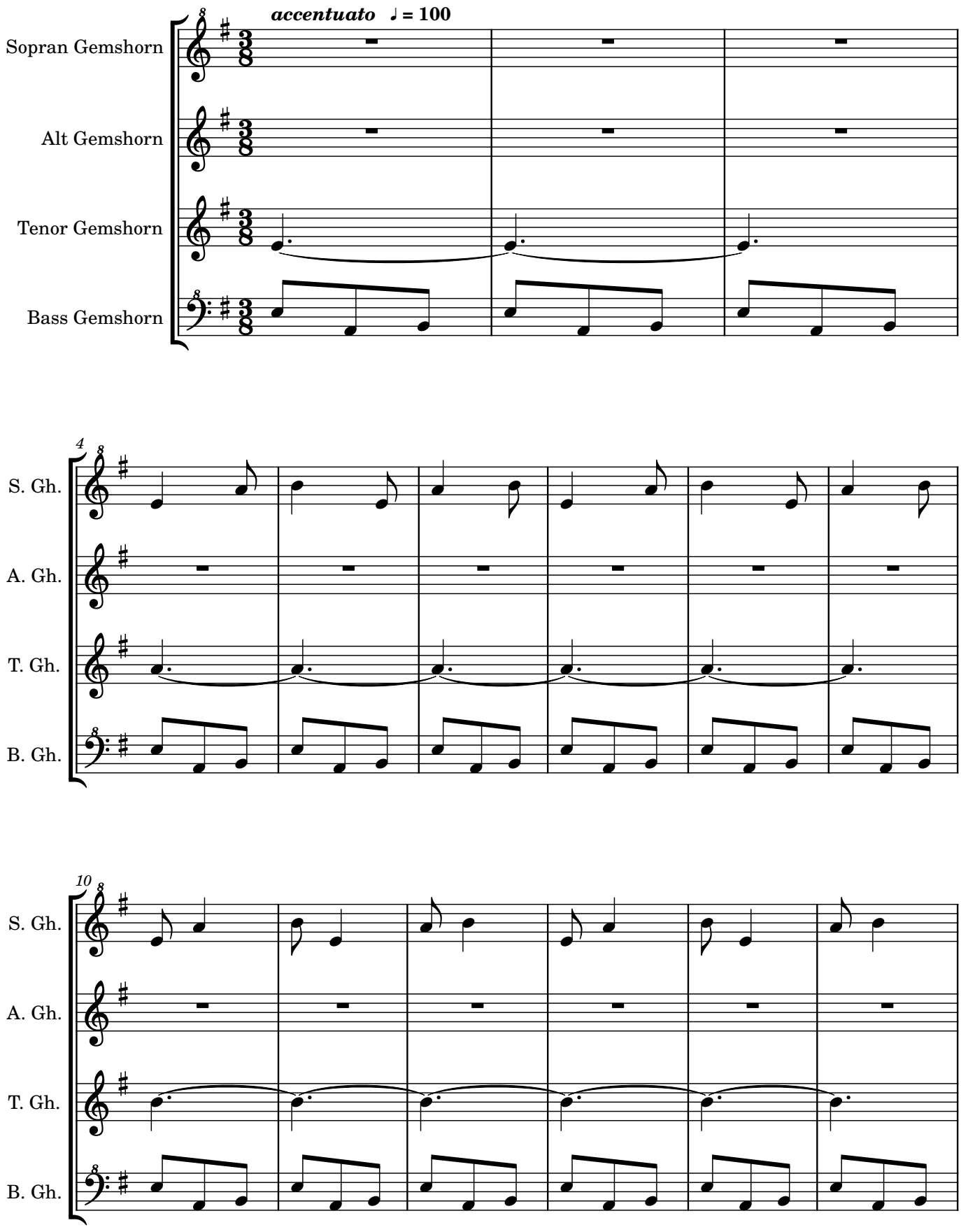
Felix Jenni

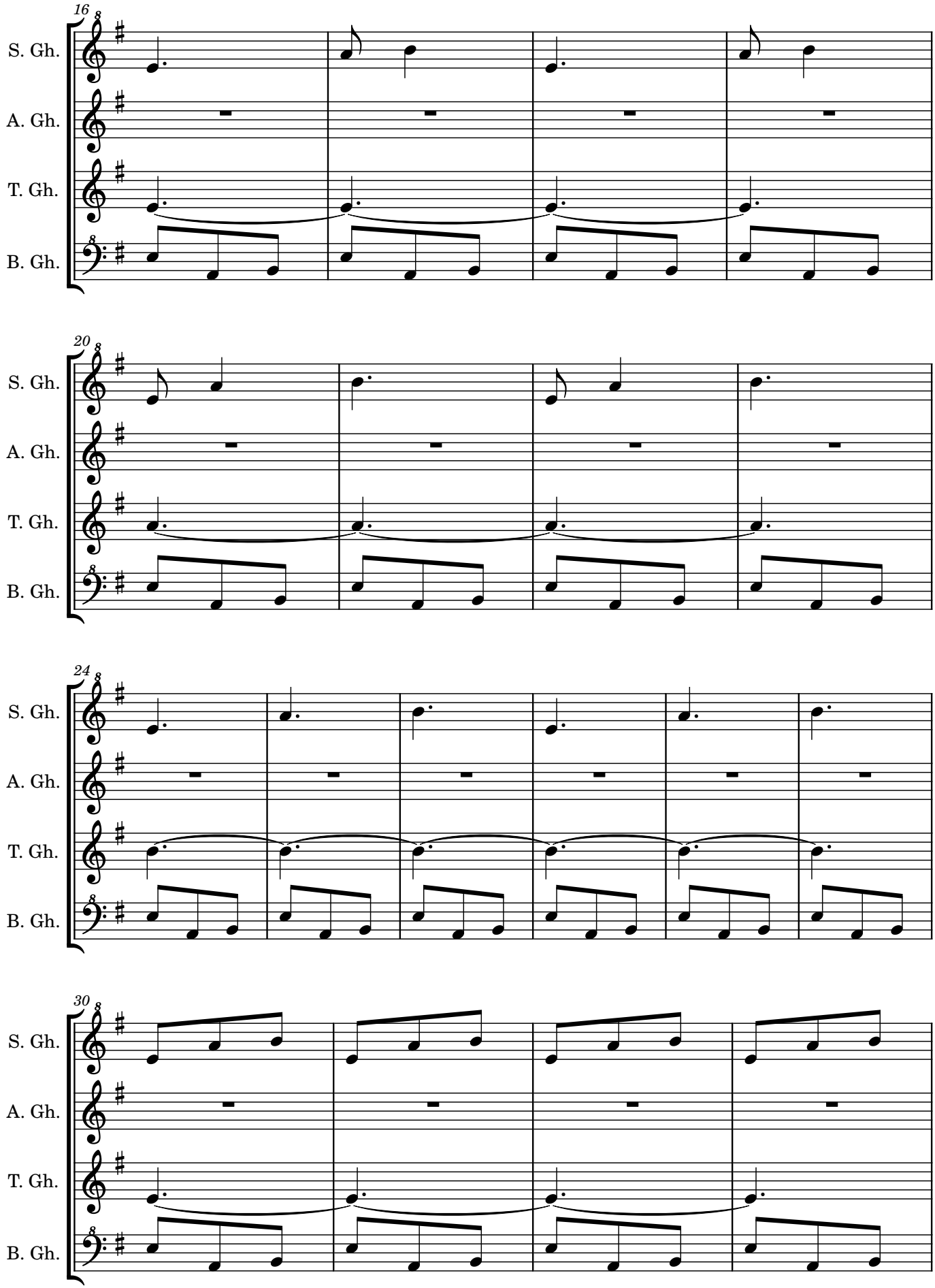


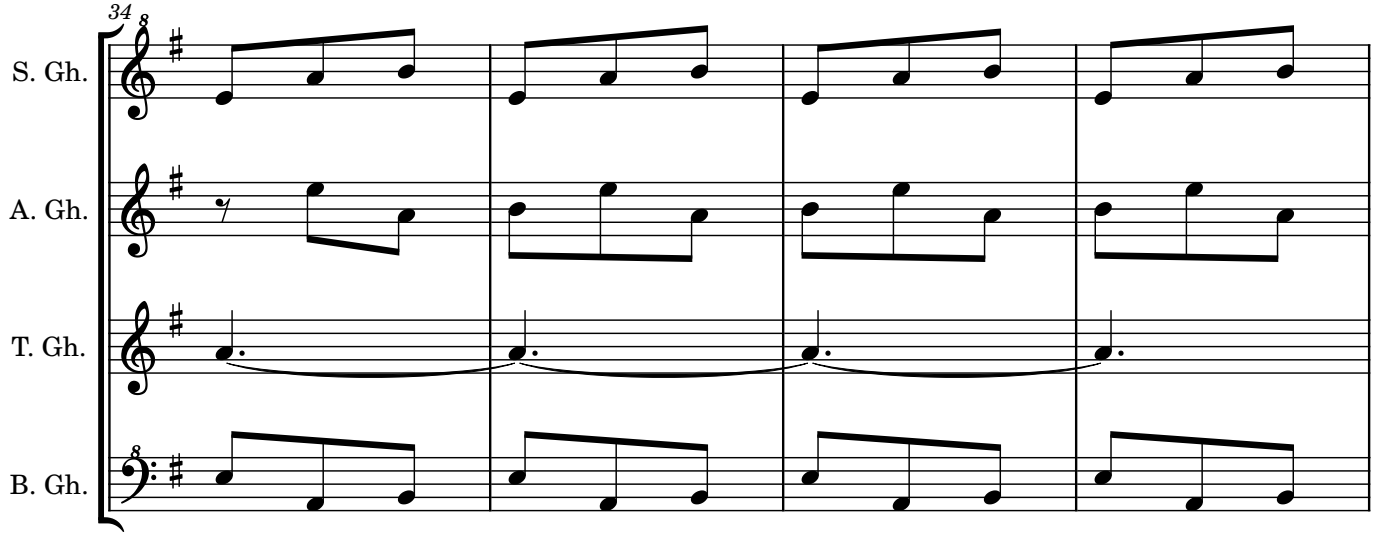


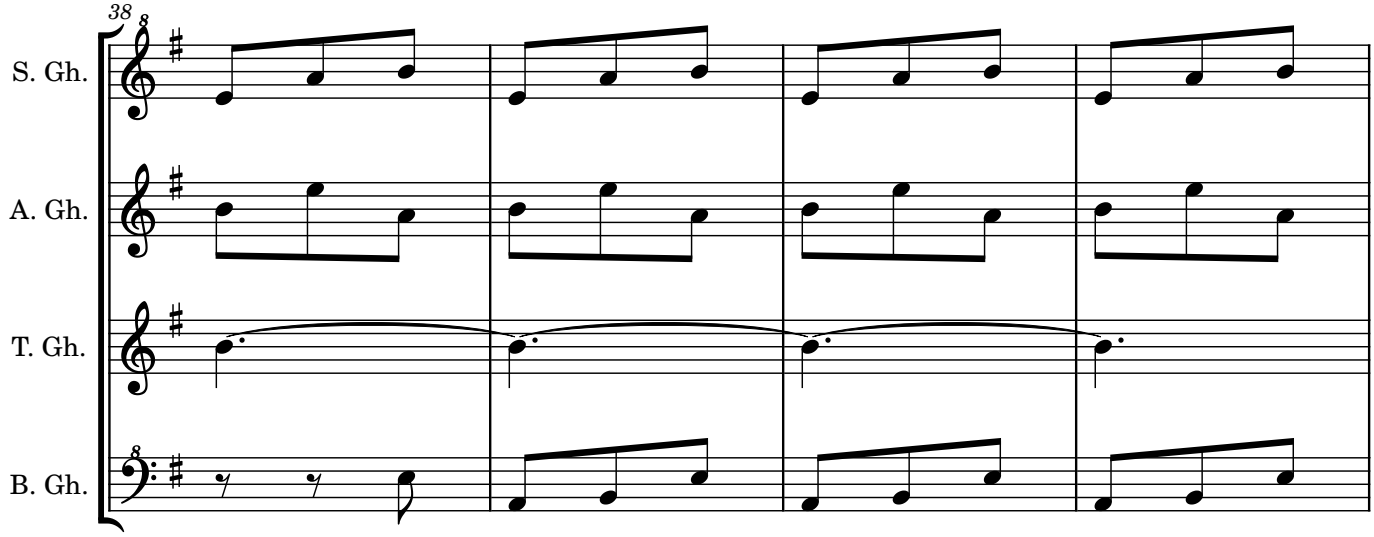
6. The Beauty of All Life

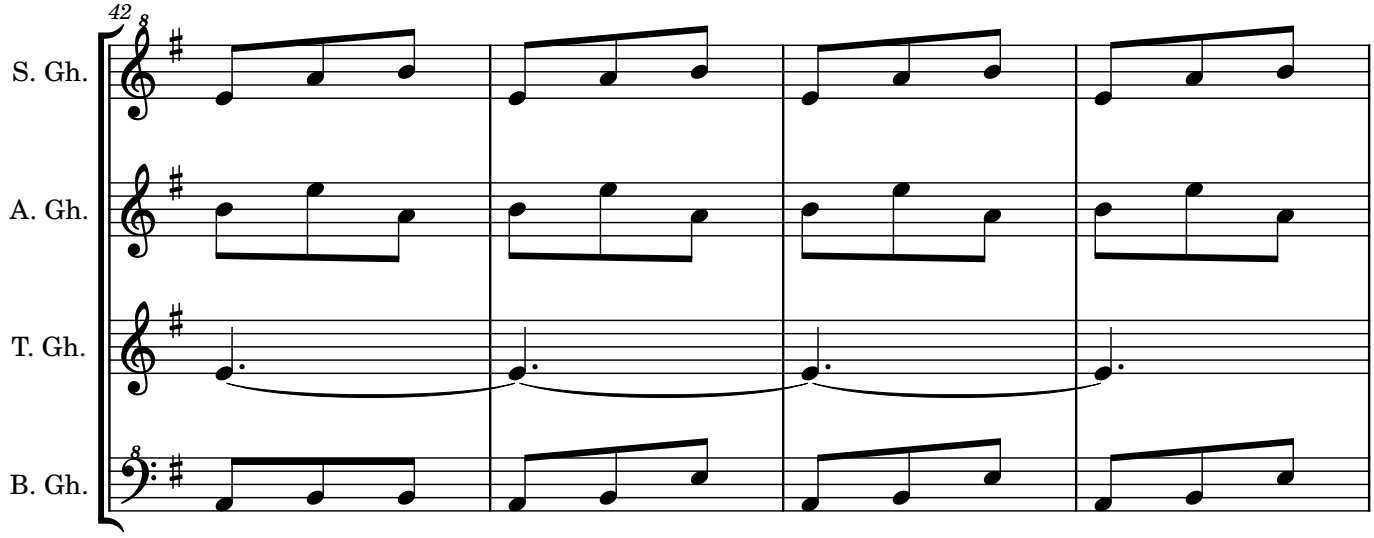
Felix Jenni

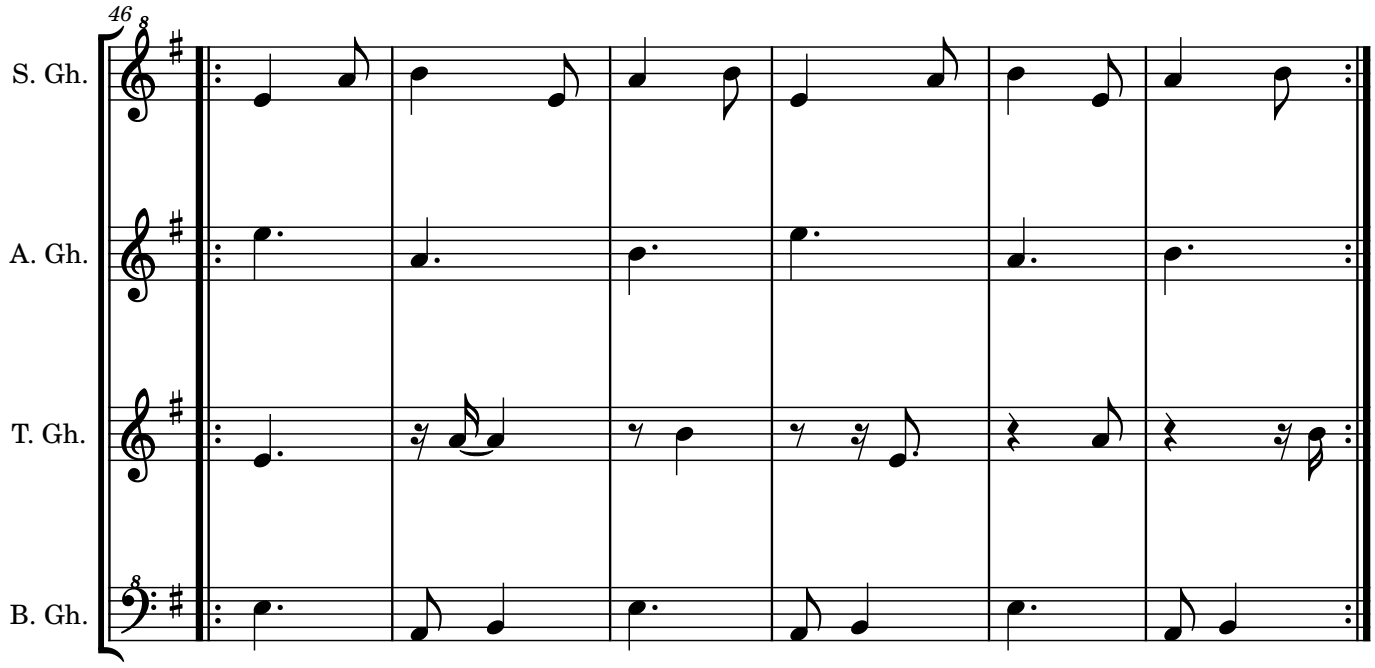


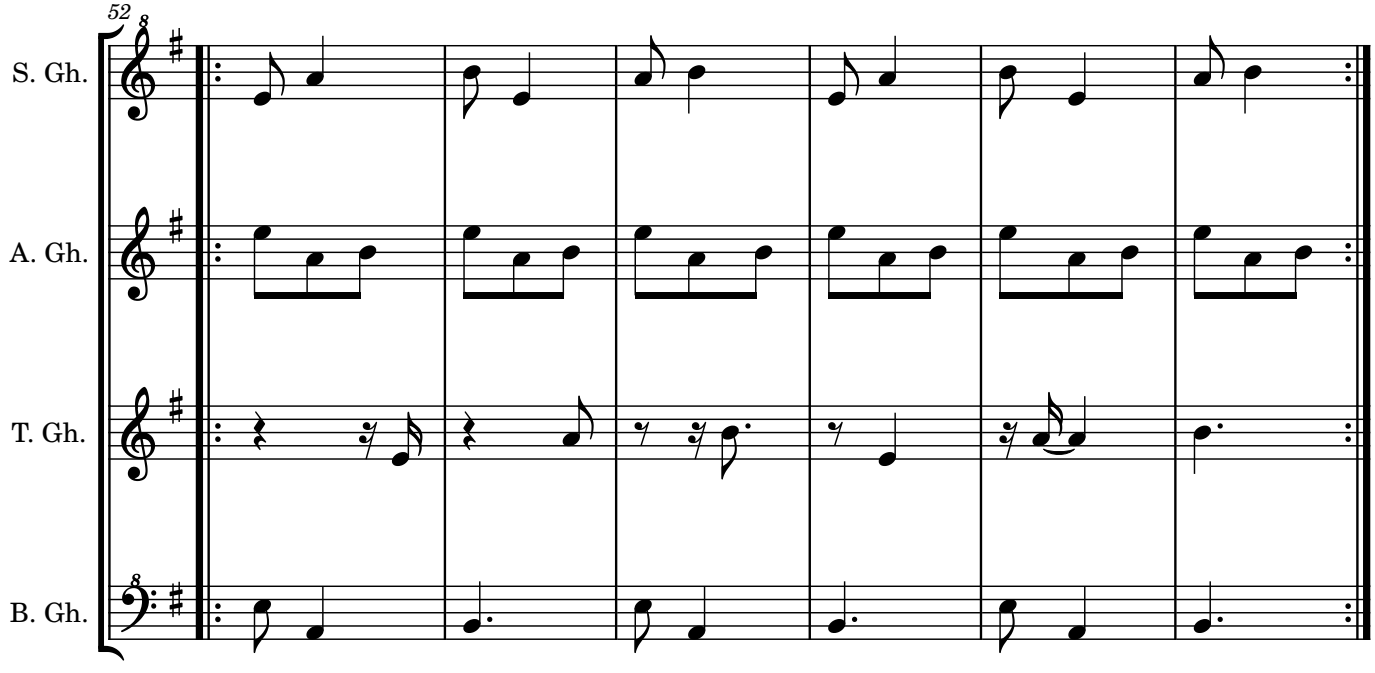

16
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.
20
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.
24
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.
30
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.


34
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.

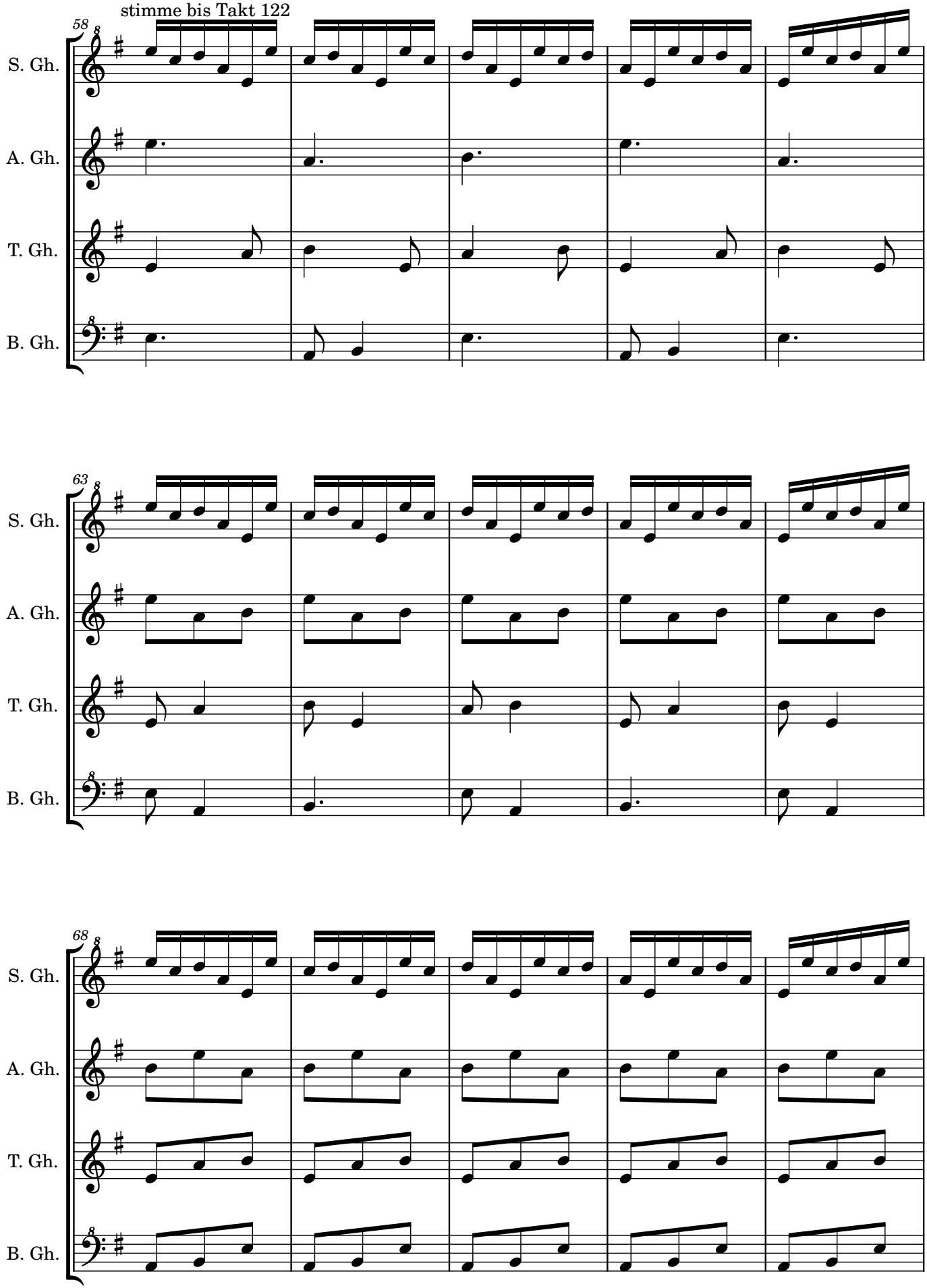

38
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.

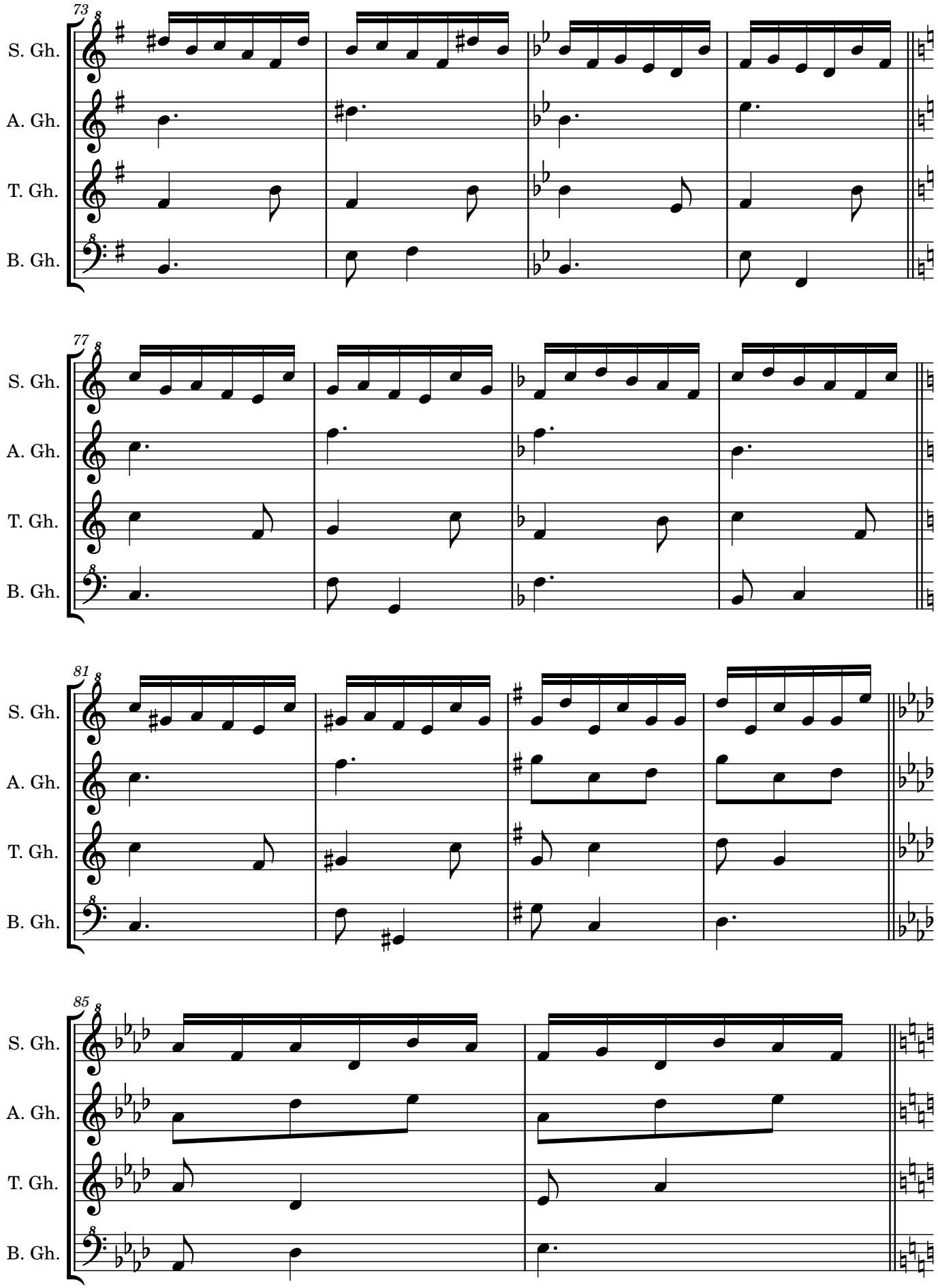

42
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.

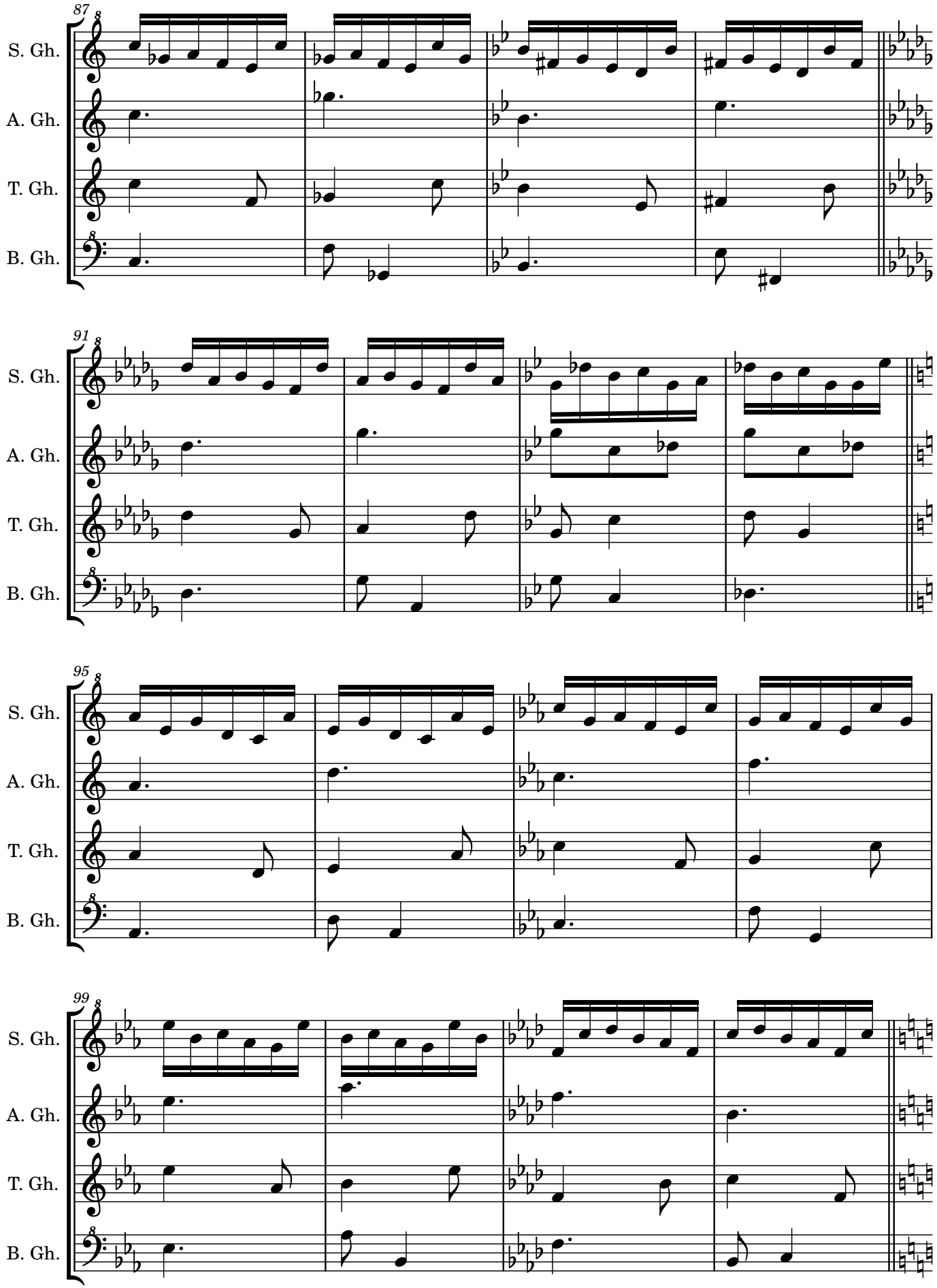

46
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.

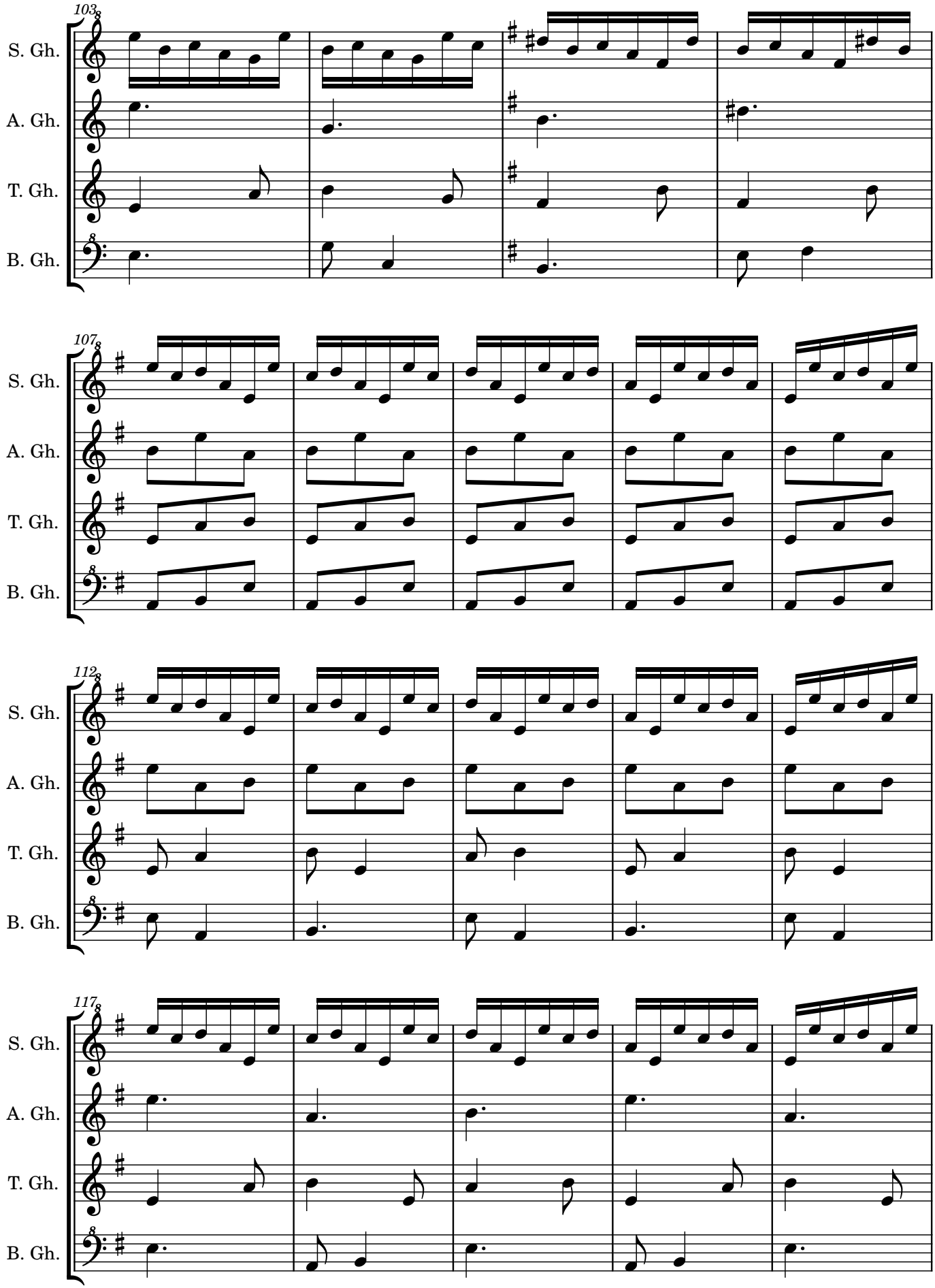

52
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.

