

WEGE ZUR MUSIK 2

MUSIK ERLEBEN – BEGREIFEN – VERSTEHEN



WEGE ZUR MUSIK BAND 2

Lehrbuch für Musik in der 7. und 8. Klasse

Herausgegeben von Wieland Schmid

Mit Beiträgen von Vera Funk, Carsten Gerlitz, Christine Hefl, Bernhard Hofmann, Robert Liebl, Ursel Lindner, Ulrich Moritz, Thomas Neuhold, Daniel Scharfenberger, Stephan Unterberger, Tina Vogel

HELBLING

Innsbruck • Esslingen • Bern-Belp

Inhaltsverzeichnis

1 Facetten der Vokalmusik 5

Das mehrstimmige Singen 6

MUSIKLEHRE ANGEWANDT Grundbausteine der Harmonik anwenden 27

MUSIKLEHRE ANGEWANDT Methoden der Werkerschließung I 29

WORKSHOP Faszination Mehrstimmigkeit – Alles andere als eintönig 34

Solistisches Singen in der Kunstmusik 40

Volkslieder 53

MUSIKLEHRE ANGEWANDT Wenn Musik und Text zusammenwirken –
Das Wort-Ton-Verhältnis 58

Die Stimme im Jazz und in der Populärmusik 60

WORKSHOP Sing a Song 72

Musiktheater aus fünf Jahrhunderten 76

MUSIKLEHRE ANGEWANDT Methoden der Werkerschließung II 100

2 Aspekte der Instrumentalmusik 105

Die Sinfonie 106

Das Prinzip des Konzertierens 128

WORKSHOP Die Magie des Taktstocks 134

Kammermusik 138

MUSIKLEHRE ANGEWANDT Hören und Einordnen 143

Neue Klänge 144

WORKSHOP Schöne neue Klänge 150

WORKSHOP Komponieren mit dem Computer 156

Programmatische Musik 167

Musik und Tradition 180

WORKSHOP Vom Üben und Meistern 187

WORKSHOP Westafrikanische Trommelrhythmen 199

| | |
|---|-----|
| Musik und Kult _____ | 204 |
| Wandel in Wien _____ | 212 |
| Musik und Macht _____ | 224 |
| Musik des Widerstands _____ | 236 |
| Geschäfte mit Musik _____ | 252 |
| WORKSHOP Moving Music _____ | 268 |
| Komponistinnen und Komponisten in ihrer Zeit _____ | 274 |
| WORKSHOP Woher kommt mein Wissen? – Recherchieren und prüfen _____ | 298 |
| CHECK-UP KOMPETENZERWERB Selbstevaluation _____ | 302 |

| | |
|---|-----|
| Beispielhafte Reifeprüfungsaufgaben _____ | 308 |
| Musiklehre kompakt _____ | 310 |
| Verzeichnisse _____ | 316 |

Symbole und Hinweise

1 Arbeitsaufgabe



Tonbeispiel



Videobeispiel



Teamarbeit



Gruppenarbeit



Gestalten und Musizieren



Recherche

i Information



Wissen aufgefrischt



Verweis auf Musiklehre kompakt



Vernetzung mit Kapitel, Workshop
oder Musiklehre angewandt



Check-up Kompetenzerwerb im Anhang



Literarische Texte



Zitate von Komponistinnen und Komponisten,
Interpretinnen und Interpreten etc.; Materialien
oder Dokumente aus der Sekundärliteratur

Facetten der Vokalmusik

- Das mehrstimmige Singen
- Musiklehre angewandt:
Grundbausteine der Harmonik anwenden
- Musiklehre angewandt:
Methoden der Werkerschließung I
- Workshop: Faszination Mehrstimmigkeit
- Solistisches Singen in der Kunstmusik
- Vokalierendes Singen
- Musiklehre angewandt: Das Wort-Ton-Verhältnis
- Die Stimme im Jazz und in der Populärmusik
- Workshop: Sing a Song
- Musiktheater aus fünf Jahrhunderten
- Musiklehre angewandt:
Methoden der Werkerschließung II

Vom Organum zum Palestrina-Stil – frühe geistliche Musik

Gregorianischer Choral

Einstimmige, unbegleitete liturgische Gesänge in lateinischer Sprache, die etwa seit 800 n. Chr. legendenhaft in Zusammenhang mit Papst Gregor I. gestellt werden.



Organum

Der mehrdeutige Begriff meint das Repertoire liturgischer Gesänge, später die zu einer ursprünglichen Stimme hinzutretende zweite Stimme und das so entstehende mehrstimmige Gebilde.



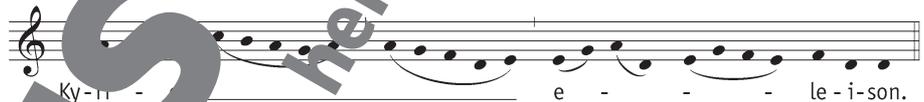
Mehrstimmigkeit im Abendland

Wollte man – in grober Vereinfachung – charakteristische Merkmale für die großen Musikkulturen der Welt bestimmen, dann würde man für die afrikanische Welt wohl die besondere Rolle des Rhythmus nennen, für die arabische Musik vielleicht die außerordentliche Differenzierung der Tonabstände. Die abendländische Musik ragt in einem anderen Aspekt aus anderen Musikkulturen heraus: In ihr wurde die Mehrstimmigkeit als ein Element des Harmonischen zu einer sonst unbekanntem Komplexität ausgearbeitet. Die Entwicklung begann im gregorianischen Choral und erreichte in der Notre-Dame-Epoche um 1200 eine erste große Blüte.

In der Kathedrale Notre-Dame

Die Kathedrale Notre-Dame de Paris an der Ostspitze der Île de la Cité bestimmt heute noch das Bild des Stadtzentrums. Der mächtige gotische Dom wurde in den Jahren zwischen 1150 und 1350 errichtet. Ein Brand, der 2019 große Teile des architektonischen Meisterwerks zerstörte, schockierte ganz Europa.

Die erste große Epoche voller Mehrstimmigkeit ist nach der Pariser Kathedrale benannt. Die Werke ihrer großen Meister, Leonin und Perotin, entstanden in den Jahrzehnten um 1200. Sie dokumentieren den Weg vom Organum hin zu einer überaus komplexen mehrstimmigen Vokalmusik. „Ars nova“ (neue Kunst) wird diese Epoche der Musikgeschichte genannt. Ein frühes großes Meisterwerk der Ars nova ist die vierstimmige Messe de Notre Dame von Guillaume de Machaut. Das Kyrie dieses Kyrieleison ist auf eine Choralmelodie aufgebaut:



Workshop Faszination Mehrstimmigkeit (S. 34)



Johan Barthold Mesdag: Notre-Dame (1849)

Wiederholt oder recherchiert historische Zusammenhänge, die das Musikverständnis um 1200 geprägt haben könnten. Unterscheidet dabei geistliche und weltliche Kontexte.

- Singt oder spielt die einstimmige Choralmelodie. Teilt euch in Gruppen auf und experimentiert mit einer einfachen Mehrstimmigkeit, indem ihr den Beginn beliebig versetzt wählt.
- Besucht gemeinsam eine Kirche oder einen anderen Raum mit viel Hall (z. B. Stiegenhaus der Schule) und probiert in Gruppen den Zusammenklang des Choral.



Tip: Nehmt die Melodie mit z. B. *Garage Band* oder *Audacity* auf und bearbeitet die Stimme mit dem Hall eines großen Raumes. Dupliziert die Spur und wählt unterschiedliche Zeitpunkte, in denen die Zusatzstimmen einsetzen, bis ihr einen interessanten Gesamtklang erreicht.



Messe de Nostre Dame, Kyrie

Musik: Guillaume de Machaut

Ky - ri - e

le - i - son.

e - le - i - son.

e - le - i - son.

e - le - i - son.



Machaut beim Schreiben eines höfischen Liebesgedichts

Guillaume de Machaut (um 1300–1377)

Im Gefolge des böhmischen Königs Johann führte Machaut ein abenteuerliches Leben, zog durch ganz Europa, ehe er um 1340 – ohne Priesterweihe – eine Domherrenpfürde in Reims erhielt. Nun entstand der größte Teil seines Werkes. Mindestens ebenso bedeutend wie seine Messen sind seine weltlichen Werke, in denen er als Dichter und Komponist Maßstäbe setzt.

♩ (Alla breve)

2/2-Takt, in dem die halbe Note (und nicht die Viertelnote) als Grundzählzeit dient.

8^{va} (Oktavazeichen)

Zeigt je nach Stellung an, dass die Stimme eine Oktave höher bzw. tiefer erklingen soll.

3 a. Hört Machauts Kyrie.



A2

b. Findet im vierstimmigen Satz die Chormelodie und erläutert Veränderungen gegenüber dem Ausgangschoral.

Vorbild für Jahrhunderte: Palestrina

In der Renaissance erreichte diese Kunst einen neuen Höhepunkt. In der Kirchenmusik gipfelte sie im Werk Giovanni Pierluigi da Palestrinas (1525–1594). Seine 100 Messen und 300 Motetten galten für Jahrhunderte als Vorbild für die katholische Vokalmusik. Der Palestrina-Stil repräsentiert die Würde der Kirche; seine Kennzeichen lassen sich so zusammenfassen:

- gemischte Satzweise (polyfone und homofone Stellen)
- kunstvolle Vielstimmigkeit (meist für vier bis sechs Stimmen)
- klare melodische Linien, Bevorzugung schrittweiser Fortschreitungen
- behutsame Verwendung von Dissonanzen
- Vermeidung von Affekten und Ausdrucksstärken ('Objektivität')

Polyfonie

Kompositionsweise, bei der die einzelnen Stimmen eines mehrstimmigen Werkes selbstständig geführt werden; dabei spielt oft die Imitation (Nachahmung einer Stimme durch eine andere) eine wichtige Rolle.



Musical notation for Polyphony: Kyrie. It shows three staves with lyrics: Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - e, Ky - ri - e e - le -

Homofonie

Mehrstimmige Satzweise, bei der sich mehrere Stimmen ohne melodische und rhythmische Eigenständigkeit einer führenden Stimme unterordnen.



Musical notation for Homophony: Cru - ci - fi - xus. It shows four staves with lyrics: Cru - ci - fi - xus, Cru - ci - fi - xus, Cru - ci - fi - xus, Cru -

Kapellmeister an St. Peter

Das Erleben geistlicher Musik ist sehr stark mit dem Aufführungsort verbunden, mit der Pracht der Ausstattung und dem Klang des Raumes. Das gilt in besonderem Maß für die Peterskirche, der Komponist der päpstlichen Kapelle und später auch Kapellmeister an St. Peter in Rom war. Allerdings besaß der Petersdom damals nicht seine heutige Gestalt. Die von Michelangelo geplante Kuppel wurde während Palestrinas Amtszeit, die Bauten des Platzes erst im 17. Jahrhundert vollendet.



Willebrand Swidde: Petersdom (1682)

Missa *Imptata est Maria* Kyrie

Musik: Giovanni Pierluigi da Palestrina



Musical score for Missa *Imptata est Maria* Kyrie. It shows staves for Sopran I, Sopran II, Tenor I, Tenor II, and Bass with lyrics: Ky - ri - e - lei - son, e - le - i - son., Ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son., Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son., Ky - ri - e e -

Für gebildete Ohren – das italienische Madrigal

Madrigal



In Renaissance und Frühbarock (1520–1620): Kunstvoll ausgeführter, drei- bis sechsstimmiger Vokalsatz meist kurzer weltlicher Texte. Ausgehend von Italien verbreitete sich das Madrigal auch in anderen Ländern, v. a. in England.

Musica reservata

Das mehrstimmige Singen blieb nicht der Musik in der Kirche vorbehalten. Schon in der Ars nova (→ S. 6) entstanden neben Messen und anderen geistlichen Werken Balladen, Tanz- und Liebeslieder. Im späten und beginnenden 17. Jahrhundert war dann das Madrigal die wichtigste Gattung weltlichen Singens.

Vor allem in Italien, aber auch in Deutschland und den Niederlanden entstand Musik von besonderer Raffinesse. Mit ihrer intensiven Textausdeutung und dem übersteigerten Ausdrucksgehalt sind diese Madrigale für ein erlesenes, kunstsinniges Publikum geschrieben. Das wesentlichste Merkmal dieser sogenannten ‚musica reservata‘ ist die sehr enge Verbindung von Text und Musik.

Der „Stille der Goldwelt“: Gesualdo

Alle italienischen Madrigale gehorchen der Forderung ‚imitare le parole‘ (Wortausdeutung, tonmalerische Umsetzung des Textes). Ein Komponist tat dies auf besondere Art: Carlo Gesualdo (1566–1613), Fürst von Venosa. Er fiel nicht nur wegen seiner überaus kühnen Kompositionen aus dem Rahmen.

Mit 16 hatte er seine um einige Jahre ältere Cousine Maria d'Avola geheiratet. Sie galt als besonders schöne Frau und hatte schon zwei Ehen hinter sich. Eines Tages hinterbrachte man dem Fürsten, dass Maria ihn mit dem Herzog von Andria betrog. Was dann geschah, schildert ein zeitgenössischer Bericht:

„Gegen Mitternacht kehrte der Fürst zum Palast zurück. Begleitet von einer Truppe bewaffneter Soldaten stürmte er ins Haus und eilte zum Schlafgemach der Fürstin. Er fand seine Gemahlin nackt in den Armen des Herzogs auf ihrem Bett liegen. Mit vielen Stichen durchbohrte er das schlafende Liebespaar, bevor es noch zu sich kommen konnte. Die Leichen wurden aus dem Gemach vor den Palast geschleift und dort liegen gelassen.“



Palma il Giovane:
Tarquinius und Lucrezia (um 1570)

Carlo Gesualdo (1566–1613)



Gesualdo stammte aus einem der ältesten Fürstentümer des Königreichs Neapel. Seit seiner Entdeckung wurde er als der herausragende Vertreter ‚manieristischen‘ Komponierens.

Nach dem Doppelmord floh Gesualdo zunächst auf sein Schloss. Eine gerichtliche Untersuchung blieb folgenlos, weil ‚Ehrenmorde‘ innerhalb der aristokratischen Elite kaum geahndet wurden.

Vier Jahre später heiratete er Leonarda d'Este, eine Angehörige des mächtigen Geschlechts aus dem norditalienischen Ferrara. Dort lebte er von 1594 bis 1596. In dieser Zeit entstanden die ersten vier Madrigalsammlungen. Zwei weitere stellte er zusammen, nachdem er auf sein Schloss zurückgekehrt war.

Parallelen zum Manierismus

Zuweilen werden die Werke der *musica reservata* als musikalische Ausprägung des Manierismus gesehen, des Übergangsstils zwischen Renaissance und Barock. Die Maler dieses Stils bevorzugten unklare räumliche Beziehungen und die Spannung zwischen kalten und warmen Farben. Die Figuren sind oft überlängt und in schraubenförmigen Drehungen abgebildet. Natürliche Nacktheit weicht erotischen Anspielungen.

Die manieristischen Literaten schätzen eine gezierte, übersteigerte Gestaltungsweise und greifen oft auf antike Sagen zurück. Zu den wesentlichen Vertretern dieses Stils zählt Torquato Tasso. Bald nach dem Verbrechen an Lucrezia schrieb er folgendes Sonett:



Alessandro Allori:
Torquato Tasso (1575)

Torquato Tasso: *Auf den Tod zweier edler Liebender* (1574)

Weint, o Grazien, und beweint, wer da liebt,
Die wüsten Zeichen des Todes und grausamen Raub
Des schönen Paares, das sein Neid uns stahl,
Den düstern Prunk und die dunklen Schrecken.

Weint, ihr Nymphen, bestreut sie mit Blüten,
Die nass zeugen von uraltem Weh;
Beweint all ihr, die ihr schmerzliches Leid
Hieraus schöpft, den Quell der Tränen.

Beweint, Erato¹, Clio² diese Tat voll Schrecken
Und du, Parnass³, lass fließen mit trauerndem Klage,
Statt süßer Wasser bittere Tränen.

Weine, betrübtes Neapel, schwarz umhüllt und
Über der Schönheit, der Tugend dunkel geschick,
Der Trauer ergebe sich die Harmonie dieses

Torquato Tasso (1544–1595)

Nach einer Karriere als literarisches Wunderkind und ausgedehnten Studien kam Tasso an den Hof der Este in Ferrara. Seinem immer wieder von Verfolgungswahn und exzentrischem Verhalten geprägten Leben widmete Goethe ein Schauspiel. Die literarischen, philosophischen und religiösen Werke Tassos spiegeln die Zerrissenheit wider, die sein Leben prägte.

- 8 a. Stellt Hypothesen auf, wie Gesualdo den Text vertonen könnte.  A4
- b. Verifiziert eure Vermutungen, indem ihr das Madrigal *Dolcissima mia vita* mehrmals anhört und die Aufnahme (\rightarrow S. 12) studiert.
- 9 Beschreibt anhand des Beispiels und der Noten (\rightarrow S. 12–14), wie Gesualdo dem Gebot „imitare il pianto“ (\rightarrow S. 10) an den folgenden Stellen nachkommt:
- „bel fuoco d'ardore“ (das schöne Feuer, das in mir brennt), T. 24ff.
 - „o pianto“ (O Weinen), T. 53ff.
- 10 In vielen Madrigalen wechseln sich polyfone und homofone Abschnitte ab (\rightarrow S. 8). Untersucht die Noten in Bezug auf diese Satztechniken.

¹ Erato: Muse der Liebesdichtung, des Gesangs und des Tanzes

² Clio: Muse der Geschichtsschreibung

³ Parnass: in der griechischen Mythologie die Heimat der Musen

*Dolcissima mia vita,
a che tardate la bramata aita?
Credete forse che'l bel foco
ond'ardo sia per finire?
Perchè torcete il guardo?
Ahi non fia mai che brama
il mio desire o d'amarti o morire.*

Mein süßestes Leben,
warum zögert Ihr, mir die ersehnte Hilfe zu geben?
Glaubt Ihr vielleicht, dass das Feuer,
das in mir brennt, verlöschen wird?
Warum wendet ihr Euren Blick ab von mir?
Ach, es wird immer, dass mein Sehnen begehrt,
dich entweder zu lieben oder zu leben.

Dolcissima mia vita (vermutlich 1596)

Musik: Carlo Gesualdo
Text: Anonym

Dol - cis - si - ma mia vi - ta, mia vi - ta a che tar - da - te
 Dol - cis - si - ma mia vi - ta, mia vi - ta a che tar - da - te
 Dol - cis - si - ma mia vi - ta, mia vi - ta, a che tar - da - te, tar - da -
 Dol - cis - si - ma mia vi - ta, vi - ta, a che tar - da - te, a che tar - da -
 Dol - cis - si - ma mia vi - ta, mi - ni - strare a che tar - da -

14
 la bra - ma - ta a - i - ta? Cre - de - te for - se
 la bra - ma - ta a - i - ta? Cre - de - te for - se
 - te a - i - ta? Cre - de - te for - se che'l bel fo -
 - te la bra - ma - ta a - i - ta, a - i - ta? Cre - de - te for - se che'l bel
 te la bra - ma - ta a - i - ta, a - i - ta? Cre - de - te for - se

25

on - d'ar - do, on - d'ar -
 on - d'ar - do, on - d'ar - do
 - co on - d'ar -
 fo - co, che'l bel fo - co_on - d'ar -
 che'l bel fo - co_on - d'ar -

29

do sia per fi - nir, sia per fi - nir, per - chè tor - ce -
 sia per fi - nir, per - chè tor - ce - te_il guar - do, tor - ce - te_il
 - do sia per fi - nir, per - chè, per - chè tor - ce -
 do sia per fi - nir, per - chè tor - ce - te_il
 - do per fi - nir,

34

- te_il guar per - chè tor - ce - te'l guar - do? Ahi, non fia mai
 guar do? per - chè tor - ce - te'l guar - do? Ahi, non fia mai
 te_il guar per - chè tor - ce - te'l guar - do? Ahi, non fia mai che bra -
 guar - do? per - chè tor - ce - te'l guar - do? Ahi, non fia mai che
 per - chè tor - ce - te_il guar - do? Ahi, non fia mai

43

che bra - - - ma il mio de - si - re o d'a -

che bra - ma il mio de - si - e o d'a -

- - - ma il mio de - si - re o d'a -

bra - - - ma il mio de - si - re o d'a -

che bra - - - ma il mio de - si - re o d'a -

49

mar - ti, o d'a - mar - ti o mo - ri - re, o mo - ri -

mar - ti, o d'a - mar - ti o mo - ri - re, o mo - ri -

mar - ti, o d'a - mar - ti o mo - ri - re,

mar - ti, o d'a - mar - ti o mo - ri - re,

mar - ti, o d'a - mar - ti o mo - ri - re,

mar - ti, o d'a - mar - ti o mo - ri - re,

57

re, o mo - ri - re, o mo - ri - re, o mo - ri - re.

- re, o mo - ri - re, o mo - ri - re, o mo - ri - re.

o mo - ri - re, o mo - ri - re, o mo - ri - re.

o mo - ri - re, o mo - ri - re, o mo - ri - re.

o mo - ri - re, o mo - ri - re, o mo - ri - re.

o mo - ri - re, o mo - ri - re, o mo - ri - re.

Kantor, Kantate, Oratorium

Johann Sebastian Bach: *Weihnachtsoratorium, BWV 248 (1734/35)*



Die Thomaskirche und die Thomasschule zu Bachs Zeit

Johann Sebastian Bach war zu keiner Zeit selbstständig; immer stand er im Dienst von Fürsten oder kirchlichen Institutionen und nie verdiente er wirklich viel Geld. Sein renommiertes Amt als Leipziger Thomaskantor und städtischer Musikdirektor war die Arbeitsbelastung erdrückend. So war er im Internat der Thomasschule nicht nur Musik- und Lateinunterricht, er leitete auch den Chor, der jeden Tag probte und regelmäßig bei Gottesdiensten, Beerdigungen und Feierlichkeiten aller Art auftrat. Nebenher übte Bach in all seinen Leipziger Jahren Nebentätigkeiten aus, zum Beispiel als Instrumenten- und Notenhändler.

Juwelen im Gottesdienst – die Kirchenkantate

Bachs unglaublich umfangreiches Gesamtwerk zeigt deutlichhaft, wie eingeschränkt die Entscheidungsmöglichkeiten der MusikerInnen im Barock waren. So gibt es von ihm, der dramatische Musikschriftsteller wie kaum ein anderer, keine Oper: Er bekam hierfür eben keinen Auftrag.

Im festlichen evangelischen Gottesdienst der Zeit war nicht nur in Leipzig Musik unverzichtbar. Bach hatte jeden Sonntag und Feiertag eine Kantate in einer der vier Hauptkirchen aufzuführen. Und es entstanden zwischen den Jahren 1723 und 1729 etwa 300 geistliche Kantaten. So handlich, dass Bach angesichts dieser Arbeitslast (Komponieren, Stimmen schreiben lassen, Proben, Aufführen) ökonomisch vorgehen musste: Er griff frühere Kompositionen auf, arbeitete Sätze aus anderen Werken um und fügte sie in Kirchenkantaten ein. Dennoch liegen beinahe alle Kantaten aus der Fülle ähnlicher Werke der Zeit weit heraus.

Besonders häufig hört man jene Kantaten, die Bach zu den weihnachtlichen Festen des Jahreswechsels 1734/35 schrieb. Er fasste sie, auch wegen des großen Anklagens, zu einem Oratorium zusammen. Dieses Weihnachtsoratorium sollte „die heilige Weyhnacht über musizieren“ werden.

- 11** a. Sammeln Sie die Aspekte von „Weihnachten“ euch besonders wirksam erscheinen.
- b. Entwickelt Ideen, wie man sie in einer Kantate oder einer anderen musikalischen Form umsetzen könnte.

Johann Sebastian Bach

(1685–1750)

Bach stammt aus einer Musikerdynastie. Er bekleidete verschiedene Stellen in Thüringen und Sachsen-Anhalt. So war er sechs Jahre lang Kapellmeister in Köthen. Von 1723 bis zu seinem Tod übernahm er das Amt des „Director musices“ der Stadt Leipzig und das Kantorat an der Thomaskirche. Sowohl das weltliche als auch das geistliche Werk Bachs gelten als Höhepunkt des Spätbarock.

Kirchenkantate

(ital. „cantare“ = „singen“)
Zentrale Gattung der protestantischen Kirchenmusik im 18. Jh. für Solostimmen, Chor und Instrumente. Textgrundlage sind Bibelverse, freie Dichtungen, Choralstrophen. Im Aufbau ähnelt die Kantate einer kleinen nichtszenischen Oper mit Rezitativen, Arien, Chorstücken.



Handschrift des Weihnachtsoratoriums

Melodie in kostbarem Gewand – die Funktion der Choräle

Heute werden Bachs Kantaten sowie das aus sechs Kantaten gebildete Weihnachtsoratorium häufig auch außerhalb des Gottesdienstes als Konzertstücke aufgeführt. Das ist aus verschiedenen Gründen nicht unumstritten.

Protestantische Kirchenlieder bilden einen festen Bestandteil jeder Kantate, und nicht wenige Stimmen in der Wissenschaft sagen, dass sie im Gottesdienst von der Gemeinde mitgesungen wurden. Diese alten Lieder (man nennt sie Choräle) haben meist sehr einfache Melodien, die tatsächlich jeder singen kann. In der Kantate zum Zweiten Weihnachtsfeiertag greift Bach z. B. eine Melodie aus dem 1. Chorale auf:

Schau hin, dort liegt im finstern Stall, dess' Herrschaft gehet über all. Da Speise vor-mals sucht ein Rind, da ruhet jetzt der Jung-frau Kind.

➔ Wenn Musik und Text zusammenwirken (S. 58)

Bach kleidet die Melodie allerdings in ein farbenreiches Gewand. Er wählt die Instrumente, die die vier Stimmen des Chores mitspielen, sehr gezielt aus und erzeugt so einen speziellen, dem Text angemessenen Klang. Die Grundidee, dass der Chor in der Kantate die Empfindungen der Gemeinde wiedergibt, bleibt gewahrt, auch wenn er bei der Aufführung nicht mitsingt.

Basso continuo (Generalbass)



Vor allem in Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts zu findende durchlaufende Basslinie, nach der harmonische Füllstimmen und -akkorde nach bestimmten Vorgaben improvisiert werden. Der Generalbass ist in einer Kurzschrift aus Zahlen notiert, die für die Intervalle im Bezug zum Basston stehen. Typische Generalbassinstrumente sind Orgel, Cembalo oder Laute.

Schau hin, dort liegt im finstern Stall, Choral

Musik: Johann Sebastian Bach

Sopran/Viole/Traversflöte/Oboe d'amore+II
Schauf hin! dort liegt im finstern Stall, dess' Herrschaft

Alt/Violine/Oboe d'amore+I
Schauf hin! dort liegt im finstern Stall, dess' Herrschaft

Tenor/Viola/Oboe d'amore+II
Schauf hin! dort liegt im finstern Stall, dess' Herrschaft

Bass
Schauf hin! dort liegt im finstern Stall, dess' Herrschaft.

Orgel/Basso continuo

8 7 5 6 5 6 5 6 6 6

➔ Workshop Faszination Mehrstimmigkeit (S. 34)

12 a. Singt die Melodie des Chorals ohne Begleitung.

b. Recherchiert euch unbekannt historische Instrumente, die die Singstimmen begleiten.



c. Hört den Choral und erläutert den Einsatz aller beteiligten Instrumente.



A5

Symbole der Größe – eine Da-capo-Arie

Arien sind ein zweiter unverzichtbarer Bestandteil von Kantaten. Sie geben nicht, wie die Kirchenlieder, das Empfinden oder die Reaktion der Gemeinde auf das Geschehen wieder. In ihnen werden vielmehr (sozusagen „von außen“) Betrachtungen und Gedanken zum jeweiligen Geschehen ausgedrückt. Wie bei der Begleitung der Choräle, so spielt auch bei den Arien in Bachs Kantaten der Gesamtklang eine große Rolle.

Das wird in einer Arie aus der ersten Kantate des Weihnachtsoratoriums deutlich. Der Text bezieht sich auf die Geburt Jesu in einem Stall, an einem Ort also, der dem „Weltenherrscher“ eigentlich nicht gebührt. Im Text wird den Umständen die wirkliche Bedeutung des Kindes in der Wiege gegenübergestellt.

1. Großer Herr und starker König, liebster Heiland,
o wie wenig achtest du der Erden Pracht.

Die Macht des „starken Königs“ wird nun in vielfältigster Weise musikalisch dargestellt. Manche Mittel sind augenfällig: Die Stimmlage des Solisten und das solistische Begleitinstrument erkennt man leicht. Aber auch das Material, mit dem das Soloinstrument acht Takte lang auskommt, galt als Symbol der Vollkommenheit. Und die Richtung des Melodieverlaufs in den Takten der Singstimme ist ein musikalisches Bild: Der Herrscher steigt von oben herab.

Großer Herr, o starker König, Arie

Akkordbestimmung

Zur Bestimmung eines Akkordes werden im jeweiligen vorkommende Töne aufsteigend angeordnet und auf bestimmte Merkmale hin untersucht, z. B. Terzabstände/Dreiklänge. z. B. Freude, Wut, Gelassenheit.