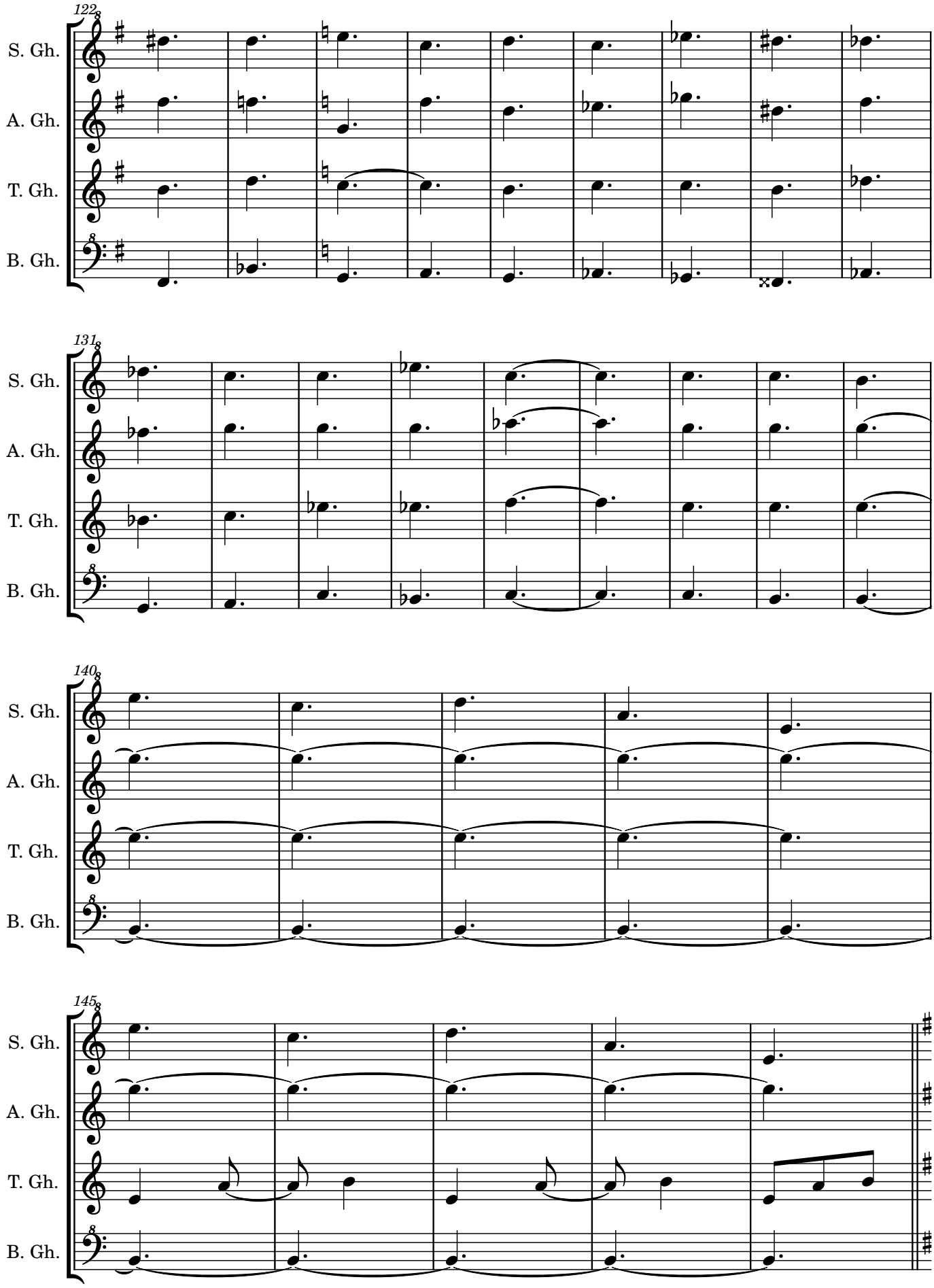
Sopran als Haupt-
stimme bis Takt 122

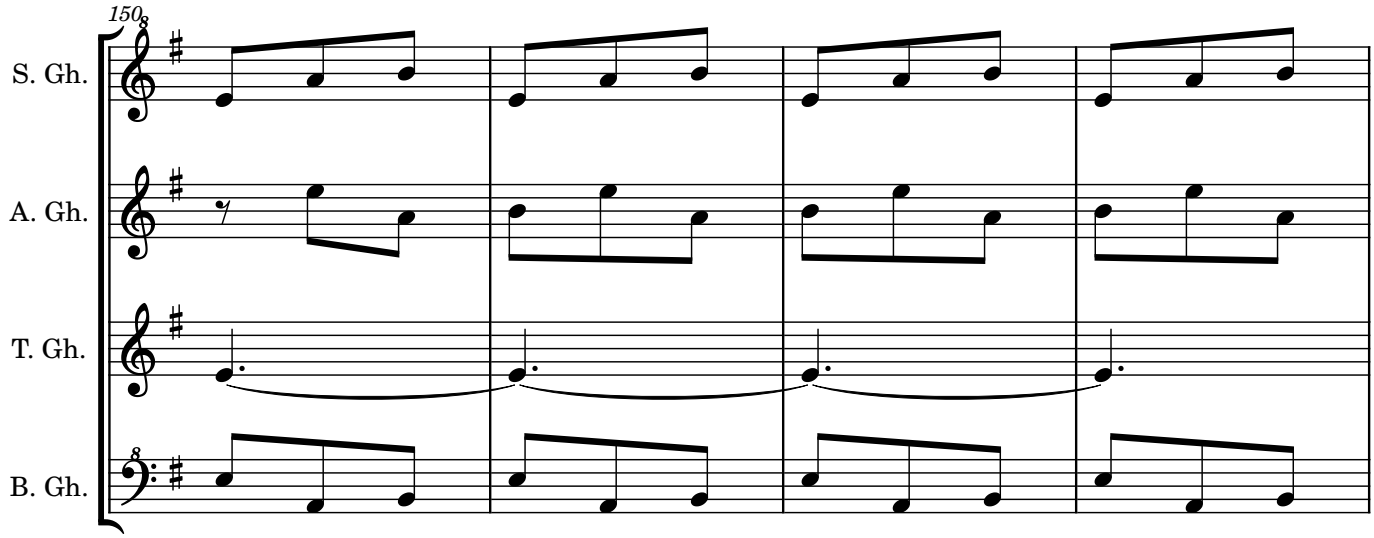


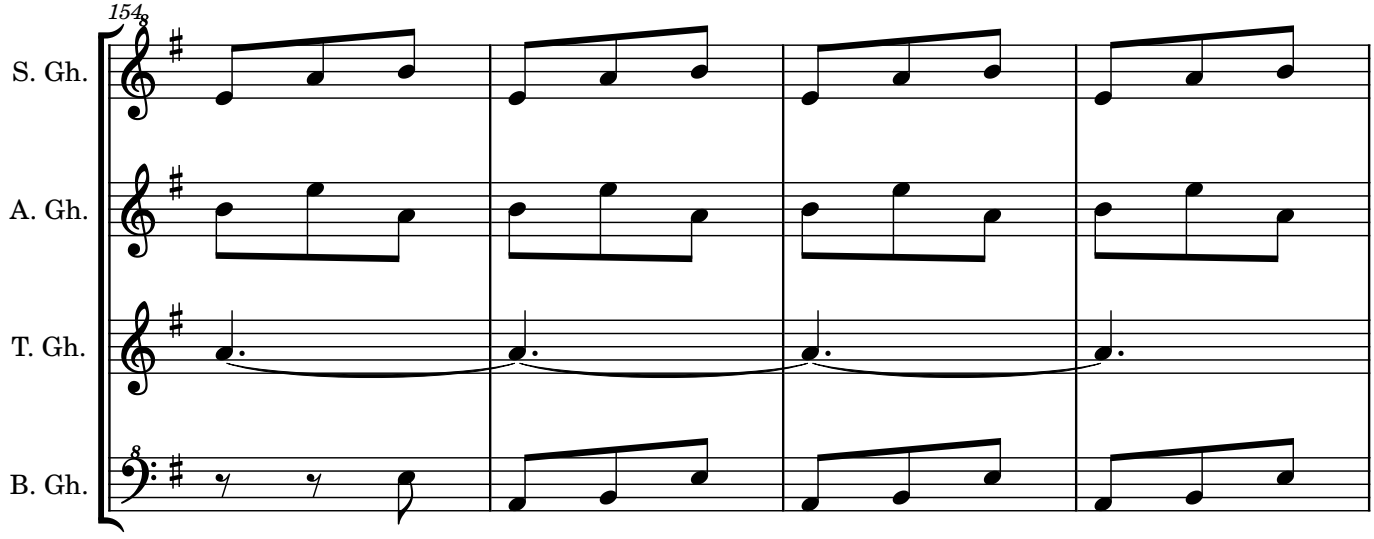

73
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.
77
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.
81
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.
85
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.

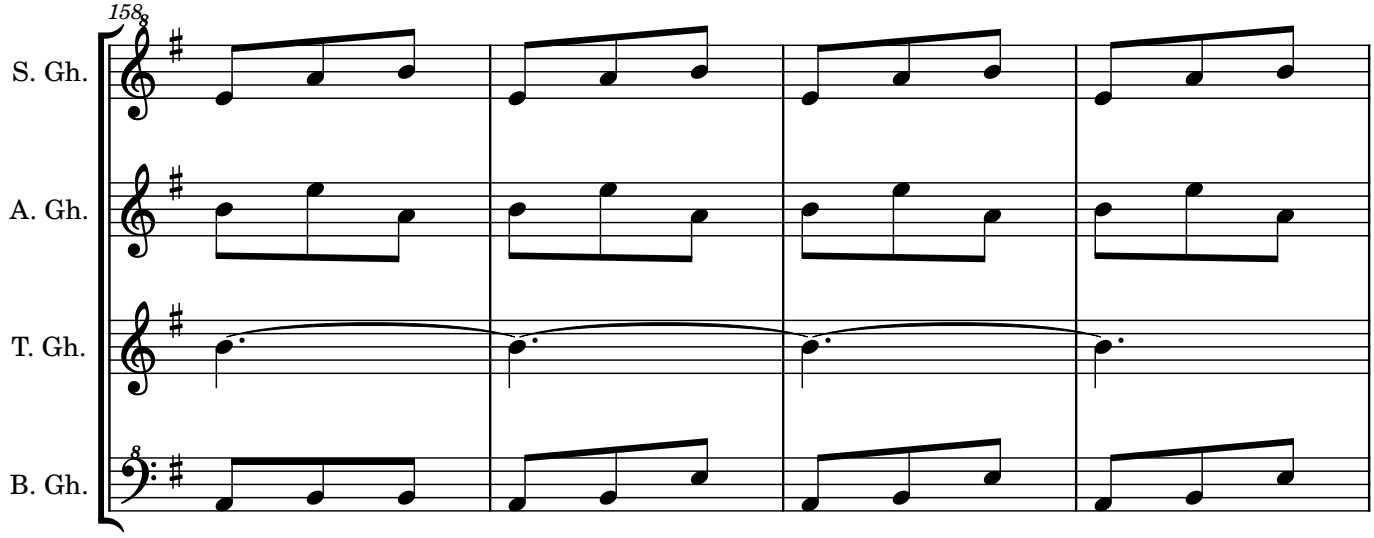

87
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.
91
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.
95
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.
99
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.

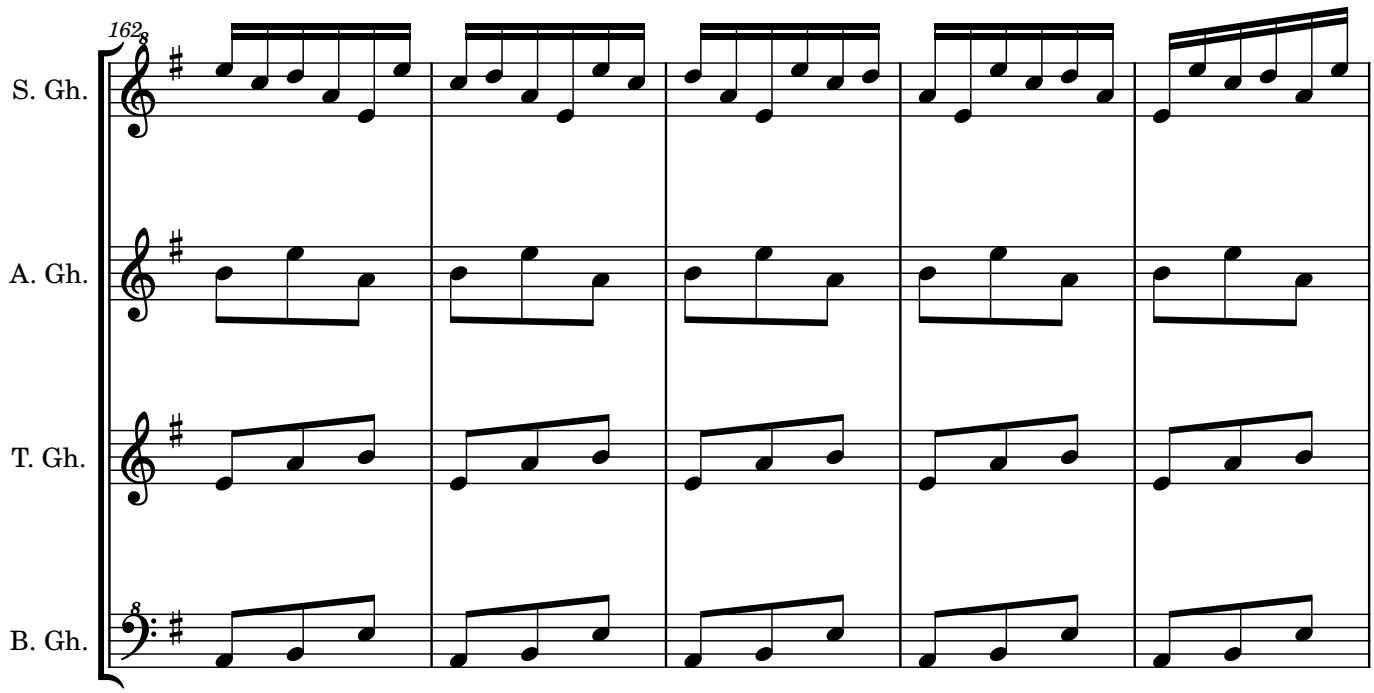

103
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.
107
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.
112
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.
117
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.

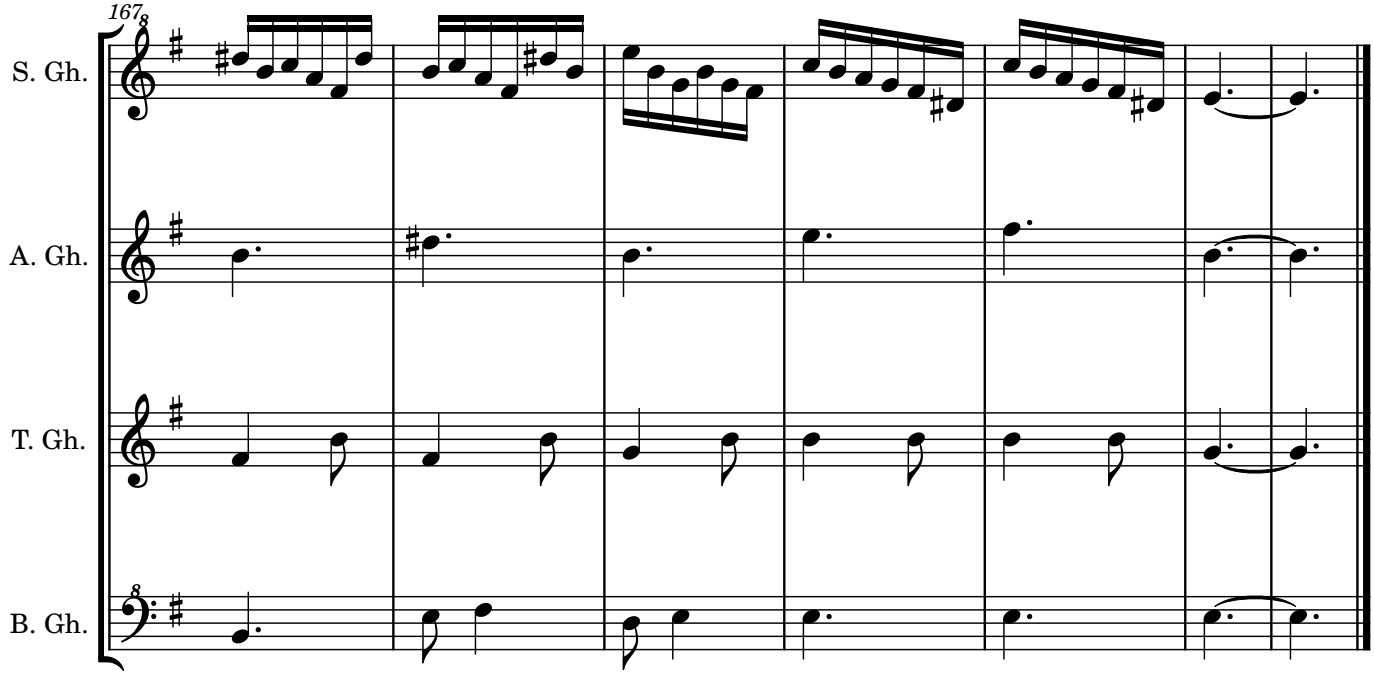

122
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.
131
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.
140
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.
145
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.


150
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.


154
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.

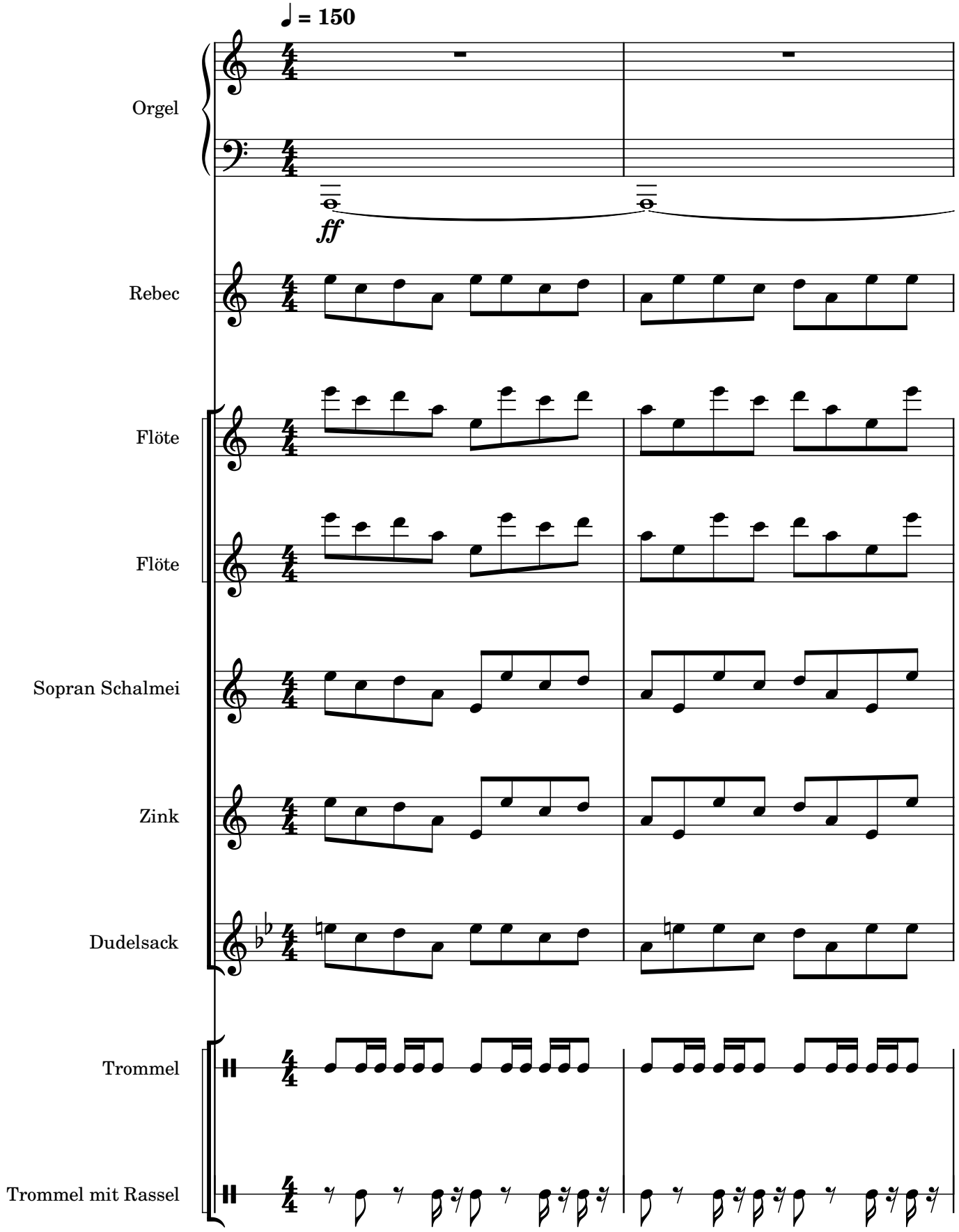

158
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.

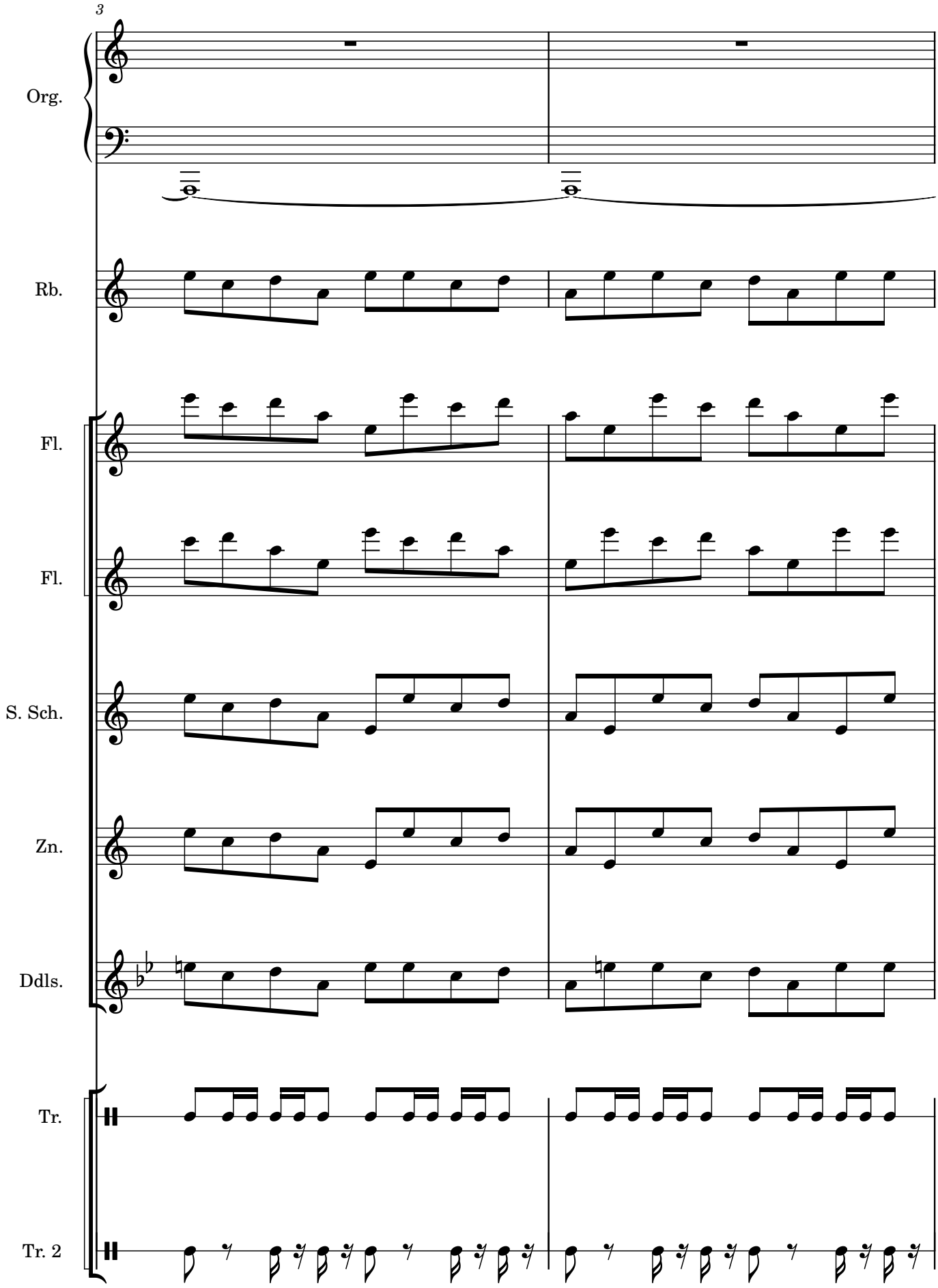

162
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.