 **Akkordbestimmung** (S. 313)

Die Arie steht insofern in einer Form, die im Barock fast Gesetz für alle Gesangsolostücke in Opern und in geistlichen Werken war. Am Anfang folgt ein zweiter, der sich in verschiedener Weise, z. B. in der Tonart oder im Grundcharakter vom ersten abhebt. Danach wird der erste Teil wiederholt. Er wurde allerdings nicht nochmals extra geschrieben. Vielmehr setzte man an das Ende des zweiten Teils die Anweisung „da capo“, von vorne. Diese Arie ist ein Beispiel für die „Da-capo-Arie“.

- 13 Hört den ersten Teil der Arie. Bestimmt die Stimmlage des Gesangs sowie das Soloinstrument.  A6
- 14 Spielt die ersten zwei Takte des Begleitinstruments von *Großer Herr, o starker König* auf dem Klavier oder der Gitarre. Bestimmt den verwendeten Akkord.
- 15 Verfolgt die ganze Da-capo-Arie im Video. Analysiert, ob der erste Teil bei seiner Wiederholung musikalische Veränderungen erfährt.  1



Carlo Maratta:
Maria mit dem Kind (um 1670)

Bilder in Tönen – musikalische Figuren in einer Arie

Wie stimmungsvoll Bach Empfindungen musikalisch ausdrückt, zeigt ein vergleichender Blick auf eine andere Arie. Wieder wird eine Szene an der Krippe dargestellt. Eine Frau, vielleicht Maria, singt dem Kind ein Schlaflied.

Schon das Vorspiel führt zur Grundstimmung der Arie: Der Klang wird von zwei Altinstrumenten der Oboenfamilien mit verhangenen Charakter bestimmt, die mit den Streichern unisono spielen, der Oboe d'amore und Oboe da Caccia. Für diese besondere Besetzung komponierte Bach ein Vorspiel zu der Arie, die mit vielen musikalischen Eigenschaften zum Ruhelied gehört. Im Notenbild der Gesangsstimme wird dieser Affekt noch deutlicher.

Schlafe, mein Liebster, genieße dich in Ruh', Arie, Vorspiel

Methoden der Werkerschließung (S. 29)

16 gehört das Vorspiel zur Arie.



b. Bestimmt mithilfe der Noten Mittel, mit denen der Effekt der Ruhe ausgedeutet wird (Melodieführung, Begleitung, Gestaltung der Basslinie).

 **Methoden der Werk-**
erschließung (S. 29,100)

Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh' (Arie, Solostimme)

Musical score for the aria 'Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh'. It consists of two staves of music in G major and 2/4 time. The lyrics are: 'Schla - - - fe, mein Lieb - - - ster, ge - nie - - ße der Ruh'.

17 Hört den Beginn des Gesangs und beschreibt die Gestaltung der Melodie.



18 Tauscht euch über die Wirkung der Arie aus und stellt Gemeinsamkeiten zwischen dem Bild von Maratta und der Melodie des Gesangs fest.

Verwirrte Hirten – Rezitativ und Chorsatz

Eine besondere Rolle fällt in Oratorien dem Evangelisten (meist evangelist) zu. Er führt mit Rezitativen durch die Handlung. Beim Recitativo secco („trockenes Rezitativ“) stützen in der Regel nur wenige Akkorde des Basso continuo die Stimme, im Gegensatz zum vom Orchester begleiteten Recitativo accompagnato. In den Kantaten, die Bach im Weihnachtsoratorium zusammenführt, übernimmt der Evangelist die Worte der biblischen Weihnachtsgeschichte. Die Engel haben den Hirten auf dem Feld die Ankunft des Heilands verkündigt. Was dann geschieht, berichtet zunächst der Evangelist.

Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren, Rezitativ

Musical score for the recitative 'Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren'. It features four staves: Evangelist (soprano), Orgel/Basso continuo, and two vocal parts (Evangelist and Basso continuo). The lyrics are: 'Und da die Engel von ih - nen gen Him - mel fuh - - - ren die Hir - ten un - ter - ein - an - der:'. The score includes figured bass notation for the basso continuo.

19 Hört das Tonbeispiel und bestimmt die Art des Rezitativs.



Die Hirten werden auf dem Weg zur Krippe machen. In dem entsprechenden Chorsatz unterstützen wieder verschiedene Instrumente die Vokalstimmen. Dazu spielen Traversflöten, die erste Violinen eine unabhängige Stimme.

Choral

Mehrstimmig gesetztes Gesangsstück. In Bachs Vokalwerken oft vom Orchester begleitet, zum Beispiel bei Einleitungsschönen.

Choral

In den protestantischen Kirchen Begriff für alte Kirchenlieder; nicht zu verwechseln mit dem Gregorianischen Choral. In Bachs Vokalwerken mehrstimmig ausgesetzt und (meist) vom Orchester begleitet.

Rezitativ

Sprechgesang, als Recitativo secco nur von stützenden Akkorden weniger Instrumente, als Recitativo accompagnato vom Orchester begleitet. Die Handlung wird in Rezitativen vortragen, sie soll gut verständlich sein.

Arie

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts Bezeichnung für solistische, vom Orchester begleitete Gesangsnummern in Opern, Oratorien und Kantaten. Typisch für Arien ist der intensive Ausdruck von Affekten wie z. B. Freude, Wut, Gelassenheit.

Oratorien

Nichtszenische, außerliturgische Darstellung einer biblischen oder religiösen, später auch einer weltlichen Handlung. Meist umfangreiche, mehrteilige Anlage mit Anlehnung an die Formen der Oper (Rezitativ, Arie, Chorsätze).

Das ungeheure Geschehen hat die einfachen Hirten hilflos gemacht. Bach findet treffende musikalische Bilder für deren Gefühlslage:

Lasset uns nun gehen gen Bethlehem, Chorsatz

Musical score for the chorale 'Lasset uns nun gehen gen Bethlehem'. The score includes parts for Traversflöte I+II/Violine I, Sopran/Violine II/Oboe d'amore I, Tenor/Viola, Bass, Orgel/Basso continuo, Fl./Vl. I, S./Vl. II/Obo. I, A./Ob. II, T./Va., B., and Org./B.c. The lyrics are: 'Las - set uns nun gehen gen Beth - le - hem, las - set uns nun gehen gen Beth - le - hem, las - set uns nun gehen gen Beth - le - hem, las - set uns nun gehen gen'.

20 a. Höre dir den Chorsatz und lese in den Noten mit. Beschreibe besondere Merkmale der Singstimmen (Melodie, Rhythmus, Einsätze).

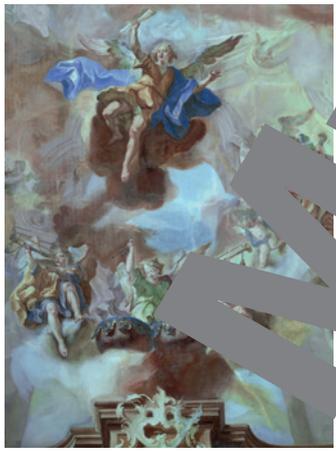


Wenn Musik und Text zusammenwirken (S. 58)

Der Chor, wie Bach hier, das Verhalten der Hirten musikalisch darstellt.

Mit Pauken und Trompeten – ein Chor der Freude

Was für die Hirten ist für das Christentum ein Fest der Freude. So eröffnet Bach mit einem Chor der Lobpreisung Gottes die erste Kantate des Weihnachtsoratoriums. Er beginnt einstimmig, dann in Akkordblöcken preisen die Sängerinnen und Sänger den Weihnachtstage:



Gottfried Bernhard Göz: Engelskonzert (1750)

Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage, Chorstimmen

Musical score for the chorale 'Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage'. The score includes parts for Soprano and Bass. The lyrics are: 'Jauch-zet, froh - lo - cket! Auf, prei - set... die... Ta - ge! Jauch - zet! Froh - lo - cket!'.

Ehe der Chor einsetzt, hat das Orchester schon den Ton angegeben, und zwar buchstäblich mit Pauken und Trompeten:

Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage, instrumentaler Beginn

Transponierende Instrumente

Manche (vor allem) Blasinstrumente werden in einem anderen Tonart notiert als sie klingen. Beim Partitursensieren ist zu beachten, ob sie transponierend oder klingenfidel also in der ausgewiesenen Tonart des Abschnitts, notiert sind.



Graffiti-Krippe des Künstlers Martin „Megx“ Heuwood (Wuppertal)

- 21 a. Bestimmt die Elemente, die den ersten Takten des Chores zugrunde liegen.
- b. Diskutiert, inwiefern die Musik die Stimmung des Textes wiedergibt.

- 22 Hört und analysiert einen Abschnitt aus *Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage*. Findet im Partiturausschnitt musikalische Elemente, die den Affekt der Freude und des Jubels erwecken (Instrumente, musikalische Phrasen, Notenwerte usw.).

- 23 a. Stellt euch vor, das *Weihnachtsoratorium* solle einem heutigen jugendlichen Publikum als interdisziplinäres Projekt nähergebracht werden. Entwickelt ein kreatives Konzept zur Aufführung oder medialen Aufbereitung (z. B. mit digitalen Mitteln, moderner Sprache, Visualisierungen).

- b. Diskutiert, welche Bedeutung das *Weihnachtsoratorium* (noch) für die Menschen heute – unabhängig vom Glauben – hat.

Eine Form der Geselligkeit – bürgerliches Chorwesen im 19. Jahrhundert



Altes Musikvereinsgebäude

Neue Impulse für das Musikleben

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war im Zusammenhang mit den Napoleonischen Kriegen in vielen Städten das höfische Musikleben erloschen. Das aufstrebende Bürgertum wollte ihm neue Impulse geben. In Wien gründete sich 1812 die ‚Gesellschaft der Musikfreunde‘. Noch im selben Jahr wurde eine ‚Chorübungsanstalt‘ eingerichtet. 1831 baute der Verein einen eigenen Konzertsaal für 700 Zuhörerinnen und Zuhörer.

Später entstand dann das große Musikvereinsgebäude, ein Prunkbau, der mehrere Konzertsäle beherbergt. Mit solchen Gebäuden und der Gestaltung des öffentlichen Musiklebens durch Konzerte schuf sich die Laienmusikbewegung einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert.

Schon vor der Wiener Gründung gab es in Berlin eine Singakademie ins Leben gerufen worden. Sie entwickelte sich im 19. Jahrhundert zu einem herausragenden Klangkörper und spielte bei der Wiener Entdeckung der Werke Johann Sebastian Bachs eine entscheidende Rolle.

Wie in Wien und Berlin wurden auch in vielen anderen Städten Laienchöre gegründet, die öffentlich auftraten, aber auch die Geselligkeit im vertrauten Kreis pflegten.

Der Komponist der Deutschen Gemüts: Friedrich Schiller

Auch die angesehensten Musikschaffenden der Zeit schätzten Werke für die bestehende Singgemeinschaften, wie Johannes Brahms (1833–1897) etwa und Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847).

Aber der in seinen Tagen beliebtesten Komponist von Chor Musik kennt heute kaum jemand: Friedrich Silcher. Das ist ihm unter allen Komponisten dem kindlichsten Bild des ‚Romantischen‘ am nächsten; er traf das Herz der Chorleiterinnen und Sänger und des Publikums wie kein anderer.



Christoph Friedrich Dörr: Friedrich Silcher mit Gattin (1822)

Friedrich Silcher (1789–1860)

Silcher kam in Württemberg zur Welt, wurde Lehrer und später Musikdirektor an der Universität in Tübingen, wo er 1860 starb. Im Mittelpunkt von Silchers kompositorischer Arbeit stand das Volkslied. Er sammelte deutsche und ausländische Weisen und setzte sie mehrstimmig. Aber er schrieb auch eigene Lieder. Sie treffen den ‚Volkston‘ so genau, dass sie wie die authentischen, mündlich überlieferten Volkslieder ins kollektive Gedächtnis eingegangen sind: *Alle Jahre wieder, Ännchen von Tharau*. Die Chorsätze solcher Lieder bilden das Stammrepertoire vieler Chöre.



Talent kann man nicht erben, man muss es erlernen.
Geschlecht (S. 10)

4 Stellt fest, ob in eurer Umgebung Laienchöre existieren. Findet, z. B. mithilfe von Programmheften oder den jeweiligen Webauftritten, heraus, welche Merkmale ihr Vereinsprofil ausmachen.



Ein Lied ohne Autor: *Loreley*

In aller Welt kennt man das Lied von der Loreley; es ist fast ein Inbegriff des deutschen Volkslieds. Dass Friedrich Silcher die wunderbar traurige Melodie erfunden hat, weiß kaum jemand, und auch der Dichter wurde zeitweise vergessen. Dafür hat die verbrecherische Kulturpolitik im Nazireich gesorgt. Der Autor des Gedichts, Heinrich Heine, war Jude. Seine Bücher waren verbrannt worden. Das Lied war aber zu beliebt, man konnte es nicht verbieten. Also stand in den Liederbüchern nun kurzerhand: Textautor unbekannt.



William Turner: *Der Lurleiberg* (1817)

Lurelei

» Im Kreis St. Goar erhebt sich aus dem Rheine senkrecht ein hoher, nackter Fels, der den Namen Lurlei führt und welcher seiner merkwürdigen Echos schon in alter Zeit bekannt war. [...]

Nach einer Stelle des Minnesängers Marner soll der Schatz der Nibelungen in seinem Inneren niedergelegt sein. [...] Eine andere Sage erzählt von einem Mädchen aus Bacharach, die, nachdem sie durch ihre verführerischen Augen die Männer berückt, selbst unglücklich geworden sei, von diesem Felsen sich hinabstürzte und den Tod in dem stillen Saale fand. Aus ist dann die Sage von einer schönen Jungfrau entstanden, die sich auf der Spitze des Berges, die Harfe spielend, zeige, junge Männer, die auf dem Strome etwa allein ihren Nachen führen, durch ihren Gesang anlocke, sie hinabzöge und sich dann hohnlachend ins Wasser stürze. (aus einem Lexikon von 1876)

25 Singt das Lied (S. 24), wenn möglich im vierstimmigen Satz. Transponiert es beim einstimmigen Singen der Melodie um eine Quart nach unten.

26 Hört die 1. Strophe von *Loreley*. Bestimmt hörend die Zusammensetzung des Ensembles.



27 Sammelt aus dem Notentext und beim Hören der Aufnahme Merkmale, die den ruhig wiegenden Charakter des Liedsatzes prägen.



William Turner (1775–1851)



Turner gilt als einer der größten englischen Maler. Aus kleinen Verhältnissen stammend, gelangte er rasch zu akademischen Ehren. Zunächst stand traditionelle Landschaftsmalerei (wie im Bild *Der Lurleiberg*) im Vordergrund seines Werkes. Nach einer Italienreise traten Licht und Farbe als wesentliche Gestaltungsmittel im Zentrum; Turner wurde zu einem Vorläufer des Impressionismus.



Workshop Faszination
Mehrstimmigkeit (S. 34)

Transponieren



Intervallgetreues Versetzen einer Tonfolge in eine andere Oktavlage oder Tonart.

Loreley (1837)

Musik: Friedrich Silcher
Text: Heinrich Heine

Andante ♩ = 120

1. Ich weiß nicht, was soll es be - deu - ten, dass ich so trau - ric bin. Ein;
2. Die schöns - te Jung - frau sit - zet dort o - ben auf dem Fels - stein. Sie ist so schön, ihr;
3. Den Schif - fer im klei - nen Schif - fe er - grei - ßt wie er sich an der Lore - ley Weh; er

Mär - chen aus al - ten Zei - ten, das ich nicht aus dem Sinn. Die gold' - nes Ge - schmei - de blit - zet, sie kamm't ihr gol - de - nes Haar. Sie schaut nicht die Fel - sen - rif - fe, er schaut hin - rauf in die Höh. Ich

Luft ist kühl, und es regnet nicht; und hoch fließt der Rhein. Der kamm't es mit gol - de - nem Rahn - und singt ein Lied da - bei; das glau - be, die Wel - len schlin - gen am En - de Schif - fer und Kahn; und

Gip - fel des Ber - ges fun - kelt im A - bend - son - nen - schein. hat ei - ne wun - der - sa - me, ge - wal - ti - ge Me - lo - dei. das hat mit ih - rem Sin - gen die Lo - re - ley ge - tan.

Zeitgenössische Chormusik

-  **Neue Klänge** (S.144)
-  **Workshop Schöne neue Klänge** (S.150)

Emotionale Kunstsprachen

Auch die Komponistinnen und Komponisten von Chormusik suchten in den letzten Jahrzehnten neue Ausdrucksformen. Tonale Melodien weichen neuen harmonischen Gefügen, Stimmideale werden durch Erweiterungen des vokalen Klangvorrats bereichert, die bisher gut verständlichen Textvorlagen werden ausdrucksstark verändert. György Ligeti (1923–2006) hat dies bei den Anmerkungen zu einer seiner Kompositionen betont:

» Alle [...] menschlichen Affekte, wie Einverständnis und Zerwürfnis, Herrschaft und Unterwerfen, Aufrichtigkeit und Lüge, Überheblichkeit, Ungehorsam, die subtilsten Nuancen der hinter scheinbarer Zustimmung versteckten Ironie [...], – alles dies, und noch vieles mehr, lässt sich mit der a-semantischen emotionalen Kunstsprache exakt ausdrücken. «

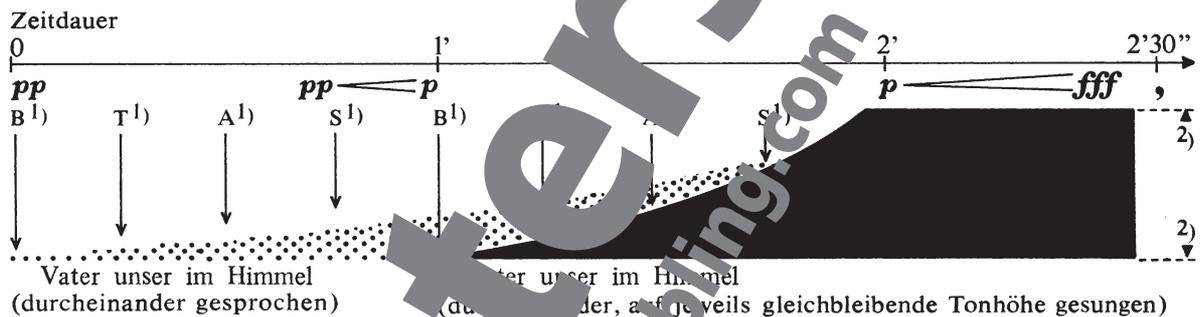
Wenn Worte fehlen

Wenn die herkömmlichen Gestaltungsmittel wie Worte und Töne nicht ausreichen, müssen auch neue Notationsmöglichkeiten gefunden werden. Die Komponistinnen und Komponisten experimenteller Vokalmusik haben deshalb jeweils neue, oft grafische – Formen entwickelt, ihre Werke festzuhalten.

-  **Wenn Musik und Text zusammenwirken** (S.58)

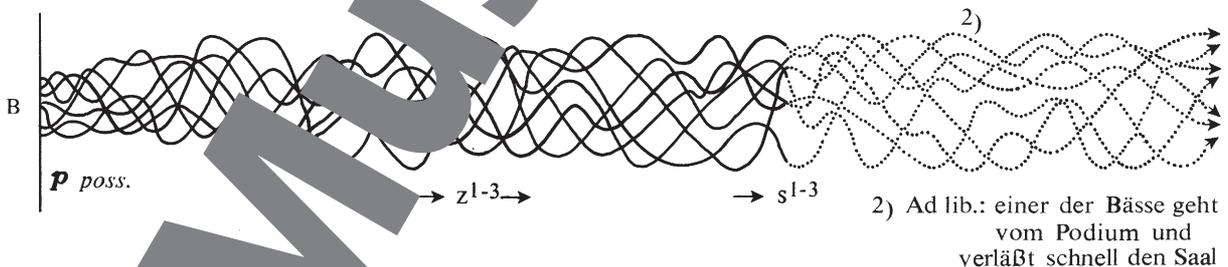
Vater unser (Ausschnitt)

Musik: Wolfgang Stockmeier; Notation: Kurt Suttner
© Moeseler Verlag



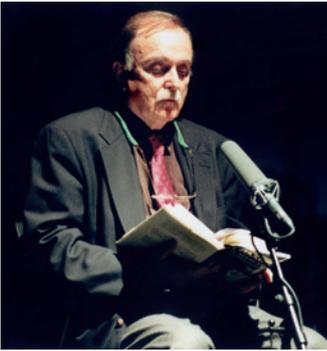
Rondes Nr. 1 (Ausschnitt aus dem ...)

Musik und Text: Folke Alvar Harald Reinhard Rabe
© Bosse/Edition Wilhelm Hansen



- 28** a. Hört die entsprechenden Aufnahmen und ordnet folgende Kennzeichen den beiden Ausschnitten zu: Laute/Buchstaben – exakte Zeitangaben – fehlende Zeitgliederung – theatralische Aktionen – unexakte Tonhöhenangaben – unverständliche Worte
- b. Setz einzelne Linien aus *Rondes Nr. 1* mit der Stimme um. Nutzt auch den Workshop *Schöne neue Klänge* dafür. Tauscht euch über eure Erfahrungen aus.
- c. Diskutiert, inwiefern euch die Stücke ansprechen. Begründet eure Positionierung.





Alvin Lucier

Klangforschung und Chormusik

Zu den wichtigsten US-amerikanischen Komponistinnen und Komponisten unserer Zeit gehört der 1931 geborene Alvin Lucier. Der neugierige Künstler forschte auf vielen Gebieten, befasste sich mit tieffrequenten Hirnwellen, gründete eine Kompositionsvereinigung, die mit Live-Elektronik arbeitete, und erkundete Wesen und Wirken akustischer Klänge. Sein Interesse an Vokal- und Chormusik wurde wohl geweckt, als er zu Beginn seiner Laufbahn den Komponistenchor der Universität von Connecticut leitete.

I Remember (1997)

Musik und Text: Alvin Lucier
© Alvin Lucier
Übersetzung: Wieland Schmid

Leitgedanken für die Arbeit mit Neuer Musik



- Gewohnheit und Übung helfen bei der ernsthaften Umsetzung.
- Ungewohntes birgt neue Erfahrungen, erfordert aber Offenheit und Gelassenheit.
- Lachen ist erlaubt.
- Nur Mut: Scheitern erlaubt neue Wege.
- Diskutiert die Qualität der Ergebnisse – nicht jeder Versuch ist hochwertig und interessant.
- Musizierhaltung und Präsenz auf der Bühne einüben.

Vorbereitung

- Sammle Blechbüchsen, Müllbehälter, Milchflaschen oder andere kleine Gegenstände, von denen du denkst, dass sie gute Resonanzeigenschaften haben. Probiere die Objekte aus, indem du in sie hinein die Tonleiter hinauf oder hinunter singst und dabei ‚Resonanz-Höhepunkte‘ suchst. Du wirst feststellen, wann du einen getroffen hast; es gibt dann einen plötzlichen Wechsel der Lautstärke.
- Erfinde zehn kurze Sätze, die jeweils mit den Worten „Ich erinnere mich“ beginnen. Hier sind einige Beispiele meiner Studentinnen und Studenten an der Wesleyan University:
 - Ich erinnere mich, wie meine Mutter in den Park gegangen zu sein.
 - Ich erinnere mich an Makkaroni mit Käse und Erbsen.
 - Ich erinnere mich an einen Kaugummi in meinem Haar. [...]

Aufführung

- Beginne mit einem tiefen Ton, sing den Vokal „u“ in dein Objekt, lasse die Stimme ganz langsam immer höher, schöpfe immer wieder Atem, bis du einen Resonanzpunkt getroffen hast. Singe auf diesem Ton oder in der Nähe davon herum, indem du nach oben und unten ein wenig von ihm abweichst. Erkunde so den Umfang der Resonanzzone. Verändere dann die Tonhöhe langsam, suche nach anderen Resonanzpunkten in deinem Objekt. Behalte deine Lautstärke bei, so dass die Resonanzpunkte deutlich werden. Höre auf Interferenzen (hörbare Schwebungen) und andere Überlagerungen zwischen deinen Klängen und denen um dich herum. Sprich von Zeit zu Zeit einen deiner „Ich erinnere mich“-Sätze in dein Objekt. Die Worte sollten klingen, als kämen sie von ferne her.

 **Workshop Schöne neue Klänge** (S.150)

 **Workshop Faszination Mehrstimmigkeit** (S.34)

29

Studiert *I Remember* selbst ein, z. B. in Gruppen von jeweils etwa sechs Personen. Findet dafür gemeinsam konstruktive Umsetzungsansätze finden. Nutzt als Hinführung und Umsetzungshilfe die Workshops *Mehrstimmigkeit* und *Schöne neue Klänge*.



Grundbausteine der Harmonik anwenden

Die Harmonik befasst sich mit Akkorden und Akkordverbindungen. Sie bildet zusammen mit Melodik und Rhythmik die wichtigsten Parameter eines Musikstücks, sie taucht es gewissermaßen in Farben.

Dreiklänge

Über jedem Ton einer Dur-Tonleiter lässt sich ein Dreiklang bauen. Dazu schichtet man über den Grundton zwei Terzen.



Paul Klee:
Harmonie Blau-Orange (1923)

Baut man die Dreiklänge aus ‚leitereigenen‘ Tönen, d. h. solchen, die in der Tonleiter selbst vorkommen, entstehen über den sogenannten Hauptstufen der Tonleiter (I. Stufe = Tonika, IV. Stufe = Subdominante, V. Stufe = Dominante) Durdreiklänge. Über den Nebentufen (II, III und VI) sind es Moll Dreiklänge. Über der VII. Stufe zeigt eine besondere Gestalt.

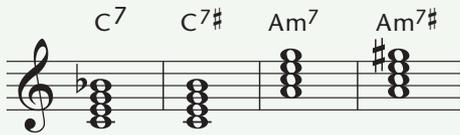
- 1 Wiederholt den Unterschied zwischen Dur- und Moll-Dreiklängen.
- 2 Notiert Dreiklänge auf den Stufen I und V in C-Dur, F-Dur und G-Dur.
- 3 Notiert die fehlenden Dreiklänge und stelle fest, wodurch sich der Dreiklang über Stufe VII von allen anderen unterscheidet (Tipp: Achte auf Halb- und Ganztonschritte).

Jeder Dreiklang lässt sich zweimal „umkehren“, indem man jeweils den untersten Ton eine Oktave nach oben (oder den obersten eine Oktave nach unten) versetzt.

- 4 Notiert die Umkehrungen der Tonika in verschiedenen Tonarten (nach oben).

Septakkorde

Allein mit den Haupt- und Nebendreiklängen kann man viele Songs klangvoll begleiten. Interessanter wird es allerdings durch weitere Akkorde, z. B. durch Septakkorde. Der Name beschreibt den Vierklang. Über Grundton, Terz und Quinte wird eine weitere Terz geschichtet, die Septime des Grundtons. In der Notation wird zur Dreiklangsbezeichnung die Ziffer 7 hinzugefügt. Diese 7 bedeutet immer: kleine Septime. Septakkorde mit einer großen Septime werden auf verschiedene Weise angezeigt: meist mit 7#, manchmal auch mit $\flat 7$ oder 7+.



Verschiedene Septakkorde



Der Septakkord der Stufe V einer Durtonleiter heißt Dominantseptakkord. Hier abgebildet der Dominantseptakkord von C-Dur.

5 Bildet Dominantseptakkorde von F-Dur und A-Dur.

Verbindung von Dreiklängen

Zur Begleitung von Songs braucht man fast immer mehrere Dreiklänge. Es entstehen Akkordfolgen (= Akkordverbindungen). Damit diese gut klingen, gibt es Regeln für die Stimmführung:

1. In beiden Akkorden vorkommende Töne bleiben in der gleichen Stimme.
2. Die anderen Stimmen werden zum nächstgelegenen Akkord geführt.



6 Notiert die Verbindung I-IV-I in C-Dur; geht dabei von der Grundform des Dreiklangs auf Stufe I aus.

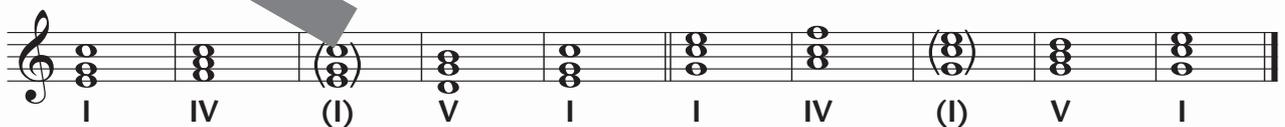
7 Notiert die Verbindung von I-IV-I in C-Dur; beginnt mit der ersten Umkehrung des Dreiklangs auf Stufe I.

Kadenz

Über lange Zeit war die Harmonik vieler Musikstücke von einer bestimmten Akkordfolge geprägt, die die Hauptdreiklänge einer Tonart in der Grundstellung (Beispiel 1 und 2) oder in der ersten und zweiten Umkehrung (Beispiel 3) miteinander verbindet. Diese heißt Kadenz (lat. cadere = fallen).