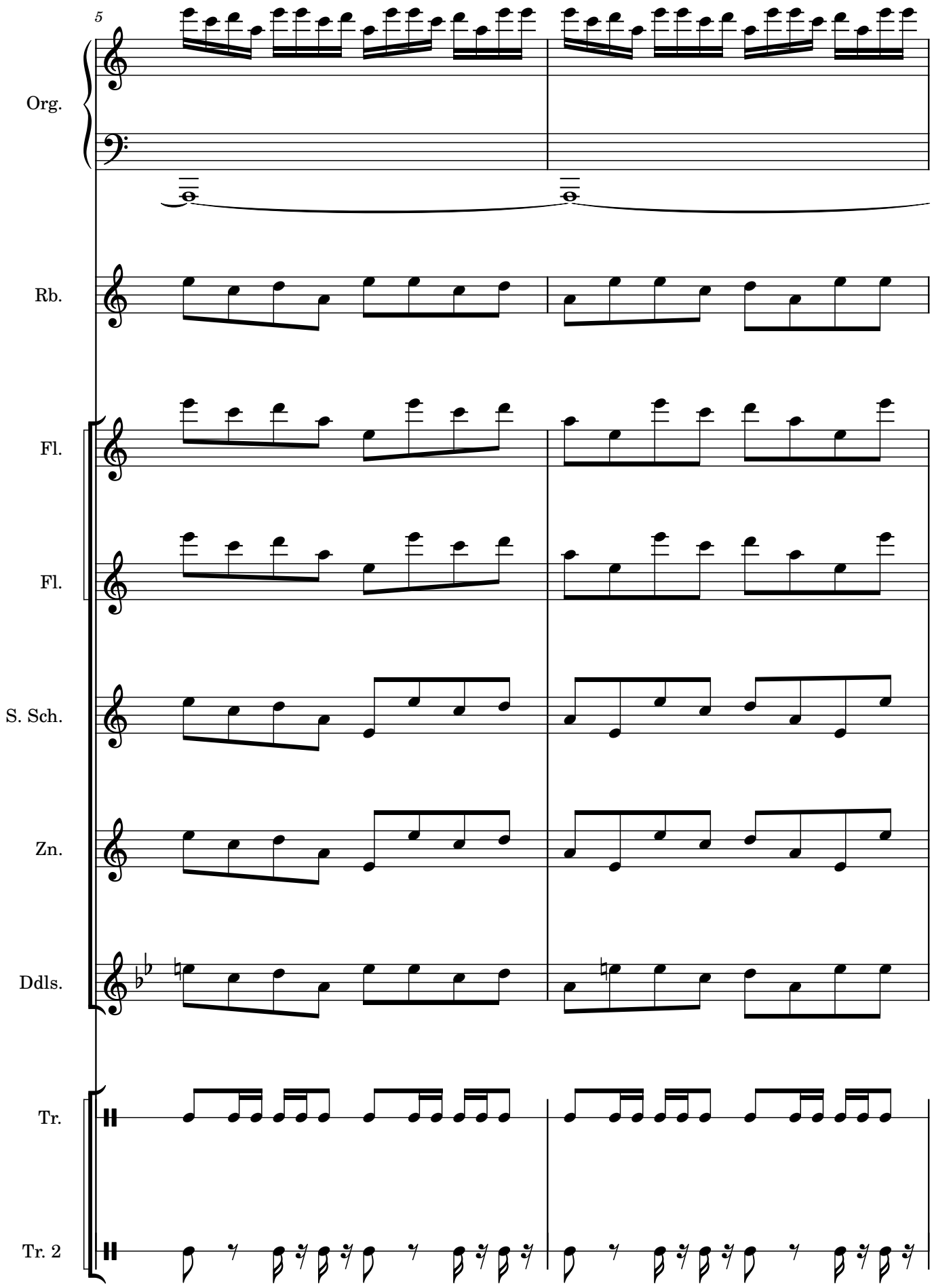

167
S. Gh.
A. Gh.
T. Gh.
B. Gh.

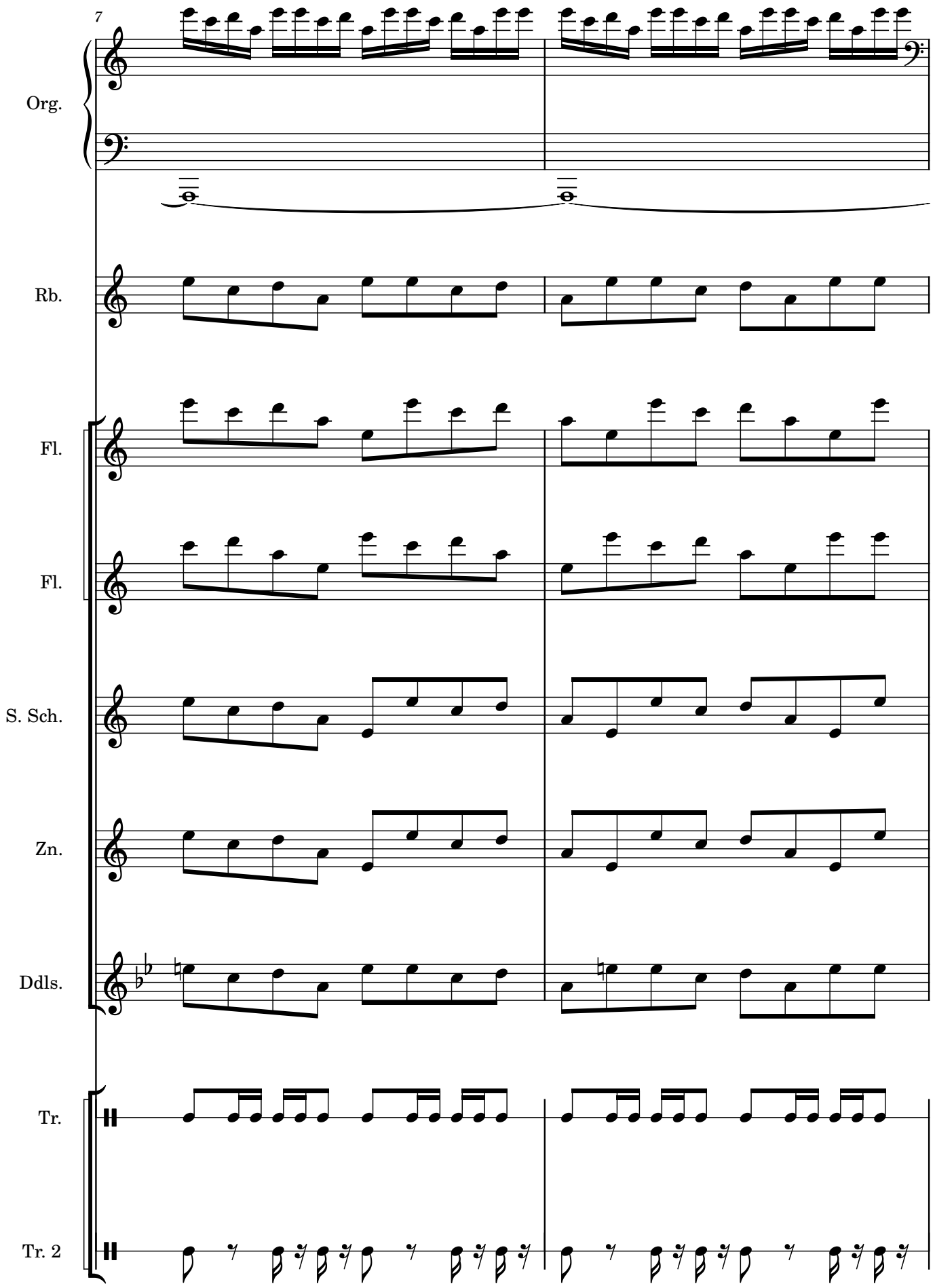
7. Quentin's Death - Danse Macabre

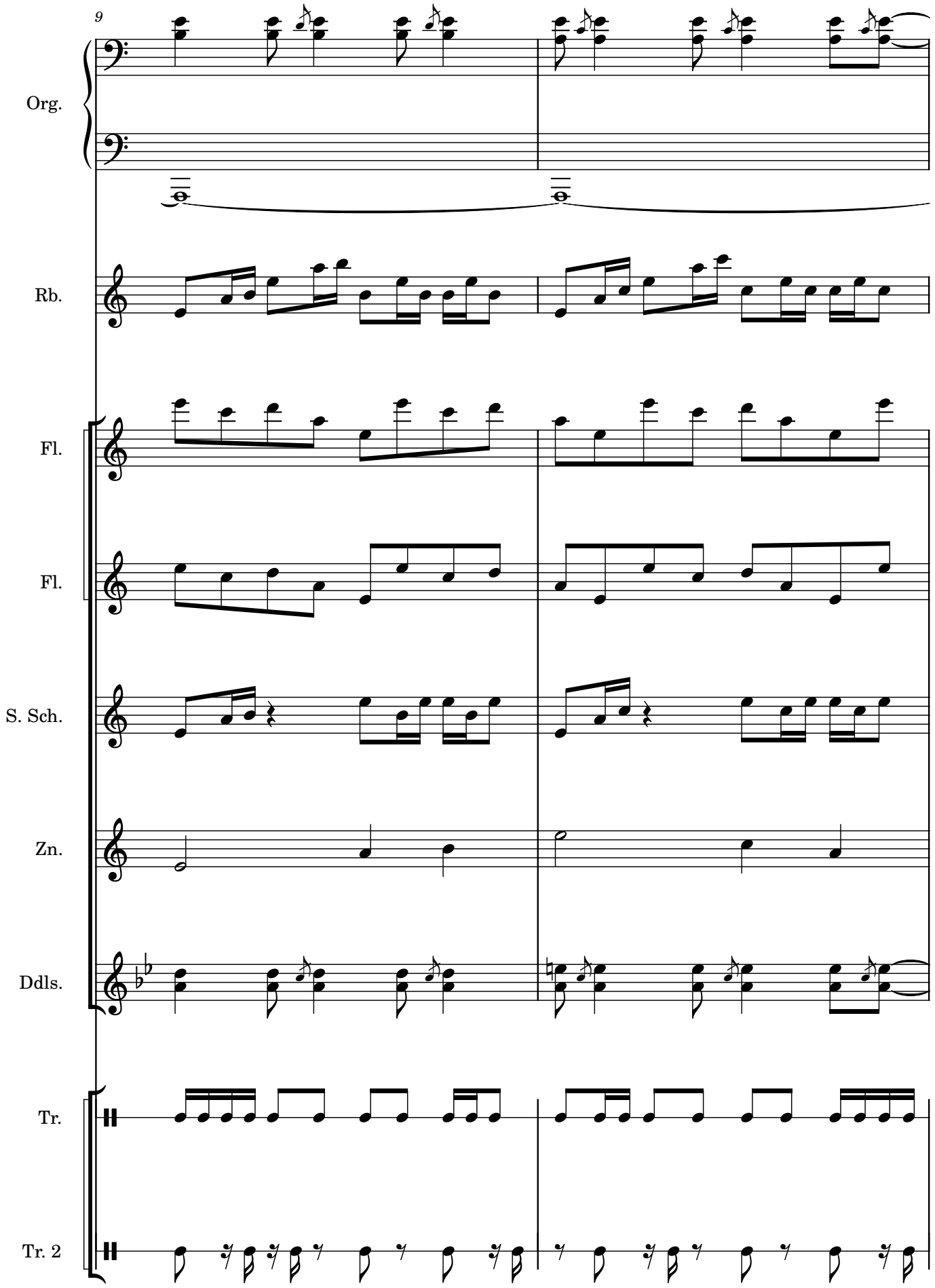
Felix Jenni

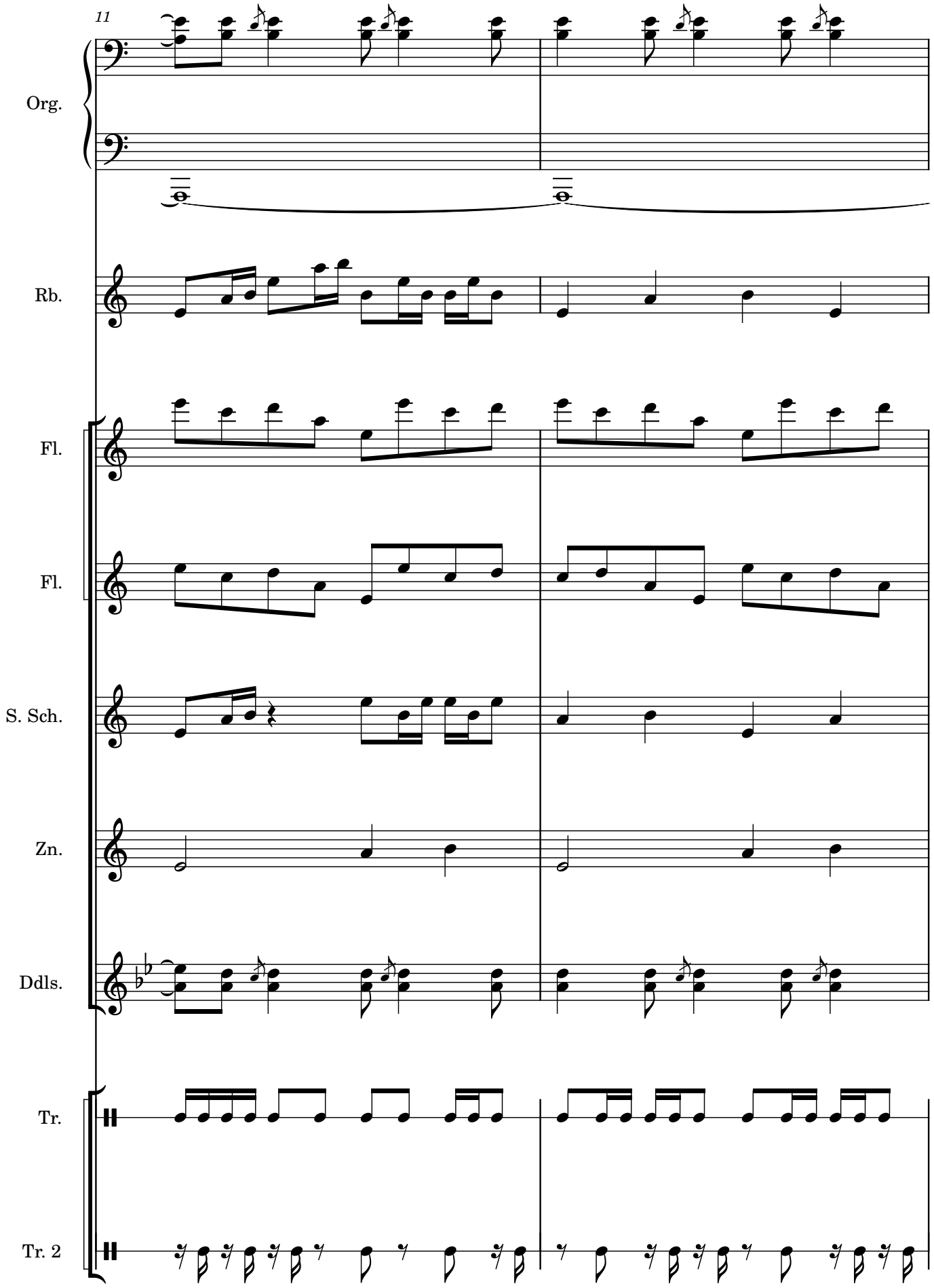


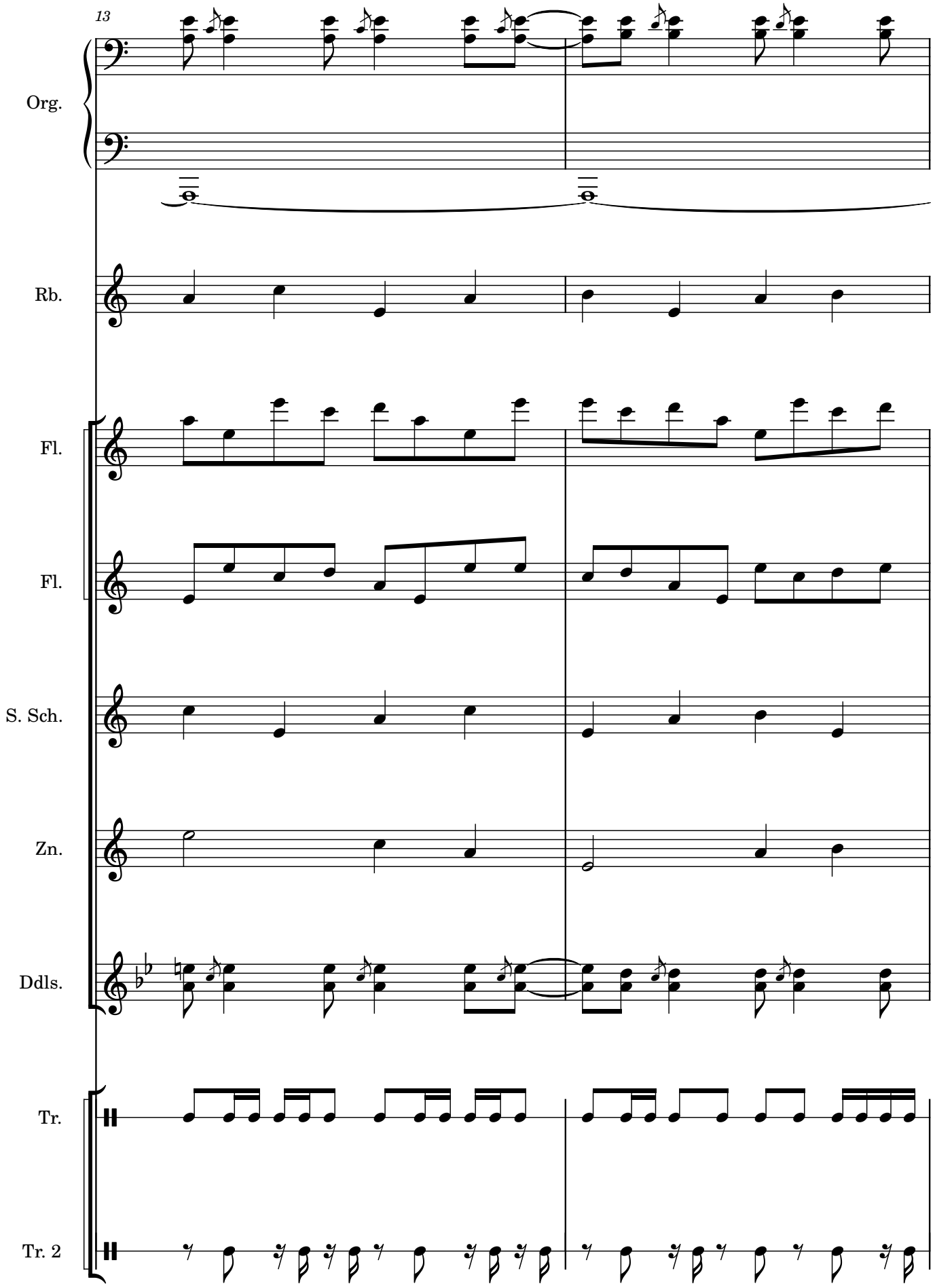

3
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

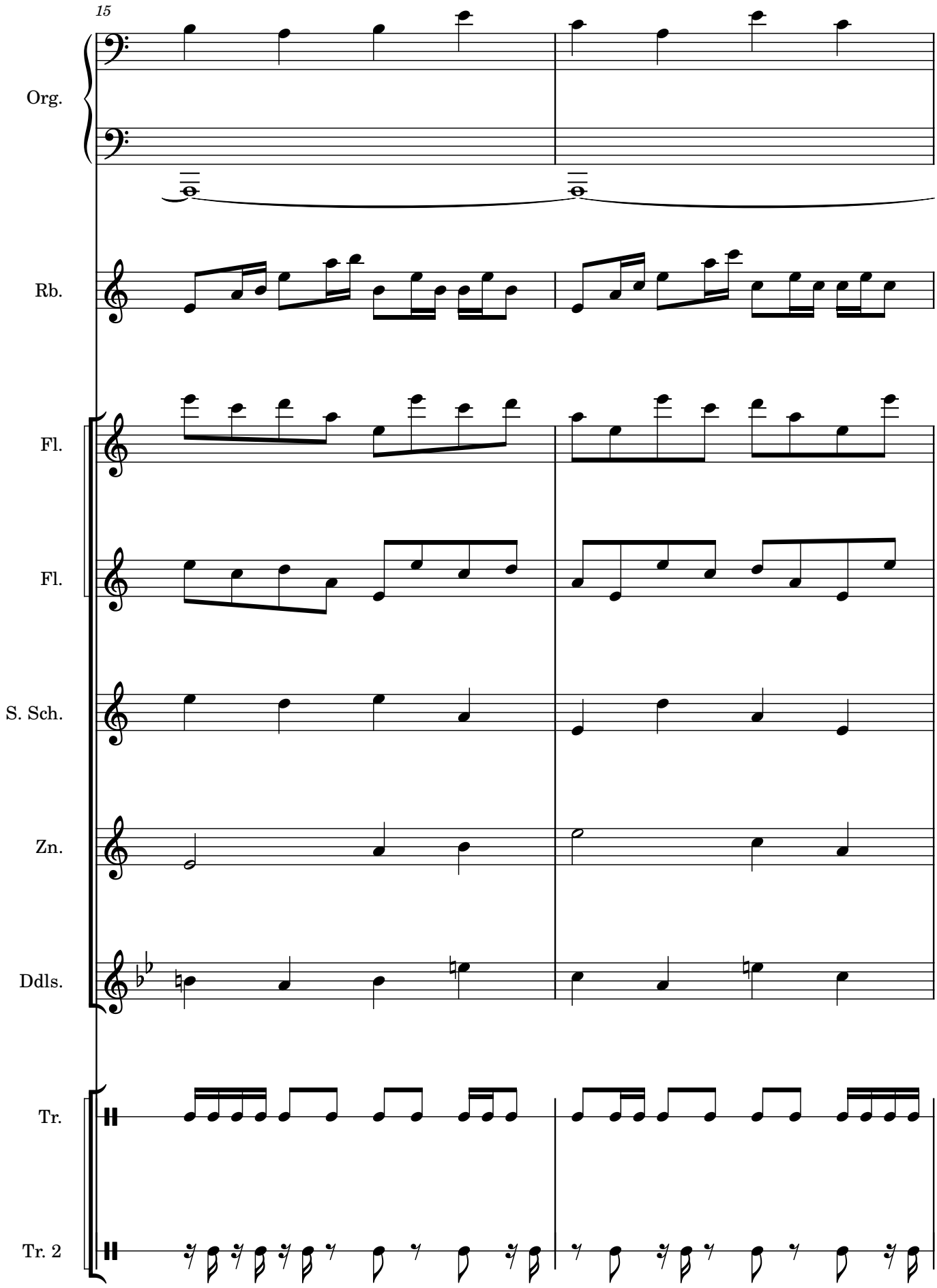

5
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

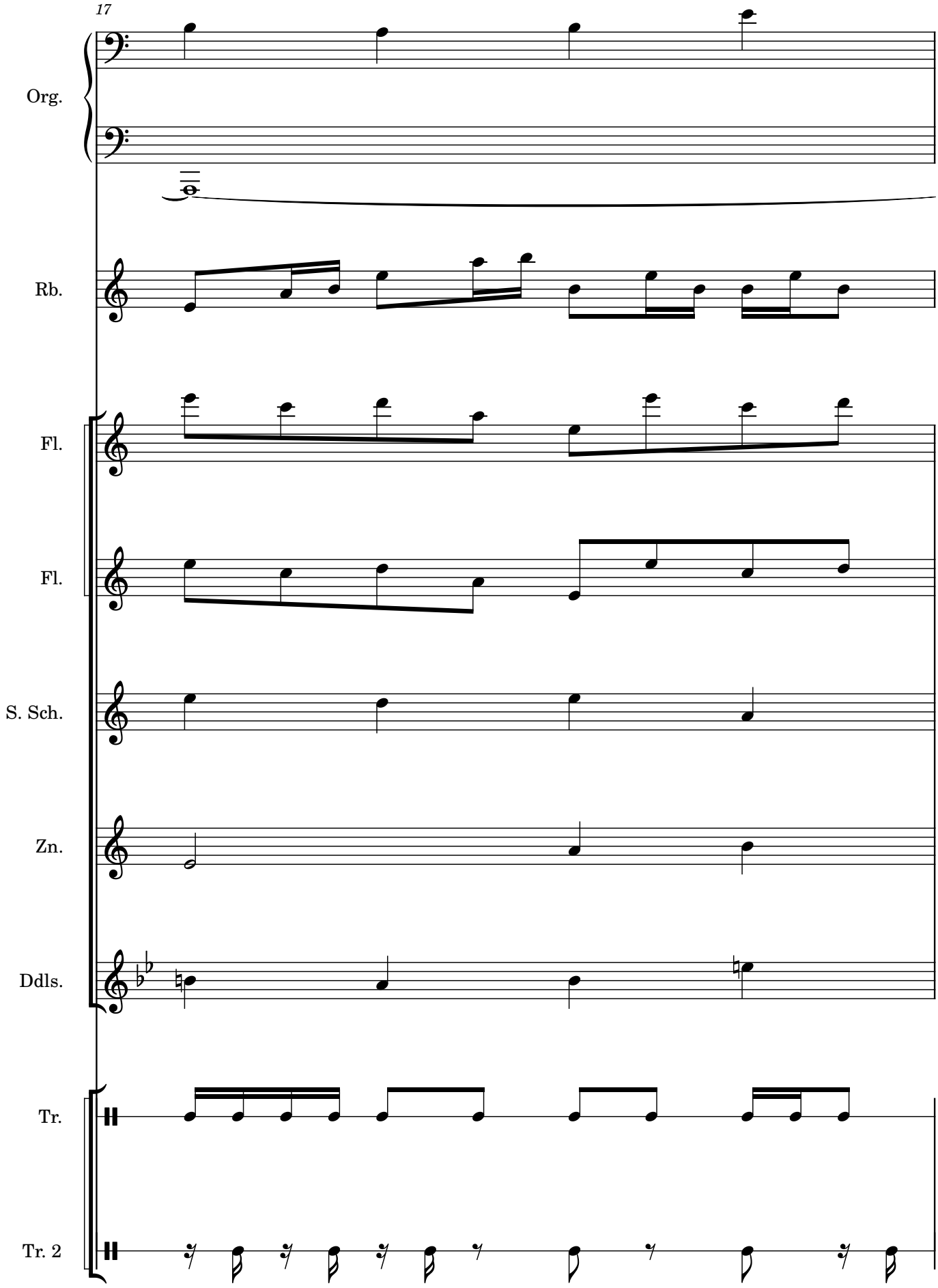

7
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

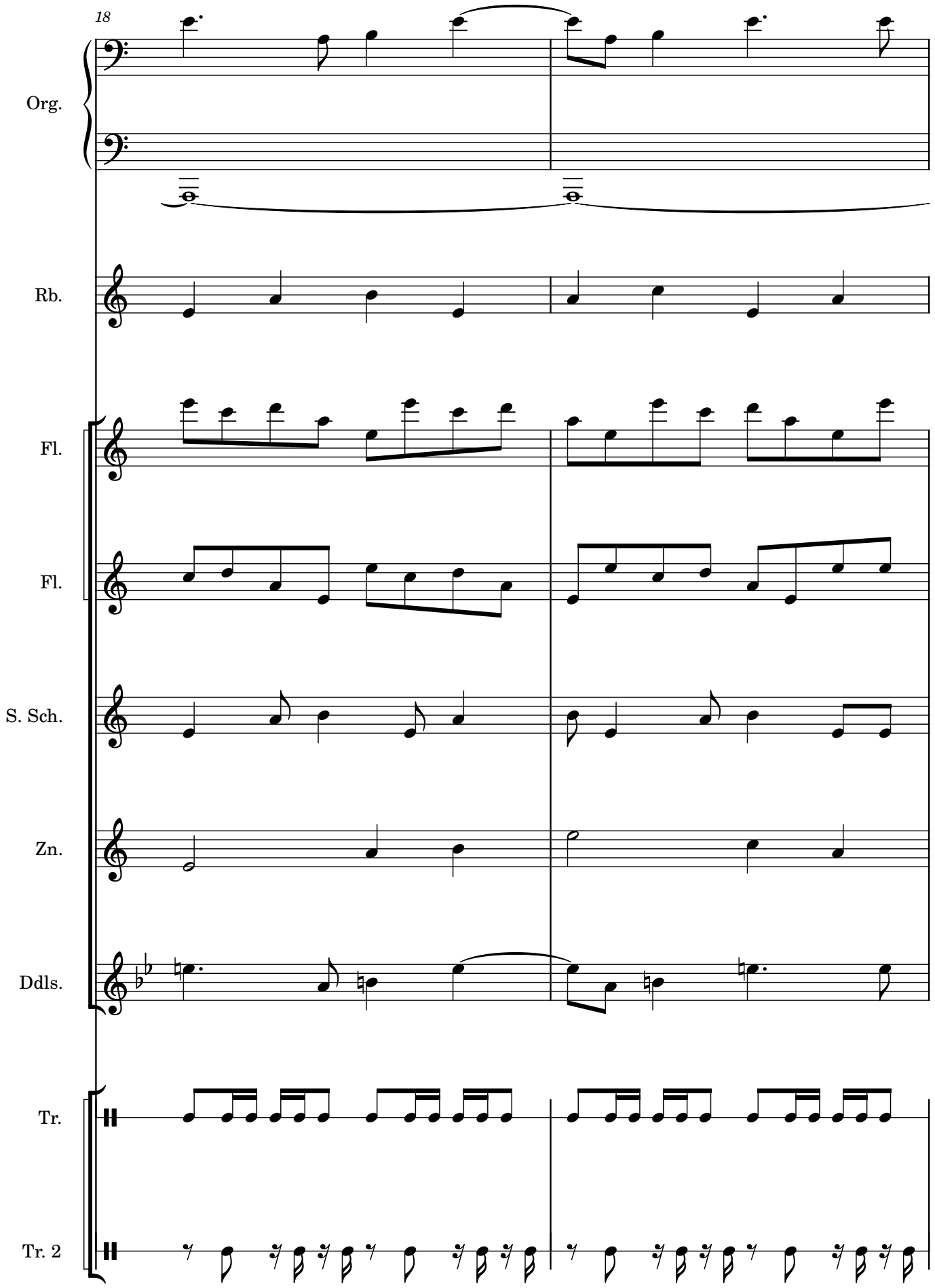

9
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

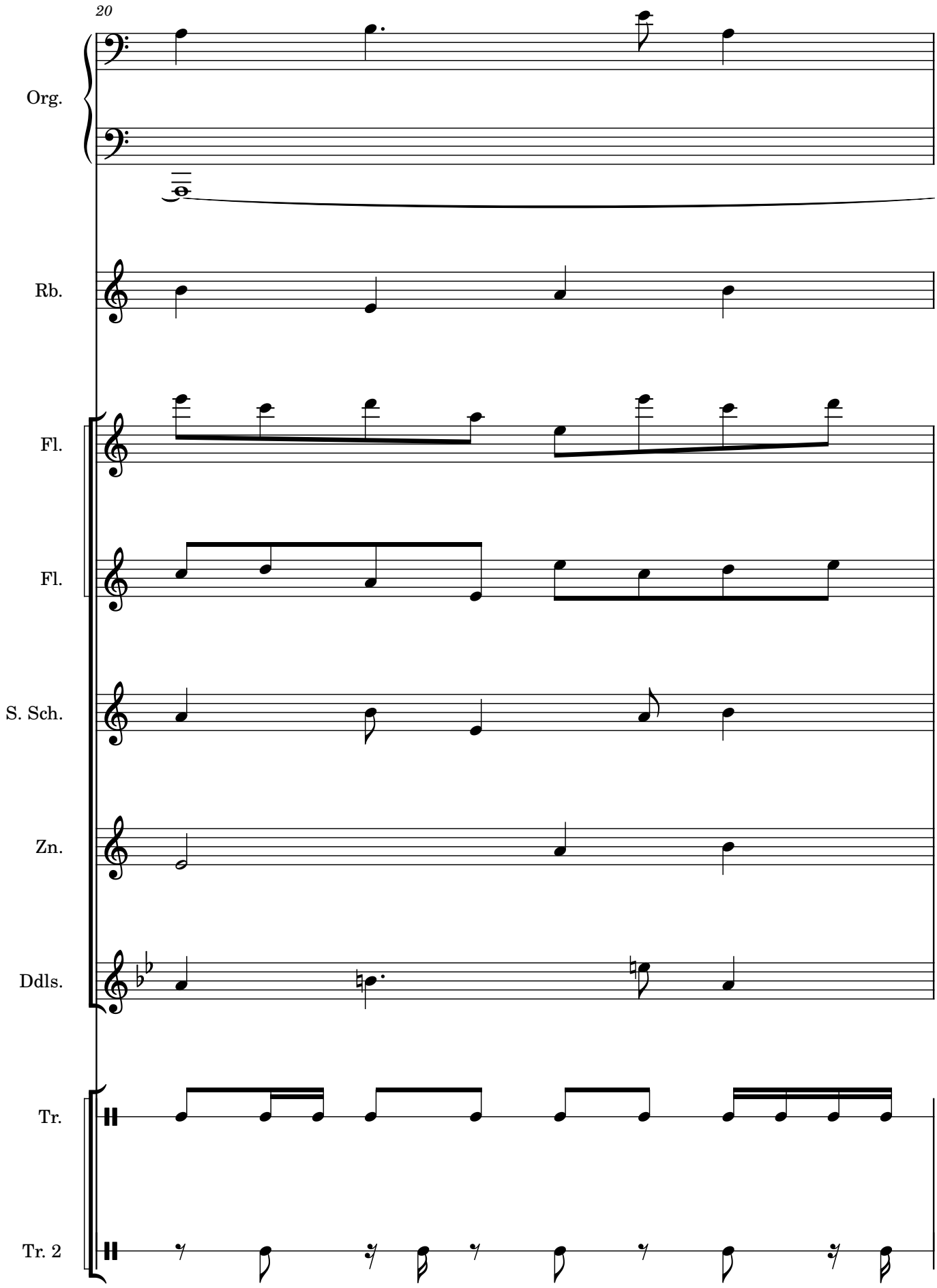

11
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

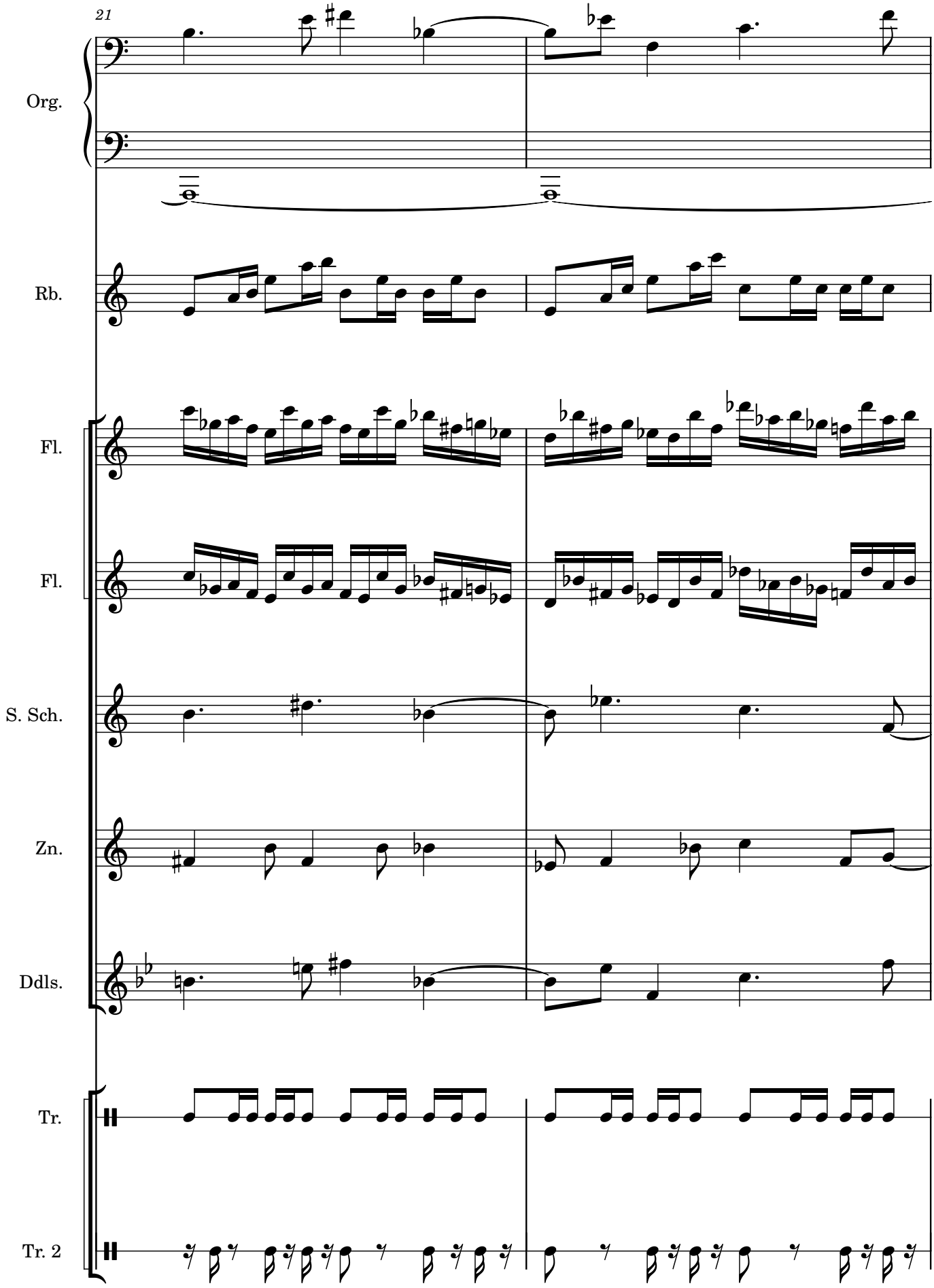

13
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

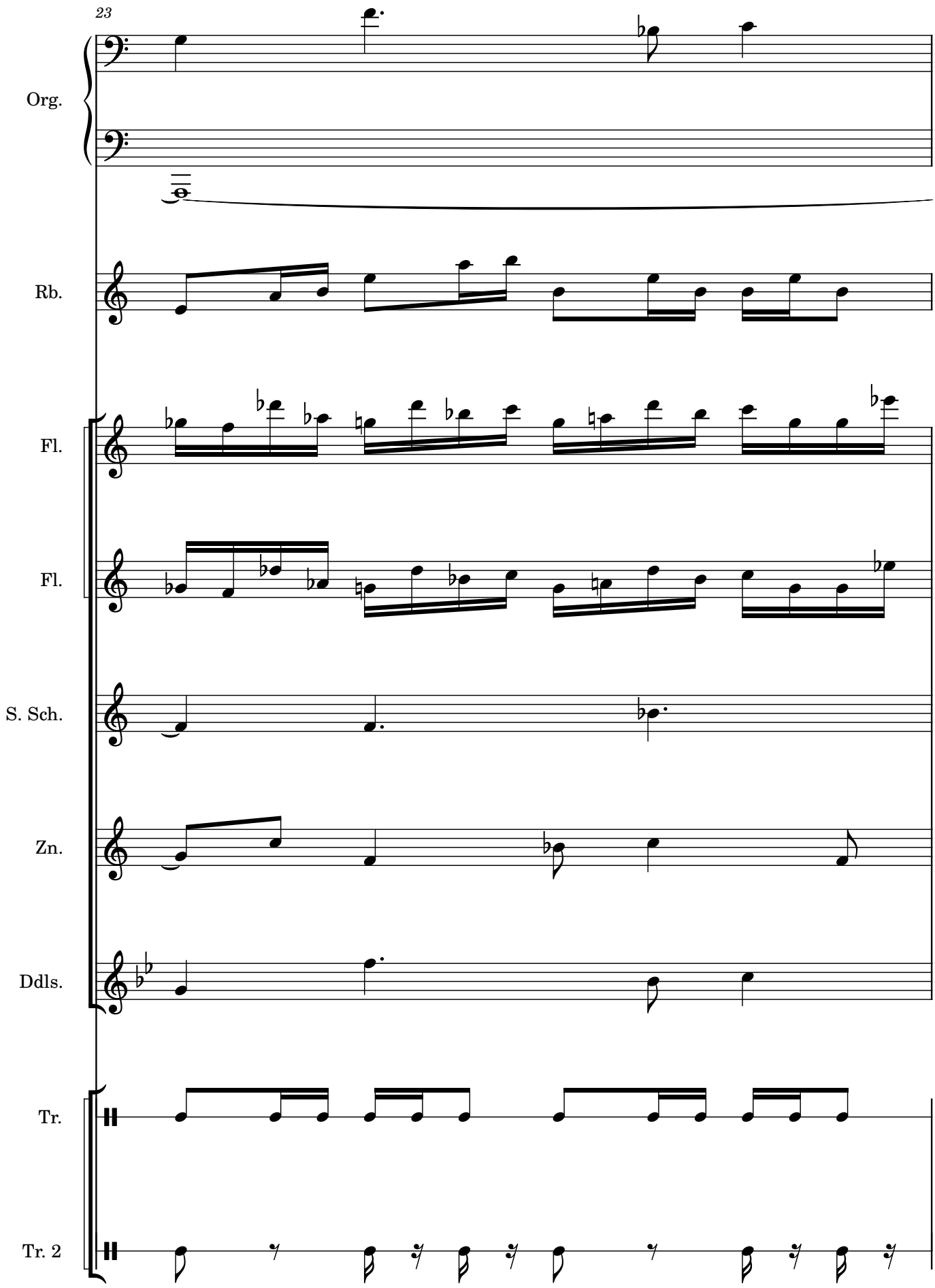

15
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

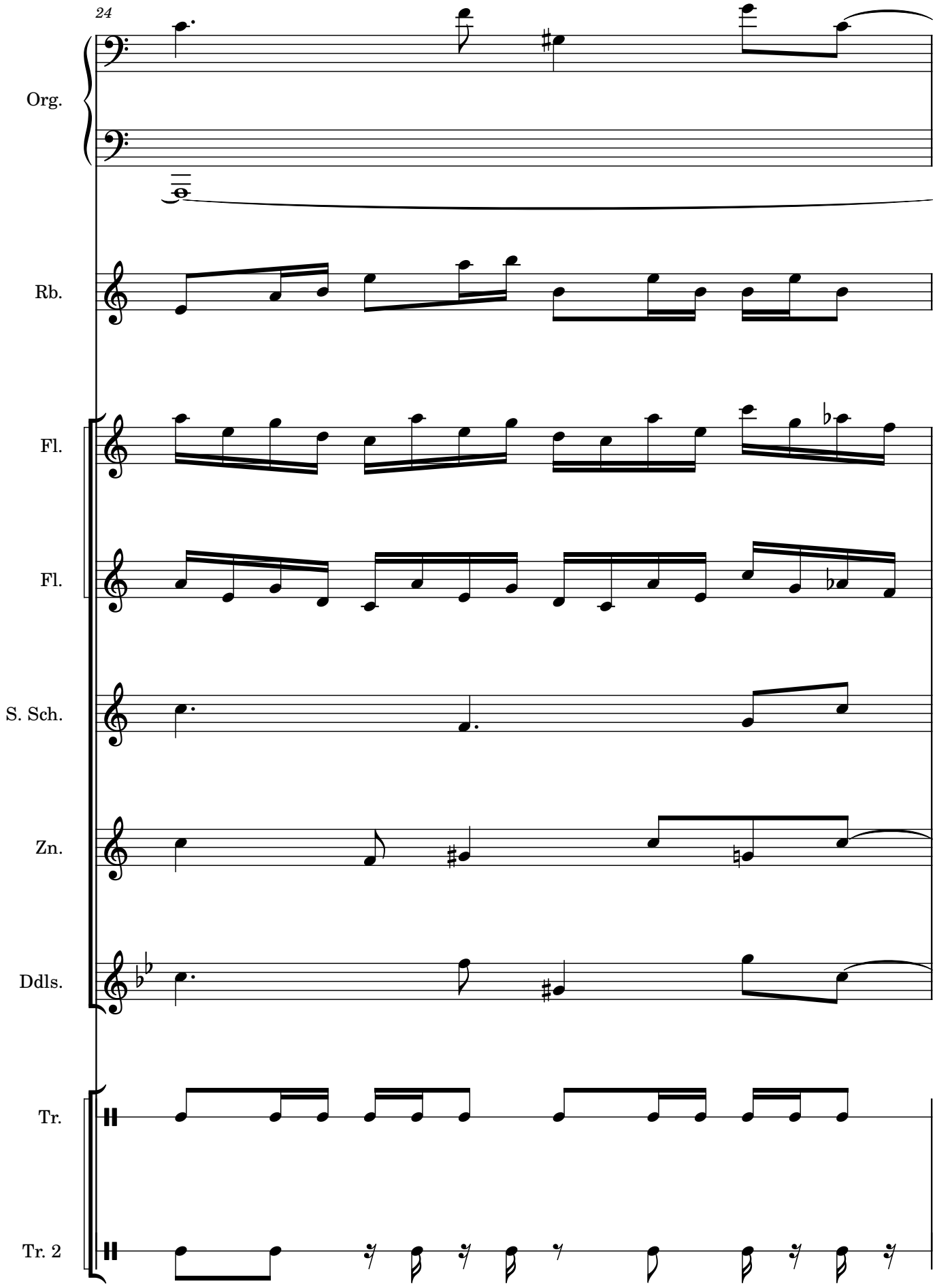

17
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

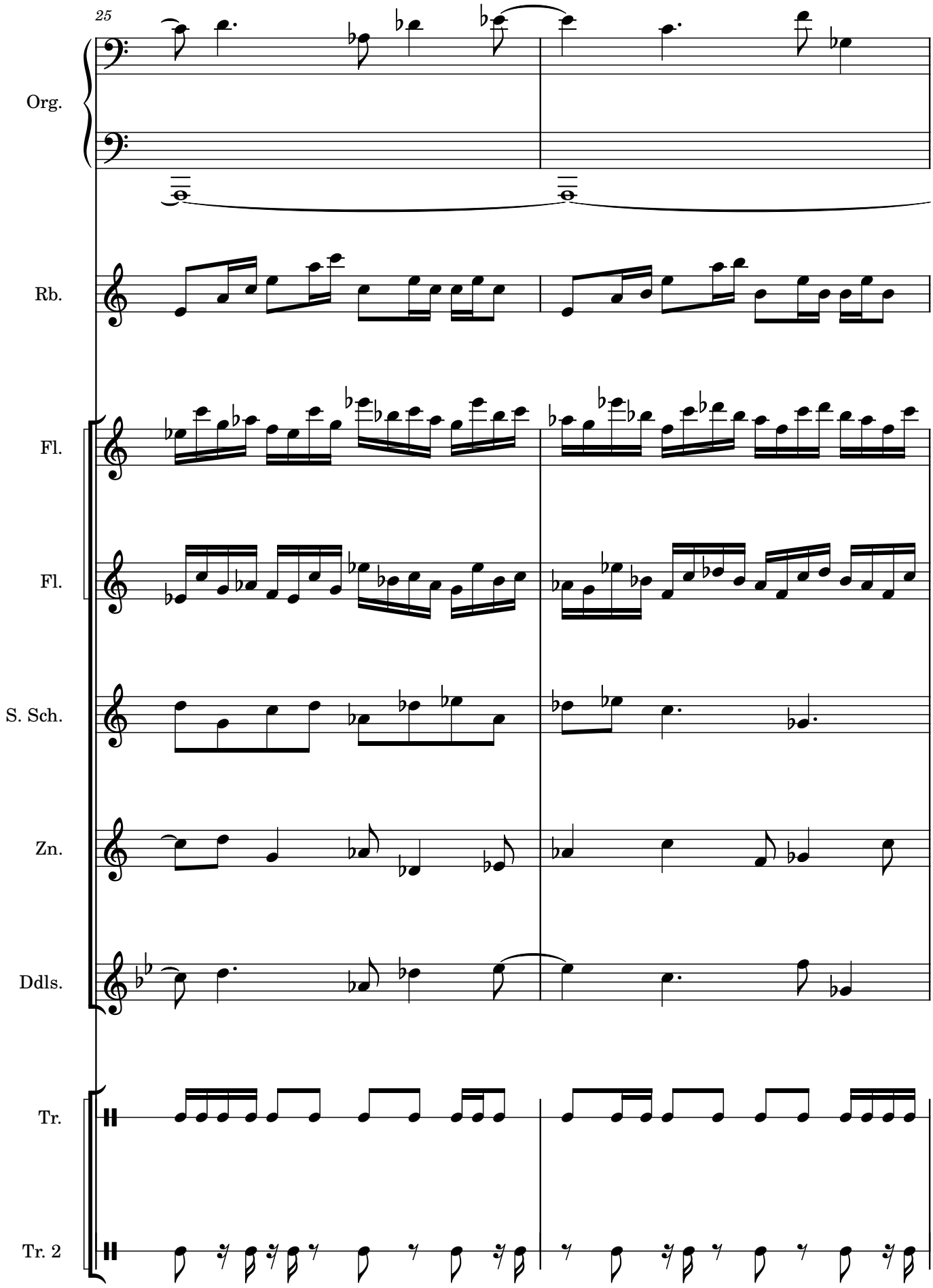

18
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

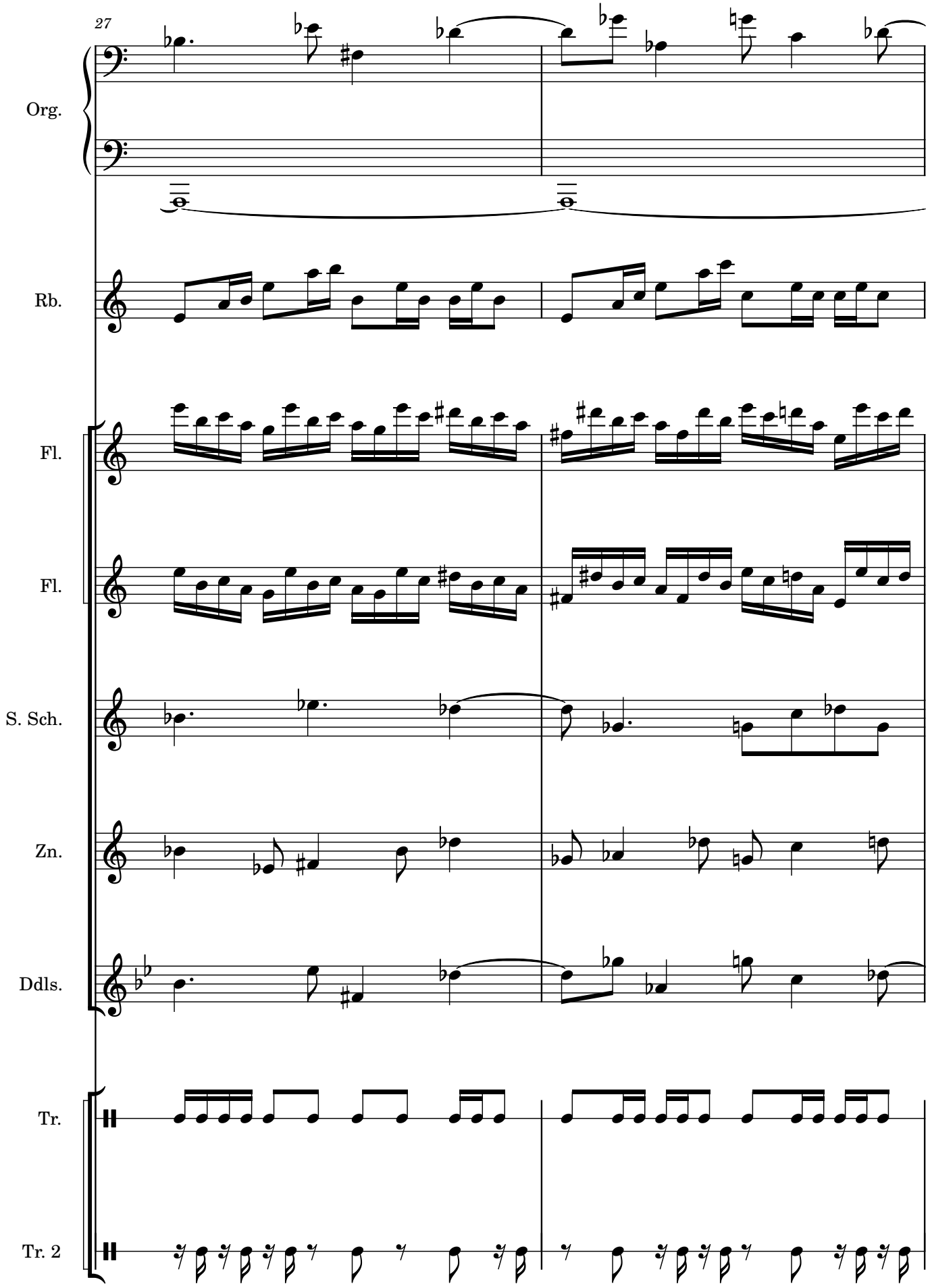

20
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