Kadenz in C-Dur



Kadenz in C-Dur, 1. Umkehrung

Kadenz in C-Dur, 2. Umkehrung

8 Notiert die Kadenz von D-Dur in der ersten Umkehrung.

Methoden der Werkerschließung I

Eine musikalische Analyse untersucht verschiedene Parameter des vorhandenen Materials, z. B. Melodie, Harmonie und Rhythmus. Je nach Epoche und Stil unterliegen diese Parameter unterschiedlichen Traditionen, Regelwerken oder ästhetischen Maßstäben. So hat sich beispielsweise das Empfinden von Konsonanz und Dissonanz im Laufe der Zeit gewandelt, eine melodische Struktur kann je nach Epoche in sich geschlossen oder formal frei angelegt sein.

Aspekte melodischer Analyse

Ambitus = Tonumfang

Tonvorrat/Skalen (vgl. S. 311), z. B.

- diatonisch (Dur, Moll, Kirchentonarten)
- chromatisch (in Halbtönen)
- pentatonisch (Skala aus fünf Tönen)
- freitonal (ohne Grundtonbezüge bzw. ohne Bindung an Dur/Moll-Gefüge)

Melodieverlauf, z. B.

wellenförmig, sprunghaft, steigend, fallend

Intervalle (vgl. S. 310), z. B.

- Tonleiterbildung (klein-/große Sekunden)
- Dreiklingsbindung (Sprünge)
- besondere Intervalle wie Tritonus (übermäßige Quart)

Gliederung (vgl. S. 314), z. B.

- Wiederholung
- konträre Motive/Themen
- Periodisierung (Vorder-/Nachsatz)

Nikolai A. Rimsky-Korsakov (1844–1908): Hummelflug (aus: *Das Märchen vom Zaren Saltan*)



- 1 Markiert den höchsten und den tiefsten Ton dieses Notenausschnitts und bestimmt den Tonumfang.
- 2 Bestimmt die vorkommenden Töne und ermittelt die zugrunde liegende Tonleiter.

Béla Bartók (1881–1945): Mikrokosmos (Band VI), Nr. 78



- 3 a. Notiert den Tonvorrat des vorkommenden Ausschnitts in aufsteigender Reihenfolge.
b. Bestimmt die zugrunde liegende Tonleiter.
- 4 Vergleicht Gestalt und Charakter der beiden Melodieverläufe.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791): Menuett, KV 1, G-Dur



- 5 Spielt die Melodie auf einem Instrument.
- 6 a. Untersucht die Unterschiede zwischen Vorder- und Nachsatz.
b. Beschreibt rhythmische und melodische Merkmale, die zur Verdichtung dieser Melodie im Nachsatz beitragen.

Aspekte harmonischer Analyse

Tongeschlecht/Tonart (vgl. S. 313), z. B.

- Dur/Moll (A-Dur, g-Moll ...)
- Modulation (Wechsel zu einer anderen Grundtonart)
- Freitonalität (ohne tonale Bezüge)
- Atonalität (ohne Tonalitätsbezug mit neuen Ordnungsprinzipien, z. B. Reihen)

Konsonanz–Dissonanz–Verhältnis, z. B.

- Vorhalte (Verzögerung einer Konsonanz durch Festhalten eines Tons des vorangegangenen Akkords)

- Jazzharmonik (viele Vierklänge mit zusätzlichen tensions)

Akkordfolgen (vgl. S. 27 f.), z. B.

- kadenzierende Abschlüsse
- typische Schlussbildungen (authentischer Schluss auf V–I, plagaler Schluss)
- unerwartete Tonwandel (z. B. Trugschluss auf V–VI)

Amanda McBroom: *The Rose*

Musik und Text: Amanda McBroom

Softly C-Dur Grundstellung

(instr.)

Some say love, it is a riv-er that drowns the ten-der feed. Some say love, it is a ra-zor that leaves you open to bleed. Some say love, it is a hun-ger

- 7** Bestimmt die Dreiklänge an den markierten Stellen; markiert Tonart, Tongeschlecht und Dreiklangsform (Grundstellung, 1. Umkehrung ...)

- 8** Analysiert die Akkordfolge:

- Bestimmt die Tonart des Stücks mithilfe des Quintenzirkels (S. 313).
- Schreibt die jeweilige Stufe (vgl. S. 313) unter die Dreiklänge.

Queen: *The Show Must Go On*

Musik und Text: Freddy Mercury u. a.
© Queen Music/EMI

Intro

- 9** Musiziert den Ausschnitt von *The Show Must Go On*.

- 10** Bestimmt die Tonart des Stücks und nennt die Tonart des Stücks mithilfe des Quintenzirkels (S. 313).

- 11** Untersucht die Schlussbildung des Ausschnitts:

- Bestimmt die Akkorde in den letzten beiden Takten.
- Analysiert die Stufen der Akkorde.
- Benennt die Art der Schlussbildung.

Aspekte rhythmischer Analyse

Takt (vgl. S. 312), z. B.

- Taktart (gerade/ungerade Taktarten, zusammengesetzte Taktarten)
- Taktwechsel
- Auftakt/Volltakt
- taktungebunde Musik

Rhythmische Besonderheiten (vgl. S. 312), z. B.

- Punktierungen
- Triolen
- Synkopen
- Pausen, Fermaten

Wiederkehrende Rhythmusmuster, z. B.

- tänzerisch, marschartig, fließend

Zusammenwirken mehr Stimmen, z. B.

- rhythmische Koordination (komplementäre Rhythmen)
- Übereinanderlagerung unterschiedlicher Rhythmen (Polymetrik) oder Metren (Polymetrik)

Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791): Sinfonie g-moll KV 550, 3. Satz

The image displays a musical score for the third movement of Wolfgang Amadé Mozart's Symphony in G minor, KV 550. The score is presented in two systems. The first system includes staves for 2 Oboes, 2 Clarinets in B, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Contrabass. The second system includes staves for Oboe, Bass Clarinet, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 3/4 time, G minor, and marked 'f' (forte). A large watermark 'Musterseite helbling.com' is overlaid diagonally across the score.

- 12 Untersucht den Notenausschnitt auf Taktart und rhythmische Besonderheiten.
- 13 Vergleicht die Stimmen von Violine I/II mit den Stimmen der tiefen Streicher und beschreibt ihr rhythmisches Zusammenwirken.
- 14 Hört euch den Ausschnitt an und beschreibt die Wirkung, die durch die metrisch-rhythmischen Merkmale des Stücks entsteht.



Analyse zusätzlicher Gestaltungsmittel

Dynamik (vgl. S. 315)

- feststehende Dynamik (vom leisesten *ppp* zum stärksten *fff*)
- bewegliche Dynamik (*crescendo*, *decrescendo*)
- plötzliche Wechsel (*sforzato*, *fortepiano*)

Artikulation (vgl. S. 315)

- *staccato*, *legato*, *staccato* (getragen)
- akzentuiert (betont)
- differenziert (abwechslungsreiche, gleichbleibend)

György Kurtág (* 1926): 12 Mikroludien, Nummer 7

Ausschnitt aus Kurtágs Legende:

= Töne von ungefährender Höhe

m. s. = mano sinistra (mit der linken Hand)

m. d. = mano destra (mit der rechten Hand)

= Glissandi (auf den schwarzen Tasten, auf der weißen Tasten)

Die Bögen bezeichnen die zusammengehörigen Einheiten beim Spiel mit wechselnden Händen.

= lange Pause = Zäsur

- 15 Erschließt die Spielanweisungen dieses Stückes anhand der Legende des Komponisten.
- 16 Beschreibt das Stück anhand der Noten und des Hörbeispiels. Geht dabei insbesondere auf Dynamik und Artikulation ein.



Abschließendes Analysebeispiel

Franz Schubert (1797–1828): *Streichquartett a-Moll, D 804*, 1. Satz

- 17** Vergleicht die Tonart der drei Abschnitte.
- 18** a. Untersucht die Melodiegestaltung in jedem Abschnitt hinsichtlich der verwendeten Intervalle und des Melodieverlaufs.
 b. Benennt die melodischen Unterschiede zwischen den drei Abschnitten.
- 19** Hört die drei Ausschnitte in einem zusammenhängenden Hörbeispiel:
- a. Achtet in jedem Abschnitt auf die Fortführung der Melodie und beschreibt die Wirkung, die jeweils erzielt wird.
- b. Überlegt, welche Rolle die Tonart in Hinblick auf die Wirkung spielt.



A16



Gemeinsam zu singen kann so richtig unter die Haut gehen. Magisch wird es dann, wenn auch mehrstimmiges Singen gelingt. In diesem Workshop zeigen wir euch, wie ihr mit gezielten Übungen, schritt-für-Schritt-Anleitungen und einigen Beispielen aus unterschiedlichen Genres verschiedene Konzepte des mehrstimmigen Singens üben könnt.

Einstimmen und ausprobieren

Klangwolken

Schritt 1: Stellt euch im Kreis auf und summt gemeinsam zuerst einen Ton auf „uh“. Nehmt dann die Quint darüber dazu (z. B. a und e' oder d' und a'). Probiert aus, welcher Ton für euch besser singbar ist. Ihr könnt auch wechseln. Beide Töne sollen dabei ständig und in gleicher Lautstärke gehalten sein.

Tipp: Wenn ihr atmen müsst, achtet darauf, dass dies chorisch passiert, d. h. dass ihr nie gleichzeitig mit den Personen neben euch atmet!

Quint-Bordun

gleichbleibender Klangteppich, der aus Tönen im Quintabstand besteht



Schritt 2: Improvisiert nun dazu: Legt einzeln beliebige Töne auf „uh“ zum Quint-Bordun. Alternativ bietet sich auch ein kurzer Text an, z. B. „Today I feel so ... (good, bored, fine, great)“ oder eine kurze Hookline, die dem Motto eures bisherigen Tages entspricht. Endet euren kurzen Impro-Teil bewusst, indem ihr nonverbal den „uh“ weglasst.

Fünf Töne zusammen (nach Michael Schreyer-Brand)

Schritt 1: Stellt euch im Kreis auf. Immer fünf Personen singen nacheinander einen Ton auf „duh“. Eine Person singt den ersten Ton, die nächste Person singt einen harmonisch oder dissonant klingenden Ton dazu usw. Legt die Reihenfolge vorher fest.

Schritt 2: Haltet danach den Akkord aus fünf Tönen aus und werdet gemeinsam lauter und wieder leiser und beendet den Akkord gemeinsam.

Schritt 3: Danach kommt die nächste Fünf-Personen-Gruppe an die Reihe.

Variation: Probiert, wie die Gruppe verschiedene Vokale aus. In diesem Fall entscheidet die erste Person mit dem ersten Ton, auf welchen Vokal auch alle anderen einstimmen.

Harmonik

Wenn drei Töne gleichzeitig erklingen – Stimme finden, Stimme halten

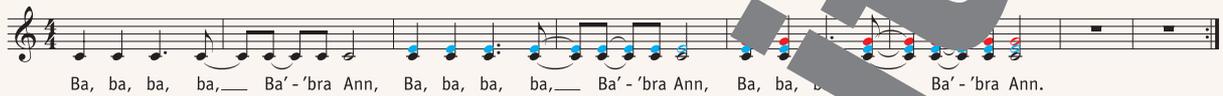
Die folgende Übung soll euch dabei helfen, beim mehrstimmigen Singen eure Stimme gut finden und halten zu können, d. h. euch nicht von den anderen Tönen im Raum ablenken zu lassen. Das Pattern der Übung ist dem Song *Barbara Ann* von den Beach Boys entlehnt:

Schritt 1:

Übt zunächst das Springen vom Grundton des Dreiklangs auf die Terz und weiter auf die Quint, bis ihr es sicher beherrscht:

**Schritt 2:**

Probiert dann eine erste Aufteilung in die Mehrstimmigkeit:



1. Das Pattern wird einstimmig von allen gesungen.
2. Teilt euch in drei Gruppen auf. Wechselt gruppenweise auf Terz (blau) und Quint (rot), während die jeweils anderen auf dem Grundton (grün) verbleiben.
3. Begleitet die Übung ggf. mit Schnipsen auf die 2. und 4. Zählstange.

Für Profis

Übt, den anderen zuzuhören und euch nicht nur auf euren eigenen Ton zu konzentrieren.

Tipp: Macht mehrere Durchgänge und wählt jedes Mal eine andere Strategie aus, bis sich alle ganz sicher sind.

Singen in parallelen Terzen – eine Über- und Unterstimme finden

Bei harmonisch einfachen Liedern, z. B. Volksliedern, Weihnachtsliedern, Gospels oder Popsongs, bietet es sich an, spontan eine Über- oder Unterstimme zu finden. Diese Technik nennt man umgangssprachlich auch „Terzeln“, weil man versucht, zur Hauptstimme eine parallele Terz hinzuzufügen. Nicht nur improvisiert, sondern auch als Kompositionsprinzip werden parallele Terzen immer wieder verwendet.

Lean on me – Finde die Terz darüber

Schritt 1: Übt zuerst die Hauptstimme im Ganzen, bis euch Text und Melodie leichtfallen. Besonders wichtig ist der Verlauf der Melodie: Achtet besonders darauf, an welchen Stellen die Melodietöne gleichbleiben, nach oben wechseln oder nach unten wandern.

Schritt 2: Teilt euch in zwei bis drei große Gruppen auf:

- Gruppe 1 singt die Hauptstimme, so wie sie vorher eingeübt wurde.
- Gruppe 2 singt auf der Terz des Akkordes (e') und versucht, diesen Abstand über den gesamten Melodieverlauf hinweg zu halten. Singt sich die Melodiestimme nach oben, dann geht auch die Überstimme mit, bleibt aber immer im Abstand einer Terz. Bei diesem Song ist das über die gesamte Melodie möglich.

Schritt 3: Wechselt die Gruppen.

Tipp: Mit Klavierbegleitung geht es noch einfacher: Die rechte Hand beginnt mit einem grundständigen C-Dur Dreiklang (c–e–g). Dieser wird einfach mit dem Verlauf der Melodie parallel zur Hauptstimme nach oben und unten mitverschoben. Bei Tonwiederholungen, so wie ganz am Anfang, bleibt der Akkord liegen. Die linke Hand kann die Melodie als Bassstimme mitspielen.

Andachtsjodler – Finde die Terz darunter



Beim *Andachtsjodler* aus Südtirol lässt sich auf die gleiche Weise eine Unterstimme hinzufügen, wie bei *Lean on me* die Überstimme. Geht in derselben Art und Weise vor:

Schritt 1: Übt das Lied zunächst einstimmig.

Schritt 2: Teilt euch in zwei Gruppen auf. Gruppe 1 singt die Hauptstimme, Gruppe 2 „terzelt“ vom Ton d aus darunter.

Schritt 3: Wechselt die Rollen.

Tip: Auch hier kann es hilfreich sein, davor das fis und d als langem Triolenzungen.

Verschiedene Formen von Mehrstimmigkeit erproben

Ja dan duia – finnischer Kanon

Mehrstimmigkeit lässt sich gut und einfach durch das Singen eines Kanons erreichen. Durch die versetzten Einstiegszeitpunkte der einzelnen Gruppen wird aus einem einstimmigen Lied ein polyphones Musikstück.



Schritt 1: Singt zuerst jeden farbigen Teil des Kanons *Ja dan duia* von Soili Perkiö in 2 Gruppen im Call-&-Response-Modus.



Schritt 2: Reiht nun alle Teile aneinander und singt den ganzen Kanon einstimmig gemeinsam durch.

Schritt 3: Singt den Kanon versetzt in zwei Gruppen. Die zweite Gruppe setzt ein, wenn die erste bei 2. angekommen ist).

Schritt 4: Singt den Kanon versetzt in drei oder vier Gruppen.

Tip: Instrumentale Begleitinstrumente können euer Singen unterstützen und stabilisieren. Spielt, z. B. auf Stabspielen, euer Instrument-Bord auf g' und d' oder eine einfache Begleitung.



Winter Song – Ein Loop mit fünf Stimmen

An das Ende ihres stimmvollen *Winter Songs* haben Sara Bareilles und Ingrid Michaelson einen besonderen mehrstimmigen Teil gesetzt: einen sog. Loop. Ein Loop ist ein meist viertaktiger Abschnitt, der sich wiederholt. Weitere musikalische Elemente werden ihm hinzugefügt und machen das Stück immer vielschichtiger. Bekannte Künstlerinnen und Künstler, wie z. B. Ed Sheeran, arbeiten mit Loops, die sie auf Loopstations aufnehmen. So zaubern sie live auch ganz alleine komplexe Arrangements.

Winter Song (Ausschnitte)



A18

Schritt 1: Startet mit der gemeinsam einstimmig gesungenen Frage „Is love alive?“. Diese musikalische Phrase wird viermal wiederholt. Ab dem dritten Mal übernehmen einige SängerInnen die parallel geführte Unterstimme, beim vierten Mal wird noch eine Überstimme hinzugefügt:

Is love a-live? Is love a-live? Is love a-live? Is love a-live?

Schritt 2: Während sich diese vier Takte wiederholen, wird eine Gegenstimme eingefügt, die eine neue musikalische Idee einführt und den Text erweitert („Is love alive in me?“). Diese Stimme ist in der Zeile darunter notiert:

Is love a-live? Is love a-live? Is love a-live? Is love a-live? Is love a-live?

Is love a-live in me? Is love a-live in me?

Schritt 3: In den folgenden vier Takten wird eine aufsteigende Linie in Form der C-Durtonleiter auf „Uh“, ergänzt. Diese Stimme kann man auch als Begleitstimme betrachten. Es kommt wieder eine Notenzeile darunter dazu. Bis hierher wird der vielschichtige Gesang auch mit Instrumenten begleitet:

Is love a-live? Is love a-live? Is love a-live? Is love a-live? Is love a-live?

Is love a-live in me? Is love a-live in me?

uh ...

Schritt 4: Danach folgt ein Appell an alle, d. h. die Instrumente spielen nur noch den ersten Akkord (C-Dur). Danach verstummen alle außer dem Gesang in Hauptstimme, Unter- und Überstimme und es kommt noch eine weitere Stimme hinzu (nämlich die Unterstimme eine Oktave höher.) Gegenstimme und Begleitstimme sind nicht mehr zu hören. Den Abschluss bildet ein gemeinsames einstimmiges „Is love alive?“ in der Melodie der Hauptstimme.

Is love a-live? Is love a-live? Is love a-live? Is love a-live?

Tip: Wenn euch die parallele Mehrstimmigkeit der ersten Wiederholungen zu schwierig ist, dann reduziert den Loop auf Hauptstimme, Gegenstimme und Begleitstimme. Gestaltet ggf. auch einen eigenen Ablauf für den Loop: Er könnte z. B. auch mit der Begleitstimme anfangen oder gleich mit dem dreistimmigen Satz beginnen.

Hintergrund

Der Song *Bei mir bistu shein* (dt. „Für mich bist du schön“) stammt aus einem jiddischen Musical. Die ursprüngliche Sprache des Liedes – Jiddisch – ist eine Mischung aus Deutsch, Hebräisch und slawischen Sprachen.

Die Andrew Sisters machten das Lied mit neuem englischen Text 1937 mit dreistimmigem Gesang zu einem großen Swing-Hit. Die jiddische Hookline wurde beibehalten.



Bei mir bistu shein – ein dreistimmiger Satz

Dieser Songausschnitt ist ein Beispiel für einen eng geführten dreistimmigen Satz. Es erklingen also – wie der Name schon sagt – drei Stimmen gleichzeitig: eine Hauptstimme in der Mitte, Über- und Unterstimme, meist im Abstand von Terzen (bzw. Quarten). Der Satz ist eigentlich für drei Frauenstimmen gedacht, er funktioniert aber auch für gemischte Gruppen.



Bei mir bistu shein (Ausschnitte)

Em B7 Em D C B7 Em

Bei mir bist-tu shein, __ please let me ex-plain. „Bei mir bist-tu shein“ mean, that you’re grand.
Bei mir bist-tu shein, __ a-gain I’ll ex-plain. It means you’re fair - les in the land. __

Schritt 1: Studiert alle Stimmen gemeinsam die Hauptstimme ein. Sie befindet sich in diesem Fall in der mittleren Über- und Unterstimme.

Schritt 2: Welche Männer- und Frauenstimmen ist die Überstimme passend. Der Anfangston des Wort „Bei“ (und später bei „Please“) ist der gleiche wie in der Hauptstimme, die Überstimme „terzelt“ sonst durchgängig. Erarbeitet euch die Stimme nach den Vorüberlegungen unter „Terzeln“ angeleitet.

Schritt 3: Schaltet euch als nächstes die Unterstimme an. Am besten passt diese Stimme zu tieferen Frauenstimmen. Auch sie beginnt mit demselben Ton. Überwiegend wird sie parallel zur Hauptstimme geführt. Achtung: Manchmal bleibt sie auf einem Ton stehen. Markiert euch diese Stellen farbige. Hört euch die Unterstimme an oder lasst sie mit dem Klavier vorspielen.

Schritt 4: Fügt alle drei Stimmen zusammen. Singt zuerst mit der Gesamtaufnahme und dann zum Playback.



Hinweis: Nutzt Ankerpunkte, an denen sich die Stimmen treffen: Bei den Wörtern „Bei“, „Please“ bzw. bei „Bei“ und beim „Again“ treffen sich alle Stimmen auf dem h.

Neben den Andrew Sisters sind auch Varianten von Ella Fitzgerald berühmt. Heute gibt es auch Elektroswing-Remixes von Ella Fitzgeralds Versionen.

↪ **Terzeln** (S.35)

↪ **Ella Fitzgerald** (S.60)

Ella Fitzgerald mit dem Bandleader Duke Ellington (1959)



Amy Beach: *Peace I Leave With You* – ein vierstimmiger Satz

Sehr oft findet ihr in diesem Buch, in Chorbüchern und anderen Notenmaterialien Gesangsnoten im Chorsatz zu vier Stimmen. Üblicherweise werden die Stimmen mit Sopran, Alt, Tenor und Bass besetzt und oft mit „SATB“ abgekürzt. Erarbeitet euch den vierstimmigen Satz Schritt für Schritt. Ihr seht den Beginn des Chorstückes *Peace I Leave With You* der US-amerikanischen Komponistin Amy Beach (1867–1944):



Ethel Smyth: *March of the Women* (S. 235)

Peace I Leave With You (Ausschnitt)

Andante

pp

Sopran
Alt

Peace I leave with you, I leave with you, my_ I_ give un-to you.

Peace I leave with you, I leave with you, my peace_ peace I give un-to you.

crescendo

Tenor
Bass

Peace I leave with you, I leave with you, my_ peace, my_ peace I give un-to you.

Schritt 1: Schaut euch die Noten der ersten drei Takte im Partiturausschnitt oben an, hört euch dazu nacheinander die einzelnen Stimmen an und teilt euch, wem von euch die passende Stimme zu.



A21–24

Schritt 2: Helft euch mit Farben, um die Stimmverläufe besser zu erkennen, z. B.: S = Gelb, A = Rot, T = Grün, B = Blau.



Tipp: Es könnte euch auch helfen, die einzelnen Stimmen grafisch darzustellen. Ein Beispiel seht ihr links.

Schritt 3: Notiert den Melodieverlauf in einer Darstellungsform, die euch sinnvoll unterstützt. Zeichnet und schreibt euch alles auf, was ihr braucht, um die Töne und den Text richtig zu singen.

Schritt 4: Erarbeitet euch den vierstimmigen Satz in nachstehender Abfolge und in diesen Kombinationen. Überlegt und diskutiert gemeinsam, warum diese Abfolge mit den in Klammer stehenden Hinweisen für die Erarbeitung sinnvoll sein kann.

Sopran im Tenor-Respekt-Modus üben (Melodiebogen nach oben) → Bass (Grundton) → Sopran und Bass (Grundton) → Sopran und Bass (Melodiebogen nach oben) → Alt (Melodiebogen nach unten) → Alt und Bass (Grundton und Melodiebogen nach unten) → Sopran und Alt (Gegenläufigkeit) → Sopran, Alt und Bass (Grundton und Gegenläufigkeit) → Tenor → Sopran und Tenor (Terzen) → alle!

Schritt 5: für Unermüdliche: Ihr könnt euch das gesamte Lied anhören und nach den ersten Takten noch eine weitere Sequenz vierstimmig erarbeiten.

Troubadours

Vorwiegend männliche Dichter, Komponisten und Sänger des 12. und 13. Jahrhunderts im südlichen Frankreich



Bedeutende Minnesänger

Walther von der Vogelweide (um 1170–1230)



Von dem bedeutendsten deutschen Lyriker des Mittelalters sind über 200 Minnelieder und Spruchdichtungen, aber nur eine einzige Weise, das Palästinalied, erhalten.

Tannhäuser (um 1200–1270)

Der Sänger, der zeitweise am Wiener Hof lebte, war zum Helden einer Volkssage und zur Titelfigur einer Oper Richard Wagners.

Oswald von Wolkenstein (1377–1445)

Der in Südtirol beheimatete Sänger beschrieb sein abenteuerliches Leben in oft deftigen Liedern.

Kunst eines weltlichen Standes – die Minnesänger

Eine zentrale Form

Seit im ausgehenden Mittelalter Troubadours und Minnesänger überaus kunstvolle Formen solistischen Singens entwickelt hatten, wurde das Lied zu einer zentralen Form der europäischen Musikgeschichte. Bis heute schreiben und schreiben fast alle Komponistinnen und Komponisten Lieder.

Hohe und niedere Minne

In den Jahrhunderten vor der ersten Jahrtausendwende bestimmte die Kirche das politische und kulturelle Leben. Klöster waren die Zentren der Kunst. Im Hochmittelalter kam eine andere Schicht hinzu:

„Mit Dichtung und Musik [...] liegt zum ersten Mal eine historische, d. h. auch durch musikalische Zeugnisse direkt dokumentierte Kunstäußerung eines weltlichen Standes [...]“ (Bernhold Schmid)

Neben die Musik in den Klöstern, die Choräle und Organmusik, nun die weltliche Liedkunst, die an den Adelshöfen gepflegt wurde. Die Wurzeln legten die Troubadours im frankreich. Ihre Kunst breitete sich seit dem 12. Jahrhundert in andere Regionen Europas.

Auch für die Ritter in deutschsprachigen Ländern gehörte es zu den unverzichtbaren Tugenden, Lieder zu erfinden. Ein Thema der Texte erfährt man an ihren Namen, ‚Minnesänger‘: die Frauentheuerung.

Für diese Weisen verwendeten die Minnesänger fast immer die Barform. In dieser zentralen Formgestalt des Minneliedes folgt auf zwei melodisch gleichbleibende, textlich unterschiedliche ‚Stollen‘ ein ‚Abgesang‘ (AAB).

Bericht über einen Kreuzzug

Je weiter die Geschichte des Minnesangs fortschreitet, desto bunter wird die Palette der Themen. Da gibt es Tages- und Jahreszeitenlieder, Berichte von Kämpfen, Tanzlieder oder Naturbilder.

Von Walther von der Vogelweide ist das *Palästinalied* erhalten, in dem er seine Empfindungen und Erlebnisse bei einem Kreuzzug schildert. Man weiß allerdings nicht, ob der Sänger das Land, das er beschreibt, wirklich gesehen hat.



- 1 a. Sammelt oder recherchiert Informationen, die euch zum weltlichen Mittelalter bekannt sind, z. B. Gesellschaftsstrukturen oder Nachrichtenverkündung über Bänkelgesang.
- b. Strukturiert eure Ergebnisse in einer Mindmap.

Palästinalied

Musik und Text: Walther von der Vogelweide



1. Al - ler - erst le - be ich mir wer - de, mit mir die ou - ge -
 8 siht. Daz rei - ne lant und ouch die de, der man so vil
 15 e - ren giht. Es ist ge - sche - hen des ich je - bat, ich bin
 22 ko - men an die stat, daz ist men - nisch li - chen trat.

2. Schoeniu lant, rich und here, swaz ich der no... gese...
 So bist duz ir aller ere. Waz ist wunders hie...
 Daz ein magt ein kind gebar, here über alle...
 Waz daz niht ein wunder gar?



Anonym: Die Belagerung Jerusalems (um 1460)

- 2 Übersetzt die mittelhochdeutschen Strophen des Palästinalieds von Walther von der Vogelweide.
- 3 Hört zwei Strophen des Palästinalieds. Zeichnet zwei Abschnitte der Barform (AAB) mit Taktzeichen.  A25
- 4 Spielt die Melodie auf Streichinstrumenten und/oder Flöten. Singt dann dazu; orientiert euch dabei an der Aussprache der Aufnahme.
- 5 a. Diskutiert, wie das Palästinalied das Land beschrieben wird und welche religiösen oder politischen Aussagen im Zentrum stehen.
 b. Taucht in die Debatte ein, ob das Lied heute noch relevant ist, z. B. im Hinblick auf religiöse Konflikte oder Konflikte in „heiligen Orten“.
- 6 a. Schreibt euren eigenen Minnesangtext im Stile eines Minnesängers. Wählt ein Thema aus der heutigen Zeit, z. B. Social Media, Umwelt, Gleichberechtigung.
 b. Sammelt Ideen für eine Vertonung. Diskutiert dazu, welche Passagen wie hervorgehoben werden müssten.