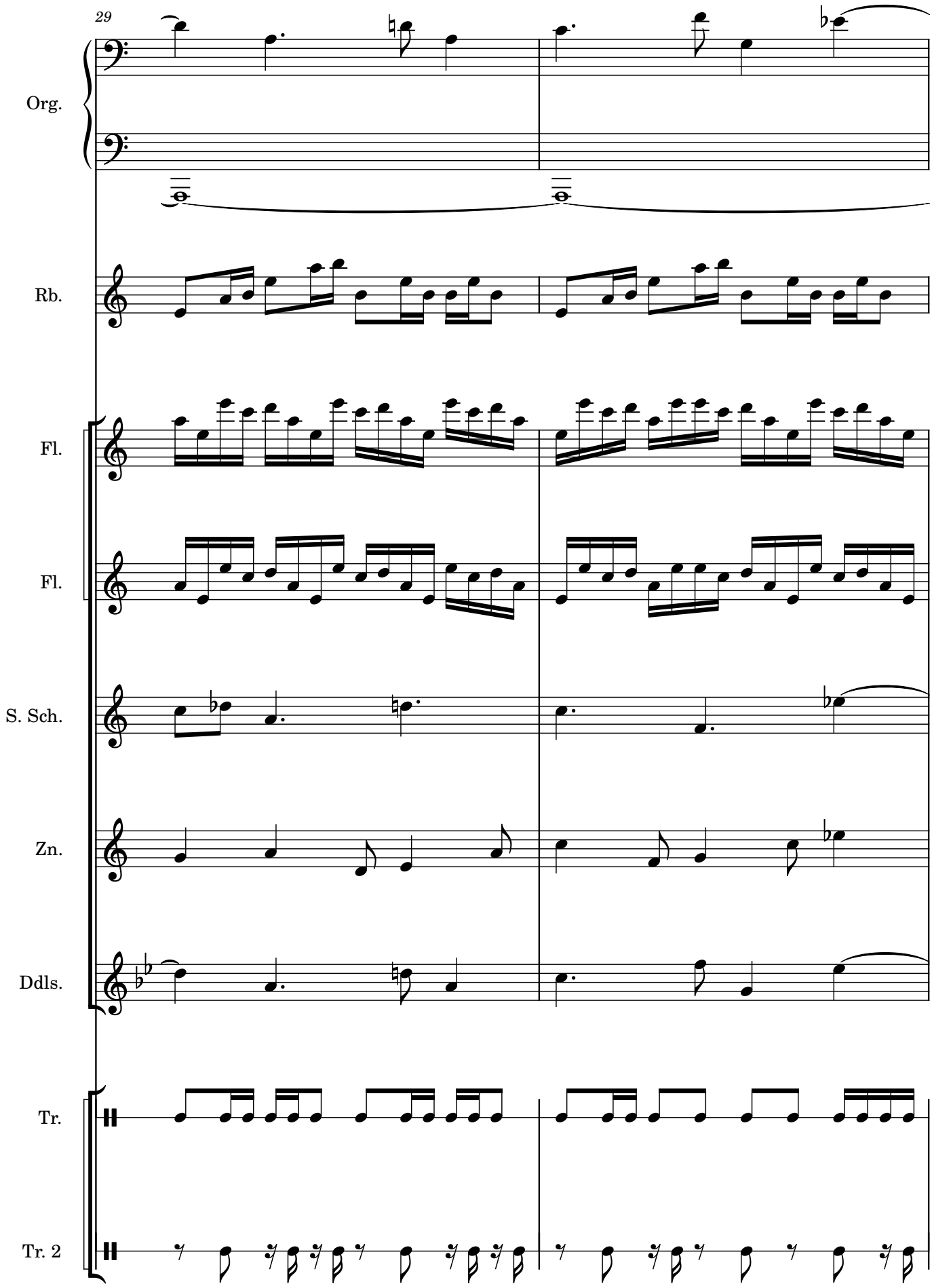

21
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

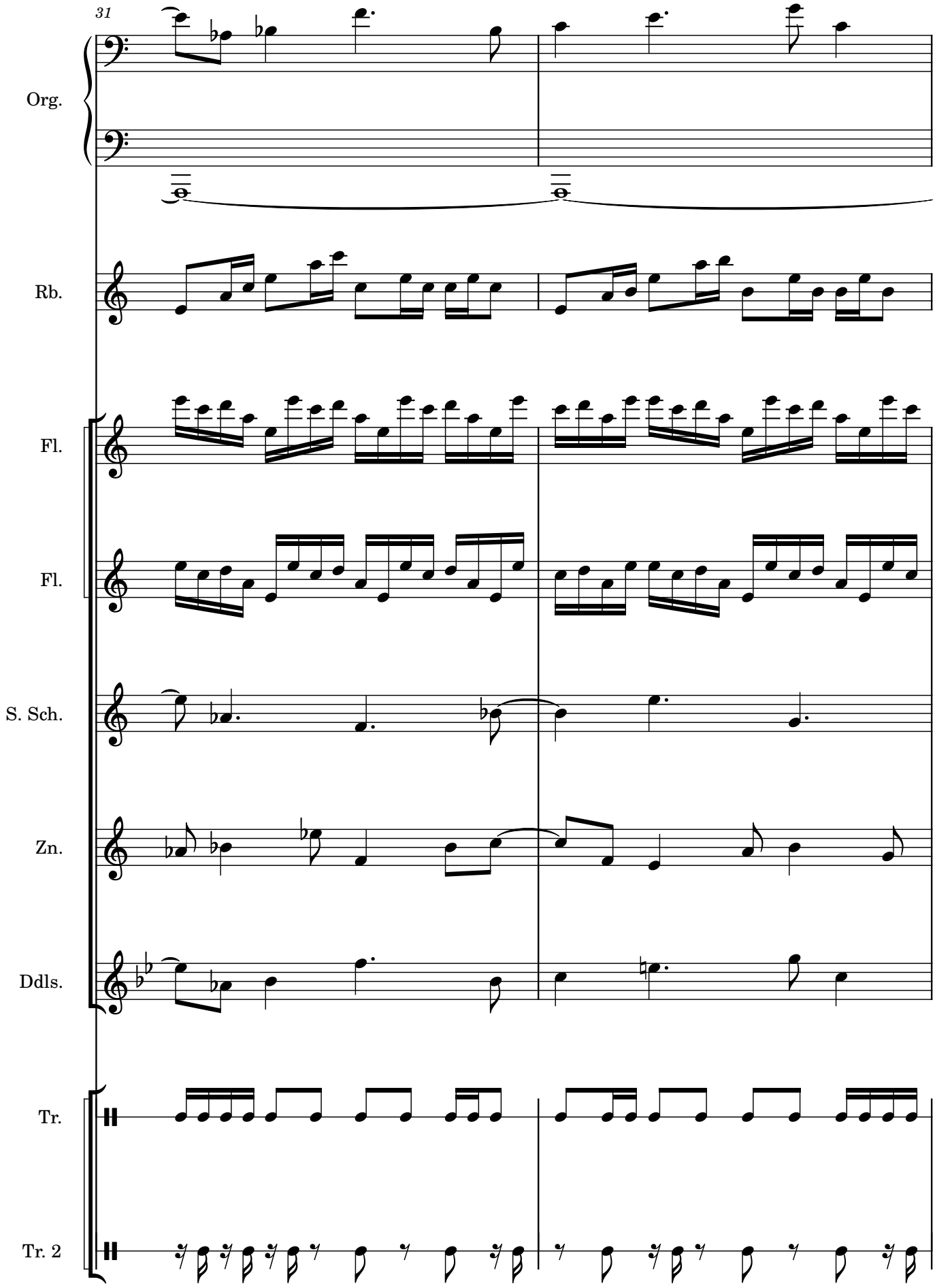

23
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

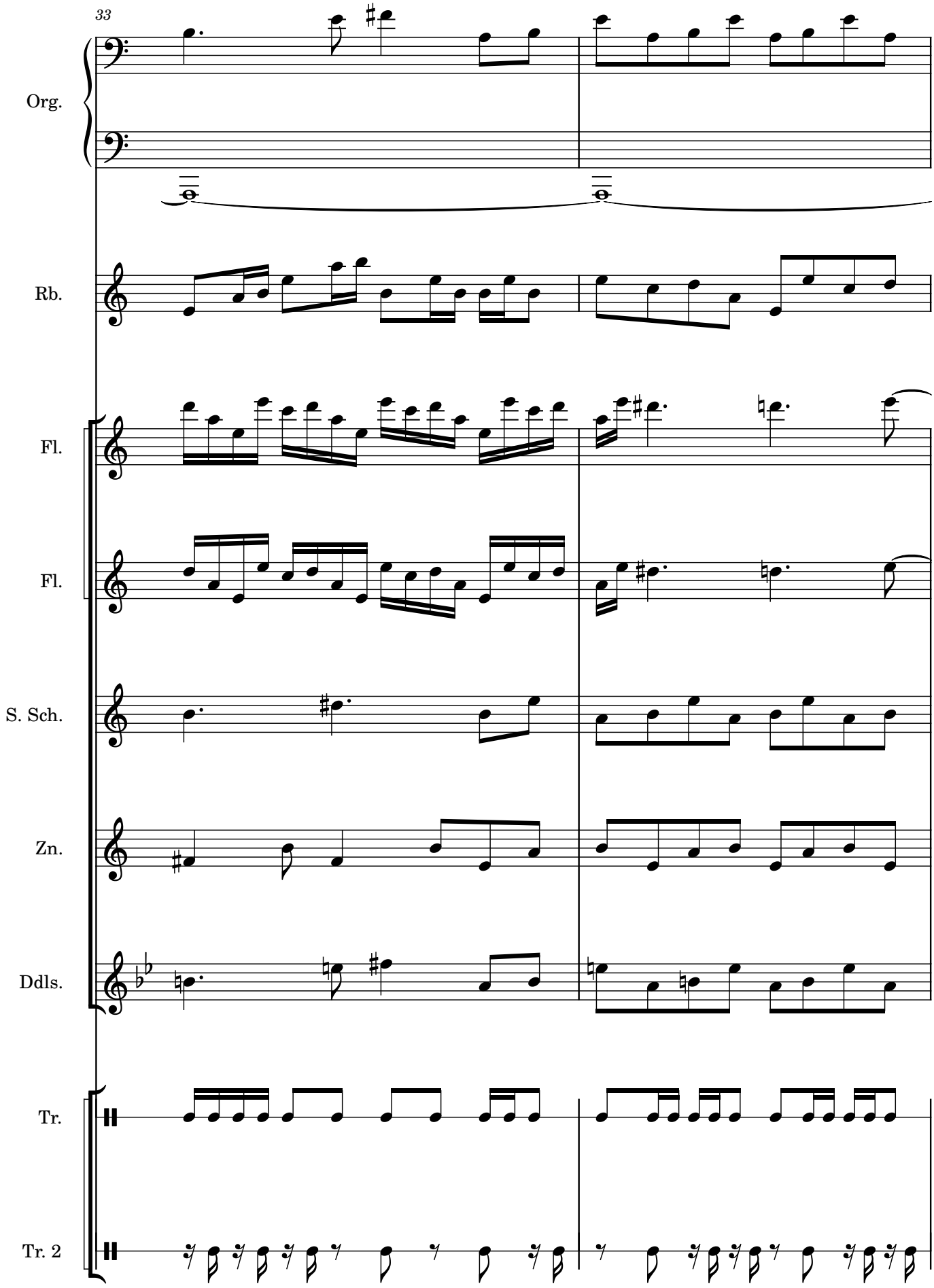

24
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

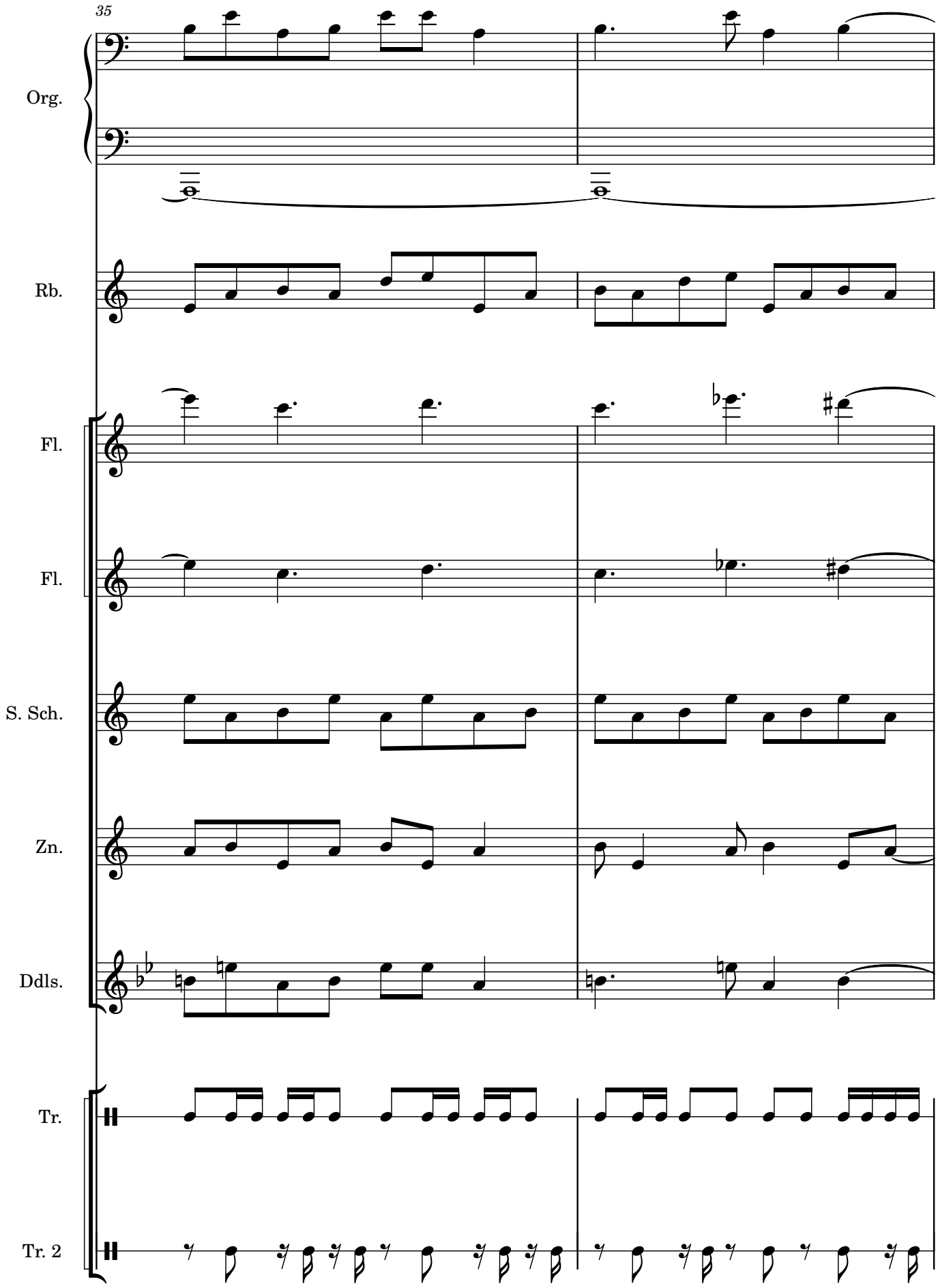

25
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

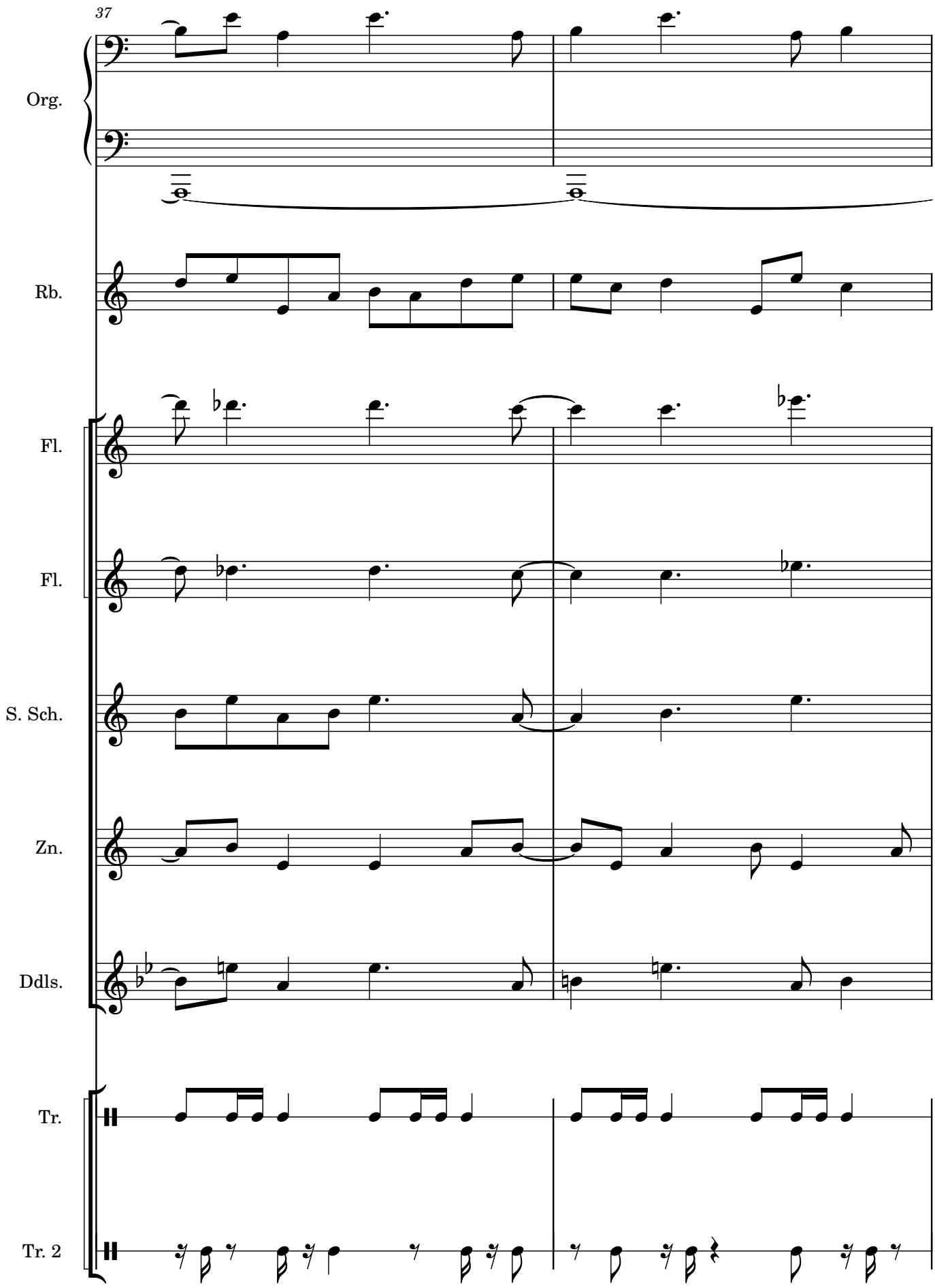

27
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

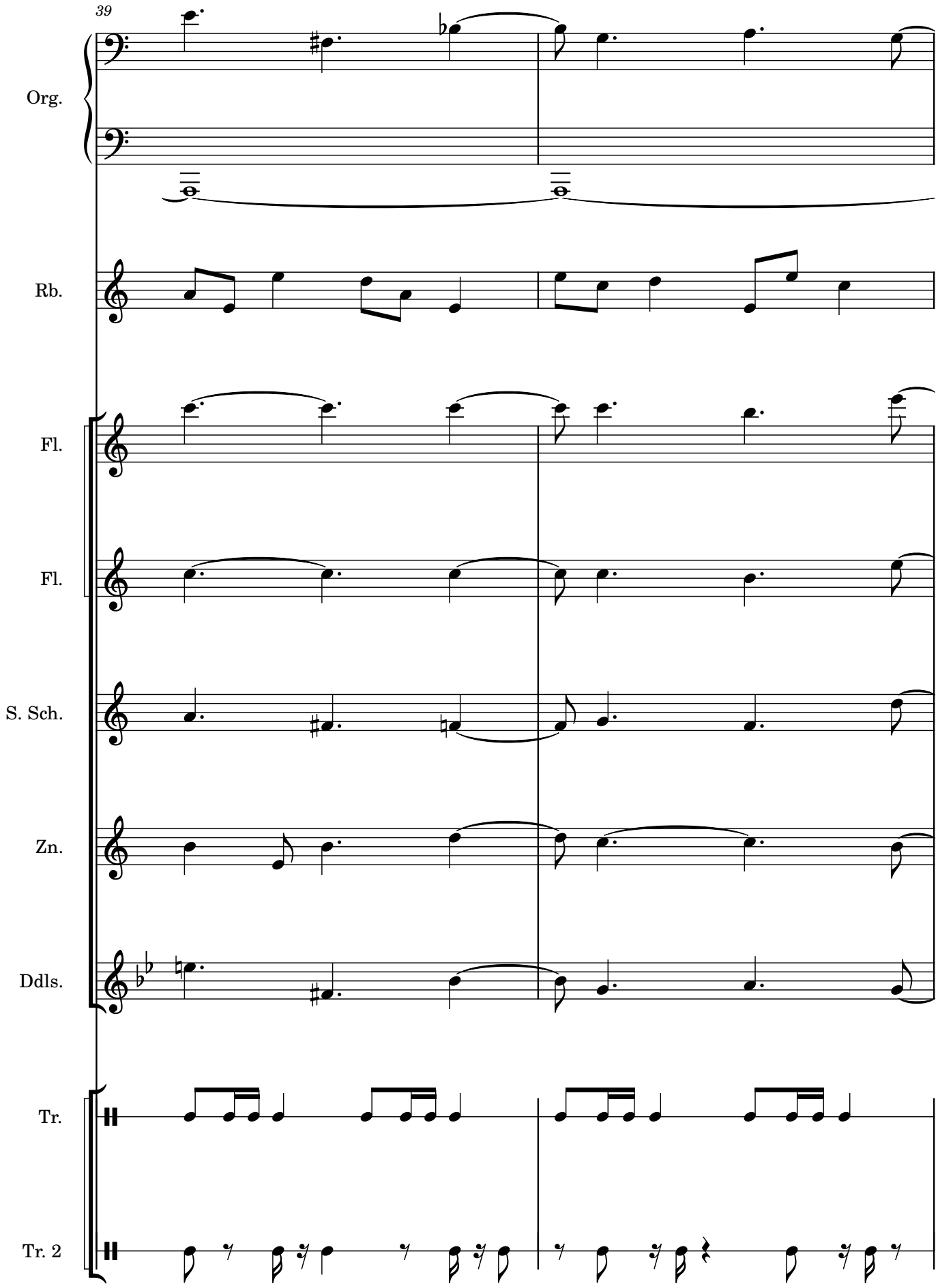

29
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

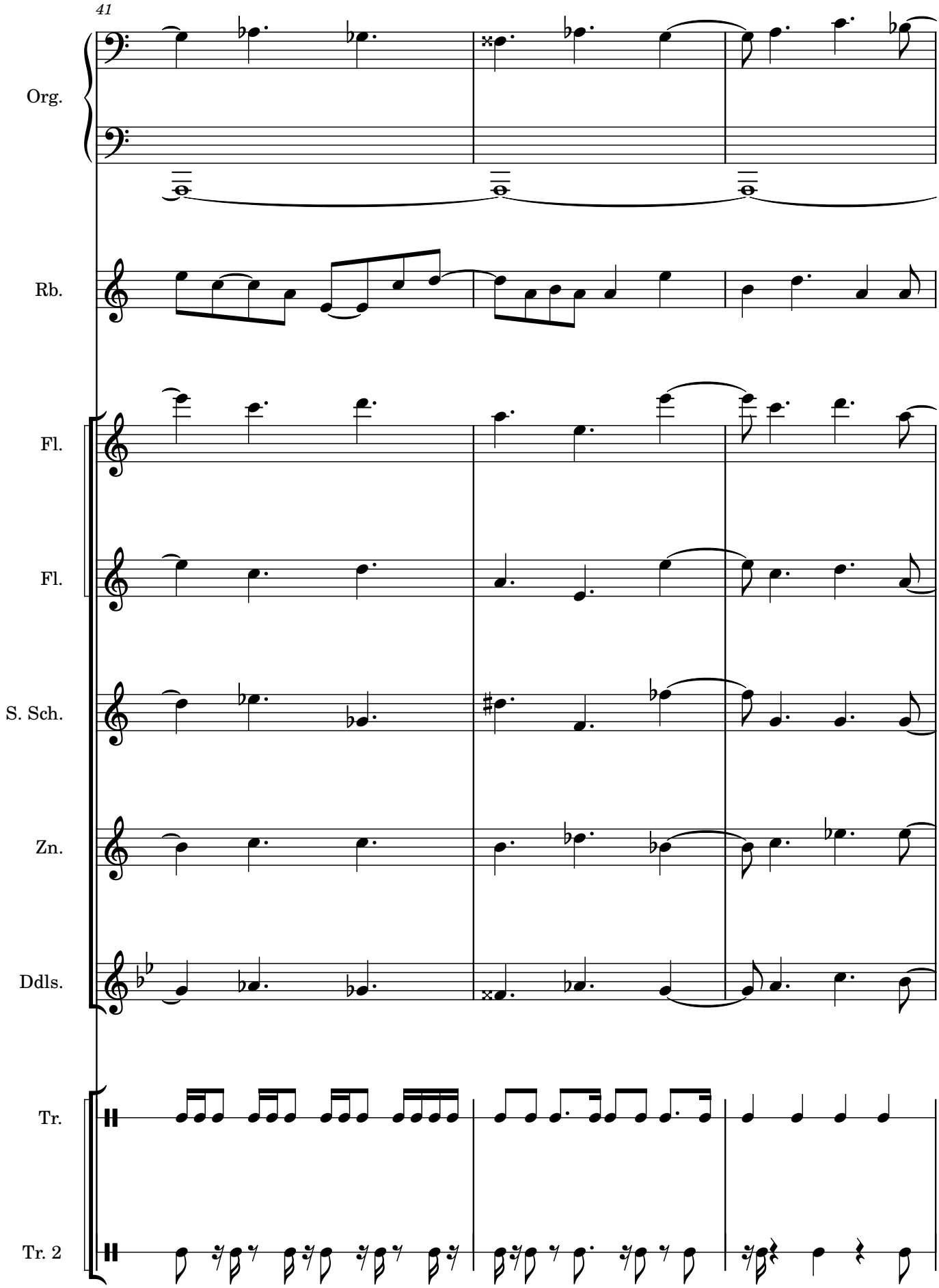

31
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

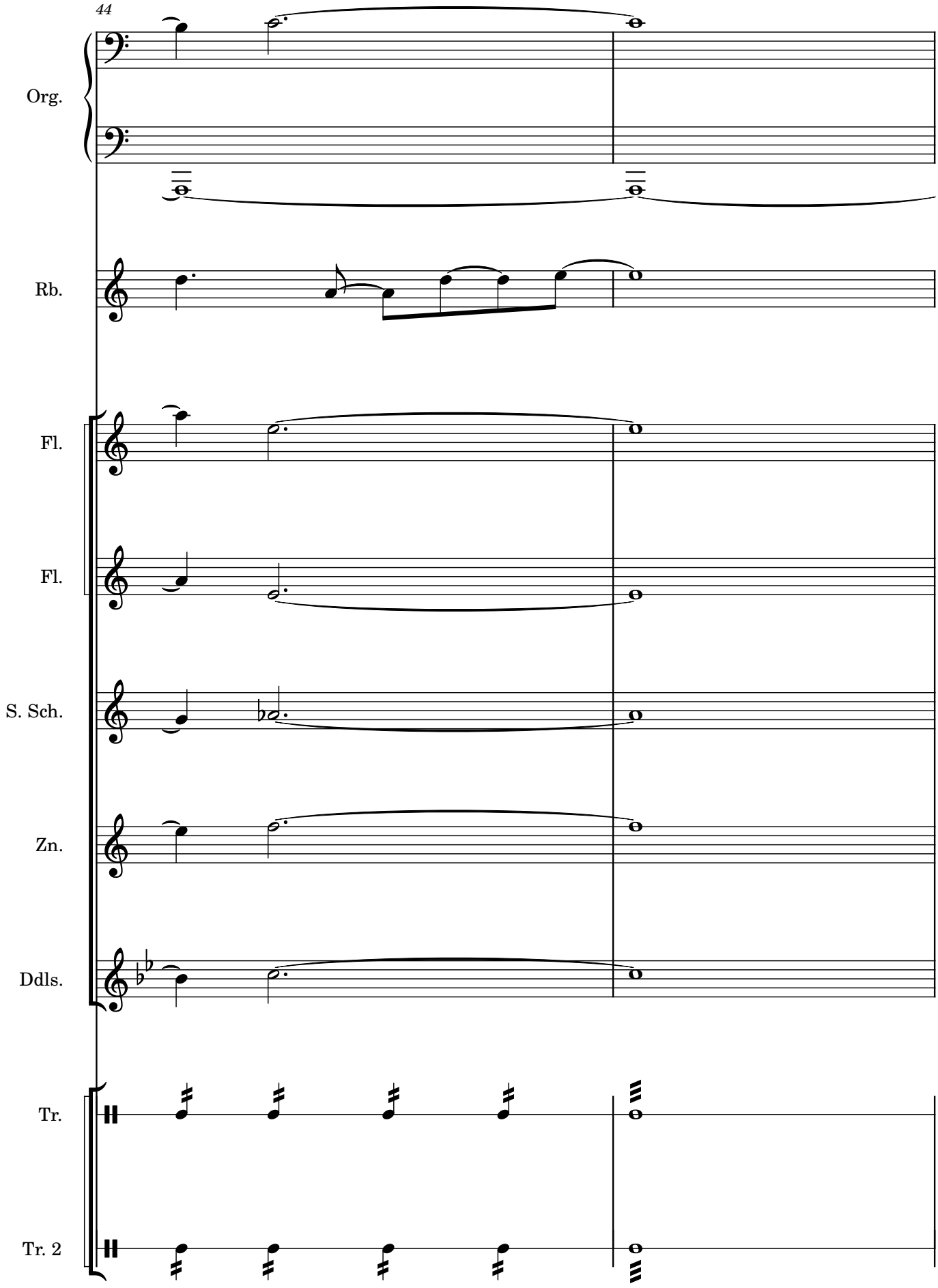

33
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

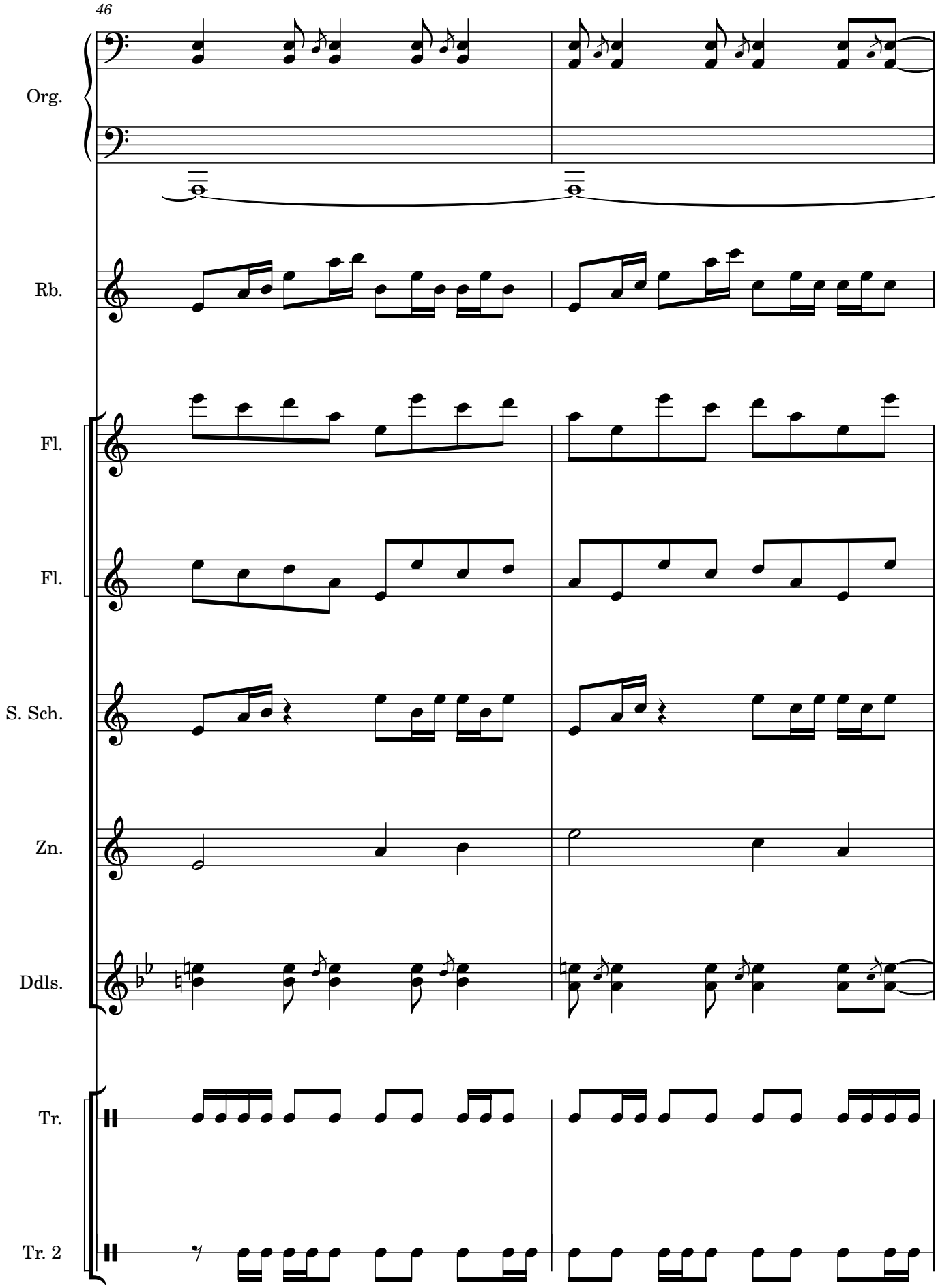

35
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

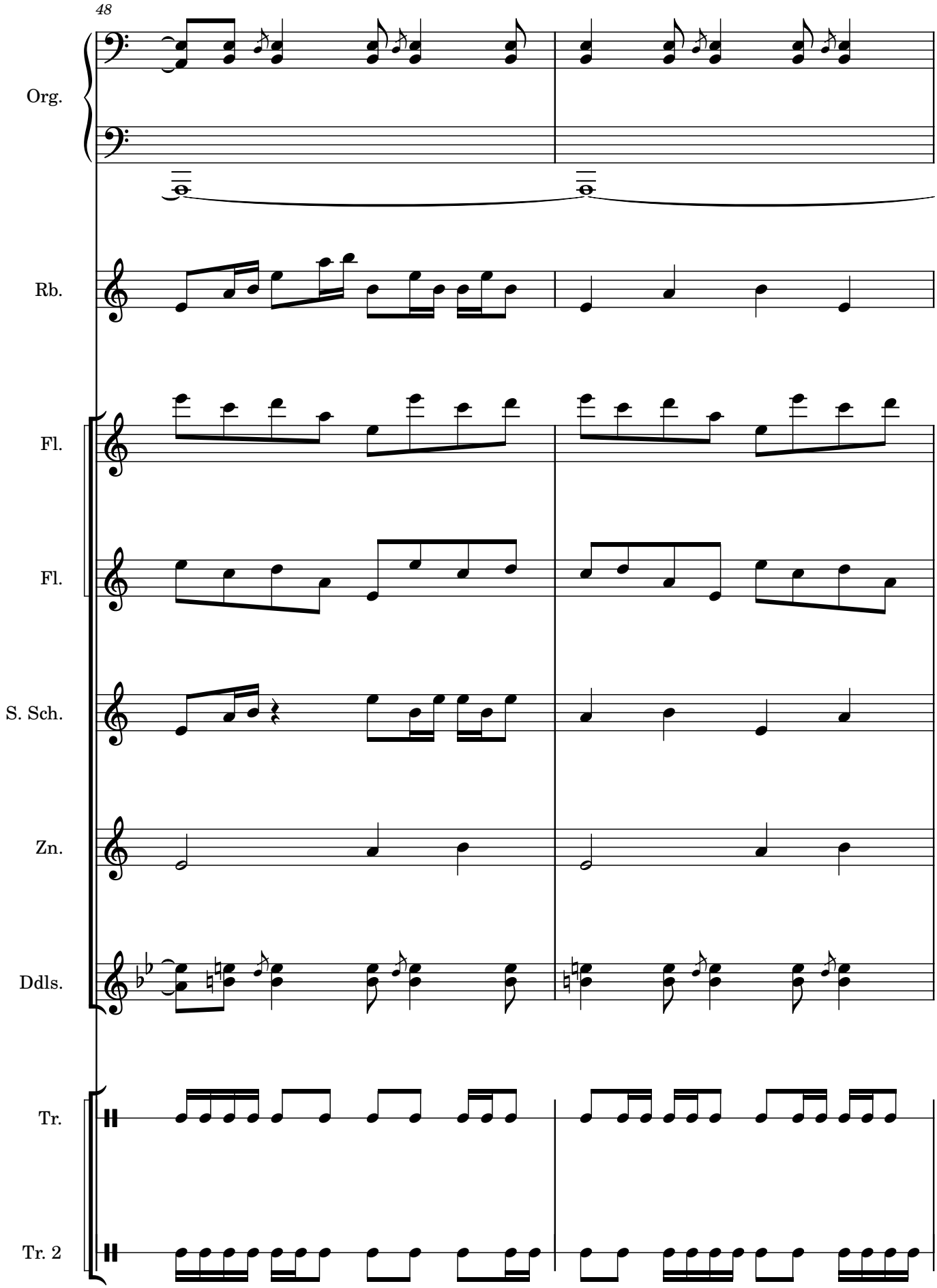

37
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

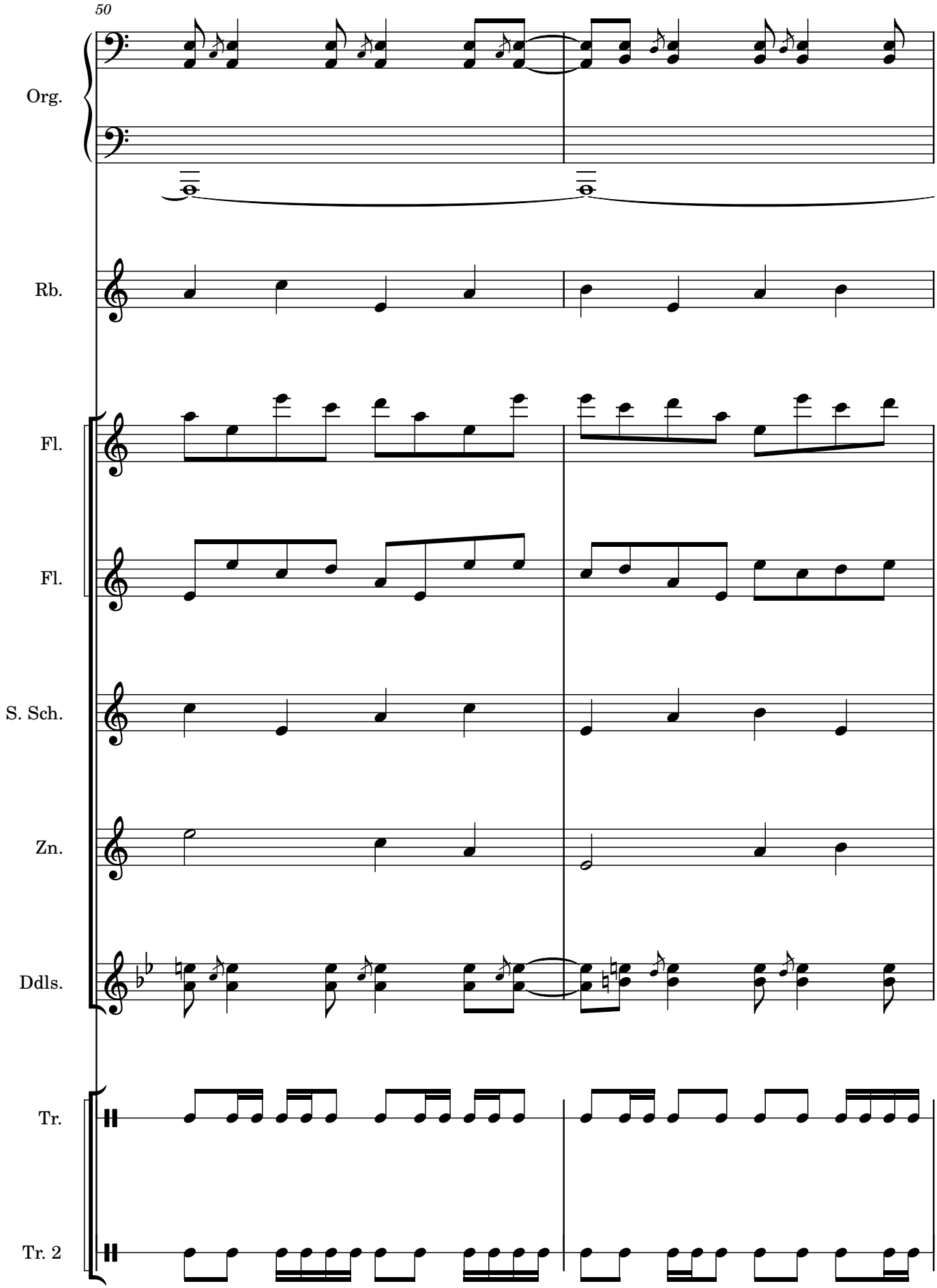

39
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

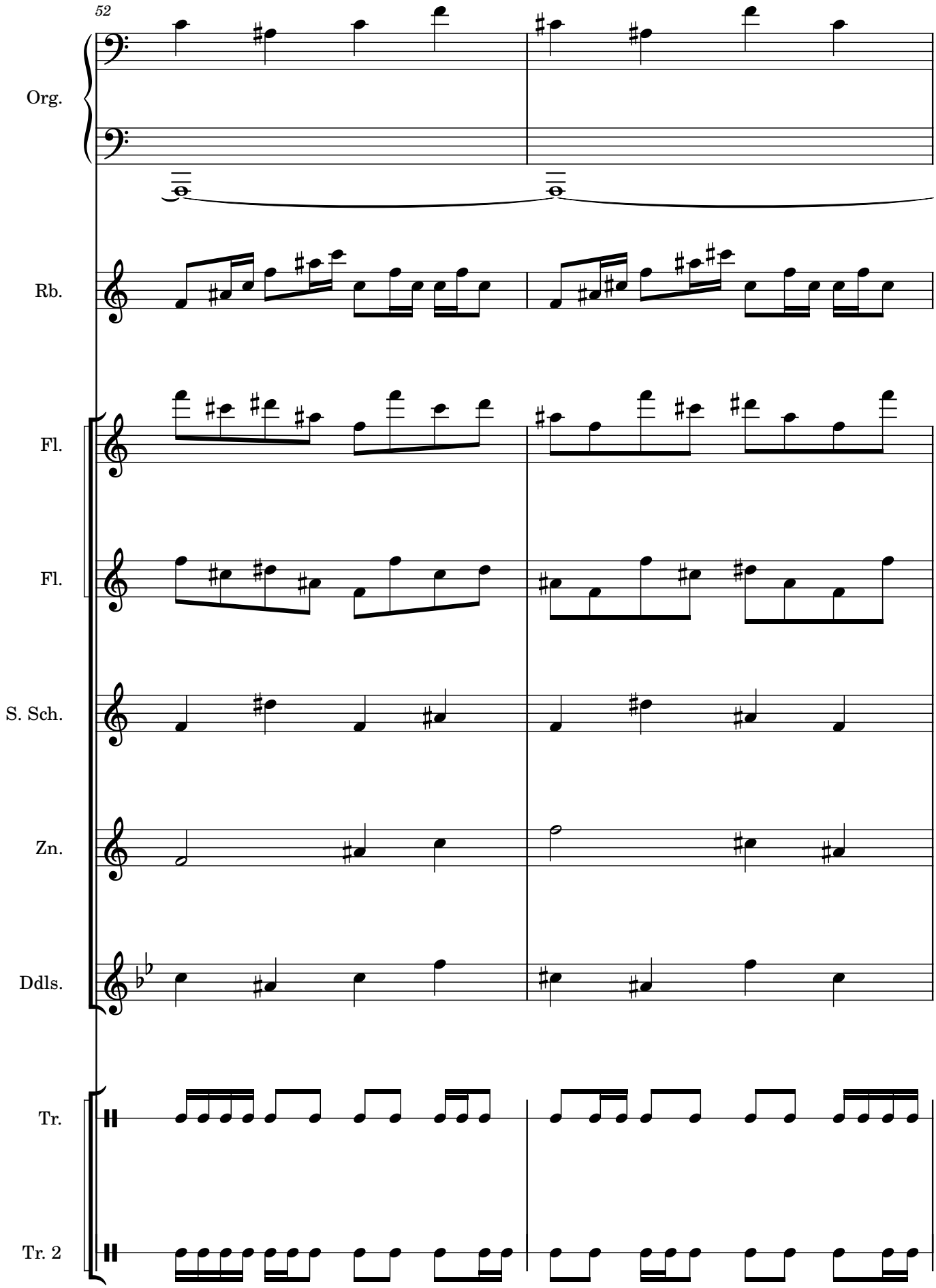

41
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

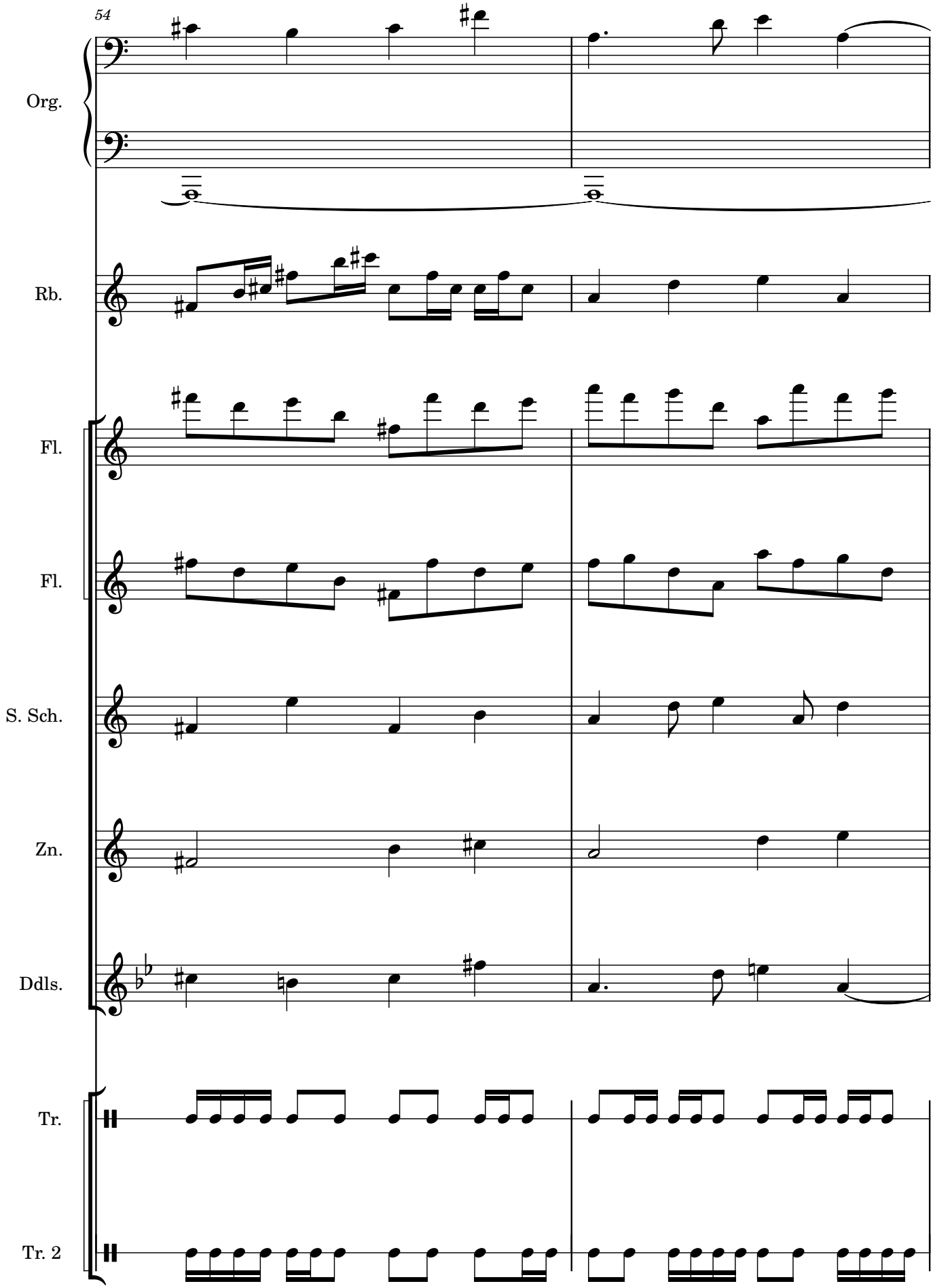

44
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

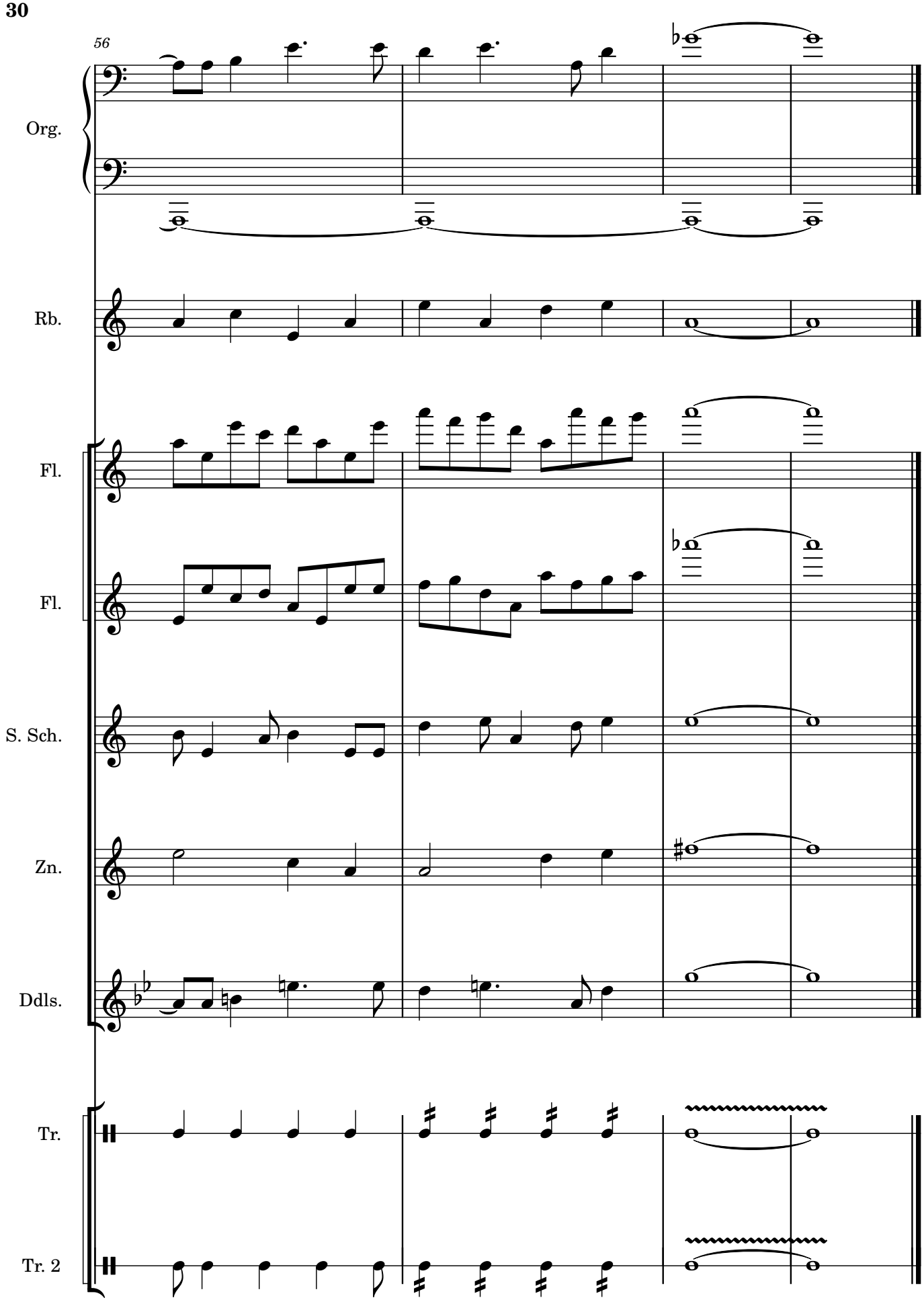

46
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2


48
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2


50
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2


52
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2


54
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2


56
Org.
Rb.
Fl.
Fl.
S. Sch.
Zn.
Ddls.
Tr.
Tr. 2

Quentin Coldwater

Moderne Variation mittelalterlicher Lieder

Felix Jenni

♩ = 60

Gemshorn

Flute

Zink

Oboe

Bassoon

F Horn

Trombone

Tuba

Snare Drum

Bass Drum

Cymbal

Harp

Drehleier

mp
leise, brüchig

Violins 1

Bogenwechsel "chorisch" bis Takt 33

pp

Violins 2

Bogenwechsel "chorisch" bis Takt 38

pp

Violas

Bogenwechsel "chorisch" bis Takt 33

pp

Violoncellos

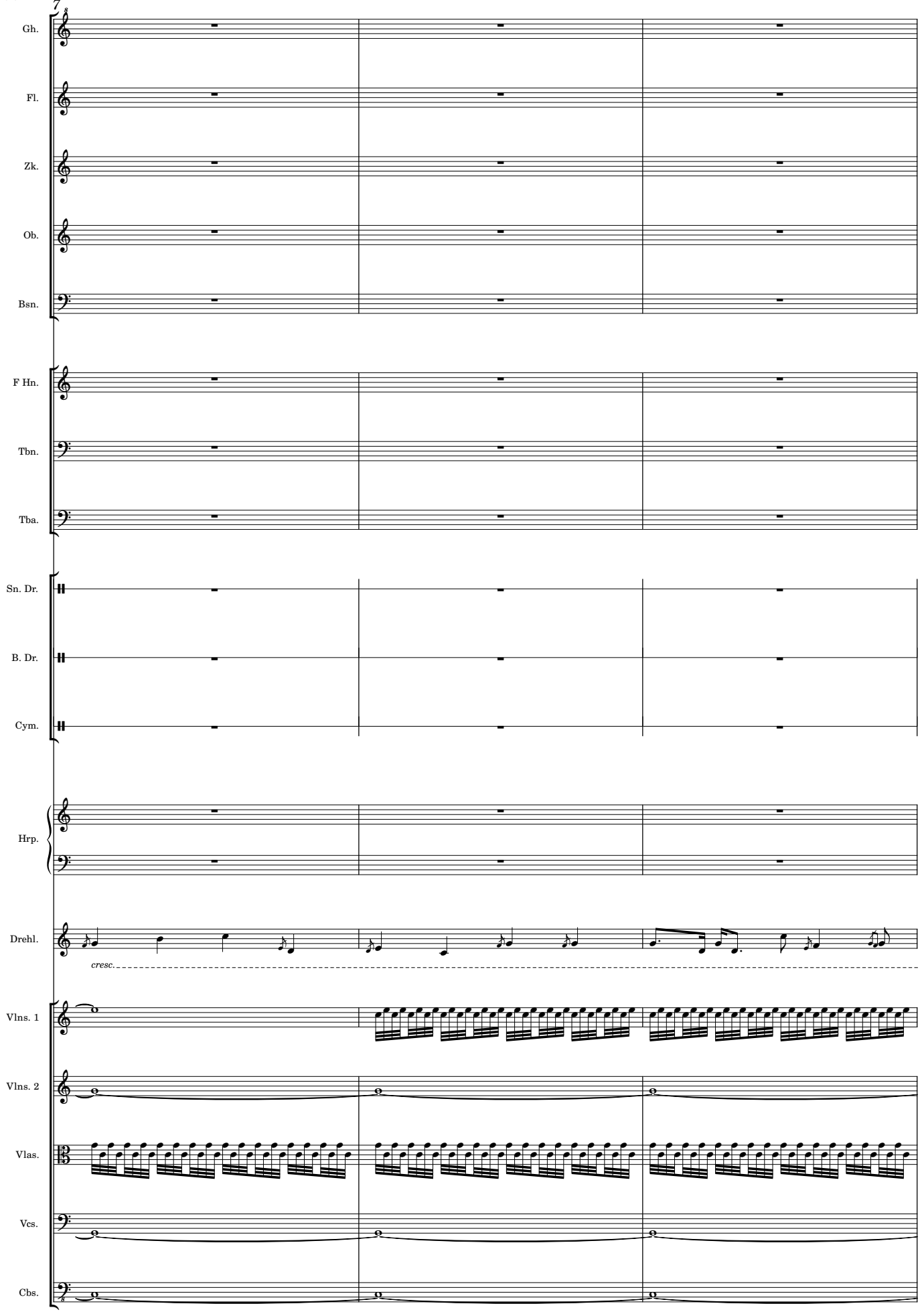
Bogenwechsel "chorisch" bis Takt 32

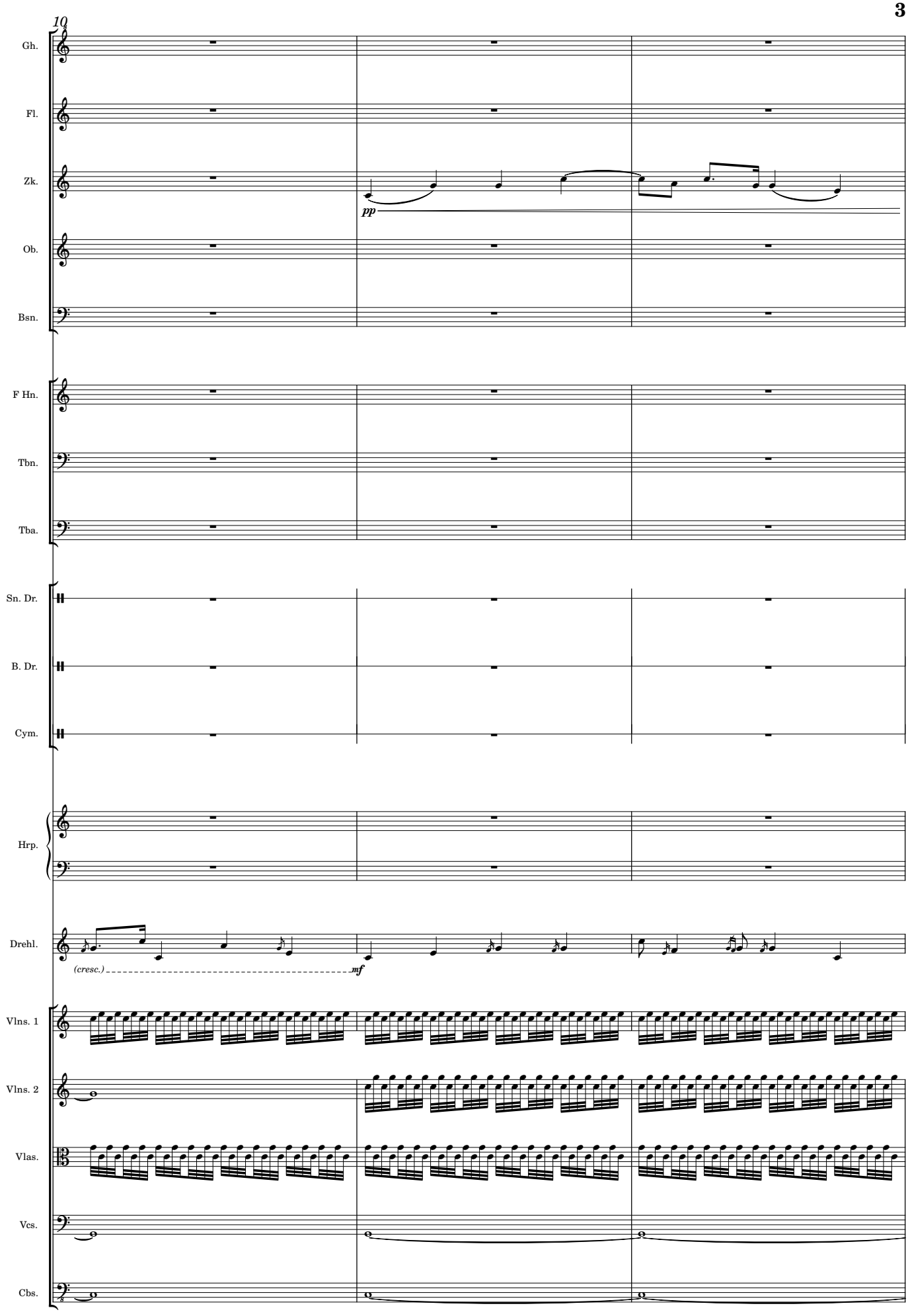
pp

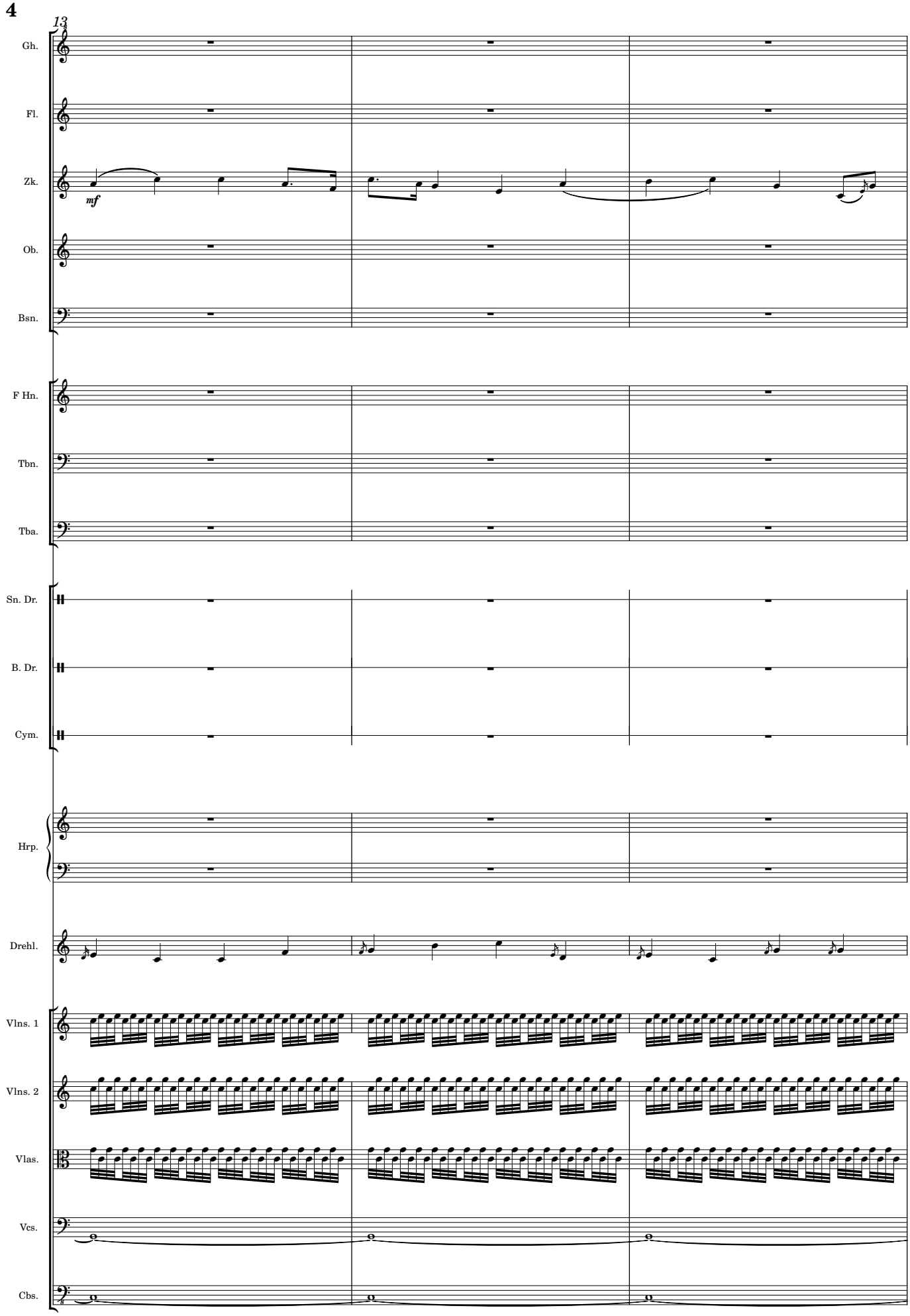
Contrabasses

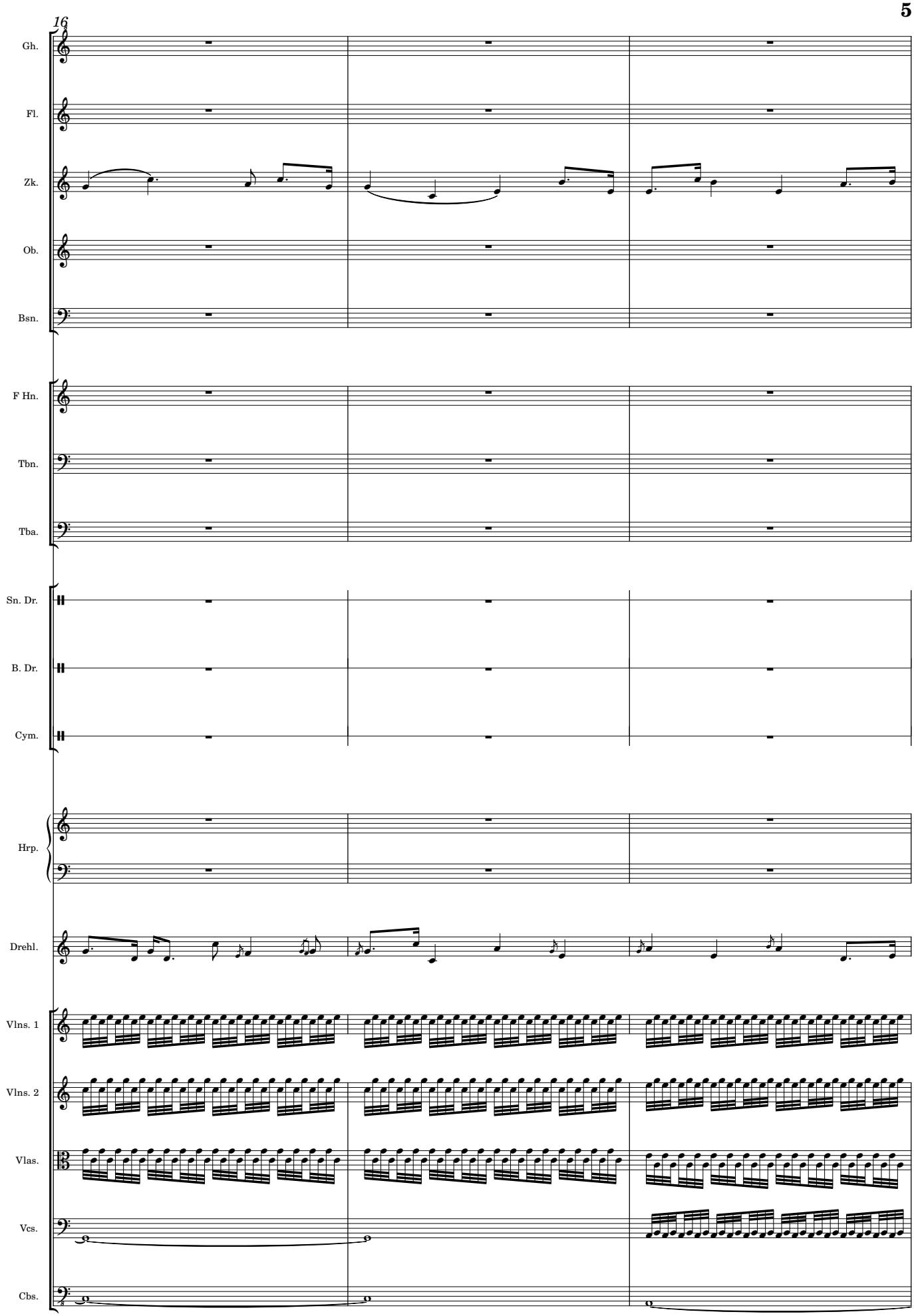
Bogenwechsel "chorisch" bis Takt 37

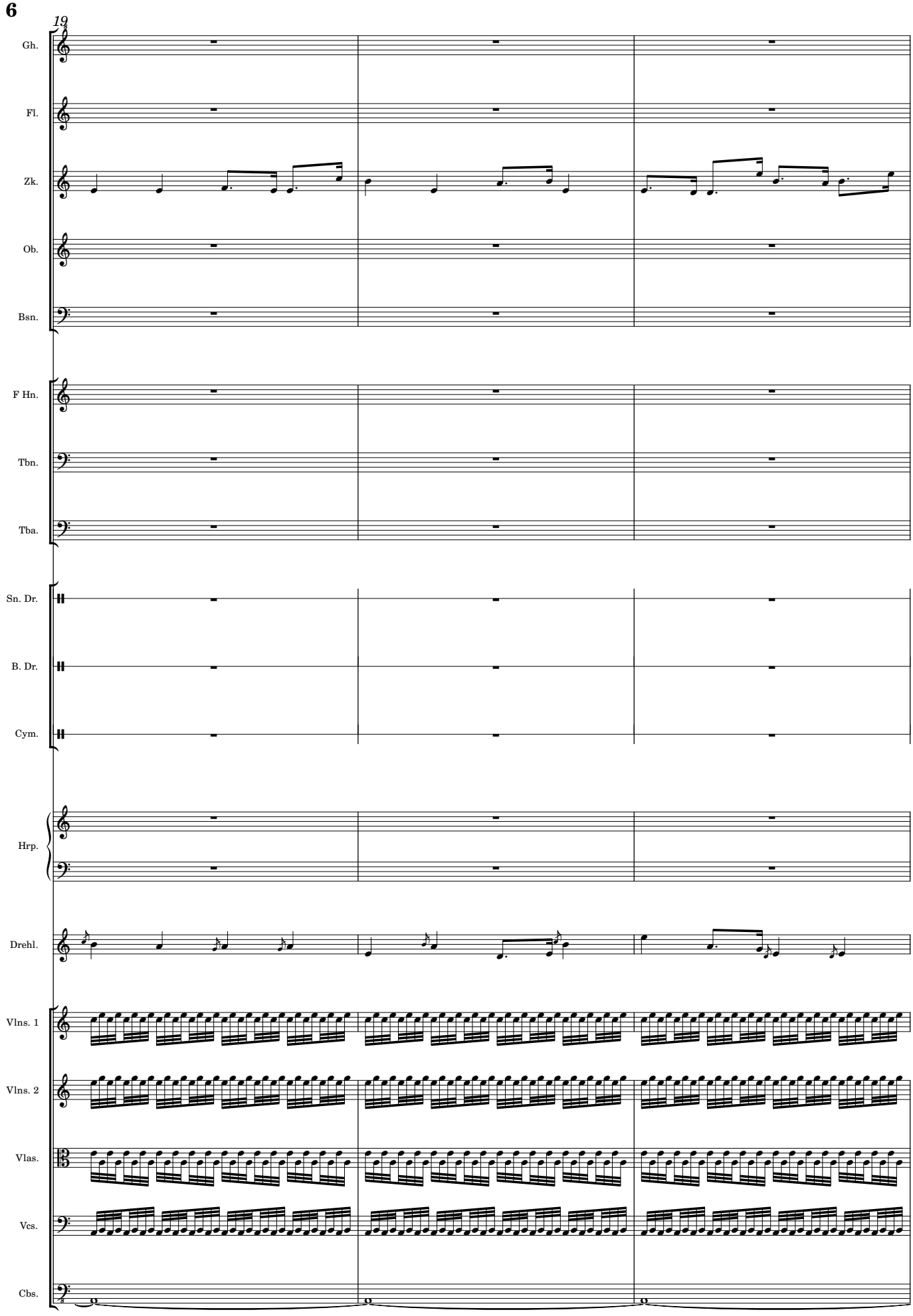
pp

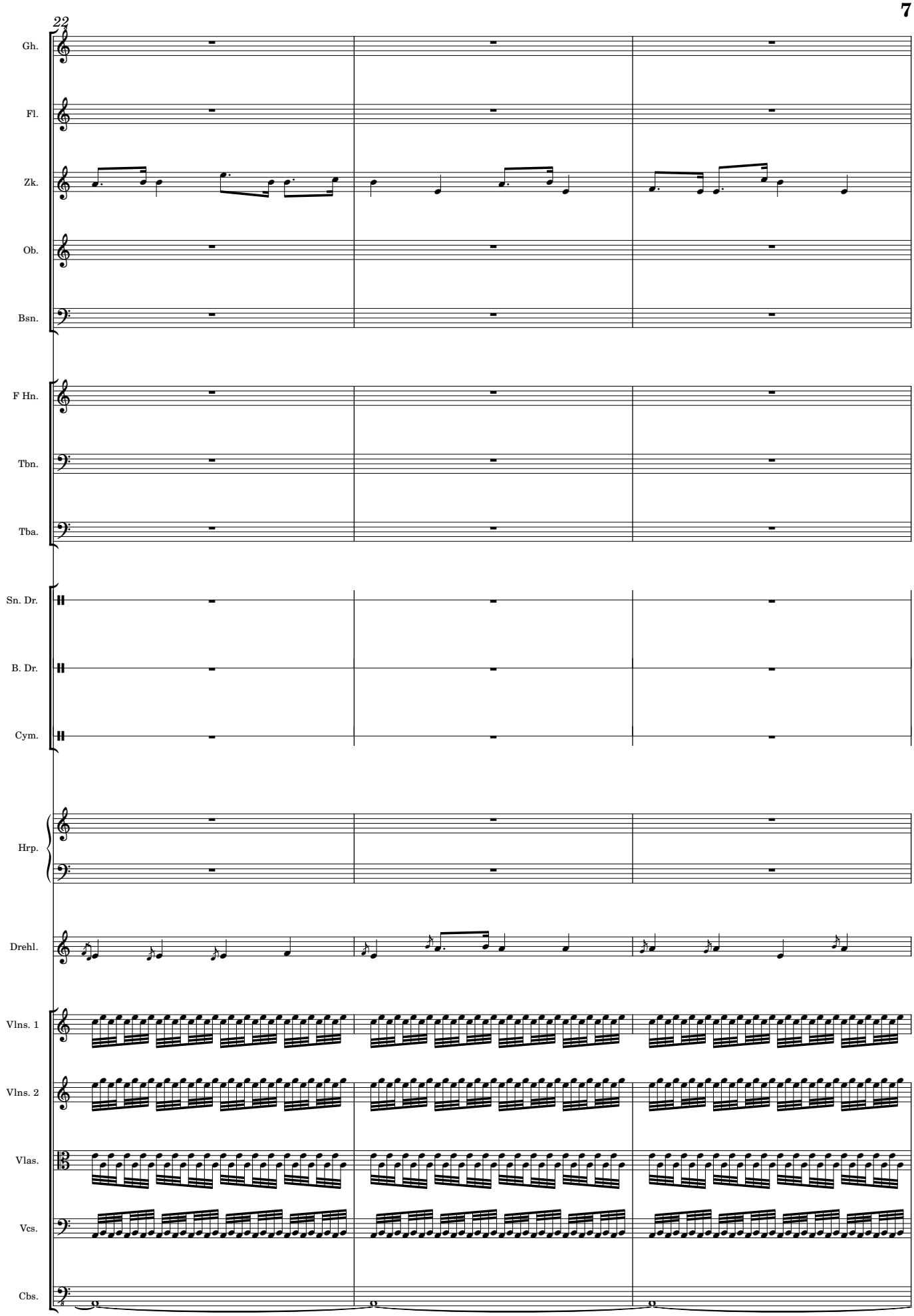

7
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
cresc.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.