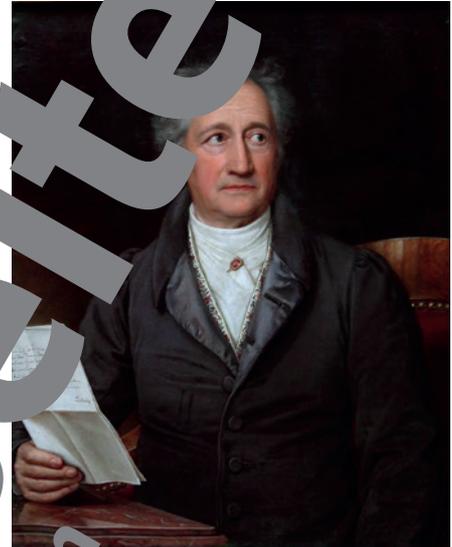
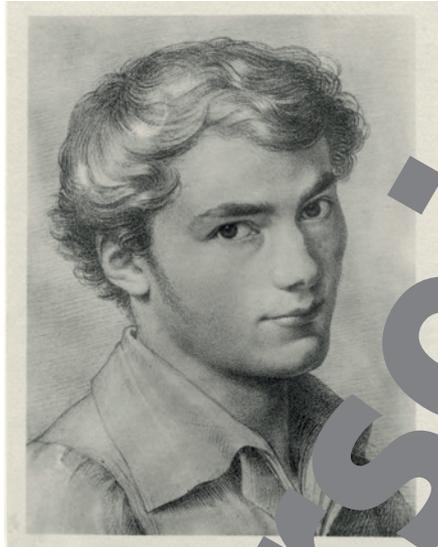
Romantik

Im allgemeinen Sprachgebrauch üblicher Begriff für die Musik zwischen 1820–1920. Die Musikwissenschaft benützt die Bezeichnung wegen der Breite der Ausdrucksformen in diesem Zeitraum kaum. Für viele Werke sind z. B. das subjektivistische Ausdrucksbedürfnis, die Märchen- und Traumwelt und die Naturbezogenheit charakteristisch.



Durch Töne malen – das romantische Klavierlied

Musik vertont Gedichte



Leopold Kupelwieser: *Franz Schubert im Alter von 16 Jahren* (vermutlich um 1813)

Joseph Karl Stieler: *Johann Wolfgang von Goethe* (1828)

Franz Peter Schubert (1797–1828)

bedeutendster Komponist der frühen Romantik; lange Zeit waren aus Schuberts Werk v. a. die Klavierlieder bekannt. Ebenso bedeutend sind jedoch seine Kammermusikwerke und seine Sinfonien. Seine Bühnenwerke konnten sich bis heute nicht durchsetzen.

Johann Wolfgang v. Goethe (1749–1832)

Goethe gilt als einer der bedeutendsten Lyriker der Weltliteratur. Ungezählte Komponistinnen und Komponisten vertonten seine Gedichte. Seine Bühnensstücke prägten (zusammen mit denen seines Freundes Friedrich Schiller) das Theater des Sturm und Drang und der Weimarer Klassik. Als Staatsminister und Geheimrat im Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach befasste sich Goethe außerdem mit vielen Wissensgebieten.

Gedichtvertontungen in eine Solostimme mit Klavierbegleitung nennt man ‚klavierbegleitete Solo-Lieder‘ oder ‚Klavierlieder‘. Die Blütezeit der Gattung war das 19. Jahrhundert mit dem großen Meister Franz Schubert. Er schrieb über 600 Klavierlieder, 70 davon liegen Texten von Johann Wolfgang von Goethe zugrunde. Dazu gehören viele der berühmtesten Lied-Kompositionen überhaupt, z. B. *Gretchen am Spinnrade* (1811) und *Der Erlkönig* (1815). Ein Freund Schuberts, der Komödiendichter Eduard von Bauernfeld, hielt fest:

„Vollständig waren es Goethes Gedichte, welche in die frische, jugendliche, noch ganz unbefangene Seele Schuberts wie Feuerfunken fielen.“

Die Veranlassung für den ‚Dichterfürsten‘ bewog Schubert im Jahr 1816, ein Heft mit Kompositionen seiner Gedichte an Goethe zu senden; er bekam keine Antwort. Erst nur Schuberts Freund Anton Holzapfel führt das auf eine sehr exakte Vorstellung Goethes von der Aufgabe der Musik zurück:

„Mir das weiß ich, dass Goethe von der Ansicht [...], dass seine Lieder nur strophenweise abgeleiert werden müssten, ausgehend, vielleicht von den häufig durchkomponierten Texten Schuberts sich wenig angesprochen fand.“

In einem Brief an seinen Freund, den Berliner Komponisten Carl Friedrich Zelter, hielt Goethe im Jahr 1820 selbst fest:

„Töne durch Töne zu malen: zu donnern, zu schmettern, zu plätschern, zu patschen, ist detestabel¹.“

¹ detestabel: geschmacklos

Charakteristische Modifikationen

Goethes Gedicht *Schäfers Klagelied* stammt aus dem Jahr 1802. 1814, im Alter von 17 Jahren, schrieb Schubert eine erste Fassung des Liedes, eine zweite entstand im Jahr 1819. Es ist das erste Schubert-Lied, das (in einem Konzert am 28. Februar 1819 im Gasthof *Zum römischen Kaiser*) vor einer größeren Öffentlichkeit vorgetragen wurde. In einer späteren Zeitungskritik hieß es:

„Der dem Pastorele eigentümliche Ton ist vortrefflich gehalten; er liegt schon in melodischen Ausdrücken. Die Begleitung ist zweckmäßig und verbindet die durch die charakteristischen Modifikationen notwendig auseinandergelassenen Melodien.“

- 7 a. Hört *Schäfers Klagelied* und lest in den Noten mit (→ S. 44/45).
 - b. Gliedert das Lied in Sinnabschnitte. Orientiert euch dabei an der Klavierstimme.
 - c. Gebt für jeden Abschnitt charakteristische musikalische Merkmale („charakteristische Modifikationen“, an (Melodieführung, Rhythmik, Gestaltung der Klavierstimme, Tonart).
- 8 Diskutiert, inwiefern sich die geäußerten Kritikpunkte Goethes (→ S. 44) in Schuberts Vertonung wiederfinden.
- 9 Deutet das Bild *Landschaft mit Regenbogen* von Caspar David Friedrich in Verbindung mit dem Gedicht von Goethe.

Pastorale

Tonstück einfachen, idyllischen Charakters

Modifikationen

Veränderungen, Abänderungen, Varianten



Wenn Text und Musik zusammenwirken (S. 58)



Gerhard von Kügelgen:
Caspar David Friedrich (1806)



Caspar David Friedrich (1774–1840)

Friedrich ist der heute bekannteste Maler der deutschen Romantik. In seinen Landschafts- und Naturdarstellungen sind die Bildgegenstände immer auch Symbole einer inneren Welt: In der Natur spiegelt sich das Befinden des ‚romantischen‘ Menschen.

Schüfers Klage lied D 121

Musik: Franz Schubert
Text: Johann Wolfgang von Goethe

Mäßig

Da dro-ben auf je - nem Ber - ge, da steh ich tau - send - mal, an mei - nem - be - we - ge - bo - gen, und

7

schau-e hin-ab in das Tal. Dann folg ich der - dem an der - de, mein Hünd - chen be - wah - ret mir

14

sie. Ich bin her - un - ter ge - kom - men und weiß doch sel - ber nicht wie.

20

Da steht von schö - Blu - men da steht die gan - ze Wie - se so voll, ich bre - che sie, oh - ne zu

26

wis - sen, ich sie - ben soll. Und Re - gen, Sturm und Ge - wit - ter ver -

31
 pass ich un - ter dem Baum. Die Tü - re bleibt ver - schlos - sen, doch

fp *fp* *pp*

36
 al - les ist lei - der ein Traum. Es ste - eint - bo - gen wohl ü - ber je - nem

pp

42
 Haus, sie a - ber ist fort - ge - zo - gen und in das Land hin - aus. Hin - aus in das Land und

pp

49
 wei - ter, viel - leicht gar ü - ber die See. ü - ber, ihr Schä - fer, nur vor - ü - ber, dem Schä - fer ist gar so

55
 weh, vor über ihr Schä - fer, nur vor - ü - ber, dem Schä - fer ist gar so weh.

Im Leben der Verfall – ein spätromantisches Lied



Gustav Mahler (1860–1911)

Mahler verbrachte seine Jugend in Böhmen. Mit 23 Jahren begann er eine erfolgreiche Karriere als Dirigent; 1897 wurde er Direktor der Wiener Hofoper. In seinen letzten Lebensjahren verbrachte er viele Monate in New York, wo er Chefdirigent des New York Philharmonic Orchestra war. Mahlers Werk ist gekennzeichnet von den Veränderungen des Welt- und Menschenbildes am Ende des 19. Jahrhunderts.

Des Knaben Wunderhorn

In den Jahren 1806 bis 1819 erschienen drei Bände, in denen Achim von Arnim und Clemens Brentano alte Volkslieder, Reime und Sprüche (teilweise überarbeitet) zusammengetragen.

Neue Ausdrucksmöglichkeiten

Auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts blieb das Kunstlied eine zentrale Gattung im Schaffen vieler Komponistinnen und Komponisten. Solche Werke sind geprägt von den neuen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten, die die Hochromantik kennzeichnen. Dazu gehört die Ausweitung der Harmonik. Diese Entwicklung ist einer der Gründe dafür, dass dem bisher 'begleitenden' Klavier seit der Romantik eine immer wichtigere Rolle zukam, sodass es schließlich zum gleichberechtigten Partner wurde.

Den differenzierten Klangreichtum der hochromantischen Instrumentalmusik konnte das Klavier allerdings nicht ersetzen. Deshalb entstanden zunehmend Lieder für eine Solostimme und Orchester, doch in zwei Fassungen als Klavierlied und Orchesterlied. Dies gilt auch für das Lied, das Gustav Mahler nach Gedichten aus *Des Knaben Wunderhorn* schrieb.

Fin de Siècle

Auf vielen Gebieten wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Geschwindigkeit des Wandels beschleunigt. Karl Marx äußerte in *Das Kapital* grundlegende Kritik an der Sozialstruktur, das Darwins Evolutionsstheorie erschütterte Glaubensgebäude, Sigmund Freud analysierte tiefste Seelenschichten.

Die „Entzauberung der Welt“, von der der Soziologe Max Weber sprach, wurde durch technische Entdeckungen verstärkt. Neue Verkehrsmittel ließen die Welt „kleiner“ werden, und Schindler und Schickelreuth revolutionierten das Kunstverständnis. Industrielle Fertigungsmethoden veränderten das Selbstverständnis der Arbeiter.

Dieser Wandel des Menschen- und Weltbilds um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert beeinflusste viele Intellektuelle und Kuschaffende in entscheidender Weise. Sie empfanden ihre Zeit als Endzeit:

„*Fin de Siècle* war ein gesamteuropäisches Modewort. Mit diesem Begriff wurde eine Stimmung und eine Geisteshaltung bezeichnet, für die auch der Begriff *„Décadent“* synonym gebraucht wurde. Die Stimmungslage eines *Décadent* kann mit Hilfe von Begriffen andeutungsweise umrissen werden: Melancholie, Resignation, Nüchternheit, Müdigkeit, Kultiviertheit, erhöhte Sensibilität. Dieser Gemütszustand wurde als Ausdruck für die begnadete Distanz von der Banalität der bürgerlichen Kunstanschauung und der Brutalität der wilhelminischen Eroberungspolitik empfunden.“

Fin de Siècle begreift die eigene Zeit als Endzeit. Bereits im Leben den Verfall zu erleben (Hofmannsthal), ist keine neue literarische Sehweise, doch wurde dies um die Jahrhundertwende in verstärktem Maß erneut thematisiert. Die im Grunde pessimistischen Erfahrungen der Entfremdung von Ich und Welt werden nicht als bedrückend empfunden, sondern aus ihnen scheint eine gewisse Lust zu erwachsen. “

(Thomas Gräff, 1991)

Jugendstil und Secession

Im Umfeld des Fin de Siècle, der Welt Gustav Mahlers, prägten neue Ausdrucksweisen auch die bildende Kunst. Fortschrittliche Künstlerinnen und Künstler opponierten gegen konventionelle Standesorganisationen, richteten sich gegen die akademische Tradition. Solche Abspaltungen, ‚Secessionen‘, gab es in den meisten mitteleuropäischen Kunstzentren. In München wurde 1896 die Zeitschrift *Jugend* gegründet, die neue Impulse setzte. Der dort vertretene Formwille wurde kennzeichnend für den ‚Jugendstil‘. Im Jahr darauf fanden sich Wiener Kunstschaaffende zur ‚Secession‘ zusammen. Auch ihre Mitglieder vertraten den Jugendstil. Für die zweite Ausstellung der Gruppe im Jahr 1898 wurde ein eigenes Gebäude errichtet; dieses ‚Secessionsgebäude‘ in der Nähe des Naschmarkt gehört bis heute zu den wichtigsten Sehenswürdigkeiten Wiens.

Begründer und erster Präsident der Wiener Secession war Gustav Klimt. Sexualität und Tod gehörten in diesen Jahren zu den beherrschenden Themen in seinem Werk. Allerdings, so schrieb der Kunsthistoriker Rudolf Leopold, muss es „dem ungemein ästhetisierenden Jugendstil zuwiderlaufen, dass sich auf jenseitigen und Abgründe der menschlichen Existenz unbeschönigt darzustellen. So verbergen sich Lebensmüdigkeit und Resignation in Klimts Bildern hinter ihrem dekorativen Äußeren.



**Gustav Klimt
(1862–1918)**

Klimt ist der wichtigste Vertreter des Wiener Jugendstils. Seine auf den ersten Blick ornamental und gelegentlich fast dekorativ wirkenden Bilder haben oft Symbolbedeutung. Sie gelten heute als wegweisend für spätere Kunstrichtungen.



Gustav Klimt: *Leben und Tod* (1915)

- 10** a. Beschreibt das Bild *Leben und Tod* von Gustav Klimt. Tauscht euch über mögliche Interpretationen des Bildes aus.
- b. Stellt eure Ergebnisse in den Kontext der Fin-de-Siècle-Stimmung.
- c. Formuliert Hypothesen, welche Änderungen sich in der Musik des Fin de Siècle abzeichnen könnten.

Clemens Brentano: *Der Schildwache* Nachtlied*

„Ich kann und mag nicht fröhlich sein;
Wenn alle Leute schlafen,
So muss ich wachen,
Muss traurig sein.“

„Ach Knabe, du sollst nicht traurig sein,
Will deiner warten,
Im Rosengarten,
Im grünen Klee.“

„Zum grünen Klee, da komm ich nicht,
Zum Waffengarten
Voll Helleparten**
Bin ich gestellt.“

„Stehst du im Feld, so helf dir Gott,
An Gottes Segen
Ist alles gelegen,
Wer's glauben tut.“

„Wer's glauben tut, ist weit davon,
Er ist ein König,
Er ist ein Krieger,
Er führt den Krieg.“

Halt! Wer da? Bund! Wenn's dich zur Stund'?
Verlorne Feinde
Sang es um Mitternacht:
Bleib mir wach!

* Schildwache = Soldaten, die militärische Wache leisten
** Helleparte, Hellebarde = Hieb- und Stichwaffe

Der Schildwache Nachtlied (Klavierfassung 1872)

Musik: Gustav Mahler

Gemächliches Marschtempo

Etwas gemäßigter

Ich kann und mag nicht fröhlich sein!
Wenn alle Leute schlafen, so muss ich wachen, ja wachen!

9 *rit.*

Muss trau - rig sein!

p *f* *p* *pp*

sempre con sc^{so}

13 *Etwas langsamer* *leise und innig* *p*

sehr zart; die Triolen etwas flüchtig *ACHTUNG* wie früher (3) Kna - be, du musst nicht

pp *immer sehr zart bleiben*

17

trau - rig sein! Will dei - ner war - ten Rosen - gar - ten! Im (3)

22 *poco rit.*

grü - nen Klee grü - nen Klee!

poco rit. *pp*

27

(die Triolen immer gleich flüchtig) *ritard.*

pp *ppp*

Text und Deutung

Die Lyrik des 19. Jahrhunderts verwendet oft Symbole. Die Nacht wird als geheimnisvolle Gegenwelt zur harten Realität empfunden, aber auch als beängstigend (→ Bild *Die nächtliche Schildwache der Burgunden*). Als Ende des Tages kann die Nacht für das Ende des Lebens stehen. Die Rose wird als Symbol für die Liebe, der grüne Klee als Bild für das Leben eingesetzt. Mahler will in dem Lied *Der Schildwache Nachtlied* (→ Noten auf S. 48/49) ...

» ... Stimme aller Zeiten sein, in denen Tod und Elend, Verzweiflung und Hoffnung, Müh und Resignation gelebt werden, in einer Suche nach Zuversicht, die nicht mehr gefunden werden kann ... (Ugo Duse)

- 11 a. Ordnet die Verse des Gedichts (→ S. 48) verschiedenen Personen zu und ordnet sie mit verteilten Rollen zu.
b. Begründet die (oft vorgenommene) Zuordnung zum Thema 'Leben, Tod, Abschied und Todesergebenheit'.
- 12 Hört *Der Schildwache Nachtlied* in der Klavierfassung und beschreibt die verschiedenen Merkmale der Teile (z. B. Rhythmik, Melodieverlauf, Dynamik).  A27
- 13 Geht vom Notentext der Klavierfassung und dem Hörbeispiel der Orchesterfassung aus und beschreibt Mahlers Orchesterinstrumentation der ersten beiden Strophen.  A28
- 14 Hört noch einmal (ausschnittsweise) Klavier- und Orchesterfassung des Liedes. Nennt Vorzüge der beiden Versionen.  A27/28



Carl Otto Czeschke
Die nächtliche Schildwache der Burgunden (1906)

- 15 a. Fasst die Merkmale des Fin de Siècle in eigenen Worten zusammen. Bezieht eure Ergebnisse aus Kunst, Literatur und Musik dafür ein.
- b. Sammelt Songs aus eurem Umfeld, die eine ähnliche Stimmung in der neuen Jahrhundertwende wiedergeben, z. B. Songs von Linkin Park aus früheren (*In the End*) oder aktuellen Jahren (*The Emptiness Machine*).
- c. Spielt euch gefundene Beispiele gegenseitig vor und diskutiert, inwiefern die Stimmung des Fin de Siècle auch heute noch nachvollziehbar ist.

 **Linkin Park** (S. 68)

Nichts weiter als Rhythmus – Phonetische Gedichte im 20. Jahrhundert

Experimente mit der Stimme

In der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg, in einer Phase gesellschaftlicher Umbrüche, begannen viele Kunstschaaffende die überkommenen Regeln und Gesetze der Kunst in Frage zu stellen. Sie experimentierten mit neuen gestalterischen Möglichkeiten. Dabei überschritten sie oft die Grenzen zwischen Musik, Literatur und bildender Kunst.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurden solche Ideen immer wieder aufgegriffen und weitergedacht. In der Vokalmusik führte das zu Ergebnissen, die das Publikum ratlos und verblüfft zurückließen. Musikalisch-dramatische Aktionen ersetzten herkömmliche Formen, in den 1960er-Jahren z. B. von Cathy Berberian in Werken wie *Stripsody* (1966). Die Sprache wurde ‚dekonstruiert‘ und neu zusammengesetzt. Zu den ‚klassischen‘ Ausdrucksmöglichkeiten der Stimme traten geräuschhafte Klänge.

Einer der innovativen Geister jener Zeit war Kurt Schwitters. Für ihn war „Kunst nichts anderes als Gestaltung mit beliebigen Material“. Sein künstlerischer Weg führte ihn zu einer Art Universalkunst, die er ‚Merz‘ nannte. Der Name geht auf seine Collagen aus dem Jahr 1919 zurück, in denen im Wort ‚Kommerzbank‘ nur diese Buchstaben zu sehen waren. In seinen Werken wollte Schwitters Beziehungen schaffen und war „am liebsten zwischen allen Dingen der Welt“. Im Jahr 1926 beschrieb er seine Kunstauffassung folgendermaßen:

» Was Kunst ist, wissen Sie ebenso gut wie ich. Nichts weiter als Rhythmus. Wenn das aber wahr ist, so beschwehe mich nicht mit Inspiration oder Seele, sondern gebe schlicht und einfach Rhythmus mit jedem beliebigen Material: Straßenbahnfahrtscheine, Ölfarbe, Holzstücke, da stehen Sie Bauklötze. «

Lautpoesie und Konkrete Poesie

Lautpoesie nennt man eine Form der Lyrik, die ganz oder zum Teil auf sprachliche Bedeutung verzichtet. So ist Sprache – wie die abstrakte Malerei – keine inhaltliche Funktion mehr. In ihr Klang tritt in den Vordergrund und die Lyrik nähert sich der Musik an. Die Konkrete Poesie verwendet als künstlerisches Mittel neben der akustischen auch noch die visuelle Dimension der aufgeschriebenen/gedruckten Sprache. Vertreter dieser Richtungen sind z. B. die Österreicherer Erwin Pöschl (1915–2000) und Gerhard Rühm (*1930).

- 16** a. Stellt vor, wie die Klänge klingen könnten, wie Schwitters Merz-Musik klingen könnte. Bezieht seine Vorstellungen zum Kunstverständnis ein.
- b. Entwickelt eigene Ideen dazu, wie „die Beziehung zwischen allen Dingen der Welt“ klanglich oder mit Literatur und bildender Kunst gestaltet sein könnte.



Kurt Schwitters: Merzzeichnung 297 Gelb (1921)

Kurt Schwitters (1887–1948)

Nach Anfängen als naturalistischer Maler (u. a. von Landschaften und Stillleben) arbeitete Schwitters abstrakt, sodass seine Kunst im Dritten Reich als ‚entartet‘ verfemt wurde. Erst 1937 ging er ins Exil nach Norwegen und floh später weiter nach England.

Lautgedichte

Schwitters beschriftet als erster die neuen Wege der Lautgedichte, in denen die Sprache ihrer Bedeutung beraubt wird. Es entstanden ‚Kompositionen‘, die keiner Sachlogik folgten, sondern selbst erlassenen phonetischen Gesetzen. Zwar ist die Sprache zur Unkenntlichkeit verfremdet, dennoch erlauben die Lautgedichte Assoziationen. Zum berühmtesten und richtungsweisenden literarischen Werk von Schwitters wurde seine *Ursonate* (1932), in der er eine klassische viersätzigige Sonate als Lautgedicht gestaltet. Früher schon, im Jahr 1919, hatte er in seinem *Simultangedicht* ähnliche Gestaltungselemente verwendet.

17 a. Hört das Scherzo aus Schwitters' *Ursonate*. Diskutiert die Einordnung des Werkes zwischen Literatur und Musik, indem ihr Elemente aus beiden Künsten aufzeigt.



b. Diskutiert, inwiefern sein Bruch mit den bisherigen Klangidealen bereichernd ist. Sammelt dazu die Möglichkeiten an, die Schwitters neue Konzepte eröffnen.

Workshop *Schöne neue Klänge* (S. 150)

18 Erarbeitet in Gruppen zu je zwei Vorträgen eine Aufführung von Schwitters' *Simultangedicht*; das Workshop *Schöne neue Klänge* hilft euch dabei.



Kurt Schwitters (1919): *Simultangedicht*

| | | |
|-------------|--------------|------------|
| kaa gee dee | | |
| kaa gee dee | takepak | tapekek |
| kateedraale | take | tape |
| draale | takepak | kek kek |
| kaa tee dee | takepak | kek |
| kateedraale | take | tape |
| draale | takepak | kek kek |
| (alle:) | oowenduumiir | |
| kaa tee dee | diimaan | tapekek |
| kateedraale | diimaan | tape |
| draale | diimaan | kek kek |
| didiimaan | | diidiimaan |
| (alle:) | diimaan | |
| (alle:) | oowenduumiir | |

Kurt Schwitters (1920): *Siegbild*



19 Beschreibt Gemeinsamkeiten zwischen den beiden beinahe gleichzeitig entstandenen Werken *Simultangedicht* und *Siegbild*.

20 Schreibt ein eigenes Lautgedicht. Folgt dabei einem selbst gewählten Formgedanken, den ihr kurz skizziert. Führt euer Lautgedicht (ggf. mit mehreren Mitwirkenden) auf.



Die Geschichte vom Lieben Augustin – ein altes Wiener Lied

Aus dem Mund des Volkes

Volkslieder entstanden meist aus gegebenem Anlass, wurden gesungen, ihr Thema interessierte, dann gerieten sie in Vergessenheit. Später erst, als in Dichtung und Musik die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen und Menschlichen erwachte, befasste man sich mit ihnen. Der deutsche Dichter und Übersetzer Johann Gottfried Herder benutzte den Begriff wohl um 1773 als Erster und gab 1779 eine Sammlung in- und ausländischer Lieder unter diesem Titel heraus. Schon vorher hatte er beschrieben, was sie enthalten sollte:

„Lieder aus dem Munde jeden Volks, über die vornehmsten Gegenstände und Handlungen seines Lebens, in eigener Sprache, gehörig verstanden, erklärt, mit Musik begleitet.“

Das Volkslied war zum Kunstgegenstand geworden. Im 19. Jahrhundert, als das alte ‚Volksgut‘ von den veränderten Lebensverhältnissen der Industrialisierung bedroht war, erschienen in vielen Ländern Sammlungen. Dies waren zum Teil von einem Gedanken geleitet, den schon Herder ausgesprochen hatte. Man hoffte, aus dem Liedgut Erkenntnisse zu gewinnen über die Art und Sitten der Nation.“

1 Erstellt eine Liste mit Volksliedern, die ihr Land beherrschen.

Der Hintergrund des Liedes

Wiener Fiakerinnen und Fiaker erzählen ihren Gästen die folgende Geschichte vom ‚Lieben Augustin‘:

„Der Liebe Augustin unterhielt den Knecht die Zecher mit seinem Dudelsack. Davon ließ er sich auch durch die Pest nicht abhalten, die 1679 in Wien wütete. Einmal lag er schlafend vor dem Pestwagen. Da wurde er auf den Pestwagen geworfen, der die Leichen über Nacht in Verstorbenen zum Friedhof brachte. Dort warf man ihn zusammen mit den Pesttoten in die Grube. Als er aufwachte, machte er mit seinem Dudelsackspiel auf sich aufmerksam, wurde aus der Grube geholt und blieb gesund. In seinem ‚Erlebnis‘ in der Pestgrube machte er sein Lied vom ‚Lieben Augustin‘.“

Leider ist die Geschichte vom Lieben Augustin erfunden. Zwar gab es den ‚Lieben Augustin‘: Markus Augustin war im 17. Jahrhundert ein bekannter Dudelsackspieler. Aber die Geschichte von dem in der Pestgrube Gefallenen ist eine typische ‚Wandersage‘, die in vielen Ländern auftritt. Und das Lied vom Lieben Augustin ist erst um 1800 aufgezeichnet worden. Aber die Wienerinnen und Wiener lassen sich die Figur nicht nehmen, die auch im größten Elend den Kopf oben behält und ein fröhliches Lied über einen Totalverlust erfindet.



Wiener Dudelsackspieler (um 1770)

Die Pest

Die Pest wird von einem Bakterium verursacht. Flöhe, Läuse und anderes Ungeziefer übertragen es von Nagetieren auf Menschen. In Europa trat die Krankheit meist in der Erscheinungsform der Beulenpest auf. Ein paar Tage nach der Infizierung befällt den Kranken schlagartig hohes Fieber, Lymphdrüsen schwellen zu apfelgroßen Beulen an. Schüttelfrost, Kopf- und Gliederschmerzen, eine lallende Sprache und ein taumelnder Gang sind die Symptome. 50 bis 80 Prozent der Erkrankten sterben nach wenigen Tagen an einer vom Bakterium verursachten Lähmung des zentralen Nervensystems.

Oh, du lieber Augustin

Musik und Text: Trad.

Oh, du lie-ber Au - gus - tin, Au - gus - tin, Au - gus - tin, oh, du lie-ber Au - gus - tin, al - les is' hin!

9 S'Geld is' hin, s'Mensch¹ is' hin, z'letzt noch der Au - gus - tin. Oh, du lieber Au - gus - tin, al - les is' hin.

2. Oh du lieber Augustin, 's Geld is' hin,
's Mensch is' hin,
oh du lieber Augustin, alles is' hin.
Wollt no vom Geld nix sag'n,
hätt i nur's Mensch beim Krag'n!
Oh du lieber Augustin, alles is' hin.

3. Oh du lieber Augustin,
alles mein Geld is' hin,
oh du lieber Augustin, alles is' hin.
D'Bein' und d' Hos'n is' voll,
nix is' da, da's kein soll!
Oh du lieber Augustin, alles is' hin.

Die Pest in Wien

Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts suchten immer wieder verheerende Pestepidemien Europa heim. Eine der letzten großen Epidemien traf Wien. Der Medizin-Historiker Manfred Rasold erforschte die Geschichte des Ausbruchs. In einem Jahr starben in der Stadt, die damals 100.000 Einwohner hatte, mehr als 12.000 Pestkranke:

„1678 brach die Pest in Wien aus [...]. Niemand wollte die Pestkranken zu helfen: Chirurgen mussten gefesselt zu den Kranken hingeschleppt werden, niemand wollte die Toten wegschaffen. Der Polizeichef der Stadt [...] zwang inhaftierte Verbrecher, die Leichen an den Häusern zu hängen und zu beerdigen.“

Wandel in Wien (S. 212)



Pestarzt in Marseille (um 1700)

Der Liebes Augustin wird zitiert

Die einprägsamen Melodie des Liedes ist im Lauf der Musikgeschichte oft aufgegriffen und in andere Werke als Zitat eingearbeitet worden. Mit solchen Zitaten verbinden Komponist:innen und Komponisten meist einen Hintergedanken; das Publikum soll – sozusagen auf einem Umweg – auf eine Bedeutung aufmerksam gemacht werden. Das Lied vom Lieben Augustin wird z. B. in zwei Werken auf unterschiedlichen Musikarten zitiert:

- 1. Arnold Schönberg: *Streichquartett* op. 10 (1907/08). In diesem Werk werden Harmoniken der Tonalität, die früher in der Musikgeschichte galten, überspielt.
- 2. Blood, Sweat & Tears: *Spinning Wheel* (1969). Der Song handelt vom Auf und Ab des Lebens. Das Zitat ist am Ende zu hören.

- 3. Singt das Lied zur eigenen Begleitung.
- 3. Überlegt, inwieweit aus diesem Lied Erkenntnisse im Sinne Herders zu gewinnen sind.
- 4. a. Hört zunächst eine Aufnahme der 2. Strophe des Volksliedes und anschließend Ausschnitte von den erwähnten Musikstücken.
- b. Erläutert die Gründe, die zur Verwendung des Zitates („alles is' hin“) im Werkzusammenhang Anlass gegeben haben könnten.

¹ Mensch: derb für Mädchen, Freundin



Wenn du mich verlässt – ein Liebeslied aus Korea

Verliebt und verlassen



Tor am Mungyeong Saejae-Pass

In Korea erfreut sich das Lied *Arirang* über Bekanntheit. In der viele Jahrhunderte alten Geschichte des Liedes entstanden über 3.000 Versionen, die sich in Text und Melodie zum Teil deutlich unterscheiden. Gemeinsam ist den meisten Fassungen ein melancholischer Grundcharakter. Dieser prägt auch die Version des Liedes, die im Westen bekannt geworden ist:

Ein Mädchen klagt über ihren Mann, der sie verlassen hat und über den Arirang-Hügel weggezogen ist. Der Schauplatz des Geschehens lässt sich nicht festlegen; im bergigen Korea könnte die Geschichte an vielen Orten spielen. In manchen Versionen wird z. B. der Mungyeong Saejae-Pass im östlichen Südkorea genannt.

Arirang

Musik und Text: Trad.

1. A - ri - rang, A - ri - rang, a - ri - rang, A - ri - rang
 2. No - pan ha - nu - re pyol - do an - ko U - ri - ne

6
 ko - kae - ro no kan - da. ri - rang - po - ri - go
 sa - lim sa - ri su - shim - an - ta. A - ri - rang ko - kä - nen

11
 ka - shi - nun ni - mun shi - ni - do, mot - ka - so pal - pyung nan - da.
 yol - du - ko - kö - mo - do, no - mo - do ku - tschi ob - da.

Übersetzung

1. Arirang Arirang, Arirang Arirang.
 er geht über den Arirang-Hügel.
 Wenn du mich verlässt, werden Deine Füße wund,
 ehe du den Berg übersteigst.
2. Am hohen Himmel stehen so viele Sterne,
 in unserem Leben gibt es so viel Kummer.
 Arirang-Hügel, ihr zwölf Hügel,
 der Weg nimmt kein Ende.

² In Korea wurden chinesische Wegmaße benützt; ein Li (chinesische Meile) entspricht 500 m.



Nordkoreanisches Propaganda-Poster

Aus der Unesco-Liste des immateriellen Kulturerbes

- Argentinien: Der Tango
- Brasilien: Der Kampftanz Capoeira
- China: Die Kalligrafie
- Frankreich: Die Kochkunst
- Georgien: Der Weinausbau in Amphoren
- Indonesien: Das Textilfärbeverfahren Batik
- Italien: Der Geigenbau in Cremona
- Mexiko: Die Mariachi-Musik
- Österreich: Klang- und Spieltradition österreichischer Blasmusikkapellen
- Spanien: Die Pfeifsprache von La Gomera
- Türkei: Die Kaffeekultur

Ein Lied für ein Land

Die Unesco führt eine ‚Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit‘ mit Bräuchen und kulturellen Ausdrucksformen von besonderer Bedeutung aus aller Welt. In diese Liste wurde im Jahr 2012 das Lied *Arirang* aufgenommen. Angesichts der ungewöhnlichen Rolle, die es in beiden Teilen Koreas spielt, ist die Auszeichnung sicher berechtigt: Die Teilung der koreanischen Halbinsel am 38. Breitengrad war ein Ergebnis des Krieges, der von 1950 bis 1953 kommunistische Truppen aus dem Norden (mit chinesischer Hilfe) gegen die von den USA unterstützte Südkorea führten. Heute verbleiben die beiden koreanischen Staaten, das westlich orientierte Südkorea und die fast hermetisch abgeschottete Volksrepublik im Norden nicht mehr viel.

Arirang aber wird in beiden Ländern als nationales Symbol gebraucht. Als bei den Olympischen Spielen der Jahre 2000 (in Sydney) und 2004 (in Athen) gemeinsame Mannschaften der beiden koreanischen Staaten antraten, einigte man sich auf *Arirang* als Hymne.

Nordkoreas größtes Fest



Massenchore beim Arirang-Fest in Pjöngjang am 1. Mai

Im autokratisch regierten Nordkorea gibt das Lied einem der weltweit größten Massenfeste den Namen. Jedes Jahr wird es im Frühjahr und Herbst in einem Stadion in Pjöngjang gefeiert. Riesige Massenchoreografien rufen dabei die ‚heroischen‘ Ereignisse der Landesgeschichte ins Gedächtnis.

5 ...gt ... und zum Playback oder zur eigenen Begleitung. Dafür eignen sich ... und ... klänge, z. B. auf Metallofonen, und leise Beckenschläge. Akkordwechsel sind nicht nötig.



6 ... die Aufnahme des Liedes durch eine koreanische Sängerin. Beschreibt die Interpretationsweise und das Stimmideal.



7 ... bestimmt die Tonalität des Liedes *Arirang*, indem ihr aus den vorkommenden Tönen eine Tonleiter bildet.

8 a. Recherchiert die Feiern zum Arirang-Fest und seht euch Videobeispiele des Events an.



b. Diskutiert, wie durch die Verbindung von Musik, Tanz und Massensport politische Geschlossenheit demonstriert wird (z. B. Synchronizität, Klang, visuelle Muster).

c. Sammelt Argumente und diskutiert, wo für euch die Grenze zwischen kulturellem Stolz und Propaganda verläuft.

Tonalität

Ordnungskriterium, das musikalische Verläufe auf einen Grund- oder Zentralton bezieht.

Tonalität/Tonarten (S.311)

Cowboy-Songs und Western-Mythen unter der Lupe

Der Klang der Freiheit?

Nostalgische Filme oder Werbekampagnen lassen uns glauben, dass die Arbeit auf den Cowboy-Ranches in den Weststaaten der USA zwar hart war, aber auch Freiheit und grenzenlose Weite versprach. Die Realität ist anders: Hier genügte schon ein plötzliches Geräusch, um die riesigen Rinderherden in die Flucht zu versetzen. Daher sangen die Viehtreiber getragene Melodien, wenn sie ihre wiederkäuende Herde umkreisten, um nach dem Rechten zu sehen.



Deric Remington:
Arizona Cowboy (1900)

Paints and Dogies

Musiktext: Trad.

1. I ride an old paint_ and I lead an I'm
 5 goin' to Mon - ta - na to throw the hoo-li - an_ feed 'em in the
 10 cou - lees, they wa - ter in the draw, their all mat - ted, their
 15 backs are all raw. Ride - round, lit - tle do - gies, ride a -
 19 round_ them_ slow, for the and Snuf - fy are rar - ing to go.

2. Oh, when I die, take my saddle from the wall,
 put it on my pony,
 lead him out of his stall.
 Tie my bones to his back,
 that turn our faces
 to the West,
 and we'll ride the prairie
 we love the best.

Übersetzungshilfen: *Dogies* – Kälber, die besondere Pflege brauchen; *paint* – geschecktes Pferd; *old* *dan* – gutmütiges Maultier; *hoolian/ hoolihan* – spezielles Lasso; *coulee* – Flussbett, das nicht immer Wasser führt; *draw* – von Wasser geformter Graben; *matted* – verfilzt; *fiery* – feurig, temperamentvoll; *snuffy* – leicht reizbar; *to be raring to do something* – erpicht darauf sein etwas zu tun

- 9 Hört das Lied. Hört es durch Playback oder begleitet euch auf geeigneten Instrumenten (z. B. Gitarre).  A35/36
- 10 Fasst charakteristische melodische Strukturen des Liedes zusammen und findet Bezüge zur Textaussage oder dem Text, nachdem das Lied erklingt.
- 11 a. Tragt Aussagen zum Leben eines Cowboys zusammen.
 b. Erläutert, inwiefern der Song das Lebensgefühl und die Bilder von Arbeit, Freiheit und Natur bestätigt.
 c. Diskutiert, inwiefern das Cowboy-Leben wirklich frei ist: Sammelt und hinterfragt dafür die Klischees, die der Mythos beinhaltet, z. B. Männlichkeit, Individualismus, Leidenschaft.
 d. Sammelt Ideen für das Social-Media-Profil eines modernen Cowboys oder Cowgirls. Diskutiert, welche Bilder, Musik und Geschichten dort erscheinen würden.

Wenn Musik und Text zusammenwirken – Das Wort-Ton-Verhältnis

Bei Musik, der ein Text zugrunde liegt, beziehen sich musikalische Strukturen und Textgrundlage aufeinander. Dabei kann Musik und Text in unterschiedlichem Verhältnis zueinander stehen:

- Musik kann Aussagen unterstützen oder einen Kontrast schaffen.
- Besondere harmonische, melodische oder rhythmische Elemente können einzelne Textpassagen oder Wörter herausstellen.
- Musik kann vorherrschende Gefühle (Affekte) unterstreichen.
- Musik kann den Text kommentieren und ihn auf tieferer Ebene verstärken.
- Musik kann über den Text hinausgehen, z. B. bei Charakterisierungen.

Die Grundlage, um an schlüssige Erkenntnisse zur Beziehung zwischen Text und Musik zu gelangen, bildet die musikalische Analyse. Dabei können sowohl melodische, harmonische und rhythmische Aspekte (vgl. S. 312), als auch formale und gattungsspezifische Aspekte (S. 314) relevant sein. Im historischen Überblick kann man außerdem erkennen, dass die jeweilige Epoche, in der ein Stück entstanden ist, Einfluss auf das Wort-Ton-Verhältnis hat.

Eine Ursprungstheorie

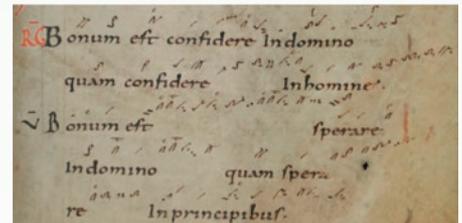
Über den Ursprung der Musik hat die Musikwissenschaft verschiedene Theorien entwickelt. Eine der glaubwürdigsten sieht das Wort als Ausgangspunkt für die Tonkunst. Sie geht von der Tatsache aus, dass das Verwenden verschiedener Tonhöhen Worte über weite Strecken hörbar macht. Diese Tonhöhen haben eine Bedeutung verstärkt.

- 1 Sprecht die Worte „Hallo“ und „Achtung“ zuerst mit gleichen Tonhöhen auf beiden Silben. Experimentiert dann mit verschiedenen Tonhöhen für die beiden Silben und beschreib die jeweilige Wirkung.

In solchen Rufen finden sich zwei wichtige Parameter: Die verschiedenen Tonhöhen werden zu Melodien, verschiedene Tonlängen zu Rhythmen. Man kann sich vorstellen, dass sich aus ihnen im Lauf von Jahrtausenden Lieder entwickelten. Auch deren Funktionen kann man vermuten: Koordination von gemeinschaftlichen Arbeiten oder Bewegungen, kultische Aufgaben, vielleicht auch als erster Ausdruck von Emotionen. Aber all dies bleibt Spekulation für jene Epochen, in denen weder Text und Melodie nicht notieren, aufbewahren und wieder lesen konnte.

Schreiber in Klöstern

Die ältesten überlieferten Aufzeichnungen der Vokalmusik stammen aus dem 9. Jahrhundert. In Klöstern wurden sie entwickelt und verfeinert, mit denen man die Gregorianischen Choräle niederschrieb. In den kunstvollen Manuskripten kann man schon Vertonungsweisen von Texten unterscheiden, die in der Vokalmusik bis heute eine Rolle spielen: den syllabischen und den melismatischen Stil.



Neumen

Früheste Notationsform für den einstimmigen Choralgesang seit dem 9. Jahrhundert.

Syllabik

Textvertonung, bei der jede Silbe auf einen Ton gesungen wird.

Melismatik

Textvertonung, bei der mehrere Töne auf eine Silbe gesungen werden.

Hört zwei gregorianische Gesänge. Ordnet sie den beiden Vertonungsweisen zu. Stellt Vermutungen über den Zweck an, zu dem die beiden Stile angewendet wurden.

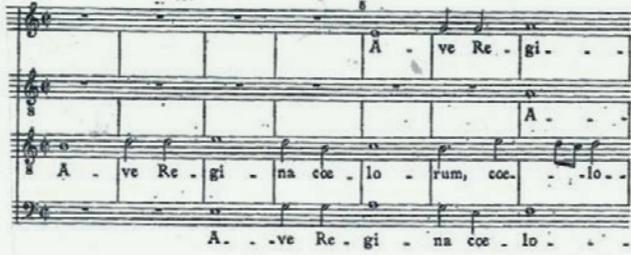


A37/38

Ein neuer Stil in neuer Zeit

Aus dem einstimmigen Choral entwickelte sich in den folgenden Jahrhunderten eine überaus komplexe, von raffinierten kompositorischen Kunststücken geprägte mehrstimmige Vokalmusik vorwiegend für den sakralen Bereich. Man fasst solche Werke unter dem Begriff „Niederländische Vokalpolyphonie“ zusammen.

Adrian Willaert: Ave Regina coeli (1545)



- 3 a. Beschreibt genau, wie Adriaan Willaert in seinem Ave Maria mit den vier Stimmen umgeht. Zieht daraus Schlüsse auf die Rolle und die Verständlichkeit der Musik.
- b. Überprüft eure Vermutungen anhand der Aufnahme.  A38a

Um 1600 aber trat eine umwälzende Veränderung ein. Als Gegensatz zur „Prima pratica“, zur Vokalpolyfonie, entstand die „Seconda pratica“. In diesem „Stile nuovo“ stand die Textverständlichkeit im Vordergrund. An die Stelle der vertrackten mehrstimmigen Sätze traten nun, vor allem bei Claudio Monteverdi, ausdrucksvolle Melodien, von Solostimmen vorgetragen und vom Basso continuo begleitet.

Claudio Monteverdi: Lamento d'Arianna (1608)



- 5 a. Hört den Ausschnitt aus Monteverdis Oper *L'Arianna* (S. 77), *Arie* (S. 19), *Rezitativ* (S. 19)  A38b

- 4 In Monteverdis Oper *L'Arianna* klagt die von ihrem Geliebten verlassene Titelheldin „Lasst mich sterben.“ Hört den Ausschnitt. Beschreibt genau, wie Monteverdi die Worte „Lasciatemi“ und „morire“ musikalisch gestaltet. Berücksichtigt auch die Veränderungen bei der Wiederholung des Satzes (Takt 4–6).  A39

- 5 b. Hört Brahms' Chorlied. Findet Begriffe, die die Stimmung des Liedes kennzeichnen. Erläutert dann, mit welchen musikalischen Mitteln Brahms dem Text gerecht wird.  A39

Synthese

Mit dem Stile nuovo war ein Wort-Ton-Verhältnis geschaffen, das bis etwa 1900 für alle Arten der Vokalmusik galt: Die Musik deutete den Text, illustrierte, kommentierte ihn, verstärkte seine Botschaft. Das galt im Wesentlichen für alle Gattungen und Formen der Vokalmusik, für Arien, Rezitativ in der Oper, für das klavier- oder orchestralbegleitete Lied und auch für die Chormusik, die im 19. Jahrhundert aufblühte. Um 1860 vertonte Johannes Brahms auf markante Weise den aus dem 16. Jahrhundert stammenden Text *Bey stiller Nacht*:

Bey stiller Nacht zur ersten Nacht ein Stimm begunnt zu klagen,
 der nächtge Wind hat still und lind zu mir den Klang ge-
 tragen,
 von herbem Leid und Traurigkeit ist mir das Herz zerflossen,
 die Blümelein, mit Tränen rein hab ich sie all begossen.

Dekonstruktion

Dennoch allerdings, seit Anfang des 20. Jahrhunderts, entstand ein neuer Umgang mit der Textgrundlage: Man begann, sie im Zuge neuer ästhetischer Ideen zu dekonstruieren oder zu verfremden, Laute und Geräusche aus ihnen herauszufiltern und frei zusammenzustellen. Die Bestandteile von Sprache und Klang verschmelzen, oft wird Sprache selbst als Klangvorrat eingesetzt. Die Textverständlichkeit kann in den Hintergrund treten. Nichtsdestotrotz erfährt die Textgrundlage eine besondere Hervorhebung – was zunächst unverständlich klingt, kann trotzdem große künstlerische und semantische Bedeutung tragen.

- 6 Hört Ausschnitte aus zwei Werken, deren Textgrundlage in besonderer Weise verarbeitet wird. Beurteilt ihre Wirkung: Diskutiert, ob der Text durch die musikalische Behandlung versandet oder betont wird.  A40/41

Blues



Seit ca. 1900 Begriff der afroamerikanischen Musik, für vokale, später auch instrumentale Stücke im 4/4-Takt von meist schweremütigem Charakter und charakteristischem Aufbau (Bluesschema). Ausgangspunkt für viele Genres des Jazz und später auch der Popmusik.

Ella Fitzgerald – The First Lady of Song

Ein neues Stimmideal

Am Beginn der europäischen Kunstmusik standen die Gesänge der Mönche. Für die Populärmusik haben Genres und Liedstile afroamerikanischen Wurzeln eine ähnliche Bedeutung. Sie prägten weitgehend ihre Geschichte und spielen für die Entwicklungen der Mehrstimmigkeit eine wichtige Rolle. Viele Gestaltungselemente haben z. B. ihren Ursprung im Blues. Das trifft besonders auf das Stimmideal zu. Die unterschiedlichen Vorstellungen vom Singen in den beiden Genres lassen sich so beschreiben:

Der Kunstgesang verlangt von den Interpretinnen und Interpreten die Annäherung an ein vorgegebenes Stimmideal.

Im Blues – und in der Folge in sehr vielen Genres der Populärmusik – ist der individuelle, oft ungehemmte Gefühlsausdruck das Ziel, wie er erreicht wird, bleibt der Sängerin oder dem Sänger überlassen.

Ella Fitzgerald (1917–1996) begann ihre Karriere als 16-Jährige mit einem Auftritt in Harlem. Mit den 1950er-Jahren war sie eine der wichtigsten Sängerinnen des Jazz: ‚The First Lady of Song‘. Charakteristisch war die außerordentliche Geschmeidigkeit ihrer Stimmführung. Ella Fitzgerald arbeitete mit vielen Größen des Jazz zusammen, u. a. mit Louis Armstrong, Duke Ellington und Count Basie.



Scatgesang



Scatgesang, das oft virtuose Aneinanderreihen von Silben und Wortfragmenten, war im Jazz schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbreitet. Kommerzielle Erfolge, z. B. von Louis Armstrong, veranlassten Scatten zu populärerem. Mit Beginn der Bebop 1940 emanzipierte sich ‚Scat-Singing‘ zu einer Kunst des Jazzsangs, die dem virtuoseren Spiel von Instrumentalisten gleicht.

You have to tell a Story

Für das Adjektiv ‚to scatter‘ findet man Übersetzungen wie ‚etwas zerstreuen, auseinanderjagen, verschleifen, zerstäuben‘. Von all diesen Bedeutungen ist ‚zerstreuen‘ am besten erhalten, wenn im Jazz der Begriff ‚Scat‘ verwendet wird. Beim Scatgesang löst sich die Bindung zwischen Musik und Sprache auf. Singen wird zum emphatischen Ausdruck, frei vom Wortsinn. Wie bei einem gelungenen Jazz-Instrumentalsolo wird beim Scat-Solo eine Story erzählt, eine wortlose Geschichte im Spiel vokaler Formen und Farben. Das macht den Weg frei für Improvisation, die alle Potenziale der Stimme ausspielt.

- 1 a. Tragt euer Vorwissen zum Thema Jazz in einer gemeinsamen Mindmap zusammen.
- b. Ordnet Ella Fitzgerald in ihren geschichtlichen Kontext ein. Recherchiert ggf. andere Musikerinnen und Musiker oder Stile des Jazz.



Somewhere There's Music

How High the Moon wurde 1940 in einer Broadway-Revue zum ersten Mal gespielt. Der Song wurde rasch zu einem der meistgespielten Jazzstandards und auch zu Ella Fitzgeralds musikalischem Markenzeichen.

„Zwar haben sich fast alle Jazzer der letzten sechzig Jahre irgendwann einmal in *How High the Moon* hineingekniet, doch wenige waren so oft an herausragenden Einspielungen des Songs beteiligt wie Ella Fitzgerald.“ (Marcos A. Woelfle, 2001)

Ihren persönlichen Weg zum Scatten beschrieb Ella Fitzgerald einmal so:

„Alles, was ich tat, war *How High the Moon* singen.“

Wie in einem Lehrstück zeigt sie hier die ganze Palette ihrer Kunst. In ihrer Live-Aufnahme, die 1960 in Berlin entstand, lässt sich das verfolgen: Stimmkaskaden, Innehalten („I guess the people wonder what I'm singing“), dann Krächzen und Knurren („Grunting“, „Growling“), Rufen und Schreien („Singing“, „Screaming“) und Stimmakrobatik über drei Oktaven.

2 Singt *How High the Moon* zur eigenen Begleitung oder zum Klavier.  A4:2

3 a. Hört Ella Fitzgeralds Interpretation des Songs.  A4:3

b. Beschreibt die Sprachbehandlung in den Chorsätzen 1–4:
Chorus 1 (0:00–0:55) – Chorus 2 (0:55–1:20) – Chorus 3 (1:24–1:50) – Chorus 4 (1:50–2:16)

4 Recherchiert offizielle Webauftritte in Google von Ella Fitzgerald, z. B. ihre Homepage oder ihren Instagram-Account. Teilt euch über besonders interessante Beiträge oder mögliche Zusammenhänge aus.



 **Workshop Recherchieren und prüfen** (S. 298)

How High the Moon

Musik: Morgan Lewis
Text: Nancy Hamilton

1. Some-where there's mu - sic, how faint the tune! Some-where there's heav - en,
2. Some-where there's heav - en, it's where you are. Some-where there's mu - sic,
7 how high the moon! There is no moon a - bove when love is far a - way too,
8 how low the moon! The dark-est night would shine if you would come to me
13 till it comes true soon. that you love me as I love you.
Un - til you will, how still my heart, how high the moon!

Der Star der Swing-Ära – eine Stimme zwischen Jazz und Pop

Frankie Boy

Bigband

Die ‚Orchesterbesetzung‘ des Jazz, die besonders in der Swing-Ära eine zentrale Rolle spielte, setzt sich in der Regel aus drei Instrumentengruppen zusammen:

- Reed-Section: 4–5 Saxophone
- Brass-Section: 3–4 Trompeten,
- 2–3 Posaunen
- Rhythm-Section: Klavier, Gitarre, Kontrabass, Schlagzeug



Es kommt nicht oft vor, dass eine Künstlerin oder ein Künstler mehreren Genres der Musik zu den Großen gehört. Frank Sinatra (1915–1998) ist eine dieser Ausnahmegestalten. In den 1940er-Jahren wurde er die Stimme der Nation einer italienischen Einwanderungsfamilie als Sänger der Tommy Dorsey-Bigband bekannt. Später machten ihn Auftritte in Clubs, Tanzsalons und auf den Broadway-Musicals zum Megastar. In der Zeitung konnte man lesen:

„Sinatra ist das neue Idol – der Mann, der sich innerhalb weniger Monate zum gefragtesten Star in New Yorks heißesten Nachtclubs gemausert hat.“

Swing Ära

„Das goldene Zeitalter der Swingmusik begann in den späten 1930er-Jahren, als auch Sinatra erstmals vor sich reden machte. Bigbands dominierten die Hitparaden, und wenn sie spielten, sorgten sie für ungleiche Stimmung. [...] Die Bigbands waren in erster Linie Tanzorchester. [...] Für die Sänger war es sicher ein herrliches Gefühl, ganz vorne zu stehen, wenn eine Bigband für die musikalische Begleitung sorgte. [...] Sowohl die Bandleader meist sehr bekannt, aber die Sänger waren oft noch berühmter. Die Bedeutung der Bigbands lag aber nicht nur darin, dass sie ein Plattform für viele Sänger boten. Sie überbrückten auch die Kluft zwischen dem ‚lockeren‘ Jazz und einem ‚seriöseren‘ Stil.“ (Richard Havers)

Bobby-Soxers

In den 1940er-Jahren kam es bei Sinatra-Konzerten zu Phänomenen, wie sie später auch Auftritte von Elvis Presley oder den Beatles begleiteten. Tausende junge Mädchen, nach ihren modischen Socken ‚Bobby-Soxers‘ genannt, verfielen in Massenhysterie. Die New York Times vom 16. November 1944 zeigte Verständnis:

„Man sollte den Bobby-Soxers in diesen hektischen Kriegstagen die kleinen Sinatra-Ohnmachten gönnen. Wir sollten Vertrauen in diese jungen Menschen haben und Gott dafür danken, dass sie Frank Sinatra verehren und nicht Hitler.“



Sinatra-Fans auf der Straße in Los Angeles (1944)

Der Urknall der Popmusik

Frank Sinatra gehört zu den musikalischen Phänomenen des 20. Jahrhunderts. 50 Jahre lang stand er auf der Bühne. Allerdings verlief seine einmalige Karriere ganz und gar nicht geradlinig. Als die Swing-Ära in den 1950er-Jahren zu Ende ging – neue Formen der Popmusik lösten sie ab –, sank auch Sinatras Stern. Private Skandale und seine angeblichen Beziehungen zur Mafia sorgten für schlechte Presse. Im neuen Medium Fernsehen konnte er nicht recht Fuß fassen. Seine Fans, die Bobby-Soxers waren erwachsen geworden. Fünf Jahre verschwand Sinatra von der Bühne, um dann umso glanzvoller zurückzukehren. In seinem 60. Lebensjahr gab er 140 Konzerte, und noch im hohen Alter trat er mit Jazzgrößen wie Ella Fitzgerald und Count Basie auf.

Mit gutem Grund sagte deshalb Bono, der Sänger der Gruppe U2, als Sinatra 1998 in Beverly Hills starb:

„Frank Sinatra war das 20. Jahrhundert. Er war der Urknall der Popmusik.“



Ein Musterbeispiel für Swing

Saturday Night gehört zu den großen Erfolgen von Sinatras erster Karriere, der Song ist ein Musterbeispiel für seine Swing-Nummern. Eine exzellente Band liefert die Basis für Sinatras klassisches Singen. Von besonderem Reiz ist der Beginn. Über einem gleichmäßig treibenden Beat betont der Sänger die Betonungen des Sprachrhythmus bei. Die gegen das Metrum gesetzten Akzente lassen eine Spannung entstehen, die sich jeweils im dritten Takt auflöst.

Saturday Night (T. 1–6)

Musik: Jule Styne
Text: Sammy Cahn
© Barton-Music/Chappell/Sam

1. Sat - ur - day night in the lone - li - est night in the week.

4
Cause that's the night my sweet - ie and I used to dance cheek to cheek.

- 5 Schnipst als Vorkurs die Takte 1–6 gleichmäßige Viertel und sprichst den Beginn von *Saturday Night* im Rhythmus.
- 6 Hört Sinatra *Saturday Night*. Der Song besteht – nach einem kurzen Intro – aus fünf sechzehntaktigen Chorus-Teilen. Vergleichen Sie die musikalische Gestaltung der fünf Teile vergleichend.