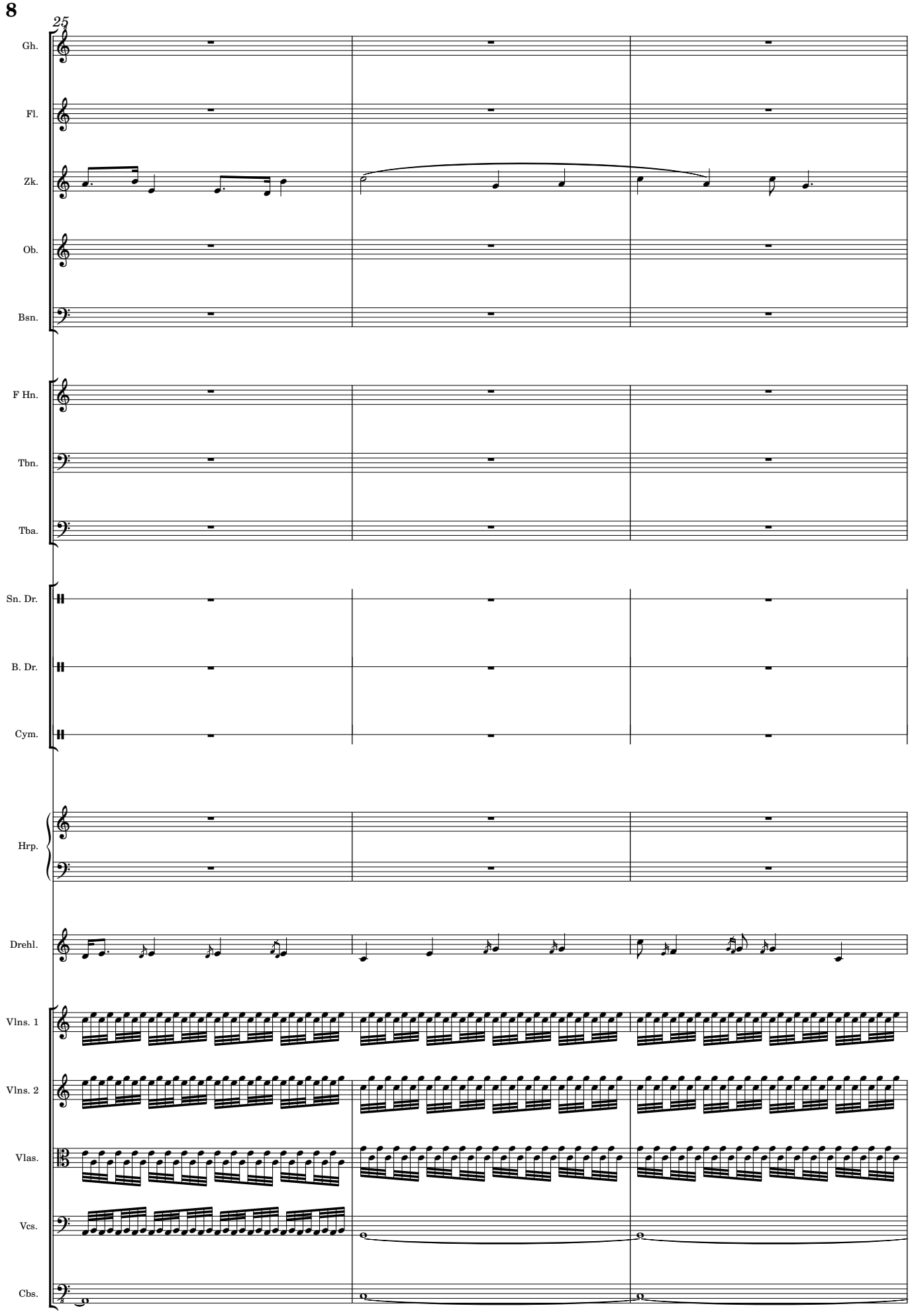

10
Gh.
Fl.
Zk.
pp
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
(cresc.)
mf
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.

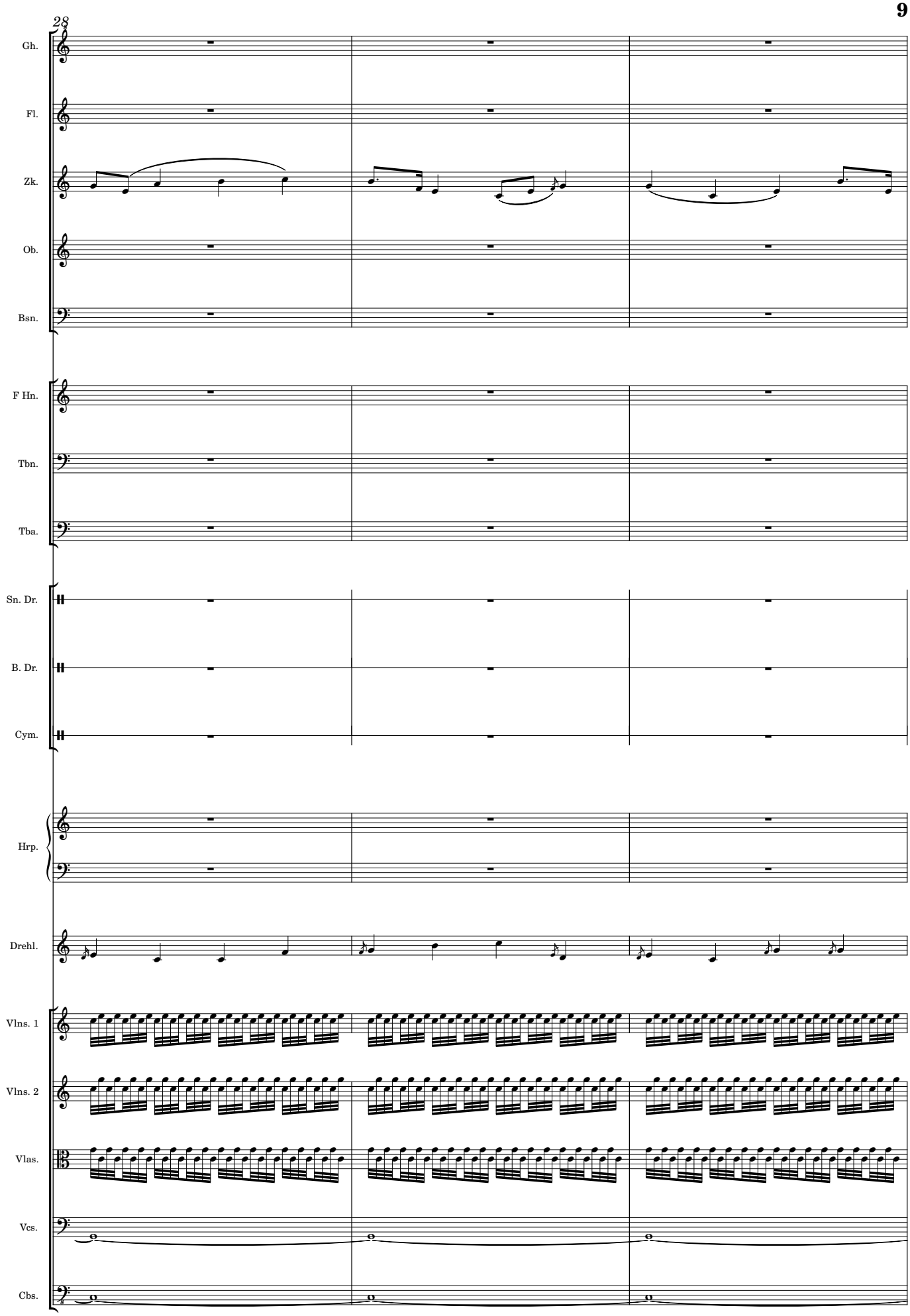

13
Gh.
Fl.
Zk.
mf
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.

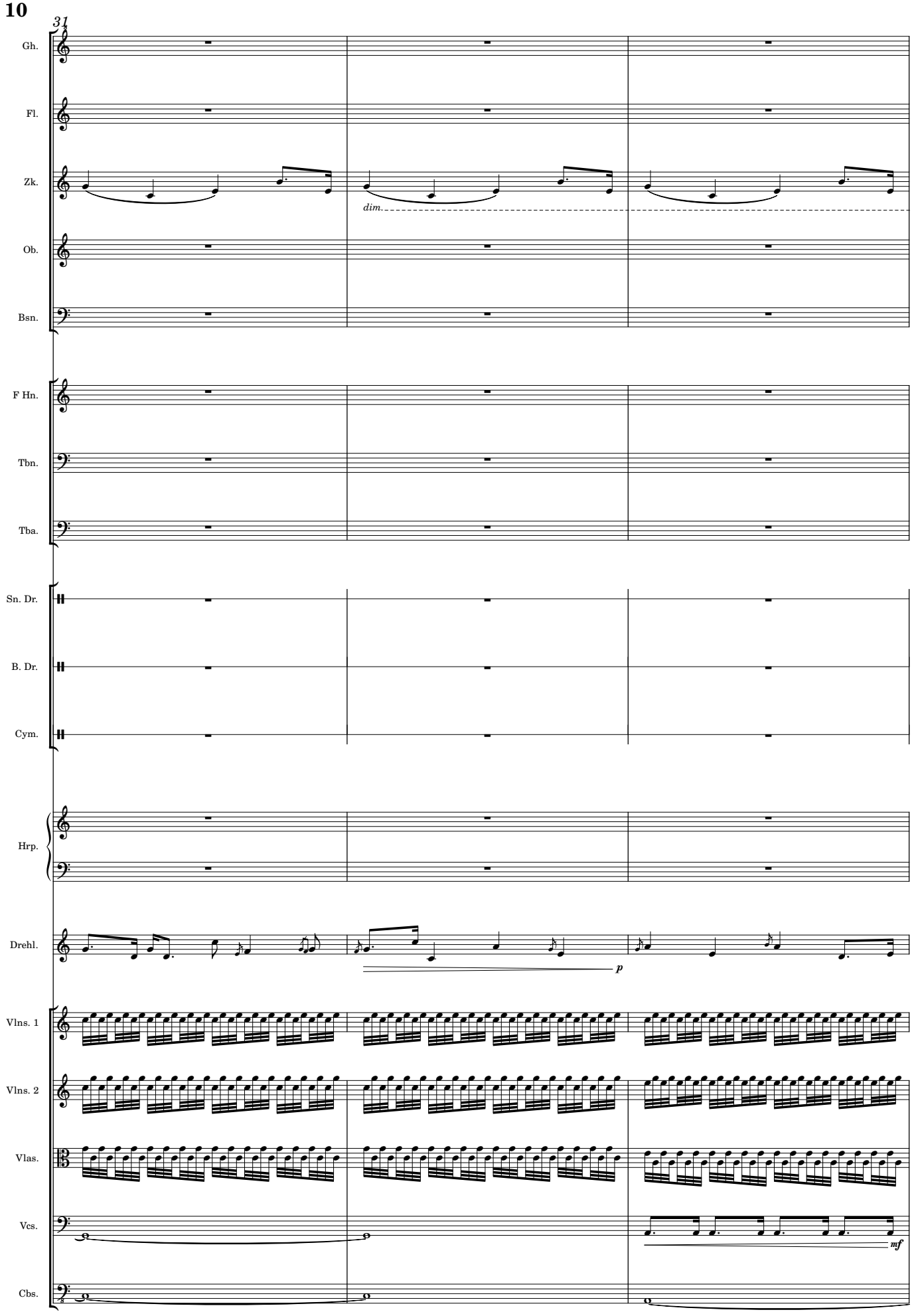

16
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.

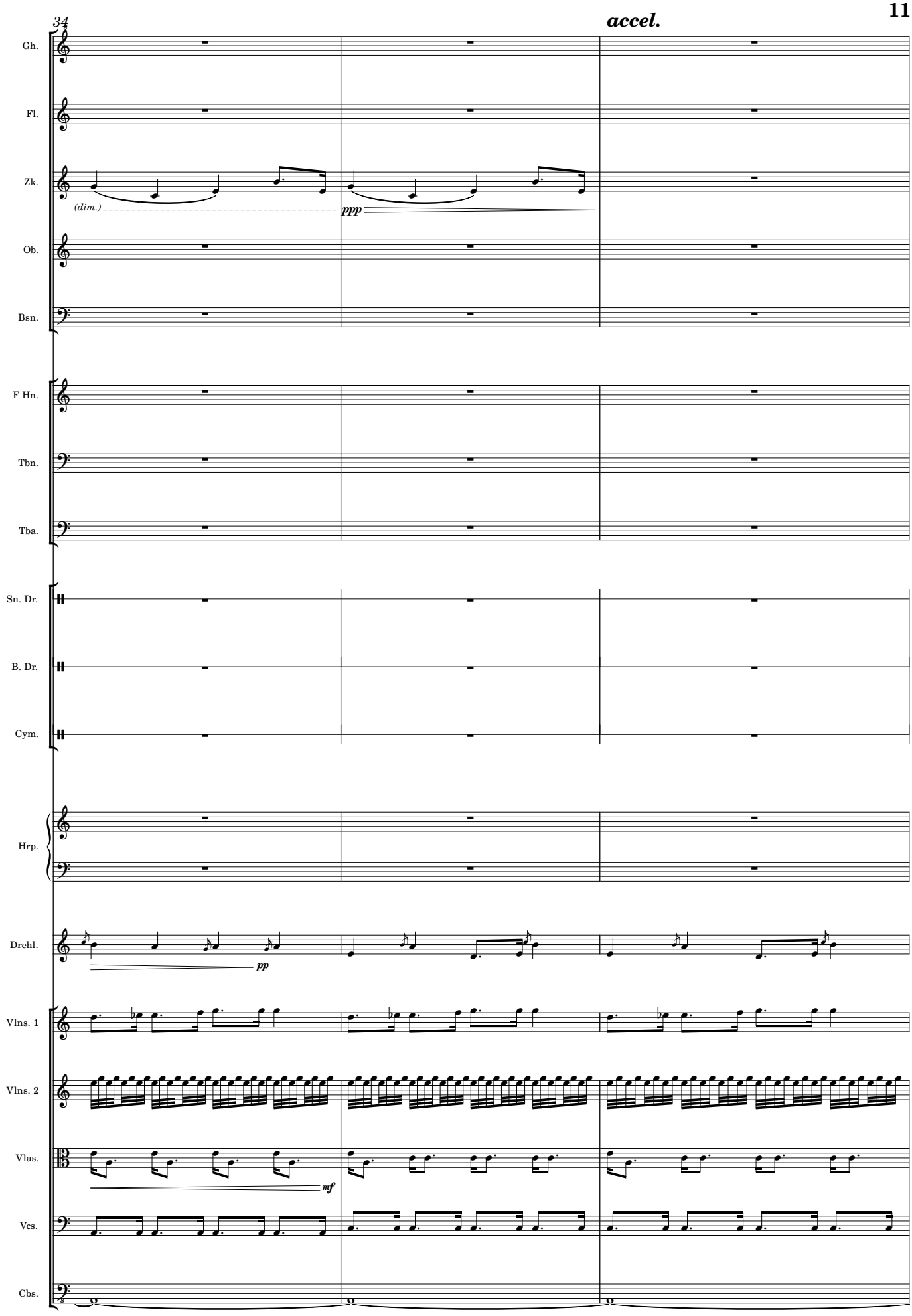

19
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.

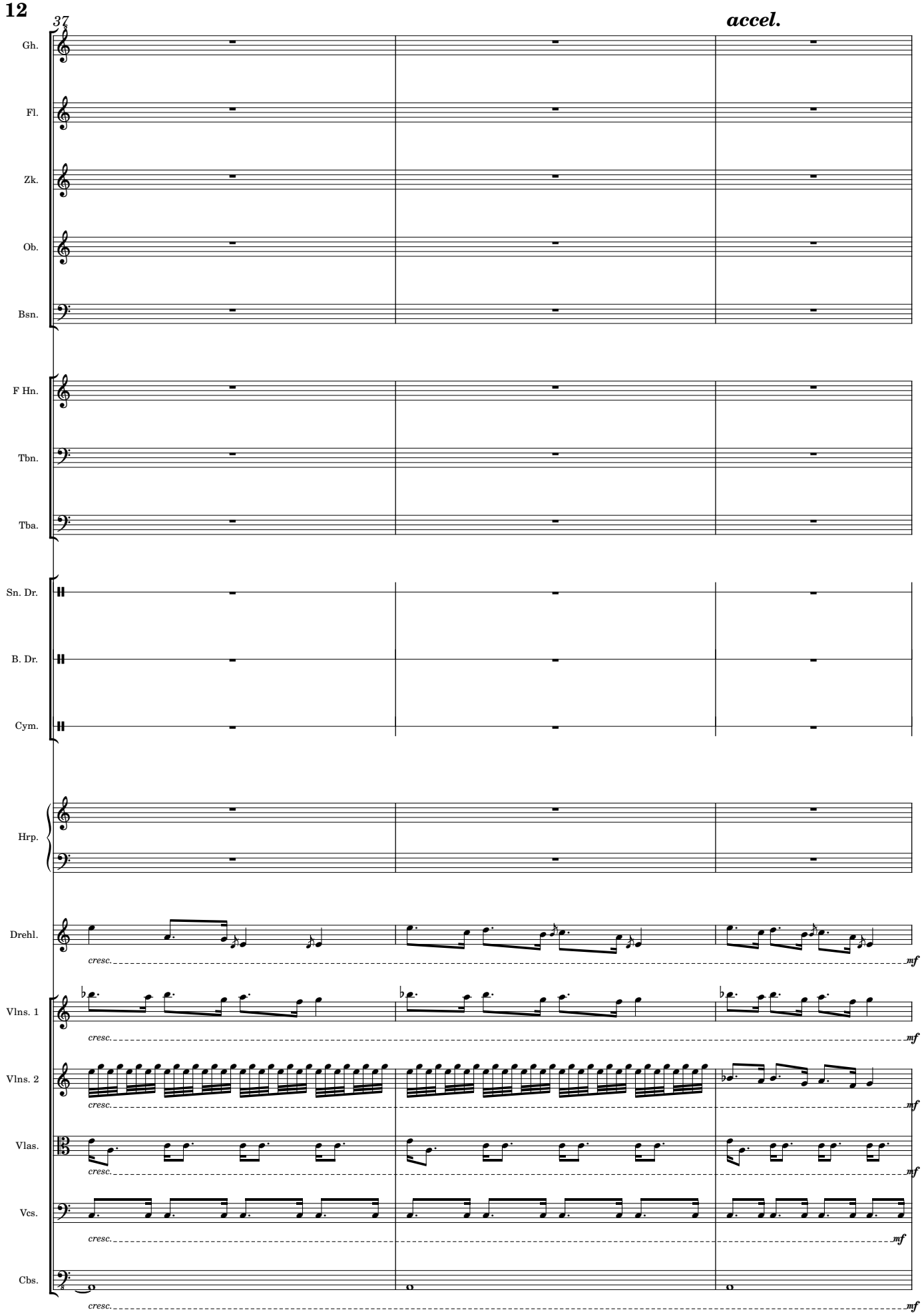

22
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.

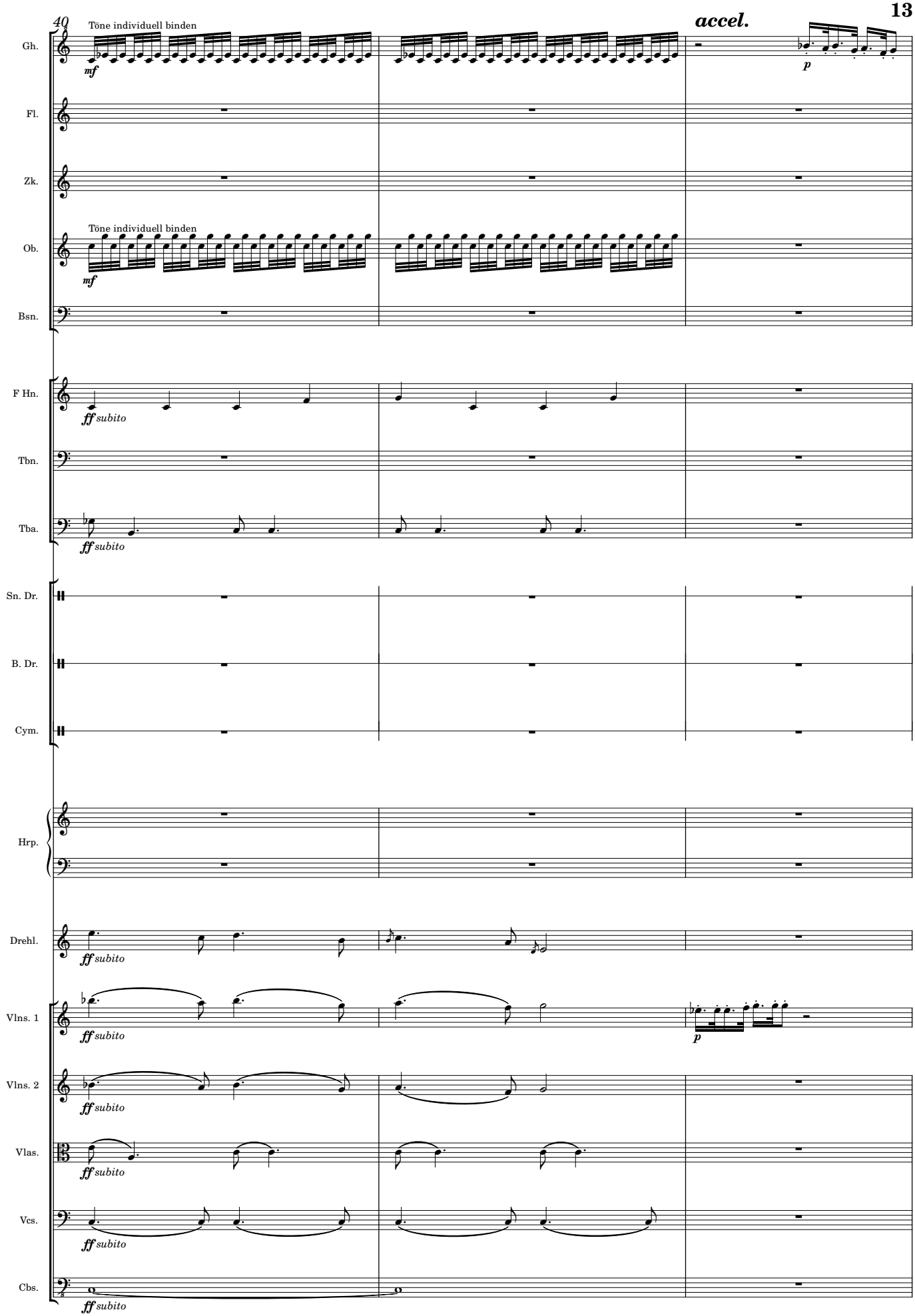

25
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.

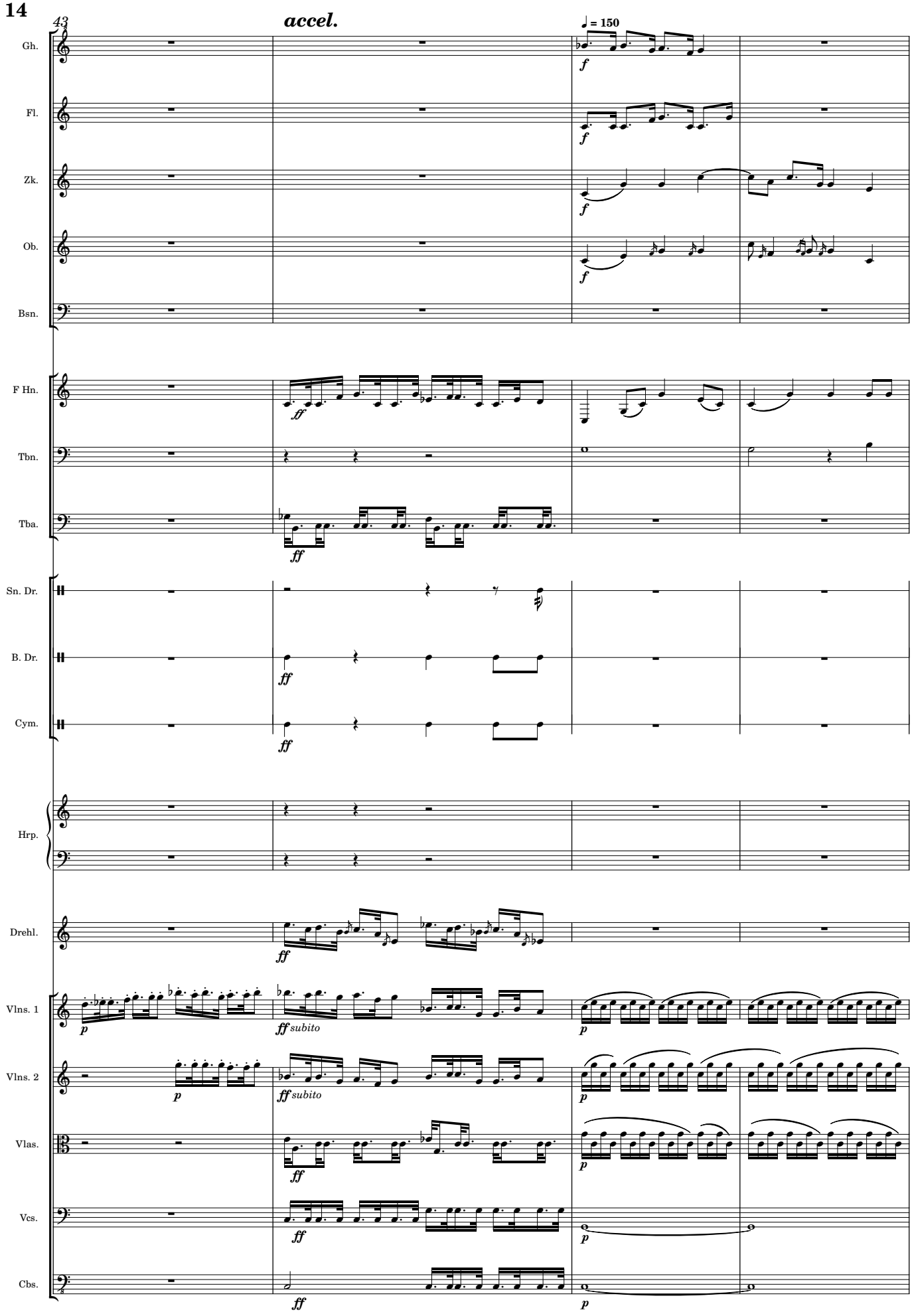

28
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.

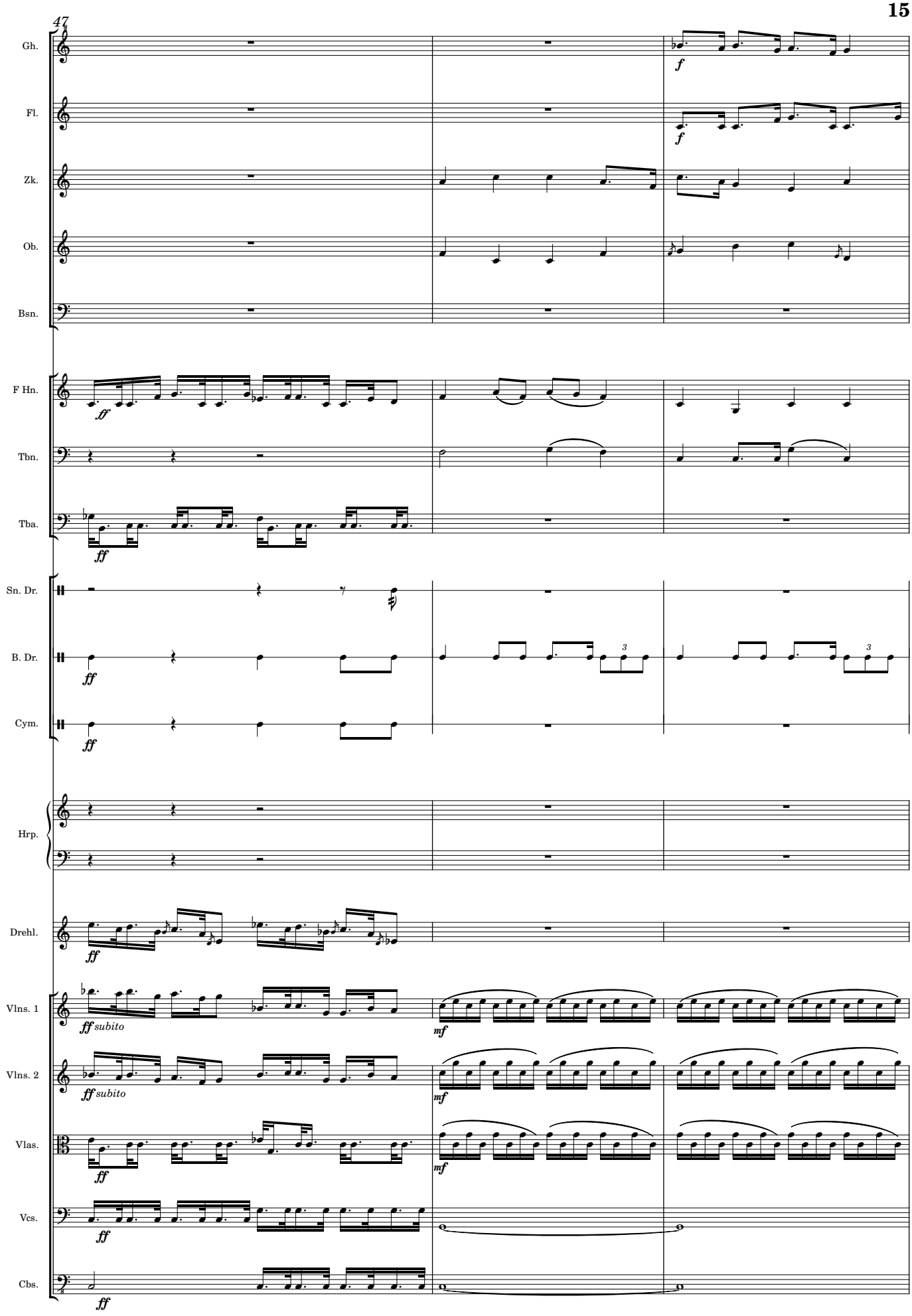

31
Gh.
Fl.
Zk.
dim.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
p
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
mf
Cbs.

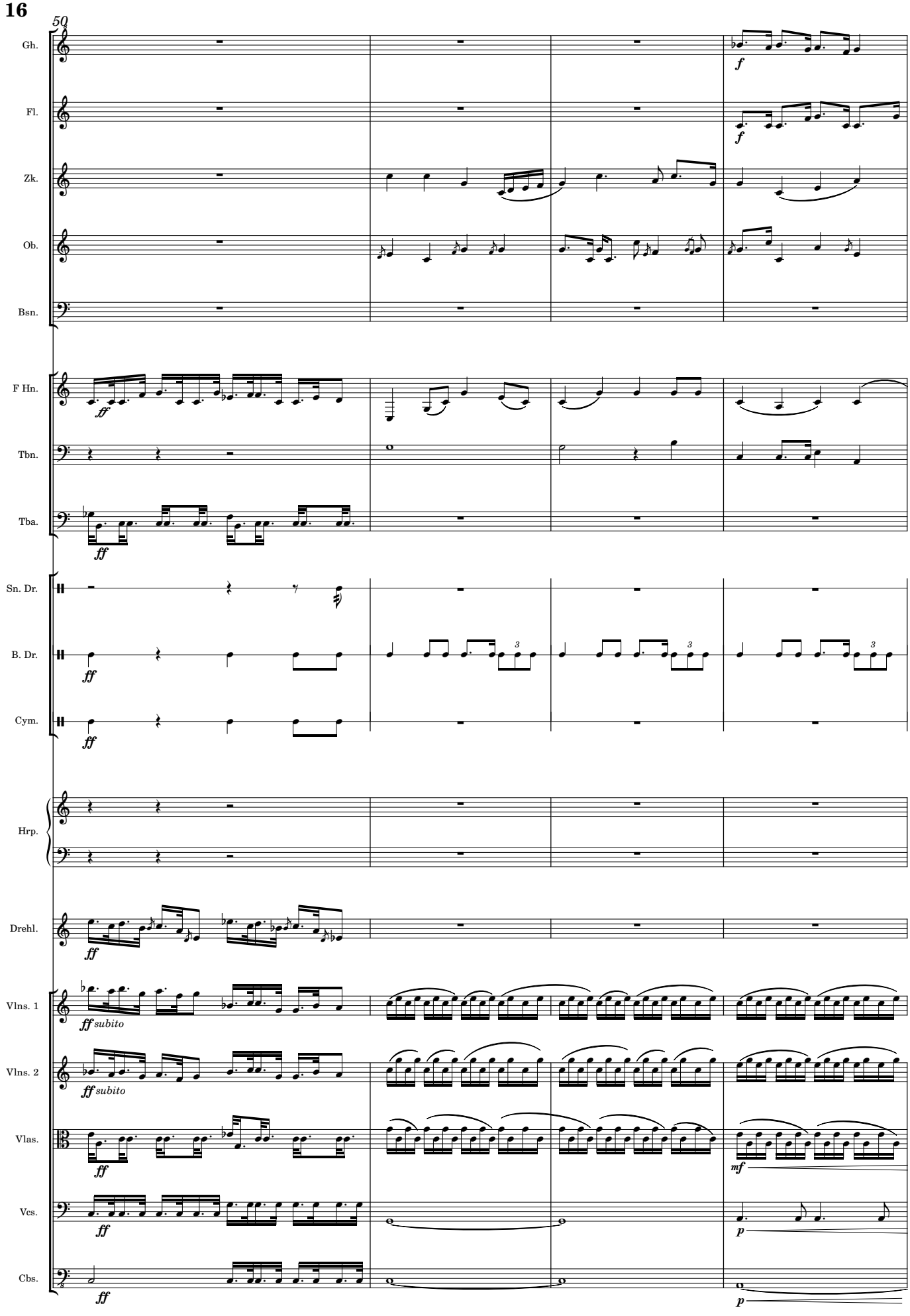

34
accel.
Gh.
Fl.
Zk.
(dim.)
ppp
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
pp
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
mf
Vcs.
Cbs.