A44

Saturday Night

Musik: Jule Styne
Text: Sammy Cahn
© Barton-Music/Chappell/Sammy

1. Sat-ur-day night_ is the lone - li - est night_ in the week. _____ 'Cause that's the night_

5 _____ that my sweet - ie and I _____ used to dance_ cheek to _____ I don't mind

9 Sun - day night at all, _____ 'cause that's the night friends come to call. _____ And

13 Mon-day to Fri - day go fast _____ and _____ both - e - week is past, _____ but

17 2. Sat - ur - day night_ is the lone _____ est night_ in the week, _____ I sing the

21 song that I sang_ for the _____ 'ri - I u - sual - ly seek. _____ Un - til I

25 hear you at _____ un - til you're in my arms once more, _____

29 Sat-ur-day night_ is the lone - li - est night_ in the week. _____

1. C Am7 Dm7 G+ 2. C Am7 Dm7 G7 C

7 Singt den Song, nutzt als Begleitung ggf. das Playback.



A45

Blue-Eyed-Soul: *Rolling in the Deep*

Preise in Serie

„Adele ist [...] eines der größten Talente, die das Insel-Königreich in diesem Jahrtausend hat. Sie kann fabelhaft singen und noch viel bessere Songs schreiben.“

So konnte man 2010 über Adele Laurie Blue Adkins lesen. Kommerziell wurde Adele reihenweise, Preise räumte sie in Serie ab. Heute gehört Adele aufgrund ihrer Stimmgewalt zu den erfolgreichsten Künstlerinnen des 21. Jahrhunderts – bislang hat sie über 170 Millionen Tonträger verkauft. Ihr Instagram-Kanal zählt im Jahr 2025 fast 60 Millionen Follower. Ihre Persönlichkeit und Konsistenz bieten ihren Fans ein hohes Identifikationspotenzial.

Trennungsschmerz und Ausdruckskraft

Adele beschreibt ihren Song selbst als ‚dark bluesy gospel disco‘. Er vereint Elemente der Soul- und Blues-Tradition und wird als wichtigster Chorus-Song seit den 1980er-Jahren angesehen. Inhaltlich verarbeitet sie darin vor allem die Gedanken zu einer zerbrochenen Liebe:

„Die Zeile ‚rolling in the deep‘ ist meine Adaption eines englischen Slangausdrucks. ‚Roll deep‘ heißt soviel wie ‚den Rücken gegen die Wände kriegen‘, nie allein zu sein, wenn es schwierig wird. Und so geborgen fühlte ich mich in der Beziehung, um die es in den Songs des Albums geht, speziell in ‚Rolling in the Deep‘ wie gesagt: Das war mein Gefühl, und es stellte sich heraus, dass es nicht stimmte.“

- 8 Singt den Song (→ Noten S. 66/67) mit eigener Begleitung oder zum Playback. Einige Stimmen übernehmen den Backgroundsänger ab Takt 9.
- 9 Übersetzt den Songtext und interpretiert den Inhalt vor dem Hintergrund des Zitats von Adele.
- 10 a. Hört den Song. Notiert die genaue Abfolge der Formteile (Verse, Bridge, Chorus, Interlude).
b. Erläutert, was welche Instrumente und Stimmen zu hören sind. Einige Anhaltspunkte mit ihren eigenen Notizen.
c. Bestimmt den Höhenverlauf der Melodie in den Takten 3 und 4 und ordnet sie als Tonleiter an.
d. Vergleicht diese Skala mit dem Tonvorrat des ganzen Stücks.
- 11 Führt eure Ergebnisse zusammen, indem ihr charakteristische musikalische Elemente auf die Textaussage und den Kontext, der Adele zu *Rolling in the Deep* inspirierte, bezieht.

 **Wenn Musik und Text zusammenwirken** (S. 58)



Formteile in der Popmusik

Intro: (meist instrumentaler) einleitender Abschnitt

Vers (Strophe): Abschnitt mit wechselndem Text, der in der Regel zum Chorus hinführt

Chorus (Refrain): wiederkehrender Formteil, der oft den Titel des Songs bestimmt

Bridge: verbindender Überleitungsteil

Interlude (Zwischenspiel): oft instrumentaler (auch solistischer) eingeschobener Abschnitt

Outro: Kurzwort für den Schlussteil eines Titels

Fade out: Reduzierung der Lautstärke am Ende eines Songs

Rolling in the Deep

Text u. Musik: Adele L.B. Adkins, Paul Epworth
© Universal

Verse

1. There's a fi - re start-ing in my heart, reach - ing a fe-ver pitch, it's bring - ing me out the dark.
See how I leave with ev-er-y piece of you, don't un - der-es - ti-mate the things that I will do.

Fi - nal - ly I can see you crys - tal clear go 'head and sell me out - lay your ship bare.
There's a fire start-ing in my heart, reach - ing a fe-ver pitch and bring me out the dark.

Bridge

2. x only You're gon - na wish you nev - er had met me, Gm tears are gon - na roll - ing in the deep.
The scars of your love re - mind me of the deep me think-ing that we al-most had it

13 You're gon - na wish you nev - er had met me, Gm tears are gon - na roll - ing in the deep. **Chorus**
all. The scars of your love, they leave me breath - less, can't help feel-ing we could have had it

17 You're gon - na wish you nev - er had met me, A♭maj7 tears are gon - na fall, roll - ing in the deep.
all, roll - ing in the deep you had my heart in -

21 You're gon - na wish you nev - er had met me, A♭maj7 tears are gon - na fall, roll - ing in the deep.
side of your hand and you played it to the beat.

Verse

25 2. Ba - by, I have no sto - ry to tell, but I've heard one on you and I'm gon - na make your head burn.
3. Throw your soul through ev-er-y ven - ue, don't your bless - ings to find what you look for.

29 Think of me in the arms of your yes - pair, make it a home down there as mine sure won't be shared.
Turn my sor - row into treas - ures of gold, you'll pay me back in kind and reap just what you sow.

Interlude

33 You're gon - na wish you nev - er had met me, tears are gon - na fall, roll - ing in the deep. 1. A♭maj7 B♭ 2. A♭maj7 B♭ D.S. al ♪ - ♪
roll - ing in the deep. roll - ing in the deep.
We could have had it

38 hey.

Akkorderläuterung:

B♭⁵ = sog. Powerchord; gespielt wird nur der Grundton und die Quinte des Akkords, nicht die Terz (hier: b und f).

Rolling in the Deep, Begleitstimmen

► Gitarre

Intro
C⁵

Verse
3 C⁵ G⁵ B^{b5} G⁵ B^{b5} 4x

Bridge
7 A^{b5} B^{b5} G⁵ 1. A^{b5} 2. G⁵
sim.

Chorus/Interlude
12 Cm B^{b6} A^b maj7 B^{b6} Cm B^{b6} A^b maj7 6
sim.

► Klavier

Verse
C⁵ G⁵ B^{b5} G⁵ B^{b5}

Bridge
5 A^b maj7 B^b Gm 2. G⁷

Chorus
10 Cm B^{b6} B^b

► Drumset

Verse

Bridge

Chorus

► Bodypercussion

1 $\text{||} \frac{4}{4}$ stomp clap stomp clap

2 $\text{||} \frac{4}{4}$ clap clap

3 $\text{||} \text{c}$ st. cl. st. cl. st. cl. st. cl.

*) open Hi-Hat

Neue Jahrhundertwende – Nu-Metal und Linkin Park

Zwischen Skateboard und Jugendzimmer-Darkness



In den frühen 2000er-Jahren setzt sich eine neue Fin-de-Siècle-Stimmung langsam durch. Das Jahrhundert wechselt, die Nu-Metal-Bewegung ist als größte Jugendbewegung der Älteren Rock kurz vor ihrem absoluten Höhepunkt. In Skateparks und Jugendzimmern wird der Frustration klassischer Aggressive Songs über Angst, Aufzuseiten um Sinn und Sinnlosigkeit dominieren die Post-Musik. Die Band Linkin Park prägt in den USA neben Korn, Slipknot oder Limp Bizkit die Szene, mischt ihrem Sound aber melancholische Texte, Untergangsstimmung und viel Identifikationspotenzial bei:

„Die Grooves sind verzerrt und druckvoll genug, um die Menge mitzureißen, die Videos kommen düster und düster. [...] Klar, dass Linkin Park in Europa den Weg an Hallen statt Clubs bespielen. Lokale Stars folgen Superstarstatus.“ (laut.de)

In the End, It Doesn't Even Matter? Depression und Start

Im Jahr 2017 trifft die Band ein schwerer Schicksalsschlag, als der Sänger Chester Bennington aufgrund von Depressionen Suizid begeht. Nach Tribute-Konzerten und dem letzten Live-Album mit Bennington und sieben Jahren Pause melden sich Linkin Park in veränderter Besetzung zurück. Der Song *The Emptiness Machine* mit Emily Armstrong erreicht 2024 kurz nach Erscheinen den ersten Platz der Charts und ist der erfolgreichste Rocksong des Jahres. Linkin Park knüpfen an ihre bewährte Mischung aus Rap, Gesang, Shout Vocals, elektronischen Samples und Rockmusik an, aber auch inhaltlich beschäftigt die Song Themen wie Identitätsverlust, Enttäuschung und die Suche nach Sinn im Mahlwerk des Alltags.



Chester Bennington

➔ **Gustav Mahlers *Die Sinfonie Nr. 2* (S. 46)**

➔ **Workshop Vom Üben und Meistern (S.187)**

12 a. Analysiert den Song *The Emptiness Machine* und verfolgt dabei die Lyrics. Diskutiert darüber, welche Assoziationen oder Gefühle zum Ausdruck kommen.



b. Arbeitet heraus, wie die Stimmbehandlung bei Emily Armstrongs Part ist. Sammelt dazu Adjektive, die Stimmklang und -charakteristik beschreiben können.

c. Stellt eure Höreindrücke der Textaussage gegenüber und diskutiert, inwiefern die Musik die Botschaft des Songs widerspiegelt.

d. Vergleicht den Song mit Gustav Mahlers *Der Schildwache Nachtlied*. Diskutiert Gemeinsamkeiten und Unterschiede.

13 a. Singt den Song, ohne dabei das Stimmideal von Emily Armstrong zu imitieren. Probiert aus, wie ihr den Gesangspart umsetzen könnt, ohne eure Stimme zu stark zu belasten.



b. Musiziert den Song als Klassenarrangement.



The Emptiness Machine

Musik und Text: Emily Armstrong, Robert Bourdon, Colin Brittain, Brad Delson, David Farrell, Joseph Hahn, Mike Shinoda
 © 2024 Pancakey Cakes Music, Big Bad Mr Hahn Music, Kenji Kobayashi Music, Nondisclosure Agreement Music, Songs Of Universal Inc, Colin Brittain Music and WC Music Corp Warner Chappell North America Ltd, London, W8 5DA
 Reproduced by permission of Faber Music Ltd, All Rights Reserved.
 Reproduced by permission of Hal Leonard Europe Limited, All Rights Reserved.
 Transkription: Johanna Raeder

Intro

Strophen

Bm 4 Bm Bm Em Em

1. Your blades are sharp - ened with a ci - ren,
 2. Go - ing a - round like a vol - ver.

9 Bm Bm A A

flash - ing your fa - vorite point view
 It's been de - cid - ed how we lose.

13 Bm Bm Em

I know you're wait - ing in dis - tance,
 'Cause there's a fire un - der the al - tar

17 Bm Bm A A

just like you al - ways do, just like you al - ways do.
 I keep on ly - ing I keep on ly - ing to.

Prechorus

21 G G D D

Al - read - y put - ting me in. Al - read - y un - der my skin.

25 A N.C.

And I know ex - act - ly how this ends. I let you cut me o -

Refrain

29 B B Em Em G

- an - ny to watch me bleed. Gave up who I am for who you want -

34 D A B B Em

- ed me to be. Don't know why I'm hop - in' for what I won't re - ceive.

40 Em G D 1. A N.C.

Fall - in' for the prom - ise of the emp - ti - ness ma - chine, the emp - ti - ness ma - chine.

The Emptiness Machine – Begleitpatterns

► Gitarre

Hinweis: Geübte Gitarristinnen und Gitarristen können mit den Akkorden des Lead-Sängers begleiten. Sie spielen Powerchords in Viertel- oder Achtelnoten. Im Intro und im Outro wird nur der Grundton gespielt.

► Bass

Strophen

h e h a g

Prechorus

Refrain* (2x) / Interlude (1x) / Bridge** (2x) / Outro*** (1x)

h e g a

► Klavier/Keyboard/3 Xylofone

Strophen (16x)

Prechorus

h fis h g d

Refrain* (2x) / Interlude (1x) / Outro** (1x)

h fis dis h g h a fis d a e cis

Bridge

fis h g h fis h e h

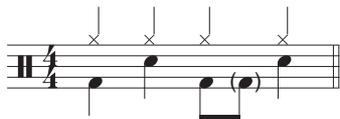
fis d h g e h g d h fis d a e cis a

► Schlagzeug/Cajón

Intro / Strophe 1 /
Prechorus 1 / Bridge (T. 1–10)



Strophe 2 / Interlude /
Prechorus 2 / Refrain 2+3 /
Bridge (T. 11–26) / Outro



Strophe 2 / Interlude /
Prechorus 2 / Refrain 2+3 /
Bridge (T. 11–26) / Outro



Ablauf

Intro (4 T.)

Strophe 1 (16 T.)

Prechorus (8 T.)

Refrain (16 T.)

Interlude (8 T.)

Strophe 2 (16 T.)

Prechorus (8 T.)

Refrain (16 T.)

Bridge (26 T.)

Refrain (16 T.)

Outro (12 T.)

| | Intro | Strophe 1 | Prechorus | Refrain | Interlude | Strophe 2 | Prechorus | Refrain | Bridge | Refrain | Outro |
|---------------------------|-------|-----------|-----------|---------|-----------|-----------|-----------|---------|--------|---------|-------|
| Klavier/Keyboard/Xylofone | | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| Bass | | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| Gitarre | ✓ | | | | | | | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| Schlagzeug/Cajón | ✓ | ✓ | ✓ | | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |



Linkin Park (2024)

Sing a Song

Ein Popchor-Workshop von Carsten Gerlitz



Alles gesungen – keine Instrumente!

A-cappella-Pop ist ‚in‘, und zwar nicht erst seit der US-Fernsehserie *Glee*, dem *Boyband* *PI Five* oder der Idee, einen Schlagzeug-Groove mit Mundgeräuschen zu imitieren. Was mit den *Harmonists* in den 1920er-Jahren begann, entwickelte sich bei den *King's Singers* oder dem *Barbershop* zum eigenen Genre.

In diesem Workshop findet ihr:

- Übungen zum Erarbeiten des A-cappella-Popsongs *Sing a Song*, eine Arrangement für drei bzw. vier gemischte Stimmen (→ Noten S. 75). Der Bass ist in der ersten Notenzeile geteilt.
- Tipps zum Ablauf einer Chorprobe
- Ideen zum Inszenieren, Verfeinern und Variieren einer Performance

Erst sprechen ...

Bass und Alt separat

Im Pop ist der Groove besonders wichtig. Wenn ihr durch ‚auf dem Punkt‘ (engl. *tight*) zusammen singen bzw. spielen, gibt es diesen magischen Moment, in dem die Musik in ihrem ‚Drive‘ mitreißt. Das Einüben von Rhythmus und Text geschieht am effektivsten ohne die gesungenen Töne. Sprecht die ersten beiden Takte der Bassstimme (links) als Schleife (Loop). Tipp: Beginnt mit dem Fuß zunächst Viertel, später Halbe. Schnippt schließlich auf den Zählzeiten 2 und 4 mit den Fingern...

Sprechen *(singen)*

Sing, sing_ a _ come on

Taktfuß

Fingersnips

Sprechen *(schnippen)*

Sing, sang, song, sing, _ sing a - long!

Taktfuß

Fingersnips

Bass und Alt zusammen

Nun sprechen alle Stimmen. Lassen gemeinsam den Alt und alle Männerstimmen den Bass. Erarbeitet dann nach demselben Prinzip den C-Teil und den B-Teil (→ Noten S. 75). Schließlich werden alle drei Formteile in beliebiger Reihenfolge (A B A B C A B) zusammen gesprochen.

... dann singen

Gemeinsam

Um die Töne richtig zu intonieren, braucht man einen harmonischen Bezugspunkt, z. B. Klavier oder Gitarre. Singt alle die Melodie (= Sopranstimme) von Teil A – die Burschen eine Oktave tiefer – und begleitet euch mit Hilfe der Akkorde, die über den Noten stehen:

Sing a song, come sing a long!

Tipp: Man muss beim Üben nicht immer am Anfang beginnen. Wenn z. B. der Schluss zuerst geprobt wird, macht es beim Singen später Spaß, an das Ende zu kommen, weil es besser sitzt.

Einzel

Probt nun einzelne Stimmen. Beginnt mit Teil C und erarbeitet zunächst den Bass, dann Alt und Sopran; zunächst jeweils alleine, dann zusammen, das Klavier hilft. Beispiel Sopran:

Come on and sing a - long, ... sing, come sing a song! Come on, sing! come, sing a-long! Sing a song!

Der anspruchsvollste Abschnitt dieses Songs ist Teil B mit der weiterer Harmonik (neuen Akkorden) und größeren melodischen Sprüngen in Alt und Bass. Auch hier übt zunächst jede Stimme alleine. Orientiert euch an den Akkorden der instrumentalen Begleitung. Beispiel Alt:

Sing, sing a song a song, ... sing a song, come on, sing, sing a song!

Gesamtablauf

Übt an dieser Stelle den Gesamtablauf (→ Noten rechte Seite), auch um ein Gefühl für die Form des Songs zu bekommen. Dabei sollten Abschnitte, die wiederholt werden, niemals gleich klingen, sondern jeweils mit einer Steigerung versehen sein. Nur so bleibt das Stück dann auch auf der Bühne spannend. Wenn alle ein sicheres harmonisches Gefühl haben, lasst die instrumentale Begleitung weg und arbeitet an einer Capella-Performance.

Variieren und verfeinern

Gerade wenn Teile öfters wiederholt werden, bieten sich Variationsmöglichkeiten an:

- Möglichkeit 1: Der Sopran summt die Melodie beim ersten Durchgang und singt dann auf „du du“.
- Möglichkeit 2: Der A-Teil wird wie ein Intro als Schleife (Loop) wiederholt, die Stimmen setzen nacheinander ein (Bass → Alt → Sopran)
- Möglichkeit 3: Der Bass singt (für Popchor-Songs typische) Klangsilben:

Das „tzk“ sowie das „tz“ in der Silbe „tzm“ imitieren den Klang einer geschlossenen Hi-Hat.

- Möglichkeit 4: Ein Teil des Chores begleitet als Beatbox (vokales Schlagzeug): Das „t“ imitiert die tiefe Bassdrum, „kch“ die Snare und „tz“ die geschlossene bzw. offene Hi-Hat. Der Groove lässt sich auch auf drei Sängerinnen und Sänger verteilen:

- Möglichkeit 5: Die Sängerinnen und Beatboxer sprechen oder rufen als Einleitung den Beatbox-Groove mit dem Songtext:



Sing a Song

A C F G C G (schnippen)

S Sing a song, come, sing a
(schnippen) (schnippen)

A Sing, sang, song, sing, — sing a - long! Sing, sang, sing, — sing a - long!
(schnippen) (schnippen)

M Sing, sing — a song, come on! Sing, sing a song, come on!

B Am Em F C 1. Dm7 G^{sus 4} G (schnippen)

S Sing my song, come sing come, sing a - long! —
Come on and sing a - long, — come sing song! — Come on, sing!
(schnippen)

A Sing my song, come, sing a - long! —

M Sing my song, come, sing a - long! —

9 2. Dm7 G^{sus 4} C (beim letzten Mal) Fine

S on and sing — long! Sing a song!
(beim letzten Mal)

A come, sing a - long! Sing a song!
(beim letzten Mal)

M on, sing a - long! Sing a song!

C F C F G C D.C. al Fine

S Sing, sing, sing song, — sing a song, come on, sing, sing a song! —

A Sing, sing, sing a song, — sing, sing, sing a song! —

M Sing, sing, sing a song, — sing, sing, sing a song! —

Orpheus-Mythos



Erzählungen von der Macht der Musik gehören zu den Urmythen vieler Kulturen. Eine der europäischen Ausformungen ist die Orpheus-Sage, die schon im antiken Griechenland in vielen Fassungen verbreitet war: Orpheus kann durch den Wohlklang seines Gesangs sogar Tiere, Bäume und Felsen rühren. Als seine Geliebte Eurydike am Tag der Hochzeit durch einen Schlangenbiss stirbt, folgt ihr Orpheus in den Hades. Mit seinem Gesang be- zwingt er die Beherrscher der Unterwelt, Pluto und Persephone. Das Paar darf den Hades verlassen. Bei der Rückkehr in die Welt der Lebenden missachtet Orpheus aber das Gebot der Götter, sich nicht umzudrehen. So verliert er Eurydike endgültig.

Monodie



Sologesang im frühen 17. Jahrhundert, der nur von einem Generalbass begleitet wird. Angestrebt wird die Verdeutlichung des Textes und die unmittelbare Affektdarstellung (Darstellung der Gefühle durch die Musik).



Ary Scheffer: *Orpheus beweint den Tod Eurydikes* (1813)

Idyllen und Höllenszenen – der Beginn in Florenz und Mantua

Musik als Bestandteil des Dramas

Der Brauch, in Bühnenwerke zur Abwechslung Musikstücke einzuschieben, ist alt und weitverbreitet. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts nahm die Idee eine neue Gestalt an. Ein Leitgedanke der Renaissance bestand Pate bei der Entstehung einer neuen Gattung, die nun seit 400 Jahren immer wieder totgesagt wurde und sich trotzdem blühenden Lebens erfreut:

„Der [...] Gedanke, die Musik auf eine schmelzenden Zutat [...] zu einem integrierenden Bestandteil des Dramas zu machen, entstand [...] innerhalb der sog. Florentiner Camerata, einem Kreis von musikalisch gebildeten Aristokraten, Literaten und Musikern, die [...] sich mit dem Problem der Wiederbelebung der antiken Tragödie beschäftigten. Da man vornehmlich die ästhetische Einkleidung dieser Tragödie keine rechte Vorstellung hatte [...] ging man zur damals modernsten, zur monodischen Musik, deren Wesen in einer minutiösen Anpassung an den sprachlichen Ausdruck wie an den Inhalt der Dichtung besteht.“ (Anna Amalie Abert, 1953)

Dieses nahtlose Überstimmen des Wortes mit der Komposition beobachtet man im ersten richtigen Meisterwerk der neuen Gattung. Das Stück, das bis heute auf den Bühnen in aller Welt gespielt wird, entstand allerdings nicht in Florenz, sondern in Mantua: *L'Orfeo* (1607) von Claudio Monteverdi (→ S. 27).

Eine Todesnachricht wird überbracht

Nach dem feierlichen Eröffnungstück sieht man auf der Bühne fröhliche Szenen in einer idyllischen Landschaft: Orpheus und seine Freunde, Hirten und Nymphen preisen den Frühling und die Liebe. Da tritt, völlig verstört, eine Freundin Eurydikes auf und wendet sich an die fröhliche Gesellschaft:

*Chi mi dice acerbo,
che mi dice empio e crudele,
ahi, stelle ingiuriose,
ahi, ciel avaro!*

Ach, welch bitteres Geschehen,
ach, welch böses und grausames Schicksal,
ach, ihr abscheulichen Gestirne,
ach, du missgünstiger Himmel!

Die ganze packende Szene, die nun folgt, wird monodisch vorgetragen. Die Botin fordert die Hirten auf:

*Pastor, lasciate il canto,
ch'ogni nostra allegrezza in
doglia è volta.*

Hirten, lasst euer Singen,
denn alle Fröhlichkeit hat sich
in Schmerz verwandelt.

Verwundert wendet sich Orpheus an sie:

*D'onde vieni? Ove vai?
Ninfa, che porti?*

Woher kommst du? Wohin willst du?
Nymphe, was bringst du?

Die Botin muss zweimal ansetzen, bis sie die schreckliche Nachricht vom Tod Eurydikes vollenden kann. Orpheus reagiert verzweifelt: „Ohi-mè“ (Weh mir). Die Komposition dieser zwei Silben zeigt, zu welcher Ausdruckskraft die Musik trotz der äußerlich beschränkten Mittel fähig ist.

L'Orfeo, 2. Akt (Ausschnitt)

Musik: Claudio Monteverdi
Text: Alessandro Striggio

Orfeo
D'on - de vie - ni? O - ve vai? Nin - fa, che por - ti -
ne ven - go. Or - feo, mes - sa - ge - ra in - fe - li di ca - so più in - fe -
ce e più fu - ne - sto: La tua bel - la - ce ... Ohi - mè, che o - do?
La tua di - let - ta spo - sa mor - ta. Ohi - mè.

Basso continuo

Bernardo Strozzi:
Claudio Monteverdi (1640)

Claudio Monteverdi (1567–1643)

Monteverdi wirkte zuerst am Hof von Mantua und seit 1613 als Kapellmeister am Markusdom zu Venedig. Er ist der wichtigste italienische Komponist des 17. Jahrhunderts und zugleich der in der Musikgeschichte einflussreichste Komponist in der Zeit zwischen Renaissance und Barock. Von seinen beinahe 20 Opern werden neben *L'Orfeo* auch *Il ritorno d'Ulisse* und *L'incoronazione di Poppea* heute noch aufgeführt. Ebenso bedeutend sind Monteverdis Madrigalbücher und seine geistlichen Werke (z. B. die *Marienvesper*).

Basso continuo (unbeziffert)

In der Frühzeit des Basso continuo fehlen die Ziffern, die im Laufe der immer komplizierteren harmonischen Entwicklung notwendig wurden.

- 1 a. Hören Sie die Begleitung ganz. Verfolgt dann bei einem zweiten Hören die Stimmen im Notenbild.



A51/52

- b. Beschreibt, wie die Begleitung einerseits notiert und andererseits ausgeführt wird.
- c. Erläutert das kompositorische Vorgehen Monteverdis (z. B. instrumentale Begleitung, Rhythmus, Melodieführung im Gesang) beim abschließenden „Ohi-mè“.



Bezifferter Generalbass
(S. 16)



Wenn Musik und Text zusammenwirken (S. 58)

Syllabik

Textverttonung, bei der auf jede Silbe nur ein Ton kommt



Melismatik

Textverttonung, bei der auf eine Silbe mehrere Töne gesungen werden



Eine Höllenszene

In Monteverdis monodischem Stil steht die dramatische Deklamation neben liedhaften Passagen. Damit sind die beiden Formen des Sologesangs vorgebildet, die später in der Oper ausgeprägt wurden: das Rezitativ und die Arie.

Ebenso begegnet man bereits den verschiedenen Arten der Textverttonung, der syllabischen und der melismatischen. Und auch andere Elemente, die in späteren Opern regelmäßig auftauchen, sorgen schon in *L'incanto* für Abwechslung. Der monodische Vortrag wird immer wieder von Instrumenten unterbrochen, über die Monteverdi den Titel *Sinfonia* setzt. Eine wesentliche Rolle spielt auch der Chor, z. B. in der Szene, in der Pluto, der Herrscher der Unterwelt, von Orpheus' Musik gerührt, dem Paar die Rückkehr ins Licht erlaubt.

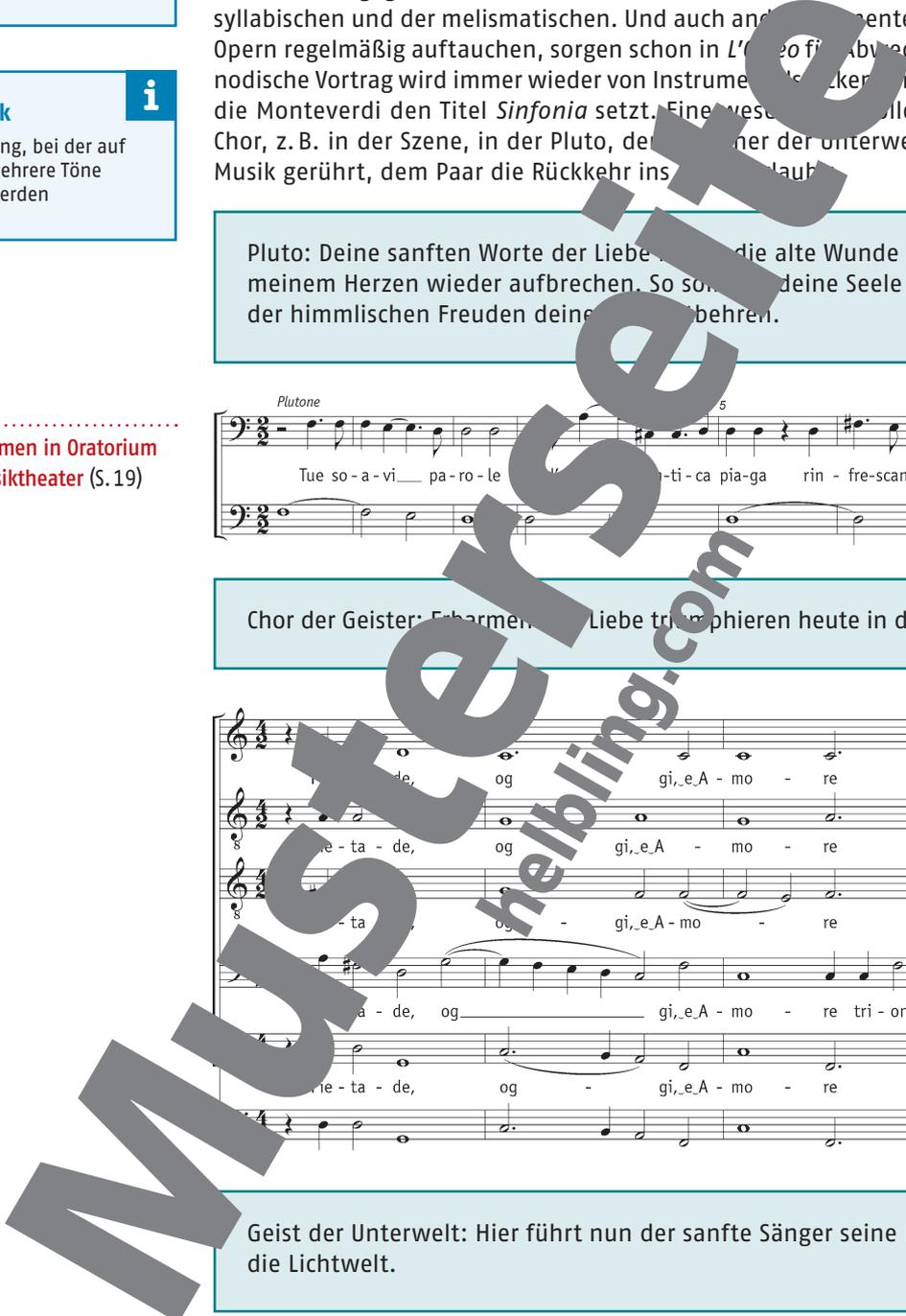
Pluto: Deine sanften Worte der Liebe haben die alte Wunde in meinem Herzen wieder aufbrechen. So soll deine Seele nicht mehr der himmlischen Freuden deine Begierden beharren.

Plutone

Chor der Geister: Erbarmen. Liebe triumphieren heute in der Unterwelt.

Geist der Unterwelt: Hier führt nun der sanfte Sänger seine Braut in die Lichtwelt.

Vokalformen in Oratorium und Musiktheater (S. 19)



Orpheus: Welche Ehre wäre groß genug für dich, meine allmächtige Harfe ...

Violino I
Violino II
Basso continuo

Orfeo
Qual o - nor di te fia de - gno mia ce-tra, on - ni - po

Orpheus in der Kunst

Mit der Orpheus-Sage haben sich alle Künste durch die Jahrhunderte befasst. Schon in antiken Vasen sieht man seine Gestalt; später zeigen sich auch malerische Bilder. Ebenso prägnant ist er in der Literatur von herausragender Bedeutung sind z. B. Rilkes Sonette an Orpheus. Verständlich, dass dem Sänger besonders in der Musik Werke gewidmet wurden. Wie in Monteverdis *L'Orfeo* steht er auch in Glucks Oper *Orfeo ed Euridice* im Mittelpunkt, und Jacques Offenbach machte ihn – in einer genialen Parodie – zum komischen Helden einer Operette.

- 2** a. Hört die Szene. Haltet die musikalischen Merkmale der drei Teile (1. Pluto, 2. Chor der Geister, 3. Geist der Unterwelt Orpheus) fest: Besetzung, wesentliche musikalische Mittel, Ausdruck.
- b. Setzt eure Erkenntnisse mit der Textgrundlage in Beziehung. Erläutert, wie Monteverdi die Aussage musikalisch umsetzt.

Wenn Musik und Text zusammenwirken (S. 58)

- 3** a. Tragt Ideen zusammen, wie man den Orpheus-Mythos in der heutigen Zeit thematisieren könnte. Recherchiert dazu künstlerische Darstellungen des 20./21. Jahrhunderts, z. B. in Filmen, Werken, Songs oder modernen Inszenierungen.
- b. Diskutiert, welche Schwerpunkte des Mythos in der Umsetzung setzen würdet.



Stefanoiu Vasile: *Orpheus und Eurydike* (2021)



Jan Brueghel d. Ä.: *Orpheus in der Unterwelt* (1594)



Erich Schickling: Ausschnitt aus *Orpheus und Eurydike*, Malerei auf Hartfastplatte (2003)



Philippe Mercier: *Händel* (1725)

Italienische Opern in England – Händels Bravourarie

Die Demokratisierung der Oper

Von ihren Ursprüngen als aristokratische Gesellschaftsfunktion entfernte sich die Oper bald. Das Volk hörte von den neuen Bühnen und gewerbsmäßige Theaterunternehmen witterten ein gutes Geschäft. 1657 wurde in Venedig ein erstes öffentliches Opernhaus gegründet, in anderen Städten folgten.

Das Geschehen auf der Bühne gewann Kraft und Reize. Mit verblüffendem technischen Aufwand stattete man die Bühnen aus, die meist nur eine Saison lang gespielt wurden. Ausgeklügelte Maschinen imitierten Erdbeben, Überflutungen und Feuersbrünste, Heere von Göttern oder Gladiatoren marschierten in Dampf- wolken auf. Die Oper war ein Spektakel geworden, und sie fand auch außerhalb Italiens enthusiastische Liebhaber, Mäzenaten und Abhaber.

Bald gab es in fast allen europäischen Metropolen Opernhäuser. Fast überall – außer in Frankreich, wo die Oper eine andere Gestalt fand – wurde italienisch gesungen, und meist holt man die Sängerinnen und Sänger aus Italien. So engagierte Georg Friedrich Händel gleich zwei italienische Gesangsstars für die Aufführung seiner Oper *Giulio Cesare in Egitto* am Londoner Haymarket Theatre, das er als Impresario leitete: die Sopranistin Francesca Cuzzoni und den Kastraten Senesino.

Durch Operation zum Opernstar

Vor dem Hintergrund der kirchlichen Verordnung, die Frauen das Singen im Gotteshaus untersagte, wurde v. a. in Italien vom 16. bis weit ins 19. Jahrhundert Knaben vor der Geschlechtsreife entmannt. Margriet de Moor schreibt:

„Der Eingriff ist nicht besonders schwer. Jeder vierte Junge überlebt ihn. Der Junge wird sich nicht wehren. Mit einem Brustkorb, der äußerst geübten Lungen leicht zuatz bietet, und mit einem vollendet modellierten Kehlkopf, der eine Stimme voller herzlicher Schönheit hervorbringt [...], aber dennoch zu einem ganz normalen Körper gehört: warm und voller dunkler Schatten.“

Der typisch 'engelhafte' Klang der Kastratenstimme versetzte viele Opernfans in Verzückung. Die verheerenden Begleitumstände der Kastration, die v. a. an Kindern vorgenommen wurde, spielten keine Rolle: die Grausamkeit und das hohe Risiko des Eingriffs sowie die in den meisten Fällen lebenszerstörenden Folgen für die Betroffenen.

Händels Arien heute

Senesino war einer der gesuchtesten Kastraten auf Europas Bühnen. Mit ihm in der Titelrolle wurde *Giulio Cesare in Egitto* zum durchschlagenden Erfolg. Besonders die überaus virtuoson Arien begeisterten das Publikum, so zum Beispiel „Empio, dirò, tu sei“: Ptolemäus, ein Verbündeter von Caesars Gegner Pompeius, will die Seiten wechseln, schlägt ihm den Kopf ab und lässt ihn Caesar bringen. Der aber regiert empört: „Einen Frevler nenn' ich dich. Fort aus meinen Augen. Du bist ganz Grausamkeit.“

Für den Ausdruck von Wut und Empörung schrieb Händel für Senesino eine Arie voller Koloraturen und halsbrecherischer Schwierigkeiten.

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

Der in Halle Geborene erlangte erste große Erfolge in Italien. Später wurde er Hofkapellmeister des Kurfürsten von Hannover. Als dieser den englischen Thron bestieg, folgte ihm Händel nach London. Dort schrieb er neben Opern auch überaus bedeutende Oratorien (*Messias*). Heute gilt George Frederic Handel den Engländern als ihr größter Komponist.

Senesino, eigentlich Francesco Bernardini (1686–1758)

Der Sohn eines Barbiers aus Siena wurde erst mit 13 Jahren kastriert. Nach seinem Debüt im Jahr 1707 wurde er zu einem der gesuchtesten Kastraten auf Europas Bühnen. Seine Karriere führte ihn zuerst nach Dresden, dann sang er fast 20 Jahre in London, ehe er nach Italien zurückkehrte.

*Giulio Cesare in Egitto, Empio, dirò, tu sei!*Musik: Georg Friedrich Händel
Text: Nicola Francesco Haym

Violinen

Cesare

Bass

Em-pio, di-rò, tu sei, to-gli-ti a gli oc-chi miei, sei tut-to cru-del-tà, sei

tut-to cru-del-tà,

Zeitgenössische Darstellung:
Senesino

17

f

cru-del-tà;

Bei heutigen Aufführungen ergibt sich das Problem: Kann ein Kastraten geschriebenen Partien allerdings ein Problem: Wer soll die Rolle singen? Drei Möglichkeiten bieten sich an:

- Man oktaviert die Rolle nach unten und überträgt sie einem Bariton.
- Man lässt sie (als „Hosenrolle“) von einer Mezzosopranistin singen.
- Man engagiert einen Countertenor, der die Rolle in derselben Tonhöhe singen kann, aber mit einer anderen Stimme wieder gibt.

Hosenrolle (S. 85)

- 4** a. Hört den A-Teil der Arie. Beschreibt die Instrumentalbesetzung.
- b. Erläutert, wie die Begleitung zum Arie-Charakter beiträgt.
- c. Versucht zu erkennen, welche Lösung man für die Besetzung der Kastratenpartie gewählt hat.

**Das Problem mit der Da-capo-Arie**

Eine Standardform beherrscht fast alle Arien der Barockzeit: die Da-capo-Arie. Ein A-Teil wird von einem B-Teil abgelöst, an dessen Ende steht das „da capo“ (von vorne), also die Wiederholung des A-Teils. Heutige Sängerinnen und Sänger wissen zwar, dass im Barock bei der Wiederholung Verzierungen anbrachten und so das Publikum zu neuer Aufmerksamkeit ermunterten. Aber erlaubt die Stimmtechnik heutiger Sängerinnen und Sänger, die sich gegenüber dem Barock entscheidend geändert hat, solche Kunststücke? Und wie nimmt das Publikum die Stimmakrobatik an?

- 5** a. Hören Sie den B-Teil. Beschreiben Sie, inwiefern sich der B-Teil vom A-Teil abhebt. Besprecht, wie ihr die Verzierung bei der Wiederholung des A-Teils wahrnehmt und einschätzt.
- b. Seht die Schlusszene. Erläutert, wie Musik und Handlung auf der Bühne ausgestaltet werden (Inszenierung/Maske, Abläufe, Bühnenbild).



Liebe und Intrigen – Szenen aus Mozarts Da-Ponte-Opern

Lieblingsgattung Oper

In W. A. Mozarts Werkverzeichnis sind nahezu alle Gattungen der Musik vertreten – von der Klaviersonate über Kammermusikwerke und Solokonzerte bis zur großen Sinfonie. An einer aber lag er besonders:

» Ich darf nur von einer opera reden hören, ich darf nur im theater seyn, stirb mein leben, so bin ich schon ganz außer mir. Das opera schreiben steckt mir halt starck im Kopf! «

21 Bühnenwerke hat Mozart geschrieben. Dabei bewegte er sich in allen Spielarten der Oper gleich gewandt, in der Opera seria (z. B. *La clemenza di Tito*), in der Opera buffa (z. B. *La finta giardiniera*) und im deutschen Singspiel (z. B. *Die Zauberflöte*). Drei seiner Opern ragen besonders heraus. Sie entstanden zwischen 1786 und 1790, und für alle hat Lorenzo da Ponte das Libretto² geschrieben: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte*.

Ein unsterblicher Frauenheld

Die Figur des Don Giovanni gilt als Archetyp des Frauenhelden. Schon in dem 1630 erschienenen Bühnenstück *Don Juan* werden seine Grundzüge festgelegt: ein atheistischer Freigeist, der Frauen verführt. In unzähligen Variationen wird Don Juans Geschichte in den folgenden Jahrhunderten erzählt. Meistens verläuft sie etwa so:

Don Juan hat den Vater einer Geliebten im Duell getötet. Um seine Liebesabenteuern mit anderen Frauen sieht er auf einem Friedhof dessen Standbild. Die Statue beginnt zu sprechen; frevlerisch lädt Don Juan sie zum Nachtmahl ein. Der ‚steinerne Gast‘ erscheint tatsächlich und fordert Don Juan zur Reue auf. Als dieser auf seinen lasterhaften Grundsätzen beharrt, öffnet sich die Erde und verschlingt den stolzen Verführer.

Ein Bauernmädchen wird verführt

In Mozarts Oper gerät Don Giovanni durch Zufall in eine Festgesellschaft, die die Hochzeit des Bauern Masetto feiert. Die Braut Zerlina erregt sofort Don Giovanni's „leidenschaftl. Er bietet sie, mit ihm auf sein Schloss zu kommen und verspricht ihr die Heirat. Die Verführungsgeschichte, was Mozarts Opern vor allen anderen auszeichnet: die Kunst, durch Nuancen der Komposition die tatsächliche Vorgänge offen zu legen.



Julius Nisle: *Don Giovanni und Zerlina* (1841)

| | |
|---------------------------|--|
| Don Giovanni: | Don werden wir uns die Hand reichen, dort wirst du mir das Jawort geben; schau, es ist gar nicht weit, lass uns, Liebste, weggehen von hier. |
| Zerlina: | Ich möchte, möchte auch wieder nicht, mir bebt ein bisschen das Herz; es ist wahr, ich wäre glücklich, aber vielleicht betrügt er mich ja auch. (Takt 38 ff.) |
| Don Giovanni: | Komm, mein schönes Liebchen! |
| Zerlina: | Mir tut Masetto leid! |
| Don Giovanni: | Ich werde dein Schicksal wenden! |
| Zerlina: | Bald kann ich nicht mehr widerstehen! (Takete 24 und 42 ff.) |
| Don Giovanni: | Lass uns gehen! |
| Don Giovanni und Zerlina: | Lass uns gehen, mein(e) Geliebte(r), um uns zu erholen vom Leiden einer unschuldigen Liebe. |

² Libretto: ital. für Büchlein, Textbuch eines Bühnenwerks

Don Giovanni, Duettino Don Giovanni und Zerlina

Musik: Wolfgang Amadeus Mozart
Text: Lorenzo da Ponte

Zerlina

Don Giovanni

Là ci da-rem la ma-no, là mi di-rai di sì, ve-di, non è lon-ta-n ben-mio, da qui.

rei, e non vor-re-i, mi tre-ma un po-co il cor; fe-li-ce, è ver, sa ma-lar-mi an-cor, ma

può bur-lar-mi an-cor! Mi fa-pie-tà Ma-set-to;

Vie-ni, mio bel di-let-to; io can-gie-rò tua

pre-sto non son-più-for-te, non son-più-for-te.

sor-te. Vie-ni, vie-ni!

Vor-rei, e non vor mi tre-ma un po-co il

Là ci da-rem la ma-no, là mi di-rai di sì;

cor; ma-bur-lar-mi an-cor. Mi fa-pie-tà Ma-set-to; pre-

par-tiam, ben mio, da qui. Vie-ni, mio bel di-let-to; io can-gie-rò tua

pre-sto non son-più-for-te, non son-più-for-te; an-diam...

sor-te; an-diam, an-diam...

6 a. Macht euch mit dem Text und der Übersetzung des Duettinos vertraut und arbeitet zum Ende des Notenausschnitts.



A56

b. Erläutert Mozarts Kunst, musikalische Vorgänge musikalisch auszudeuten (in Takt 27, 37 bzw. 43).

7 Hört das Duettino. Beschreibt das musikalische Geschehen nach dem Dialog (Don Giovanni/Zerlina, Orchesterbegleitung).



A56



Wenn Musik und Text zusammenwirken (S. 58)

8 a. Recherchiert verschiedene Aufführungen des Duettinos im Internet.



b. Arbeitet heraus, wie die Charaktere dargestellt werden.

9 Mozarts Opern werden heute oft für ihre sehr klischeehaften Rollenbilder kritisiert. Diskutiert das Frauen- und Männerbild in Don Giovanni.

- 10** a. Setzt die Szene zwischen Don Giovanni und Zerlina szenisch um. Geht dabei wie folgt vor: Erarbeitet zu zweit verschiedene Sprecharten des Duett-Textes (S. 82). Probiert verschiedene Sprecharten aus: neutral, verführerisch, schüchtern, befehlend, widerstrebend, erfreut, machtvoll usw. Tragt ausgewählte Versionen vor und tauscht auch jeweils über die Wirkung aus.
- b. Bildet Paare und gestaltet die Szene nach euren Ideen. Besprecht dazu, wie die reiche Adelige und das Bauernmädchen sich wohl begegnen. Bezieht Überlegungen ein, wie die Szene auf der Zustimmung und Freiwilligkeit beruht.
- c. Sucht Beispiele für Situationen in der heutigen Zeit, die Ähnlichkeiten zum Duettino aufweisen, z. B. die Anliegen der #MeToo-Bewegung oder Rollen wie Barney Stinson aus der Serie *How I Met Your Mother*.
- d. Entwickelt kreative Ideen, wie eine Inszenierung mit den Klischees aussehen könnte. Nutzt dafür Impulse wie Cross-Casting (geschlechtliche Gegenbesetzung) oder die vielfältigen Möglichkeiten der Bühne. Achtung: Diskutiert auch, inwiefern Bedrängnis und Freiwilligkeit geschlechtsabhängig sind.



Zerlina-Darstellung von Sarah Mittenbühler (2018)



Barney Stinson (2. v. l.)



Inszenierung in Glyndeborne, London (2023)



Inszenierung an der Welsh National Opera (2022)

Sprachkundler der Da Ponte



Nathaniel Rogers: Lorenzo Da Ponte (1820)

Lorenzo Da Ponte kam 1749 in einer venezianischen Kleinstadt zur Welt. Mit 14 wurde er getauft, studierte Theologie und war mit 21 Professor für Rhetorik an einem Klosterseminar. Aber ein lockerer Lebenswandel und Skandale zwangen ihn zur Aufgabe des Amtes. Er ging nach Wien und wurde dort, ohne zuvor je ein Libretto geschrieben zu haben, Hofdichter für die italienische Oper. Mozart begrüßte ihn zunächst skeptisch.

Aber dann schufen die beiden drei Meisterwerke. Die Zusammenarbeit endete, als Da Ponte im Jahr vor Mozarts Tod aus dem Hofdienst entlassen wurde. Nun begann er ein Wanderleben, das ihn nach Italien, Holland und England und immer wieder an den Rand des Bankrotts führte. 1826 organisierte er die erste Don-Giovanni-Aufführung. Ins Programmheft ließ er schreiben:

„Gerne überlasse ich dem unsterblichen Genie Mozart allen Ruhm, der ihm für seine so wunderbaren Werke gebührt. Mir aber sei die Hoffnung erlaubt, dass auch ein kleiner Strahl dieses Ruhms auf mich fallen möge, dafür, dass es meine Dichtungen waren, durch die diese unglaublichen Schätze zum Leben erweckt wurden.“

Die Sprache

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für die Zusammenarbeit von Da Ponte und Mozart gibt es in *Le nozze di Figaro*: Cherubino, ein Page, ist kein Kind mehr, aber auch noch kein Mann. Diesen Schwebestand muss in der Oper eine Frau in einer Hosenrolle verkörpern. Aber die Singstimme ist von Natur aus geschlechtsspezifischer als die Sprechstimme. Da Ponte findet einen genialen Ausweg aus der Schwierigkeit:

*Non so più, cosa son, cosa faccio;
or di fuoco, ora sono di ghiaccio.
Ogni donna cangiar di colore,
ogni donna mi fa palpitar.*

Ich weiß nicht mehr, wer ich bin, was
mal bin ich aus Feuer, dann wieder aus
Jede Frau lässt mich erröten,
jede Frau lässt mich erzittern.



Cherubino in einer Pariser
Aufführung (1837)

Der italienische Text mit seiner Häufung der dunklen Vokale (o und a) erlaubt der Sänglerin eine natürliche Färbung der Stimme, die tatsächlich an eine Knabenstimme erinnert. Und Mozarts Komposition bildet Cherubinos Unruhe im Klang nach. Dazu trägt neben der Singstimme auch die Orchesterbegleitung

Le nozze di Figaro, Aria des Cherubino

Wolfgang Amadeus Mozart
Text: Lorenzo Da Ponte

Allegro vivace

Clarinetten in B

Fagotti

Corn in Es

Violino I

Violino II

Viola

Cherubino

Violoncello
e Contrabasso

*con sordino**

*con sordino**

f *p* *f*

mf *p* *mf* *f* *fp* *f*

f *p* *f*

Non so più, cosa son, cosa faccio, or di fo-co, o-ra so-no di ghiac-cio,

* con sordino: mit Dämpfer

- 11** a. Hören Sie sich die Sprachgestaltung Da Pontes.
b. Beschreibt, welchen Mitteln Mozart einerseits die Knabenhaftigkeit, andererseits die innere Unruhe Cherubinos darstellt. Geht dabei auch auf die Rolle des Orchesters ein.



A57

- 12** Seht den Ausschnitt einer Inszenierung aus dem Jahr 2016 und arbeitet heraus, wie der Regisseur David Bosch die Rolle des Cherubino auftreten lässt.



4



Cherubino in der Aufführung der
Oper *Le Nozze di Figaro* (2020)

Hosenrolle



In der Oper eine männliche Bühnenfigur, die von einer Sänglerin dargestellt wird. Neben Cherubino ist der „Rosenkavalier“ in Strauß' Oper die bekannteste Hosenrolle. Durch die helle Stimme bei der Darstellung eines Mannes soll der knabenhaft-jugendliche Charakter der Person betont werden.



Wenn Musik und Text
zusammenwirken (S. 58)

Drama in der Dachstube – Puccinis Oper *La Bohème*

Oper nach Perfektion

Wer ein Werkverzeichnis Giacomo Puccinis (1858–1924) anfertigen möchte, hat es leicht: Außer wenigen Gelegenheitswerken ‚nur‘ zwölf Opern in vierzig Schaffensjahren. Unermüdlich und unerbittlich feilte er an seinen Werken, die heute noch die Bühnen beherrschen und die Opernhäuser füllen. Giuseppe Giacosa, einer der Librettisten Puccinis, beklagte sich einmal:

„ Ich bekenne, dass ich todmüde bin von diesem fortwährenden Neuschreiben, Überarbeiten, Hinzufügen, Korrigieren [...]. Ich schwöre, dass ich mich niemals wieder dazu bewegen lasse, ein Libretto für Puccini zu schreiben. “

Kurz danach arbeitete Giacosa dennoch wieder an einem Textbuch für Puccini. Drei Jahre schliff er zusammen mit einem weiteren Librettisten und unter ständiger Einmischung des Komponisten an *La Bohème*.

Vier Szenen aus Paris

Die vier Szenen der Oper stammen aus einem Roman, den der französische Schriftsteller Henri Murger 1851 veröffentlicht hatte. Er spielt in der Welt der Bohème, die Murger zu Beginn seines Romans vorstellte.



Giacomo Puccini (1908)

Bohème

In der bürgerlichen Vorstellungswelt des 19. Jahrhunderts wurden die oft mittellosen Künstlerinnen und Künstler mit ihrem Drang nach Freiheit ähnlich gesehen wie die ein unkonventionelles Leben am Rande der Gesellschaft führenden Roma. Deren Ursprung wiederum vermutete man in Böhmen. Deshalb bürgerte sich der Begriff ‚Bohémien‘ für das ‚Künstlervölkchen‘ ein, das man zugleich verschleierte und (wegen seiner Ungebundenheit) beneidete.

„ Die Bohème ist die Vorzeit des Künstlerdaseins; sie ist die Vorrede zur Akademie, zum Hospital, zur Leichenbestattung. Wir fügen hinzu: Die Bohème existiert nur in Paris und nur in Paris möglich. [...]

Ihre Mitarbeiter sind wirklich Berufenen der Kunst und haben Aussicht, ihre Erlebnisse zu verwirklichen. [...] Ihr Leben von Tag zu Tag ist ein Werk des Genies, ein immer neues Problem, das mit Hilfe kühner Berechnungen stets zu lösen verstehen. Sobald ihnen jedoch etwas Geld in die Hände fällt, sieht man sie sofort auf den kostspieligen Fantasien reiten, die schönsten und jüngsten Mädchen lieben, die besten und neuesten Weine trinken und nie genug Fenster finden, durch die sie das Geld herauswerfen können. [...]

Die Bohémien wissen alles und gehen überallhin, je nachdem sie Lackschuhe oder zerlumpte Stiefel haben. [...] Sie können keine zehn Schritte auf dem Boulevard gehen, ohne einen Freund zu treffen, und nirgendwo dreißig, ohne auf einen Fremden unbewusstiger zu stoßen. “

Überlegt, ob Einstellungen gegenüber Freigeistern und Anderslebenden – wie die des französischen Bürgertums gegenüber der Bohème – heute noch denkbar sind.

Königin Melodie

Kenner begeistern an Puccinis Musik die harmonische Raffinesse und die ausgefeilte Instrumentation. Puccini selbst war etwas anderes wichtiger. Das hatte er schon in seiner Jugend in Lucca gelernt, wo er 1858 in einer Musikerfamilie geboren wurde: „Ich bin Italiener und ich liebe die Melodie. Die Melodie muss in der Musik immer die Königin sein.“

Das Publikum hat es Puccini gedankt. Die Wartezeiten auf die neuen Opern waren es geduldig, z. B. auf *La Bohème*. 1896 wurde das Werk in Turin uraufgeführt. Die Leitung hatte der kultivste Arturo Toscanini, der später als Jahrhundertdirigent gefeiert wurde.

Mimìs kleines Leben

Drei Künstler und ein Philosoph leben unter armseligen Bedingungen in Paris. Am Weihnachtsabend, der Maler Rodolfo ist allein zu Hause, klopft Mimì an die Tür; sie bittet um Feuer und um eine erloschene Kerze bitten. Ihre Hilflosigkeit rührt Rodolfo; die beiden kommen sich rasch näher. Nachdem Rodolfo sich vorgestellt hat, berichtet auch Mimì von ihrem kleinen Leben:

*Sì. Mi chiamano Mimì,
ma il mio nome è Lucia.*

La storia mia è breve.

*A tela o a seta ricamo in casa e fuori ...
Son tranquilla e lieta ed è mio svago
far gigli e rose.*

*Mi piaccion quelle cose
che han sì dolce malia,
che parlano d'amor, di primavera,
di sogni e di chimere,
quelle cose che han nome poesia ...
Lei m'intende?*

Ja. Man nennt mich Mimì,
doch eigentlich heißt ich Lucia.

Meine Geschichte ist kurz.

Auf Leinen oder auf Seide sticke ich daheim und auswärts ...
Ich bin ruhig und glücklich und am liebsten sticke ich
Lilien und Rosen.

Mich freuen diese Dinge,
die so schön Zauber besitzen,
die von dem Frühling sprechen,
von Blumen und von Luftschlössern,
diese Dinge die Poesie heißen ...
Versteht mich?

La Bohème, 1. Akt, Arie der Mimì (1896)

Musik: Giacomo Puccini
Text: Giuseppe Giacosa

Mimì

con semplicità *Andante lento*

p Sì. Mi chia-ma-no Mi-mì, ma il mio nome è Lu-ci-a. La sto-ria mia è bre-ve. A te-la, o a se-ta ri-ca-mo, in ca-sa e

fu-o-ri ... Son tran-qui-la lie-ta, mio svago far gi-gli e ro-se. Mi piac-cion quel-le co-se che han sì dol-ce ma-lia, che par-la-no d'a-

rall. *dolcemente* *a tempo*

mor, di pri-ma-ve-re, e di so-gni e di chi-me-re, quel-le co-se che han no-me po-e-sia ... Lei m'in-ten-de?

- 14** a. Hören Sie die Arie, lesen Sie die deutsche Übersetzung mit oder vorab durch.



A58

- b. Zwei Eigenschaften der Figur spiegeln sich in der Melodieführung wider: ihre Naivität und die Fähigkeit zur Leidenschaft. Erläutern Sie, wie die Musik Mimìs Charakter umsetzt. Begründen Sie Ihre Beobachtungen am Höreindruck und dem Notentext.

- 15** Hören Sie die ganze Arie. Achten Sie besonders darauf, wie sich die beiden prägenden Eigenschaften der Mimì im weiteren Verlauf zeigen.



A58

Das bittere Ende

Die letzte Szene der Oper spielt wieder in der Dachstube der Bohémiens. Mimì ist todkrank; den Frühling, von dem sie in der ersten Szene geträumt hat, wird sie nicht mehr erleben.