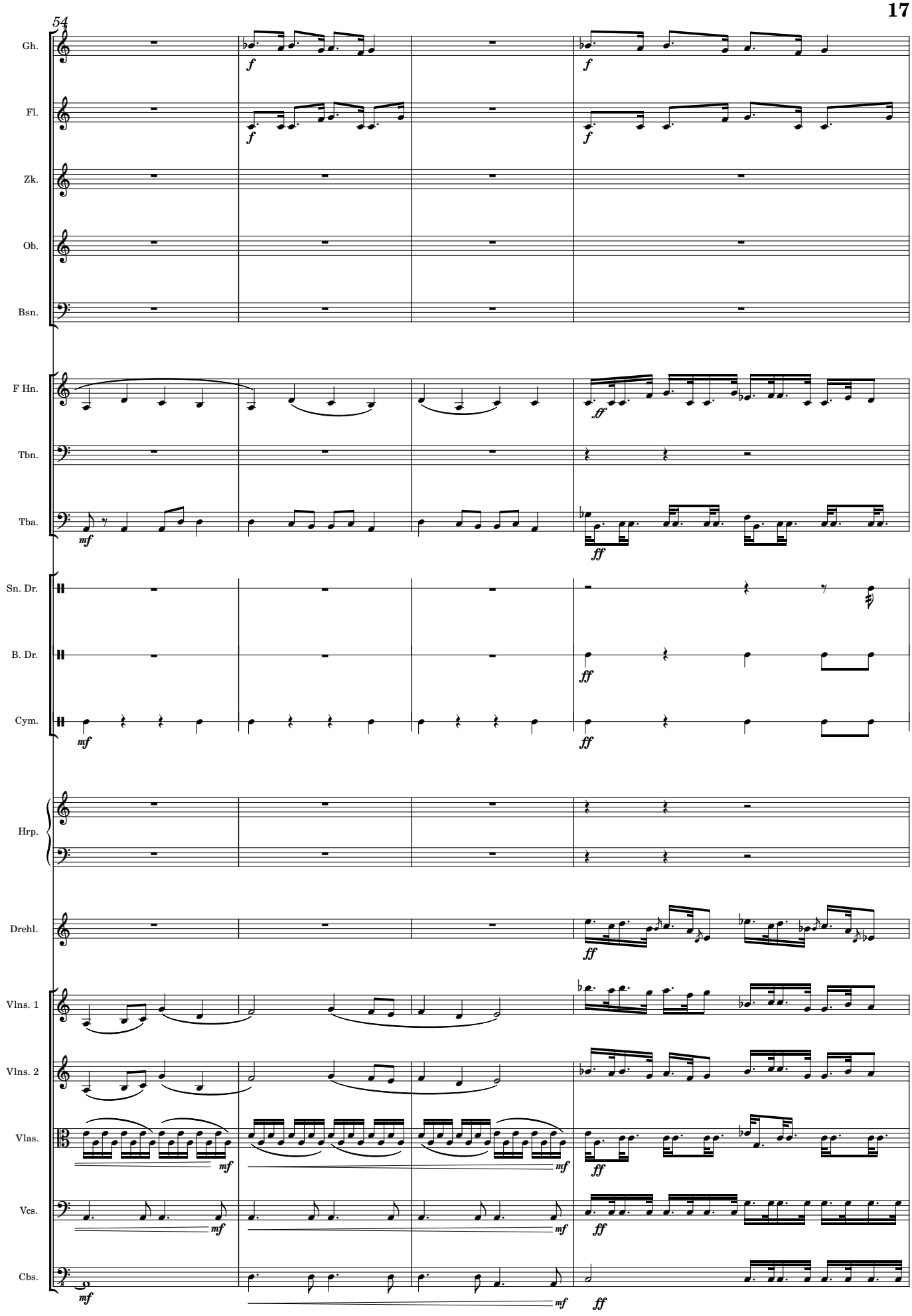

37
accel.
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.
cresc.
mf

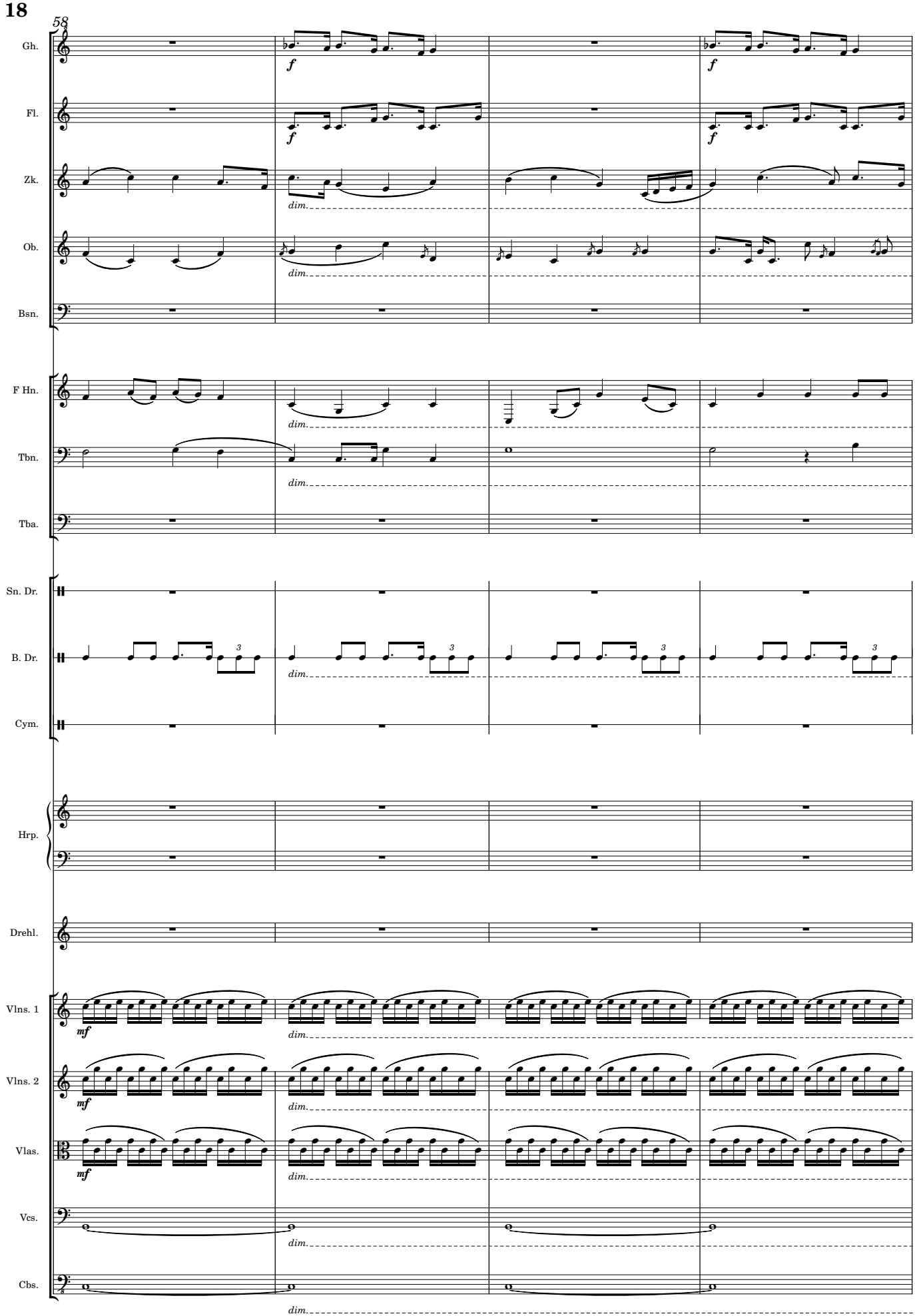

40
Töne individuell binden
accel.
Gh.
mf
p
Fl.
Zk.
Töne individuell binden
Ob.
mf
Bsn.
F Hn.
ff subito
Tbn.
Tba.
ff subito
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
ff subito
Vlns. 1
ff subito
p
Vlns. 2
ff subito
Vlas.
ff subito
Vcs.
ff subito
Cbs.
ff subito

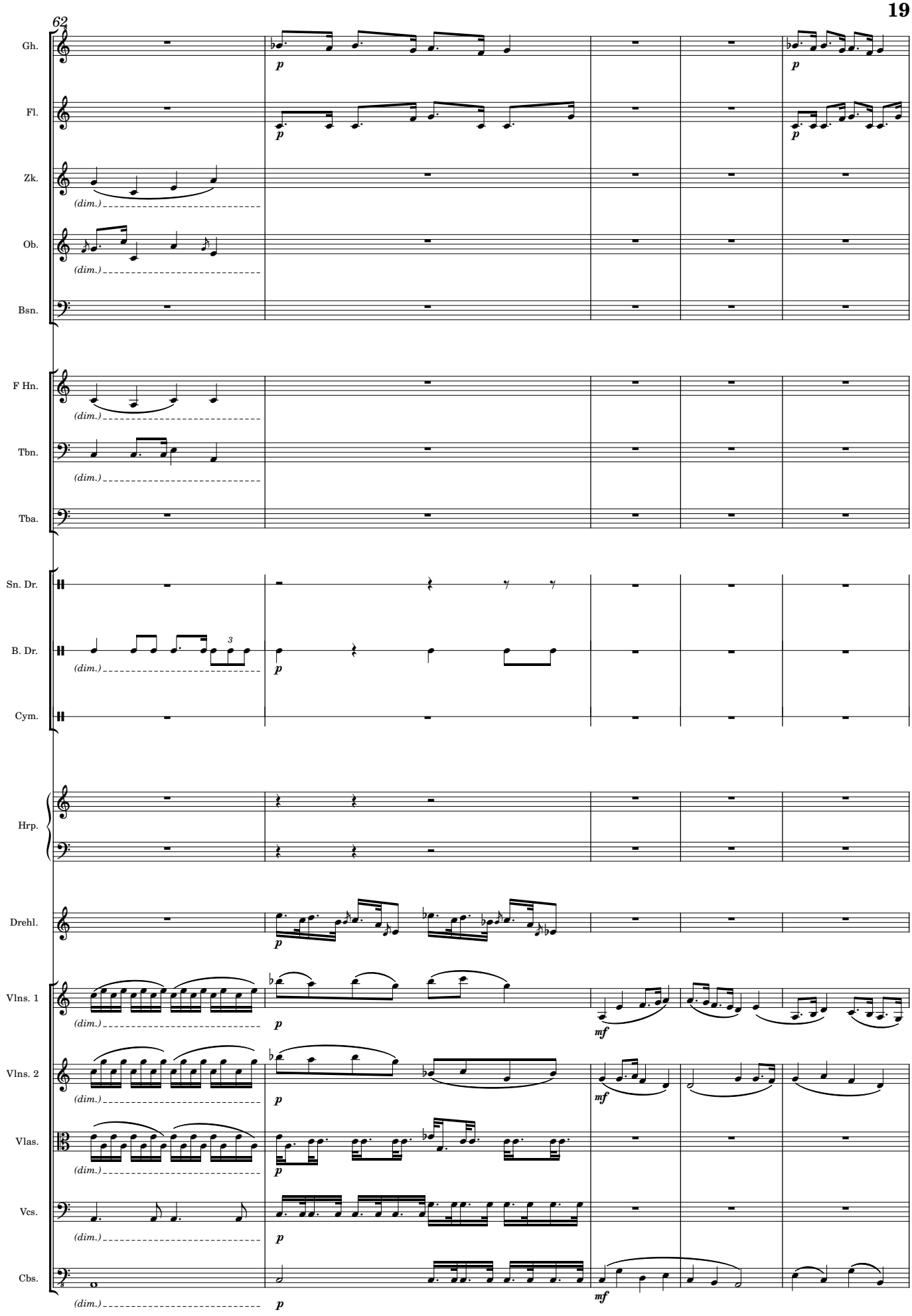

43
accel.
♩ = 150
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.
f
ff
p
ff subito

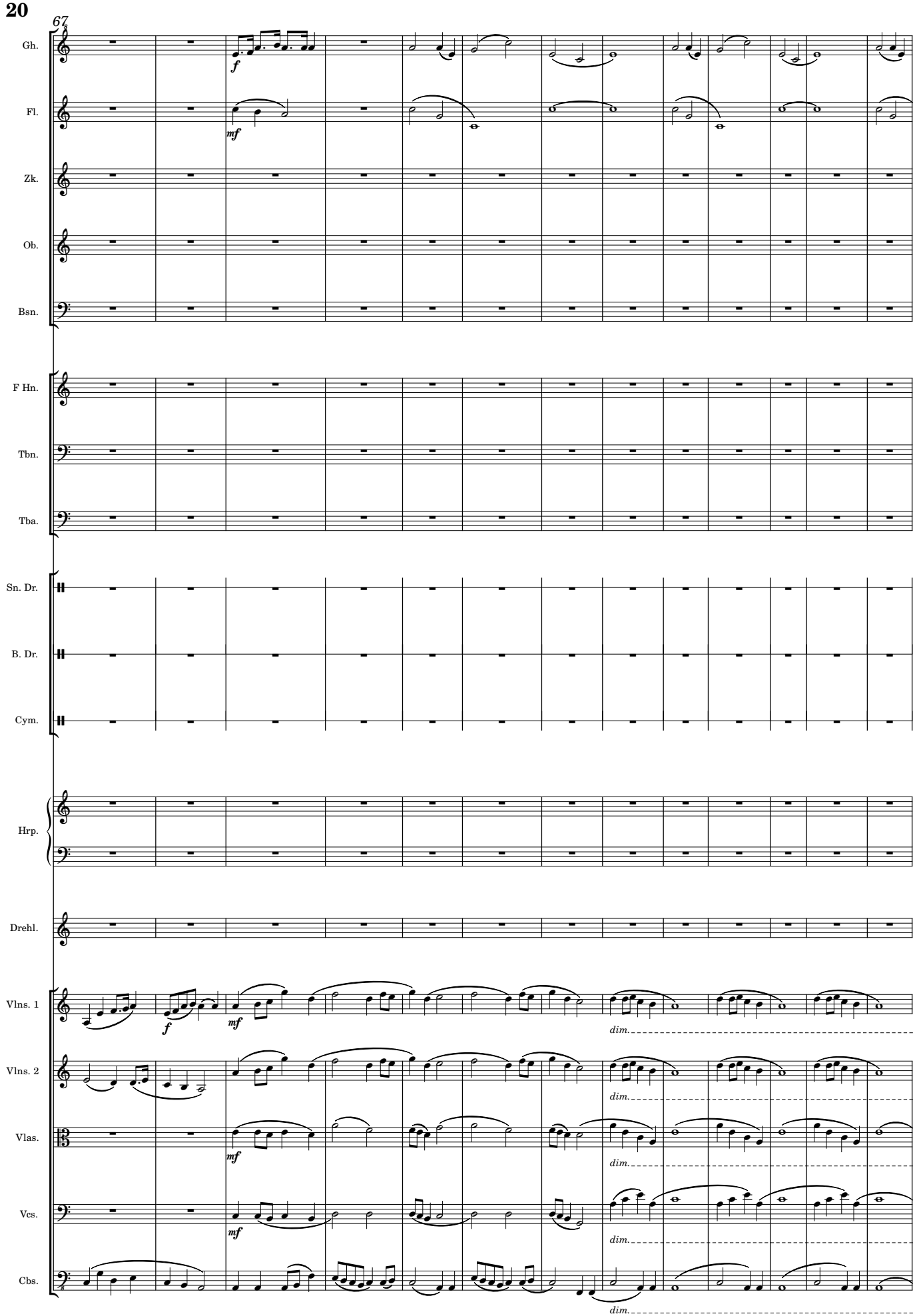

47
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.
f
ff
mf
ff subito
3

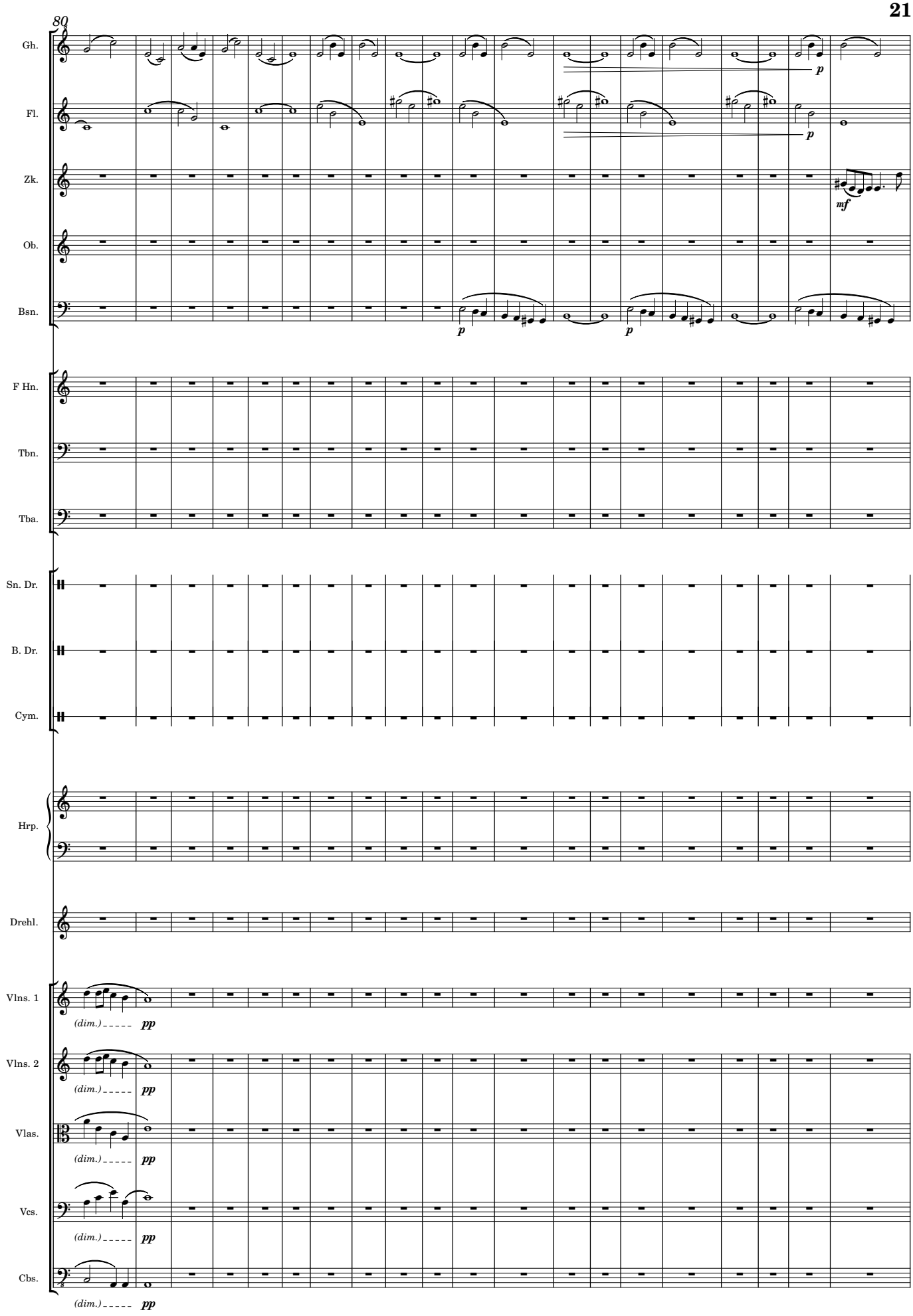

50
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.
f
ff
ff subito
mf
p

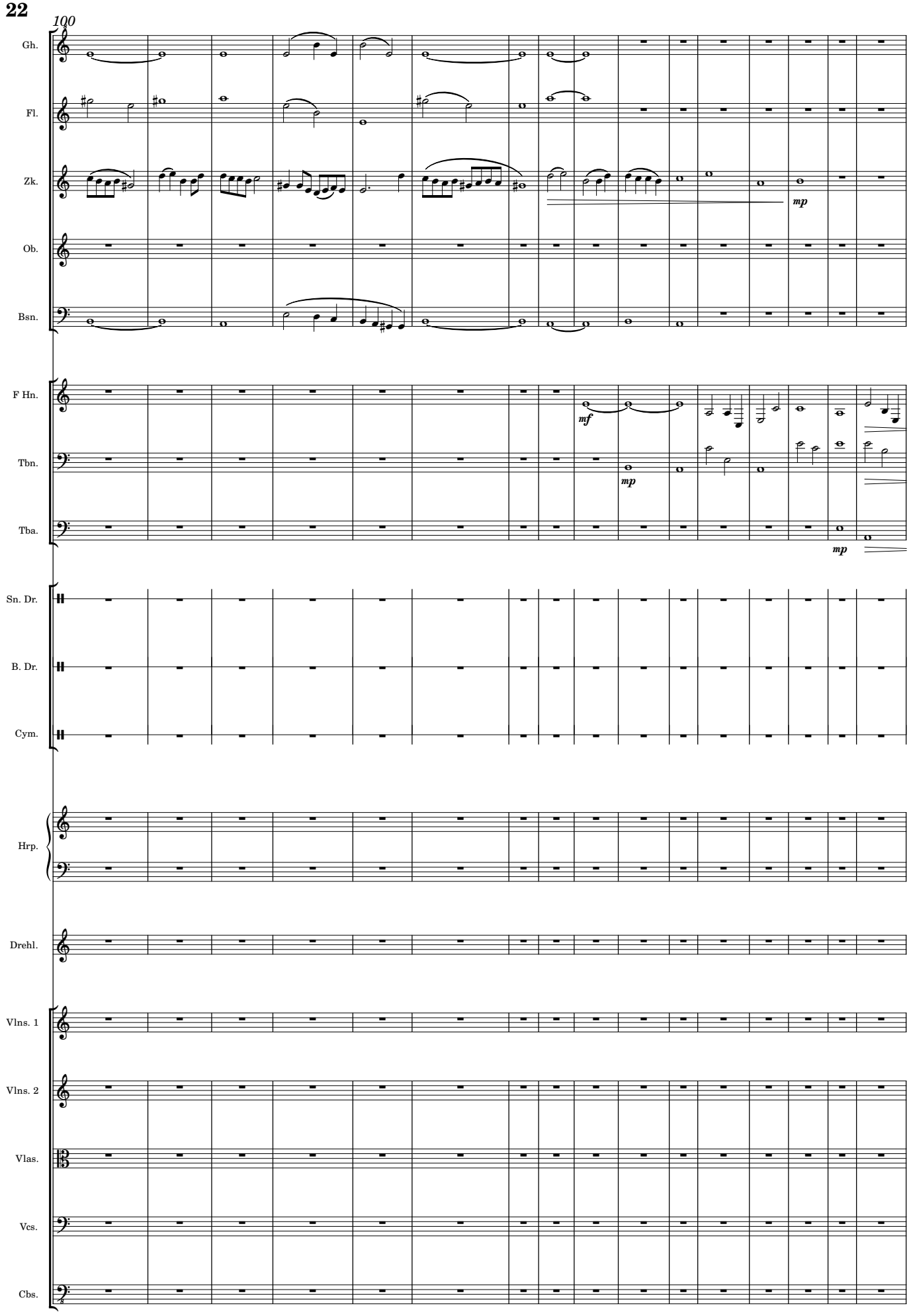

54
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.
f
mf
ff

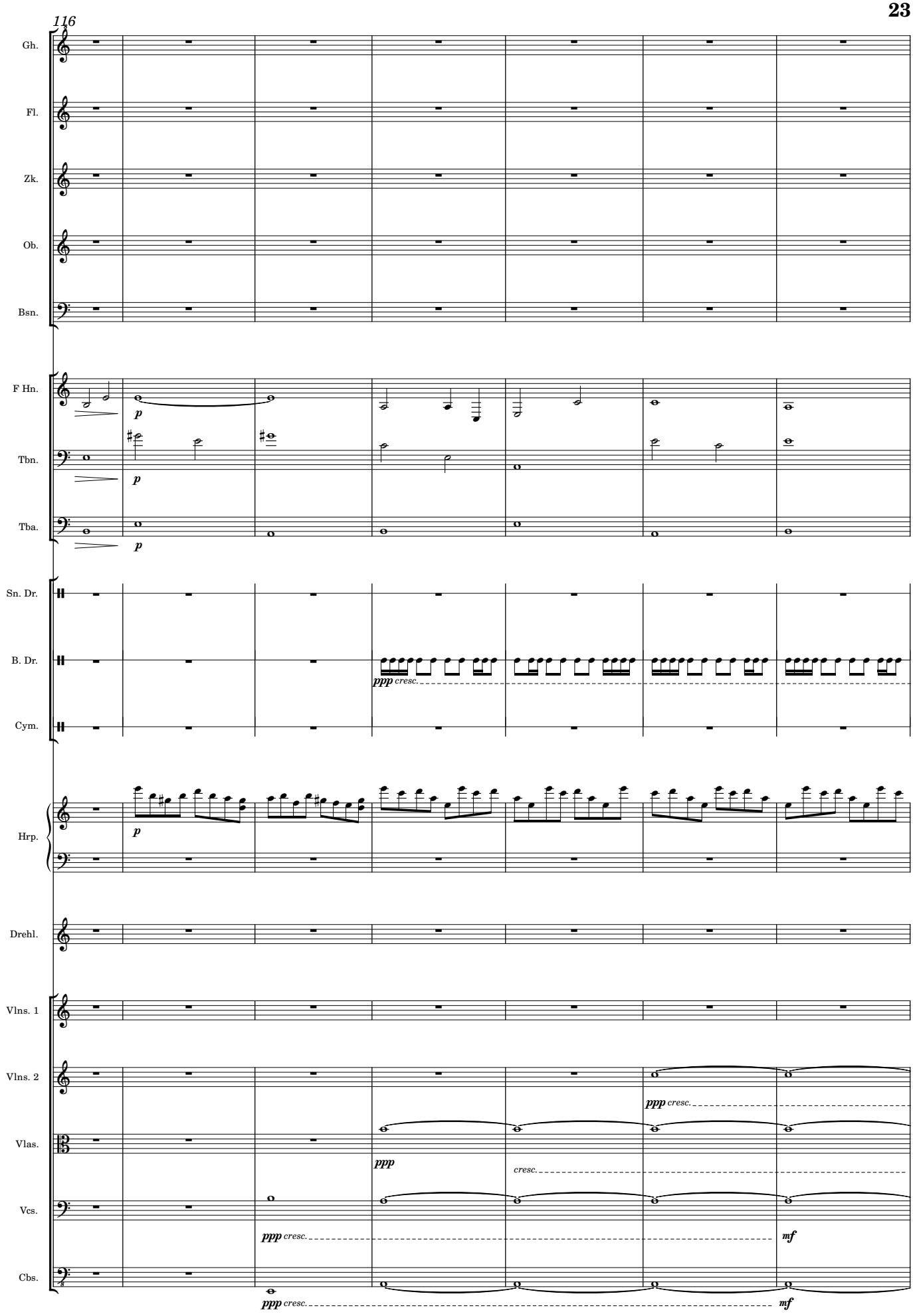

58
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.
f
dim.
mf
3

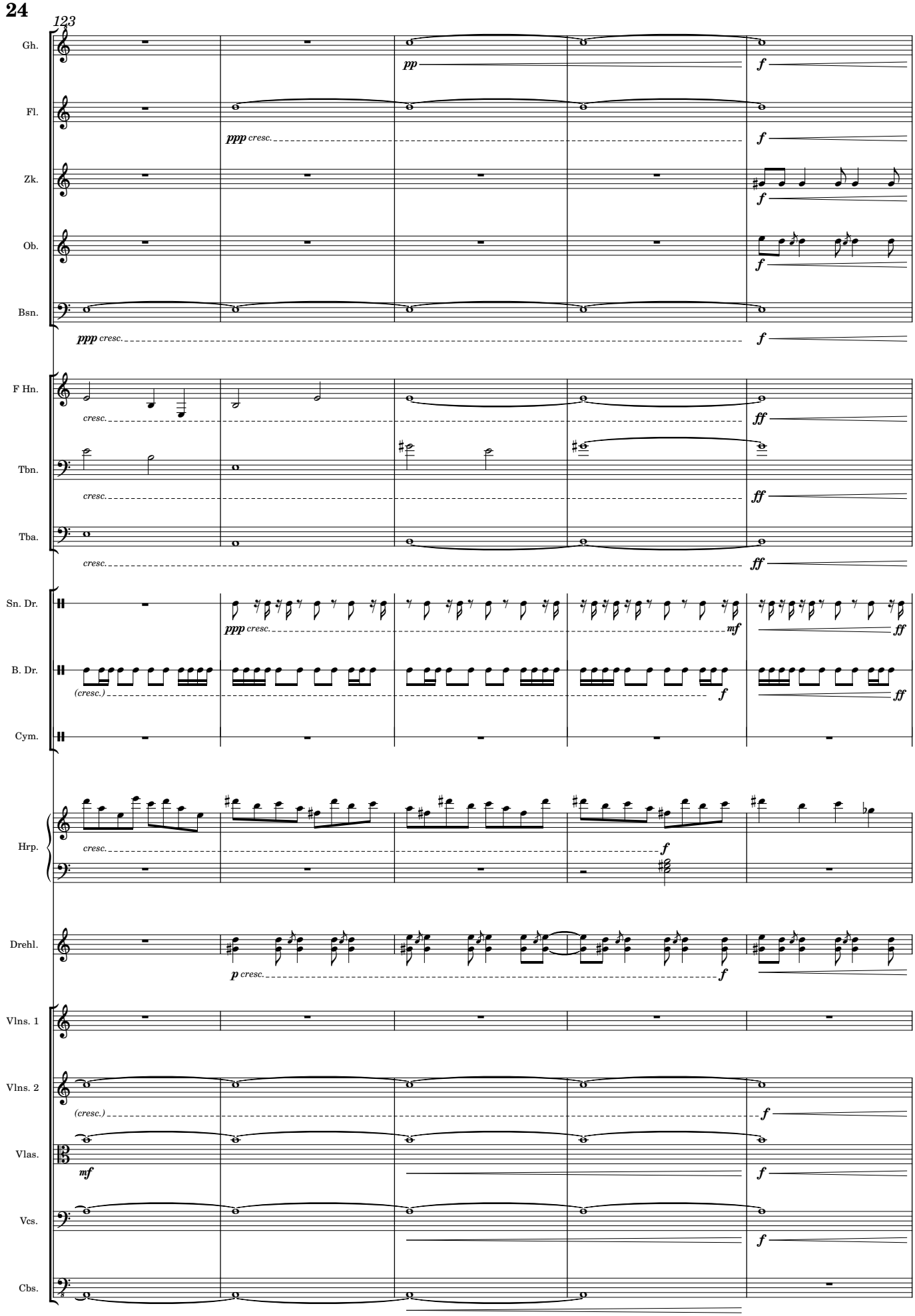

62
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.
(dim.)
p
mf
3

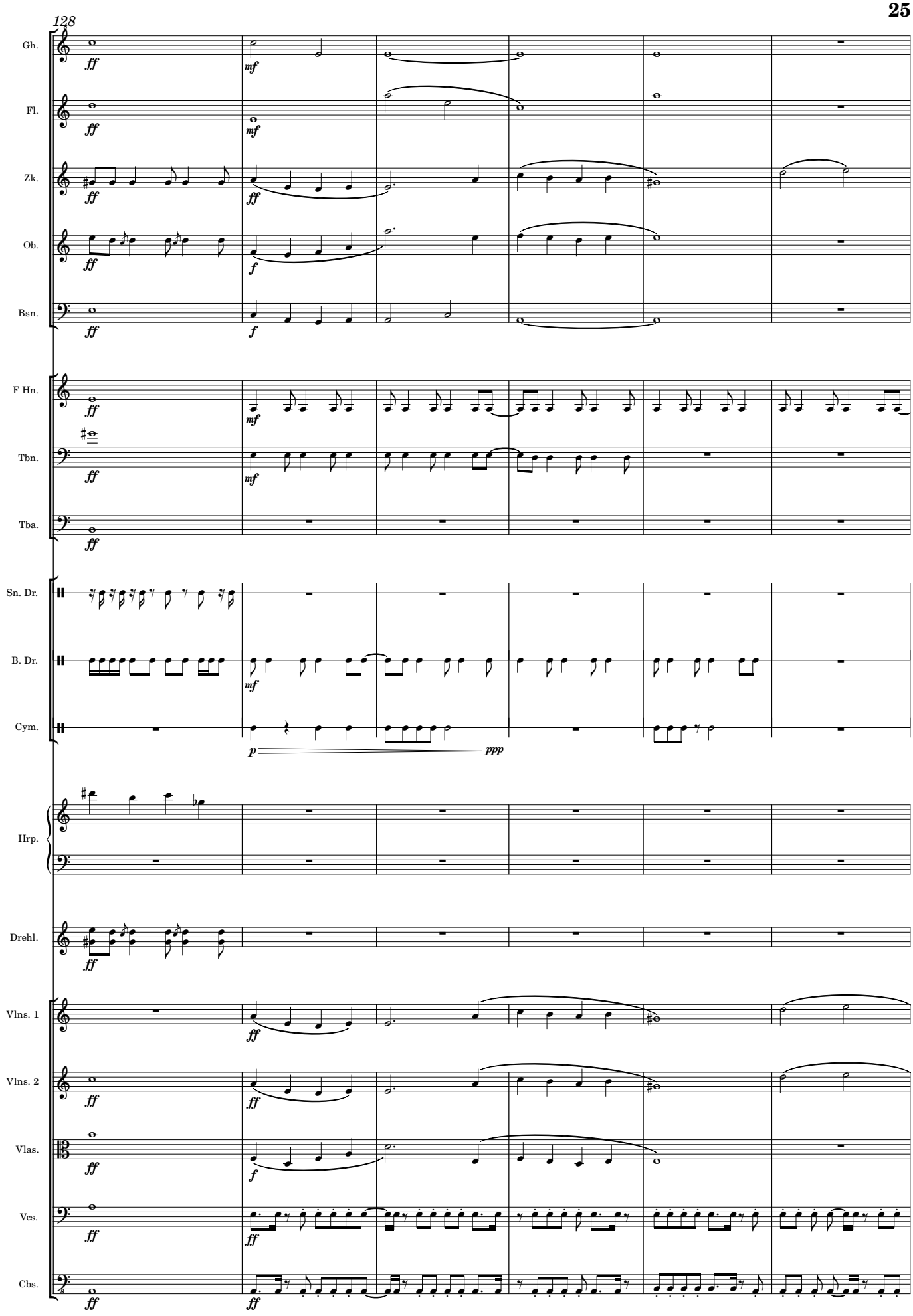

67
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.
f
mf
dim.

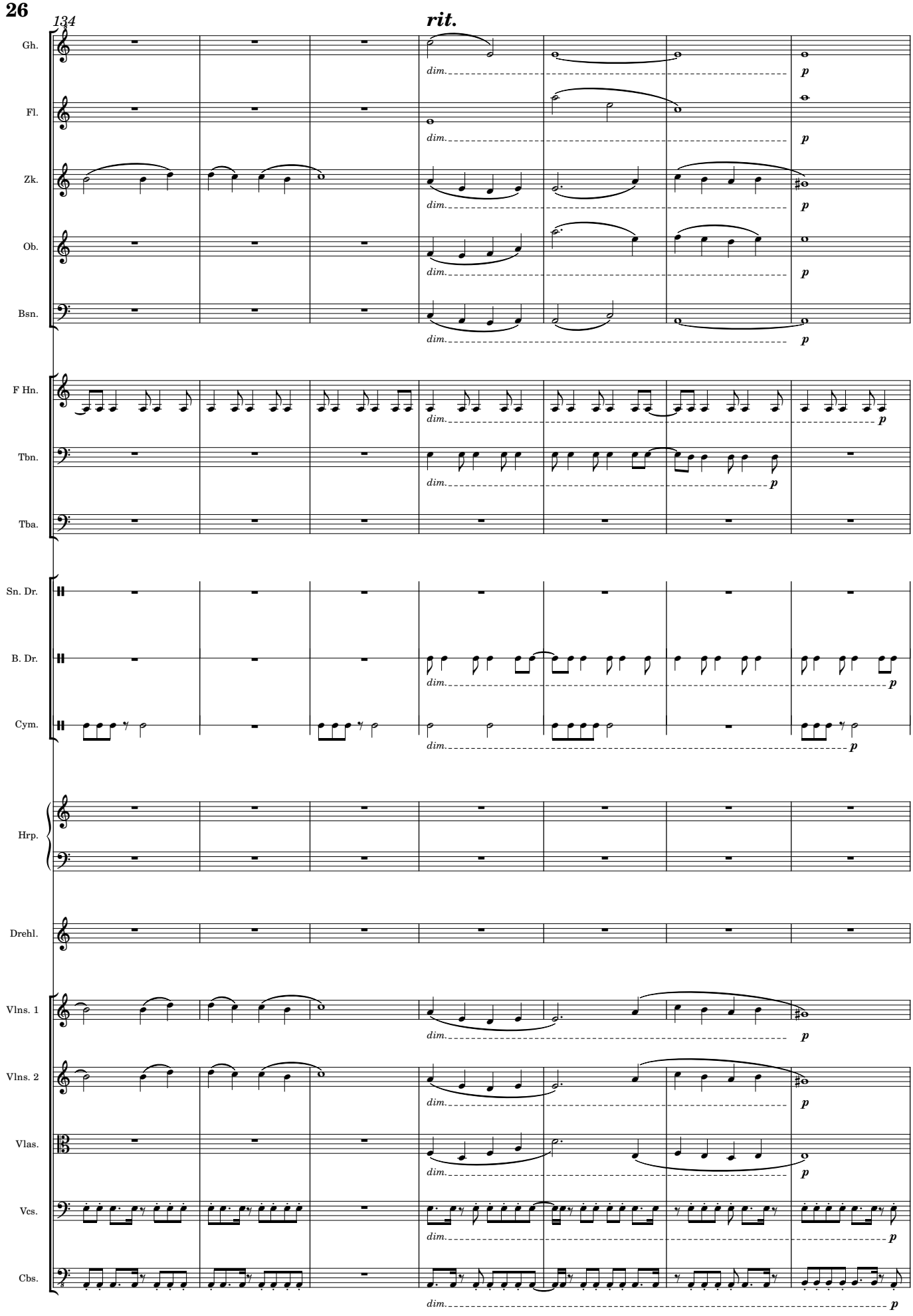

80
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.
p
mf
(dim.)
pp

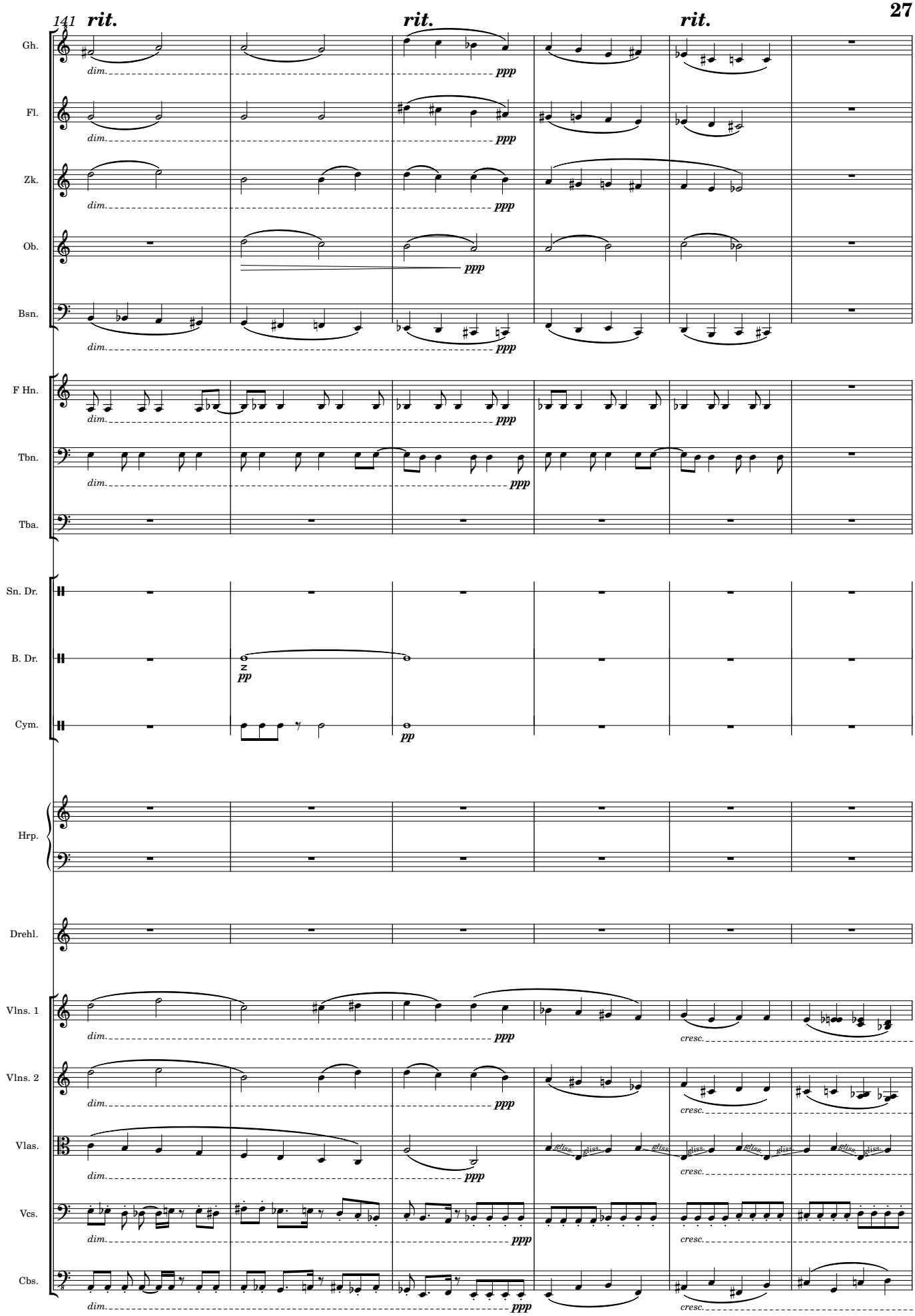

100
Gh.
Fl.
Zk.
mp
Ob.
Bsn.
F Hn.
mf
Tbn.
mp
Tba.
mp
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.

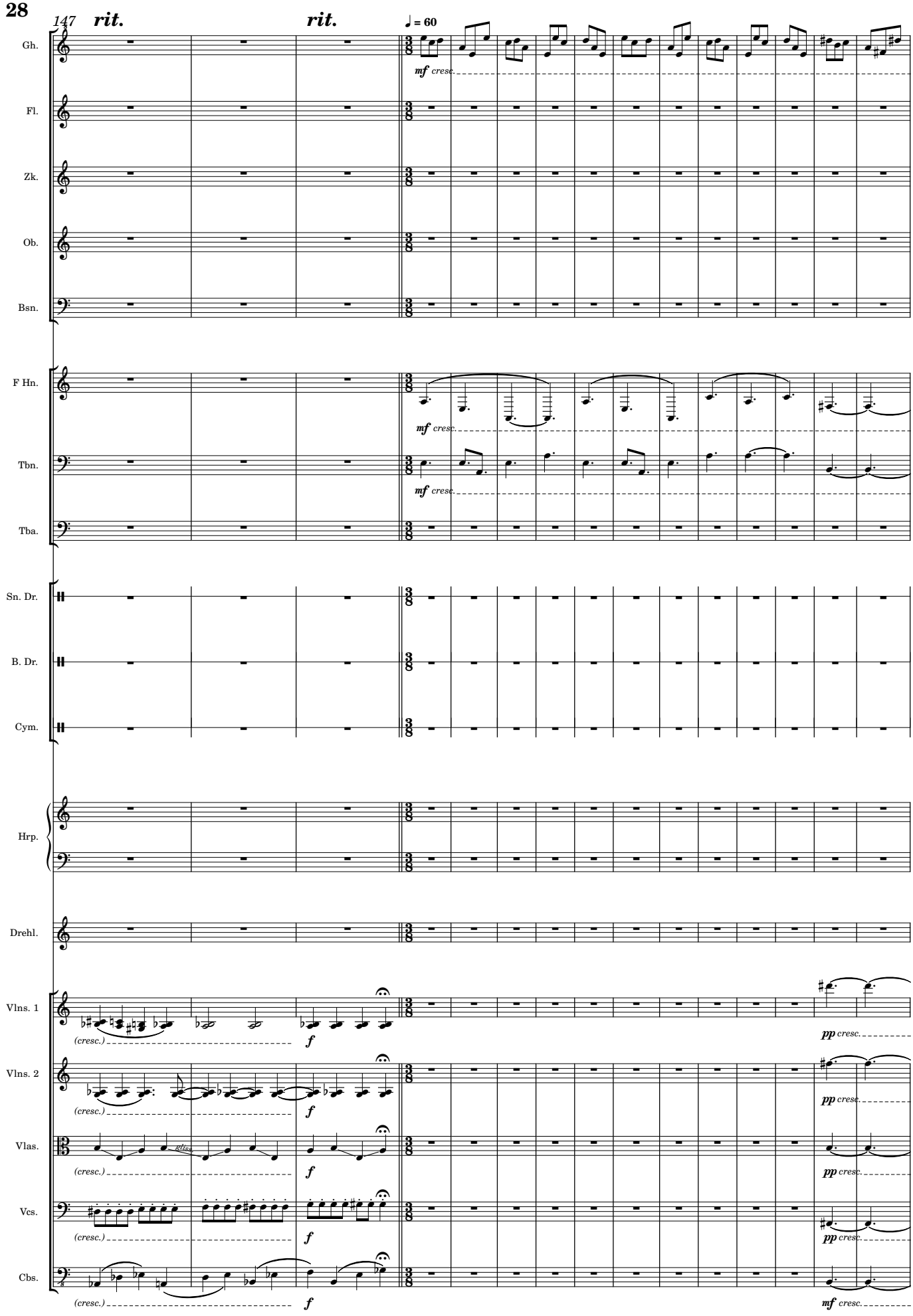

116
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.
p
ppp cresc.
cresc.
mf

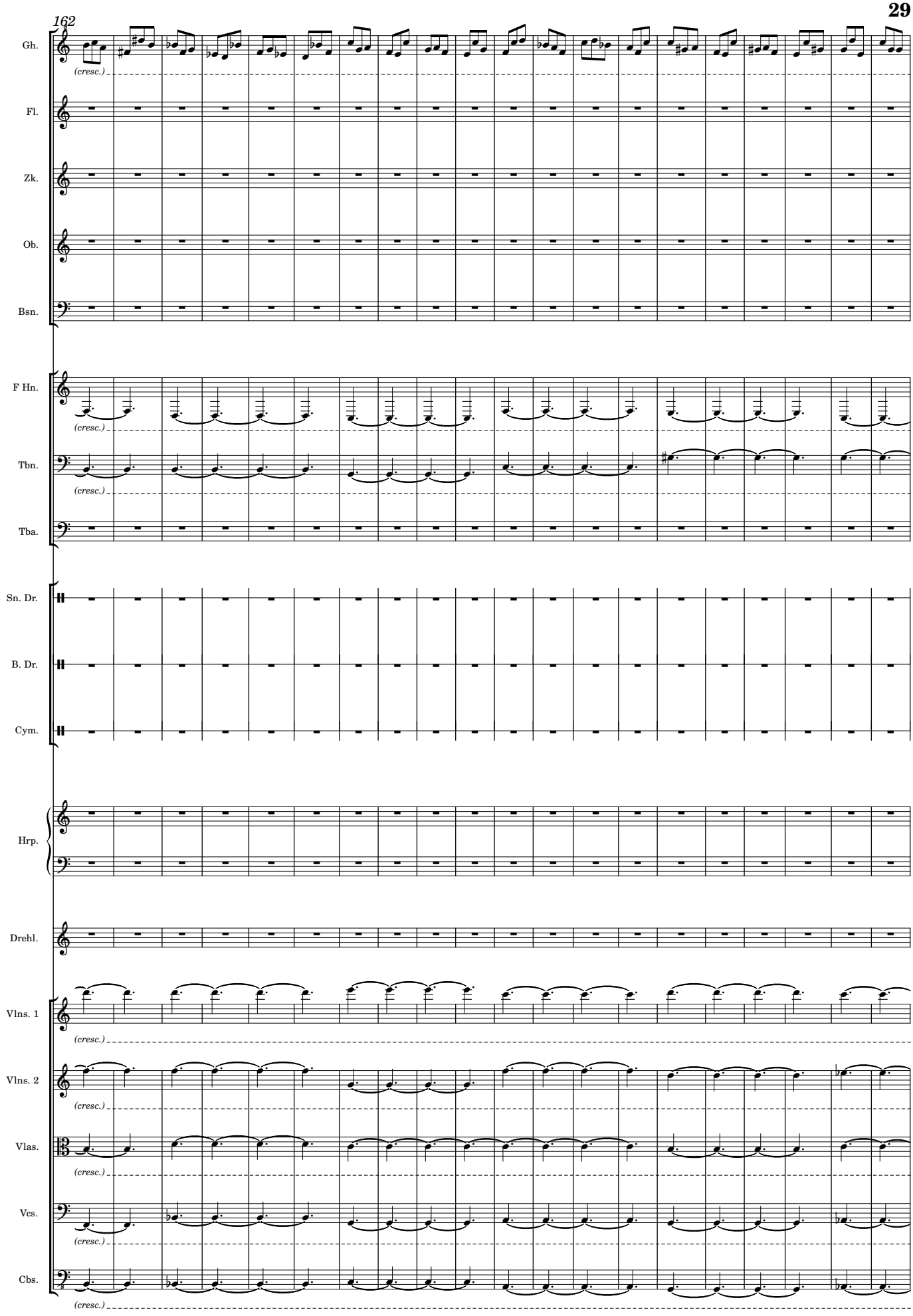

123
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.
pp
f
ppp cresc.
cresc.
ff
mf
(cresc.)
p cresc.

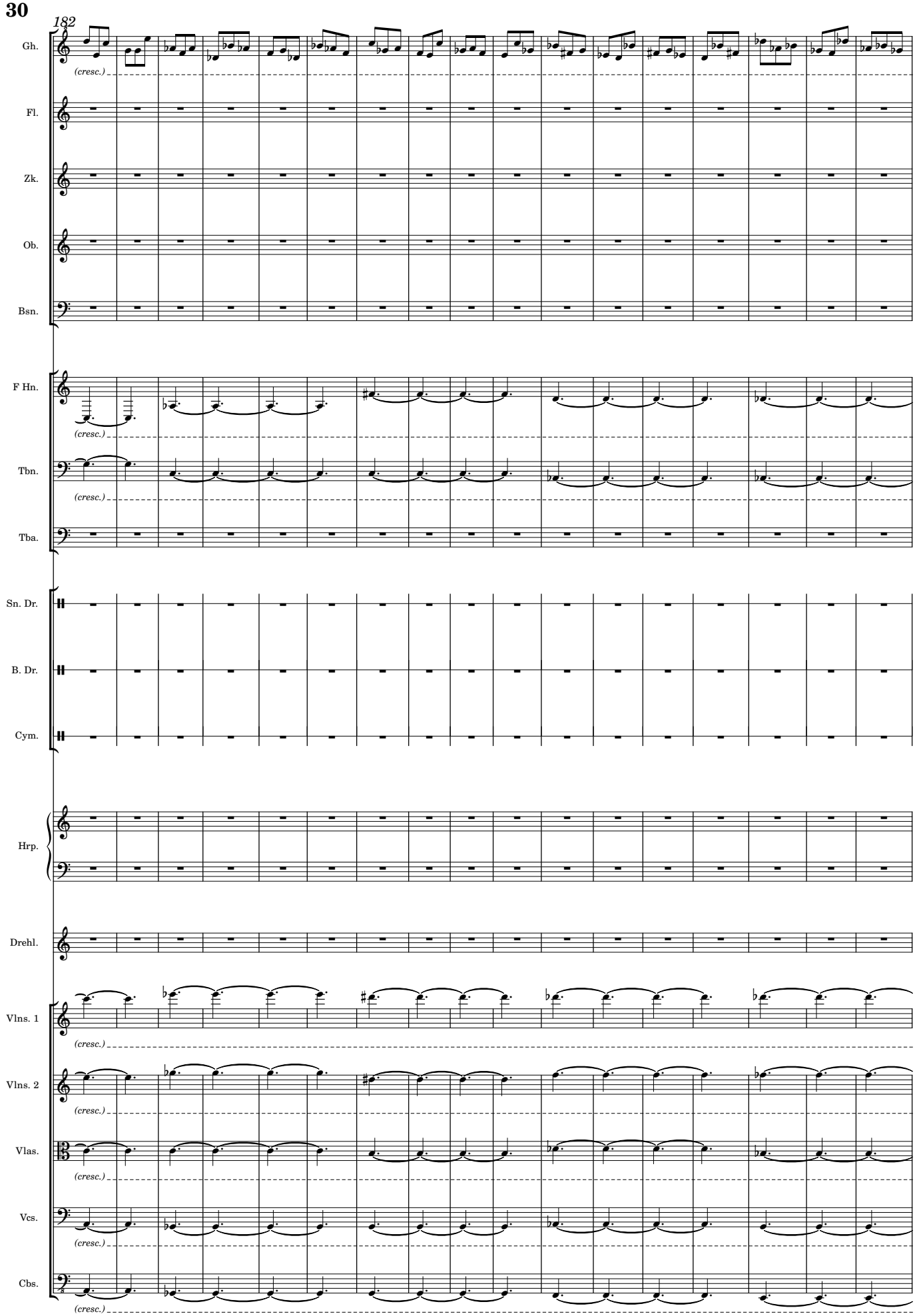

128
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.
ff
mf
f
p
ppp

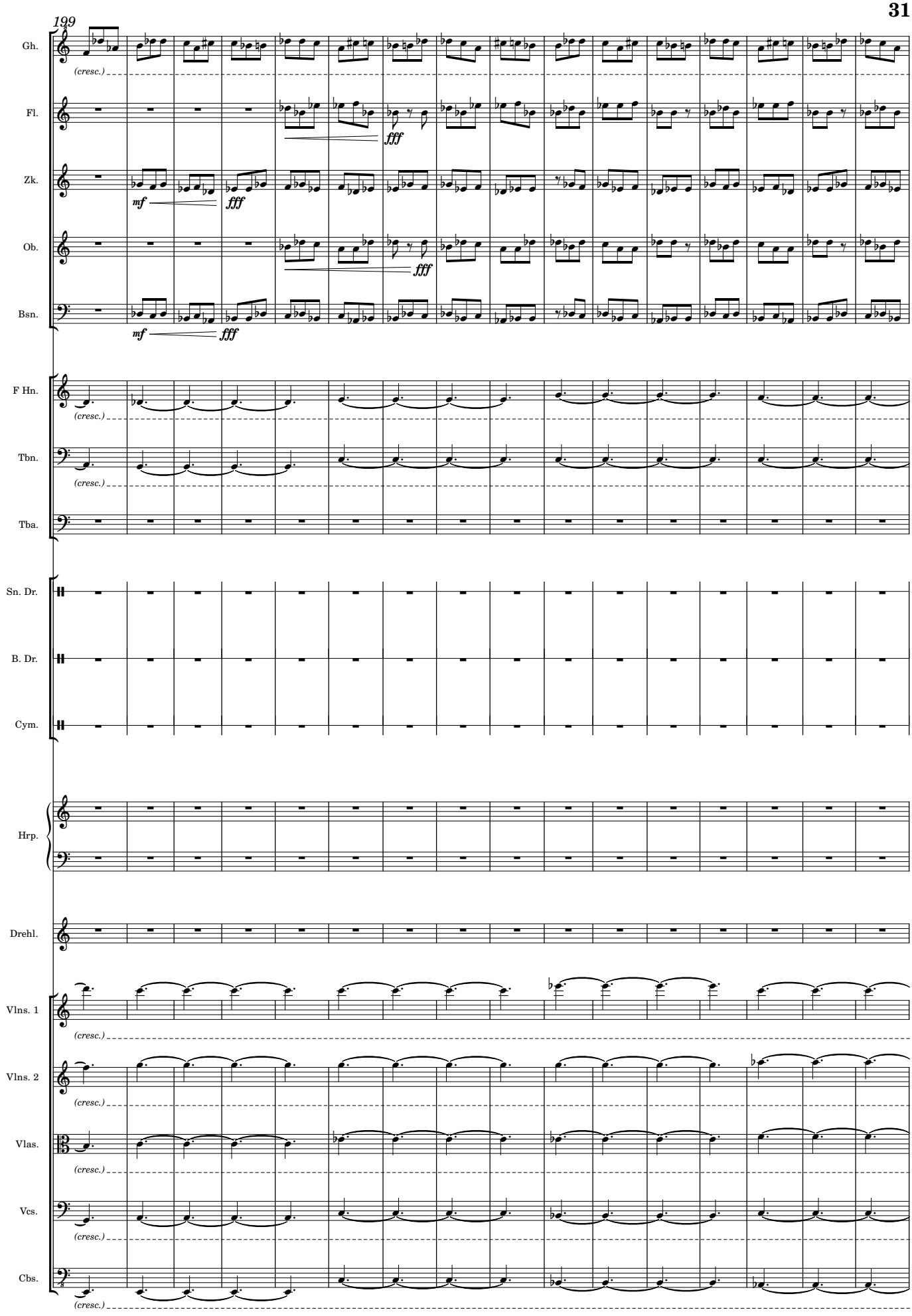

134
rit.
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.
dim.
p

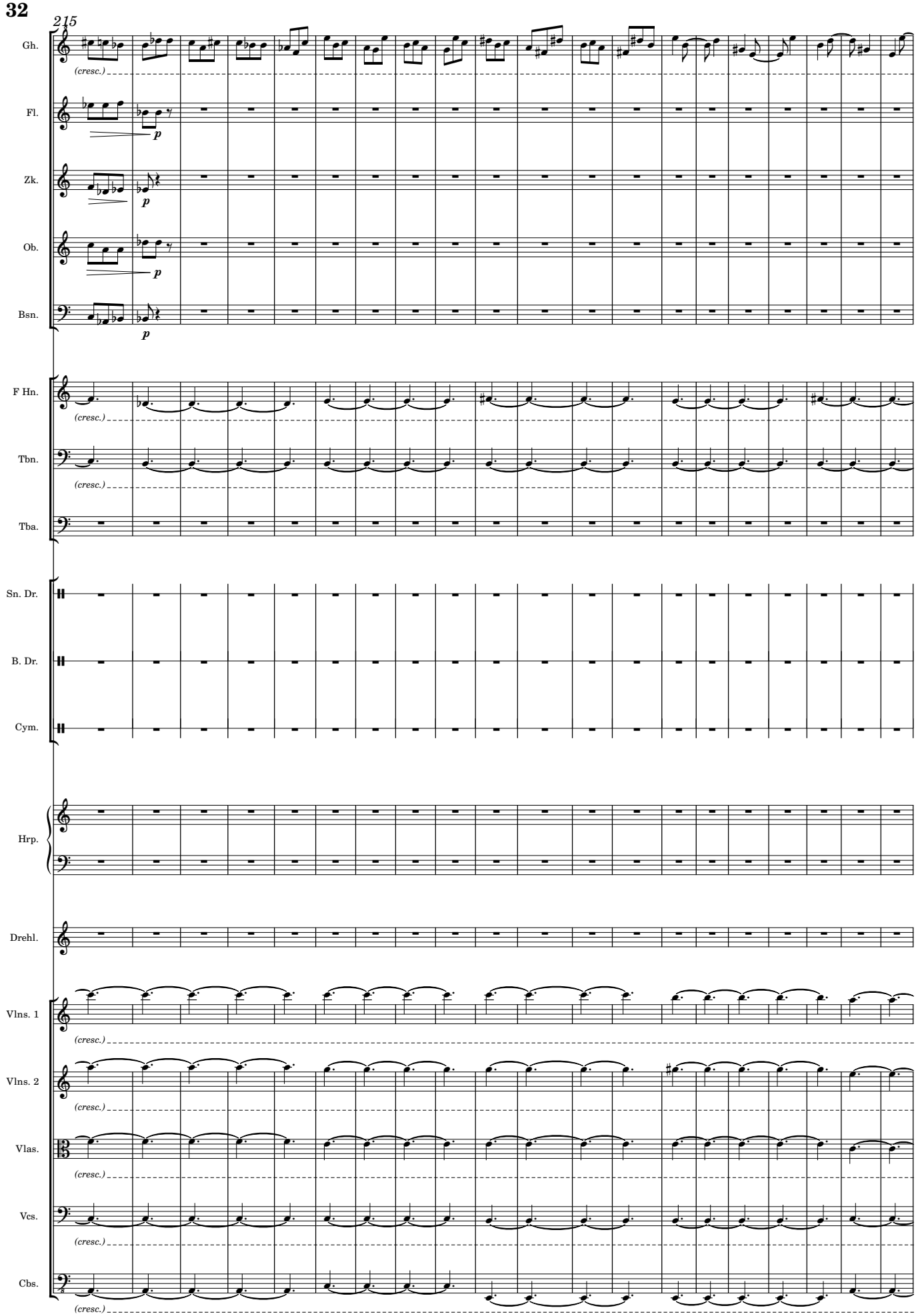

141
rit.
rit.
rit.
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.
dim.
ppp
pp
cresc.
gliss.

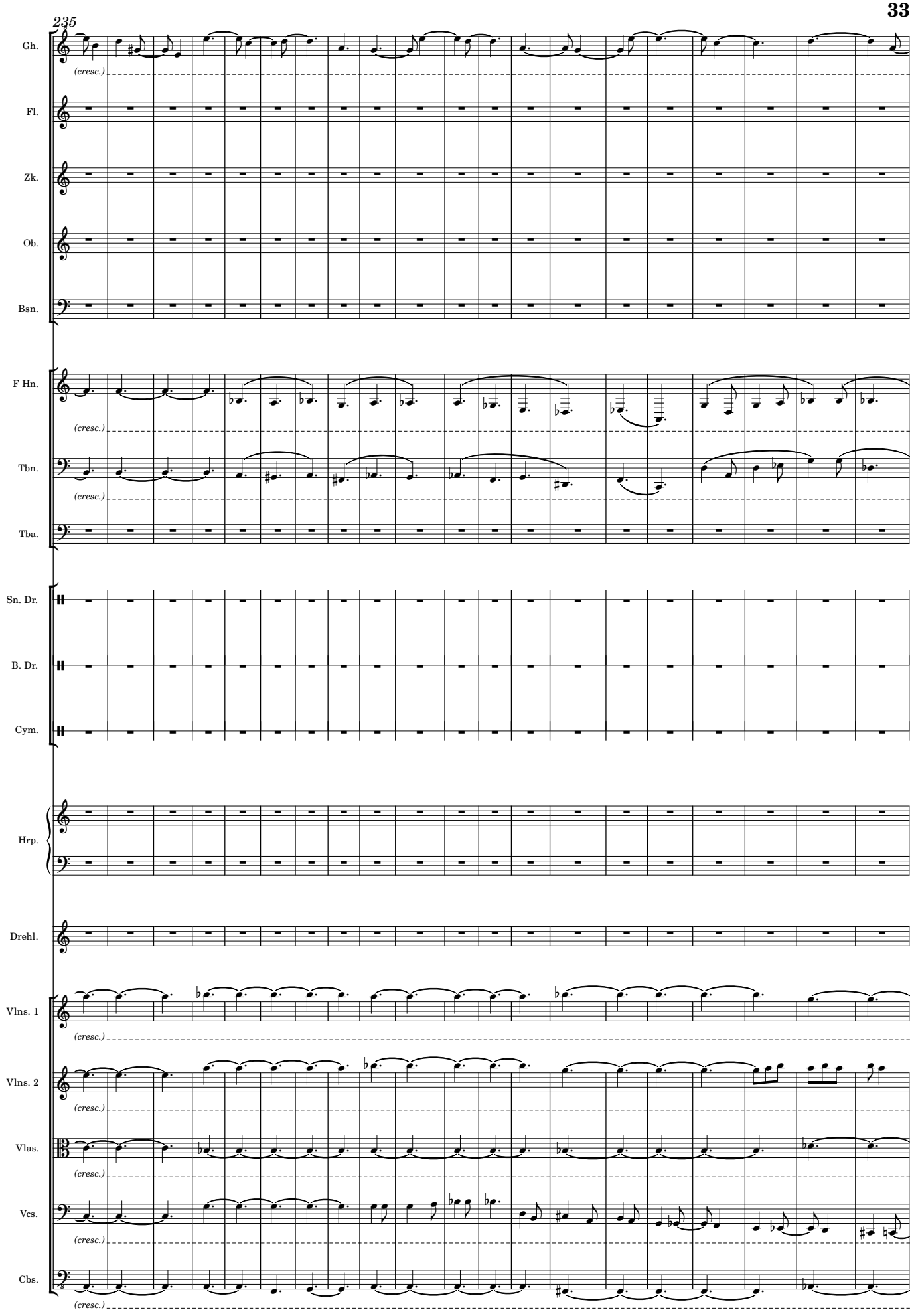

147
rit.
rit.
♩ = 60
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.
mf cresc.
(cresc.)
f
pp cresc.
mf cresc.
gliss.

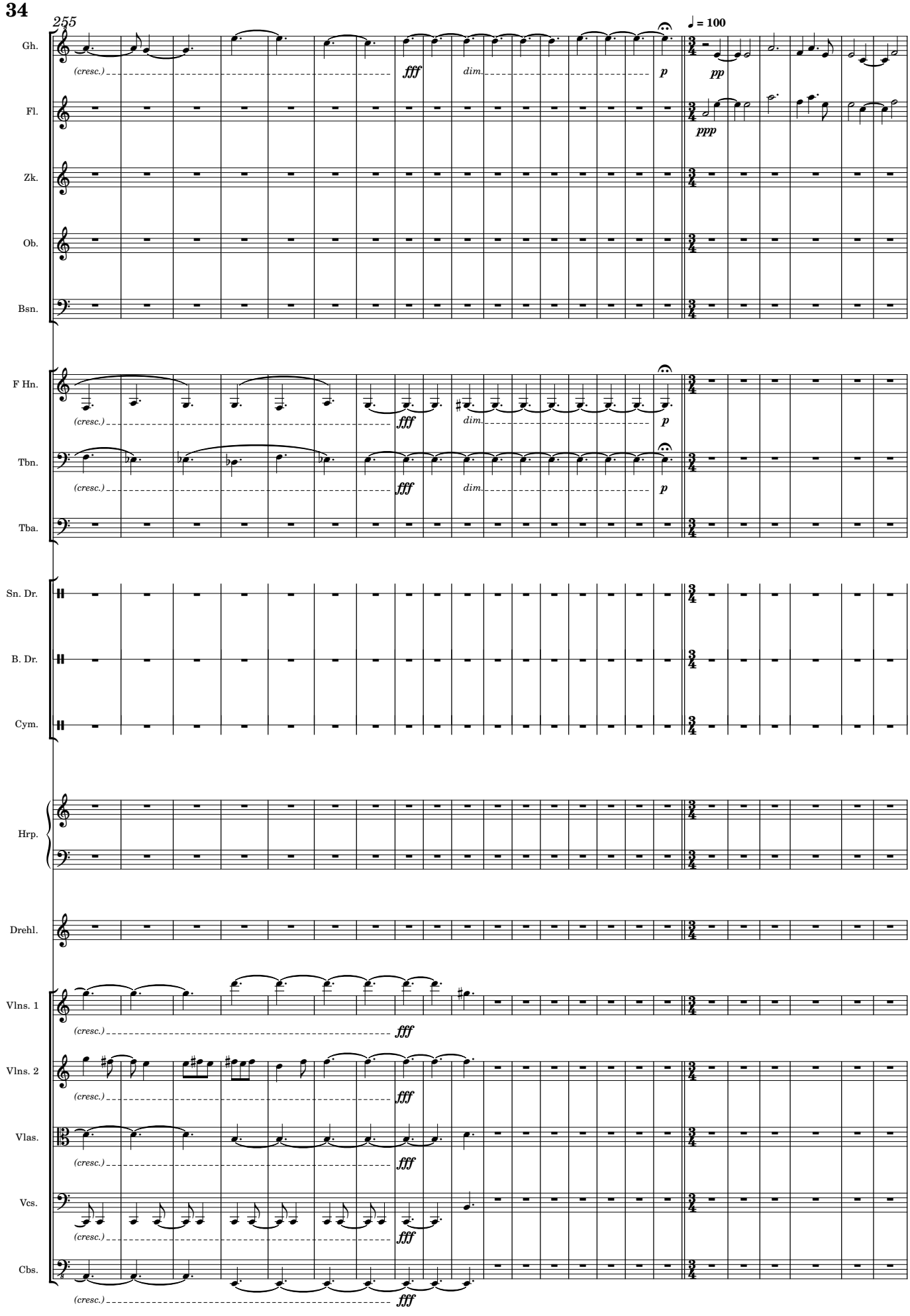

162
Gh.
(cresc.)
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
(cresc.)
Tbn.
(cresc.)
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
(cresc.)
Vlns. 2
(cresc.)
Vlas.
(cresc.)
Vcs.
(cresc.)
Cbs.
(cresc.)

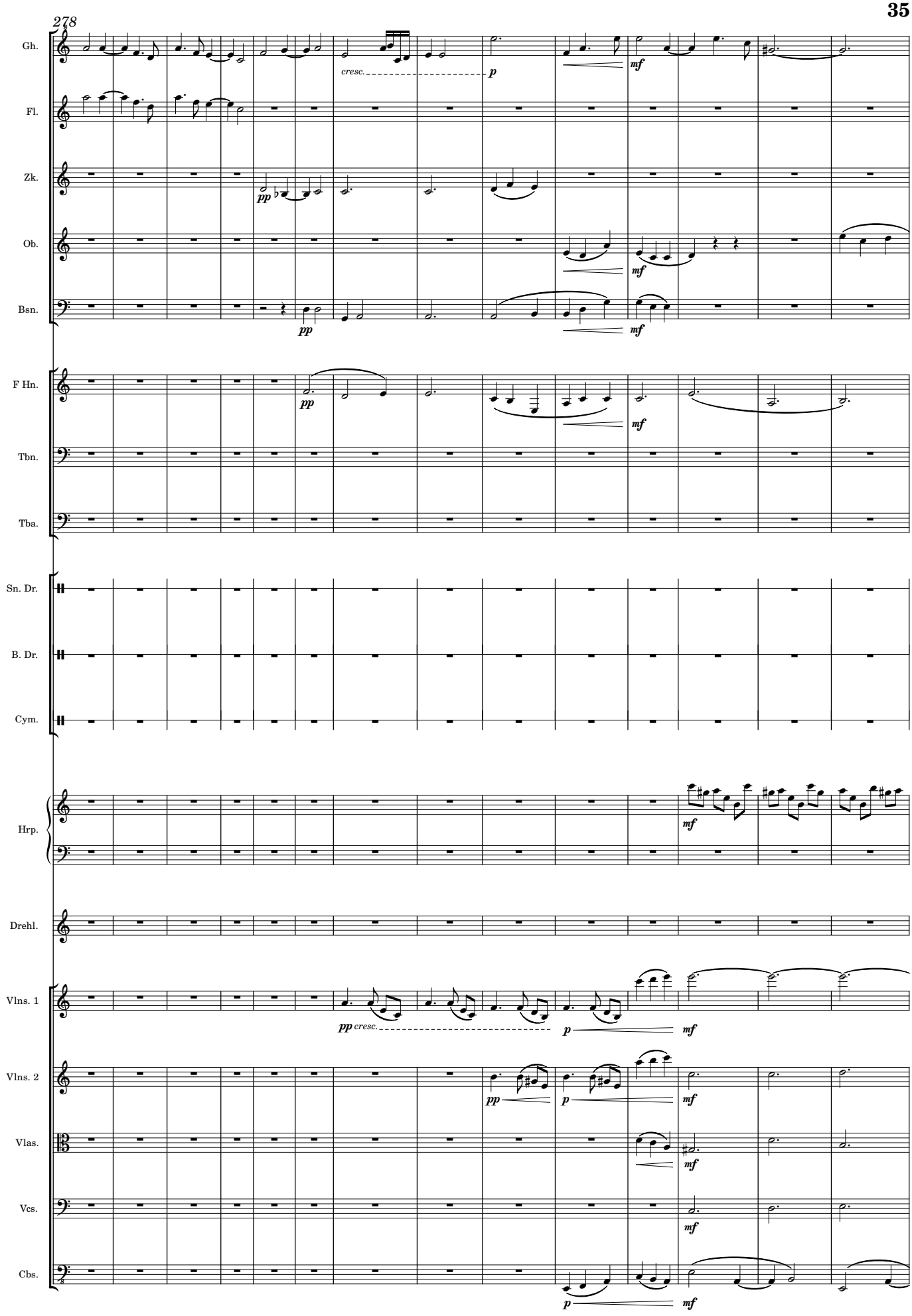

182
Gh.
(cresc.)
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
(cresc.)
Tbn.
(cresc.)
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
(cresc.)
Vlns. 2
(cresc.)
Vlas.
(cresc.)
Vcs.
(cresc.)
Cbs.
(cresc.)

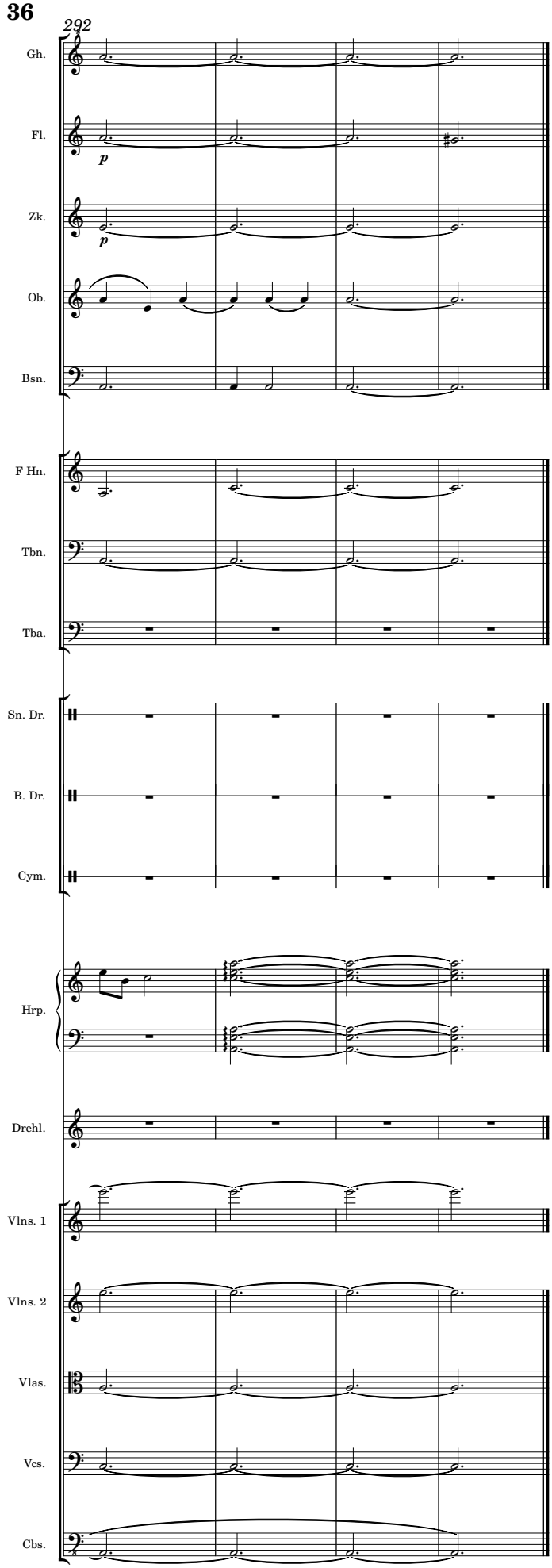

199
Gh.
(cresc.)
Fl.
fff
Zk.
mf
fff
Ob.
fff
Bsn.
mf
fff
F Hn.
(cresc.)
Tbn.
(cresc.)
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
(cresc.)
Vlns. 2
(cresc.)
Vlas.
(cresc.)
Vcs.
(cresc.)
Cbs.
(cresc.)


215
Gh.
(cresc.)
Fl.
p
Zk.
p
Ob.
p
Bsn.
p
F Hn.
(cresc.)
Tbn.
(cresc.)
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
(cresc.)
Vlns. 2
(cresc.)
Vlas.
(cresc.)
Vcs.
(cresc.)
Cbs.
(cresc.)


235
Gh.
(cresc.)
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
(cresc.)
Tbn.
(cresc.)
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
(cresc.)
Vlns. 2
(cresc.)
Vlas.
(cresc.)
Vcs.
(cresc.)
Cbs.
(cresc.)


255
♩ = 100
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.
(cresc.)
fff
dim.
p
pp
ppp


278
Gh.
Fl.
Zk.
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.
cresc.
pp
p
mf


292
Gh.
Fl.
p
Zk.
p
Ob.
Bsn.
F Hn.
Tbn.
Tba.
Sn. Dr.
B. Dr.
Cym.
Hrp.
Drehl.
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlas.
Vcs.
Cbs.