Im großen Finale zeigt sich Puccinis dramatisches Talent in Vollendung. Die Szene beginnt mit einfachen Worten Mimis. Sie hat sich schlafend gestellt, damit Rodolfos Freunde das Zimmer verlassen:

Ich hab so getan, als schliefe ich ... weil ich mit dir allein sein wollte. Es gibt so viele Dinge, die ich dir sagen will, oder eigentlich nur ein einziges, so groß wie das Meer.

Fin-ge-vo di dor-mi-re, per-ché vol-li con te re-sta-re. Ho tan-te
co-se che ti vo-glio di-re, o-u-na ma an-de co-me il ma-re,

Dann gesteht Mimì Rodolfo noch einmal:

Du bist meine Liebe und mein ganzes Leben.



Sei mio_a-mor' e tut-ta la mia vi-ta, sei il mio_a-mor e tut-ta la mia vi-ta!

In der ganzen Szene nutzt Puccini alle Farben des Orchesters. Aber am Ende die Erinnerung an die erste Begegnung mit Rodolfo überwältigt, so dass in die meisten Instrumente.



Mimì: *Piu sostenuto* *mf* Mi chia-ma-no Mi *me eco* Mi chia-ma-no Mi-mi. *mo rall.* Il per-ché non so ...?
 (come eco)
 Vln.: *mf* *pp* (come eco) *ppp*
 Vla.: *pp* (come eco) *ppp*
 Vc.: *pp* (come eco) *ppp*

16 Hört die Szene. Sammelt anhand eures Höreindrucks Wörter, die die Gefühle von Mimì treffend beschreiben.



Wenn Musik und Text zusammenwirken (S. 58)

17 Analysiert den letzten Ausschnitt detailliert (Instrumentierung, Dynamik, Vortragsanweisungen, Melodieführung). Erläutert anhand eurer Beobachtungen am Notentext, wie die Musik Mimìs Gefühle zum Ausdruck bringt.

Belcanto und Verismo

Giacomo Puccini wird oft als der letzte große Meister des Belcanto angesehen. Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert trat in der italienischen Oper jedoch eine Tendenz in den Vordergrund, die vom literarischen Naturalismus beeinflusst war: der ‚Verismo‘. Man wollte sich dem Zwang des Belcanto nicht mehr unterwerfen, suchte vielmehr wirklichkeitsnahe Darstellungen der Handlung. Ein charakteristisches Beispiel bietet der Schluss von *La Bohème*:

Rodolfos Freunde sind in die Mansarde zurückgekehrt; sie haben Geld und Medizin besorgt. Aber Mimì ist schon gestorben. Rodolfo hat es als einziger nicht wahrgenommen und tritt an Mimìs Bett:

Belcanto

Italienisches Gesangsideal, besonders in der Oper vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Ausschlaggebend ist die Schönheit der Tongebung; dramatische Gestaltung und realer Ausdruck des Textes treten dabei in den Hintergrund.



Rodolfo: *Vedi, è tranquilla.*

Seht nur – sie ist ganz ruhig
(bemerkt die Bestürzung in den Gesichtern der Freunde)

Che vuol dire?

Was wollt ihr sagen?

Quell'andare e venire ...

Welch Kommen und Gehen!

Quel guardarmi così?

Was seht ihr mich so an?

Marcel: Coraggio!

(geht auf ihn zu) Mut!

Rodolfo: Mimì ... Mimì!

(stürzt ans Bett) Mimì ... Mimì!

- 18** Hört den Schluss der Oper. Die Freunde haben bemerkt, dass Mimì gestorben ist. Beschreibt weitere Elemente der Stimme, die für die bisherige Oper ungewöhnlich waren und die man dem Verismo zuschreiben könnte.



A60

Das Ende einer Ära

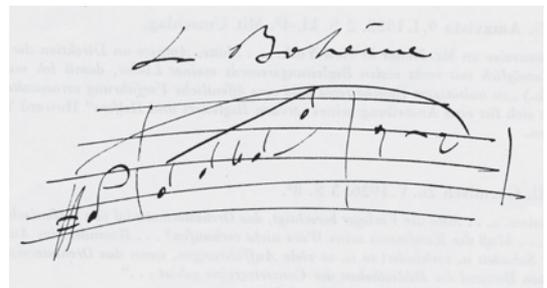
Als Puccini im November 1924 – 28 Jahre nach der Uraufführung von *La Bohème* – starb, bewachte sein Tod die ganze Opernwelt. Man hatte das Gefühl, dass damit die große Zeit der Oper zu Ende gegangen war.

» Die italienischen Tageszeitungen versammelten die ersten Leichensteine für die näheren Umstände seines Todes und die Würdigung des Toten. Beinahe sämtliche Opernhäuser der Welt schließen an jenem Abend. In der New Yorker Met spielt man anderntags Chopins Trauermarsch [für La Bohème gegeben wird. Im Mailänder Dom brennen, in der Nacht von achttausend Kerzen, ein Trauergottesdienst, der eines Königs würdig gewesen wäre. Über achttausend Menschen folgen dem Trauerzug. « (Helmut Krausser, 2008)

- 19** Seht das Ende der Oper in der Inszenierung von Franco Zeffirelli mit Luciano Pavarotti und Mirrella Freni (San Francisco). Erläutert, wie der Schluss inszeniert ist. Beachtet dabei, wie Rodolfo seine Bestürzung zum Ausdruck bringt.



5



- 20** a. Tauscht euch darüber aus, welche Aspekte der Oper euch heutzutage am meisten bewegen.
- b. Stellt Vermutungen auf, warum Puccinis Opern heute noch zu den beliebtesten gehören.

➔ Neue Klänge (S. 144)

Musiktheater im 21. Jahrhundert – Olga Neuwirths *The Outcast*



geb. 1968 in Graz

» Da mein Onkel auf Long Island lebt, bin ich seit meiner Kindheit oft in den USA gewesen. Ich habe Baseball gespielt, war in der 1970er Punk, habe Graffiti und die Hip-Hop-Band NWA verehrt. Ich habe mich immer sehr für die amerikanische Kultur hingezogen gefühlt, sowohl zur Popkultur als auch zur Hochkultur. [...]. «

Kreativität zwischen den Künsten

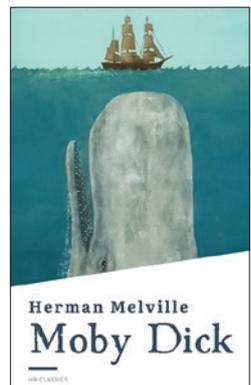
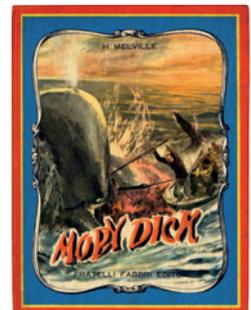
Olga Neuwirth kommt aus einer kunstinteressierten Familie, der Vater war u. a. Jazzpianist, der Onkel ist Komponist und Musikwissenschaftler, ihre Schwester Bildhauerin. Eigentlich wollte sie Trompete studieren, erlitt aber bei einem Autounfall eine Kieferverletzung und entschied sich für die Fächer Komposition sowie Film und Malerei. Sie studierte in San Francisco, Wien und Paris, nachdem sie schon als Jugendliche an Kompositionsworkshops teilgenommen hatte. Die österreichische Komponistin verbindet in ihrer Musik andere Künste wie Literatur, Film, Architektur und Schauspiel auf. Sie komponiert, fotografiert, malt, schreibt Bücher, experimentiert und forscht. Ihre oft abendfüllenden Musiktheater suchen neue Darstellungsmöglichkeiten, werden mit hochkarätig besetzten Ensembles aufgeführt – und nicht selten kontrovers diskutiert. In Interviews bzw. veröffentlichten Texten äußert sie, dass sie nicht einfach musikalische Erwartungen bedienen will: Künstlerisch und gesellschaftspolitisch setzt sie z. B. schon länger entschiedene Statements zu den bewussteren Umgang mit der Umwelt und gegen Machtmissbrauch und Diskriminierung.

Inspiration aus der Literatur: *Moby-Dick* (Der Wal) und Autor Herman Melville

Während eines mehrmönatigen Kompositionsaufenthaltes in New York beschäftigte sich Neuwirth intensiv mit dem Werk von Herman Melville, dessen Roman *Moby-Dick* 1851 erschienen und in viele Sprachen übersetzt wurde. Melville stellt hier den Kampf zwischen dem Menschen und dem Unheimlichen der Natur dar, und äußert sprachlich abwechslungsreich Gedanken über Philosophien des Lebens. Die Handlung des Romans zeigt den Walfänger Kapitän Ahab, dem bei einer früheren Ausfahrt durch einen riesigen weißen Wal ein Unterschenkel abgerissen wurde. Bei einer neuen Ausfahrt mit seinem Schiff *Pequod* will er sich – anders als viele seiner Crew – vergewissen am Wal rächen. Letztlich findet er den Wal, der das Schiff rammt. Ahab wird ins Meer gerissen. Von den anderen seiner Crew überlebt nur der Matrose Ismael, aus dessen Ich-Perspektive die Geschichte ausführlich erzählt wird.



J.O. Eaton: Herman Melville (1876)



Moby-Dick-Auflagen aus den Jahren 1956 bzw. 2022

Außenseiter im Fokus

Es sind die Außenseiter unserer Gesellschaft, auf Englisch die „Outcasts“ (etwa: die Ausgestoßenen), die Olga Neuwirth interessieren. Der Autor Herman Melville gehörte auch zu solchen Outcasts, erst nach seinem Tod wurde sein Werk zu Weltliteratur. Sie erläutert:

„In ‚Moby-Dick‘ ist alles – das Meer, seine Kreatur und der Mensch – wild. Das löste in mir ein Seebeben aus, auf das ich reflexhaft musikalisch reagieren wollte. [...] Jedes Kapitel, jeder Satz ein Universum für sich. Wie wunderbar [...] Der Kontrast in der Prosa, der das Thema von Windstille und Sturm verbindet, das unabänderliche Ebben und Fluten und die vielen Aktionen, die aus dem Entstehen – all das wurde zum Generator meiner musikalischen Fantasie.“

Für ihr aufwendig gestaltetes Musiktheater erarbeitete sie in Kooperation mit Textautorinnen und –autoren ein Libretto, das auf Werken von Herman Melville und insbesondere seinem *Moby Dick* basiert. Die Produktion wurde 2019 anlässlich ihres Geburtstags in Wien und als überarbeitete Neuproduktion 2019 in der Hamburger Elbphilharmonie, die einem Schiff ähnelt, und dann 2020 in Paris mit aufwändigen Videoinstallationen aufgeführt.

Neue Crew, besonderes Augenmerk

Bei Olga Neuwirth tritt statt des Matrosen Ismael die Matrosin Ishmaela auf. Außerdem kombiniert die Komponistin verschiedenste Musikstile mit ungewöhnlichen Klangerzeugern, z. B. E-Gitarre, Synthesizer, Harmonorgel oder Hamam-Tonk-Piano, Sample-Zuspiel und große Videoinstallationen. Die auftretenden Figuren nutzt Neuwirth neben den Hauptcharakteren ebenfalls als einer Mix aus Stimmfächern, z. B. Chor, Chanson/Shanty, Courtier, Schauspieler, kommentierender Knabenchor, Männerchor.

Tosende See

Die ausführlichen Beschreibungen bei Melville, z. B. die Erzählungen über das Meer, faszinieren Olga Neuwirth in besonderer Weise. Beim Komponieren des Großwerks lebte sie in New York und beobachtete jeden Morgen aus dem Fenster ihres Lieblingscafés heraus die Veränderungen des Hudson Rivers, der oft große Schwankungen seiner Kräfte zeigt. Die Komponistin grenzt diese Faszination in ihrer Musik auf und nennt die vier großen Abschnitte von *The Outcast* nach Zuständen des Meeres:

Part I. Water I – *The Green Sea* Part III. Water III – *The Black Sea*
Part II. Water II – *The Blue Sea* Epilog Water IV – *The Green Sea*

21 Setzt die Zustände des Meeres, wie Olga Neuwirth sie in den Abschnitten des Werks benennt, mit Instrumenten oder Stimme um. Ordnet die Abschnitte den Titeln (graues, blaues, schwarzes, grünes Meer) Assoziationen zu und probiert gemeinsam verschiedene Umsetzungsmöglichkeiten aus.



Inszenierung in der Elbphilharmonie, Hamburg (2019)

Auswahl aus den Charakteren:

Ishmaela (hoher Sopran)
Old Melville, der Schriftsteller (verstärkt)
Ahab, Kapitän der *Pequod* (Bariton)
Bartleby, ein Schreiber (Chansonnier, verstärkt)
Besetzung/Stimmen
24 Männer
Pip, Kajütenjunge (Knabensopran)

- 22** a. Recherchiert die *Innerviews* mit Olga Neuwirth auf den Seiten der Elbphilharmonie Hamburg. Erläutert den Werktitel *The Outcast* und die Rolle der Macht in dem Werk. 
- b. Erklärt, warum Ismael als Frau dargestellt wird.
- c. Deutet die Funktion des Kinderchors.
- 23** a. Recherchiert und seht den Rückblick der Aufführung auf den Seiten der Elbphilharmonie. 
- b. Beschreibt Bühnenbild, Maske, Kostüme, Film- und Bewegungselemente und benennt die zu hörenden Instrumentengruppen.
- c. Stellt Vermutungen darüber an, welche Intention die Komponistin mit dem frühen Einsatz des Knabenchors verfolgt.

Sprache wird zu Musik

Besonders die Figur Ahab interessiert die Komponistin aus klanglicher Sicht. Sie beginnt Anfangs spricht er mit kräftiger Stimme, während all seine Begleiter sich zögernd und vorsichtig artikulieren. Erst als er das verführerische Geld ins Spiel bringt, fallen alle in sein Schwärmen ein. Er hat das Ziel seiner Reise, die Herrschaft über die Natur zum Anwerben einer Mannschaft, klar gemacht. Die Kosten seiner Macht- und Rachephantasie eines Einzelnen, der jeden Trost abweist, kann die Crew nicht erkennen. Die Matrosen schwingen sich gegenseitig zu einem großen Hassgesang auf, in dem Ahab sich an das Bedürfnis eines jeden Menschen wendet, nämlich im Leiden auf dieser Welt einen Sinn zu finden.

Auch die anderen Figuren finden besonderen Ausdruck in der Musik. Ismaels bzw. Ishmaels gesanglicher Erzählstil, oder Pips (Kajütenjunge) Stottern und Queequegs (erster Harpunier) lebendige, unverstellte Energie und Melismen bilden, ebenso wie die Chöre, eine Kontrast- und Ahab's kühner, abgehackter Sprache. Die Musik war sozusagen schon im Buch angelegt, in der Gegenüberstellung der Tonfülle und dem Kontrast der Ausdrucksweisen.

Gesellschaftskritik: maximaler Gewinn, maximaler Schaden der Natur

Olga Neuwirth interessiert sich für gesellschaftskritische Themen, die sie immer wieder in ihre Werke einbezieht. Die Schriftstellerin Elfriede Jelinek sowie der Komponist für seine gesellschaftskritische Musik bekannte Hans Werner Henze gehören zu ihren Vorbildern:

„Ich brauche einen großen Raum, in dem ich wühlen kann, und manchmal wird er auch von Wut bestimmt. Wut über politisch-soziale Probleme, die ich haben, seit ich eine Jugendliche war, weil ich immer schon viel gelesen hab und mich über sozial-politische Probleme auch sehr aufregen kann. Es ist ein Teil von mir und deshalb ist das auch ein Teil meiner Kunst.“

Die Gesellschaftskritik ist eine Konstellation von Meinungen und Menschen in der Gesellschaft, die Melville schon im 19. Jahrhundert formuliert hat. Sie ist für Olga Neuwirth auch heute noch von Bedeutung:

„Ishmael, der Passive, und Ahab, der Aktive. *Moby Dick* ist für mich heute: ein Symbol für eine Tragödie unter den Bedingungen einer destabilisierten Demokratie und der Untergrabung von Menschenwürde und Rechtsstaatlichkeit. Der Walfang als Industrie, als Fabrik, als Technologie, die alles zermalmt. [...] Melville hat bereits damals Kritik an der Ausbeutung der Ressourcen geübt und ein ethisches Problem erkannt, das an der Wallstreet bis heute ungelöst bleibt: den Beginn eines Denkens, das nach maximalem Gewinn strebt. [...] Herman Melville war persönlich betroffen, als sein Vater beim ersten Crash der Wallstreet bankrott wurde und darüber wahnsinnig wurde. So wie bei [...] Ahab, der wahnsinnig gewordene amerikanische Traum der die Glaube, die Welt zu sein, um über sie verfügen zu können. [...] Nur sein Hass und seine Größenphantasie können ihn vor dem Zusammenbruch bewahren, aber die Pathologie dieses einen [Mannes] reißt eine ganze Mannschaft ins Verderben.“

Pip (Kapitel 129, Die Kajüte) in der Kajüte zu Ahab, der an Deck steht, während er bleiben soll:

„Pip! Pip! Ding, dong, ding! Wer hat Pip gesehen? Er muß hier oben sein, wollen mal die Tür probieren. Was? Weder Riegel noch Bolzen, noch Schranke und doch sie sind nicht zu öffnen. Das muß der Bannspruch sein; er wies mich an, hier zu bleiben: Aye, und sagte mir, dieser verschraubte Schlüssel ist in mein. Hier also dann setz ich mich hin, gegen den Heckbalken, genau in der Mitte vor dem Mast sein ganzer Kiel und seine vier Masten vor mir.“

Ahab (Kapitel 133, Die Jagd – Erster Tag) nach der Sichtung des Wals:

„Er wird gleich abtauchen! Leeseegel ein! Fallen Bramsegel ein! Bock klar. Mr. Starbuck, denk dran, bleib an Bord und halt das Schiff. Ruder, heda! Anluven, eine Schlich anluven! So; stützen, Mann, stützen! Da taucht er! Nein, nein; bloß schwarzes Wasser! Alles klar, das ist die rote da? Alles bereit, alles bereit!“

Ismael/Ishmaela (Kapitel 133, Die Jagd – Erster Tag) berichtet:

„Und solchermaßen schwamm Moby Dick durch die heile Ruhe der tropischen See dahin zwischen Wogen, deren Klatschen durch eine maßlos übertriebene Wirkung der Sonne zum dem Blick immer noch die ganze Schrecknis seines untergetauchten Rumpfes durchsichtig abhaltend, die verführerische Scheußlichkeit seines Kiefers ganz und gar verbergend. Doch bald hob sich sein Kopf wie ein gewöhnliches Gesicht aus dem Wasser; einen Augenblick lang formte sein ganzer marmorierter Leib einen hohen, gebogenen Bogen wie die natürliche Brücke von Virginia, und indem er zur Warnung seine bannerhafte Schwanzflosse in den Lüften schwenkte, offenbarte sich der großmächtige Gott, tauchte ab und erhellte den Blick.“

Besatzung/Schiffsleute mit Starbuck (Kapitel 135 Die Jagd – Dritter Tag):

„Die Haifische! Die Haifische! Die Haifische! O Meister, mein Meister, kommt zurück!“ „Oh! Ahab“, [rief Starbuck], „nicht zu spät ist's, so komm noch, am nächsten Tag, abzulassen. Siehe! Moby Dick sucht dich nicht. Du seiest es, du, wo von Sinn ich nicht weiß!“

- 24** a. Seht euch das Video von Olga Neuwirth auf dem Kanal der Elbphilharmonie nochmal. Achtet darauf, welche Geräusche zu hören sind und wie Neuwirth den Stil-Mix einsetzt.
- b. Untersucht auch die Umsetzung der Sprache: Diskutiert die Wirkung der auftretenden Personen, z. B.: Ahab, Ishmaela und die Chöre.
- 25** Sammelt Möglichkeiten, wie Kunst auf wichtige gesellschaftliche Themen einwirken kann, z. B. zum Klimaschutz, Feminismus oder Populismus. Bezieht die Aussagen der Komponistin mit ein.

Vom Opernsaal an den Broadway – Das Musical

Mit wehenden Fahnen in die Welt

Wie kaum eine andere Form des Theaters hat das Musical die Welt mit wehenden Fahnen erobert. Dabei ist es ein musikalisches Geschöpf mit vielen Eltern und tausend Gesichtern.

Um 1900 blühten in Wirtschaftsmetropolen wie London Theater und Shows für große Zuschauermassen. Musikerinnen, Musiker und Theaterleute aus diesem Milieu arbeiteten bald auch in den USA, Musikverlage und Produktionsfirmen sammelten sich in New York um den Broadway, auch dort spielte man Operetten und Revuen, in denen sich Zirkus- und Tanznummern abwechselten. Als dann auch mehr Einheimische in dem Geschäft Fuß fassten, kamen Elemente des Jazz, des Ragtime und der Minstrel-Shows hinzu. Deutlich hören kann man diese in *Show Boat*, das 1927 in New York uraufgeführt wurde und oft als das erste Musical bezeichnet wird. Im Unterschied zu den beliebten bunten Folgen verschiedener kleiner Ereignisse erlebte man hier eine durchgängige Handlung: Auf dem prächtigen Mississippi-Dampfer trifft ein bunter Personenkreis aus Varieté und Glücksspiel, und der Heizer Joe singt ein Lied über die Bedeutungslosigkeit seines Daseins, das der große Strom nicht einmal wahrnimmt.



Musicalreklame am Broadway in New York

Minstrel-Show und Blackfacing



Im 19. Jahrhundert überaus beliebte Aufführung, bei denen weiße Darsteller schwarz geschminkt das komödiantische Talent ihrer Kolleginnen und Kollegen mit afroamerikanischen Wurzeln und in grotesk überzogener Darstellung nachahmten. Das Vorgehen wird als „Blackfacing“ bezeichnet und heute sehr kritisch bewertet. Es gilt weitestgehend unumstritten als rassistisch – trotz Kunstfreiheit wird es als herabwürdigende Bühnenform angesehen und auch unabhängig von den Minstrel-Shows des 19. Jahrhunderts diskutiert.

Ol' Man River aus *Show Boat* (Ausschnitt)

Text: Oscar Hammerstein;
Musik: Jerome Kern
© TB Harms/Chappell

Ol' man riv - er, da ol' man riv - er, he mus' know sump - in', but
 don't th - in' he jes keeps roll - in', he keeps on roll - in' a - long.
 He can't plant cot - tors, he don't plant cot - ton an' dem dat plants 'em is
 so for - got - ten, but ol' man riv - er, he jes keeps roll - in' a - long.

- Singt den Ausschnitt zu einer eigenen Begleitung.
- Untersucht den Tonvorrat und bestimmt die Art der Tonskala.
- Hört *Ol' Man River* und verfolgt den Notenausschnitt oben. Arbeitet Elemente einer einfachen Liedstruktur heraus, die den Heizer Joe in seiner Rolle symbolisieren könnte.



Ein musiktheatralischer Dieb

Als „Musical Play“ wurde *Show Boat* bei der Uraufführung bezeichnet. Später wurde daraus der Gattungsbegriff „Musical“. Eine exakte Definition dieser Form des Musiktheaters fällt allerdings schwer:

» Musical kann alles sein. Das Musical ist ein Dieb. Es greift zu allen theatralischen Mitteln und klaut aus den Schatzkammern der Kultur. Es ist schamlos, [...] ein Gesamtkunstwerk, ... aber von höchster Komplexität! « (Erhard Pauer)

Drei Sparten – hunderte Mitarbeitende

Tatsächlich kann man für die Aufführung eines Musicals alle Ensemblemitglieder eines Dreispartentheaters beschäftigen.

Klagen über hohe Eintrittspreise erscheinen nur so lange gerechtfertigt, bis man sich klar macht, wer z. B. alles an einer großen Musicalaufführung beteiligt ist. Da kommt man leicht auf mehrere hundert aus vielen Bereichen:

- **bei der Entstehung:** Text, Komposition;
- **bei der Vorbereitung:** Intendanz, Dramaturgie, Bühnenbild, Kostümbild, Beleuchtung;
- **in den Werkstätten:** Schneiderei, Schreinerei, Malerwerkstatt, Schusterwerkstatt;
- **bei der Einstudierung:** Choreografie, Dirigat, Korrepetition;
- **vor der Aufführung:** Maske, Garderobe für Auftretende, Bühnenarbeit;
- **auf der Bühne:** Sologesang, Schauspiel, Tanz, Chorgesang, Statisten und Statistinnen;
- **im Orchestergraben:** Musikerinnen und Musiker;
- **während der Aufführung:** Souffleur/Souffleuse, Aufführungsinnenzweck, Bühnenarbeit, Lichttechnik, Tontechnik, Physiotherapie (für Ballett);
- **im Umfeld:** Vorverkauf, Kasse, Garderobe, Platzverwaltung, Gastronomie, Sicherheitsdienst, Feuerwehr, Sanitätsdienst.

27 Tauscht euch darüber aus und begründet, welche Berufe euch besonders interessieren.

28 Recherchiert die Handlungen der angeführten Musicals. Stellt dar, inwiefern sich die erwähnten Elemente jeweils wiederfinden lassen.

Shakespeare und Sozialkritik

Die Verbindung der Sparten galt in der Entstehung des Musicals von Anfang an. Weitere Merkmale trennen zwar nicht für alle, aber doch für viele Musicals zu.

- Oft enthalten Musicals sozialkritische Elemente (*West Side Story*, *Billy Elliot*).
- Häufig werden Motive und Züge der Handlung aus der großen Literatur ausgenutzt, z. B. bei Shakespeare (*Kiss Me, Kate*).
- Regelmäßig werden erfolgreiche Musicals verfilmt. Gelegentlich sind auch Filme das Vorbild für Musicals (*The Lion King*).
- In den 1960er-Jahren prägten auch Elemente der Rockmusik Musicals wie *Hair*.
- Seit 2000 wurden Jukebox-Musicals Mode, die Karrieren erfolgreicher Künstlerinnen und Künstler nachzeichneten. So erklingen in *Jersey Boys* die Hits der amerikanischen Gruppe The Four Seasons, und *Mamma Mia!* basiert auf Songs von ABBA.
- 2015 wurde mit *Hamilton* das erste Musical uraufgeführt, dessen Musik hauptsächlich auf Rap und Hip-Hop basiert.

Dreispartentheater 

Größte Bühnen mit Ensemble für Oper, Schauspiel und Ballett.

Korrepetition
Einstudierung der Gesangspartien mit Klavier

Inspeizienz
Verantwortlich für den Ablauf einer Aufführung

Intendanz
Verantwortliche Leitung eines Theaters

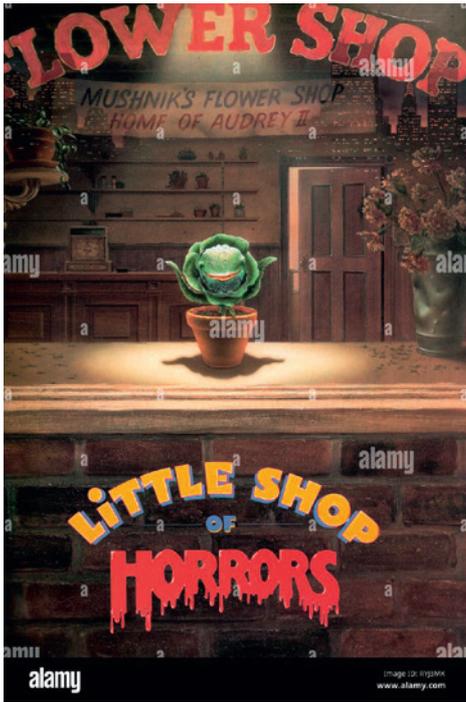
Dramaturgie
Vorbereitung, insbesondere Bearbeitung von Textvorlagen (z. B. Kürzungen, Einfügungen), Erstellung des Spielplans, Herausgabe des Programmheftes u. ä.

Choreografie
Erfinden und Gestalten von Bewegungen zur Musik, Kreation des tänzerischen Teils bei einem Ballett



Szene aus dem Musical *Hair*

Schriller Thriller – *Der kleine Horrorladen*



Ein skurriles Stück um eine seltsame Pflanze

Das Musical *Little Shop of Horrors* von den Menken und Howard Ashman wurde 1982 in New York uraufgeführt. Eine deutsche Fassung, deren Text von Michael Kunze stammt, hatte 1986 Premiere (*Der kleine Horrorladen*). Der Held der skurrilen Geschichte, die erzählt wird, ist der bettelarme Seymour Krelborn, der von dem teuflischen Mr. Mushnik, dem Inhaber eines Blumenladens, als billige Arbeitskraft ausgebeutet. Still und hoffnungslos verliebt er sich in die hübsche Audrey, die er bald lässt Audrey II trotz aller mühseligen Pflanz- und Tierkulturanfänge. Seymour weiß sich keinen Rat mehr. Er hält der Pflanze vor, wie mühselig er sie gepflegt hat, und er füttert sie sogar mit ein paar Tropfen seines Blutes: „Du bist erst zufrieden, wenn ich Blut an dich schwitz', hier nimm ein paar Tropfen an. Ich grüß dich, Polyp, sei lieb, wach für mich.“

Rettung durch Audrey II

In Mushniks heruntergekommenen Blumenladen mit seiner welken Ware verirrt sich keine Kundin mehr. Aber Seymour hat kürzlich eine exotische Pflanze gekauft und sie auf den Namen „Audrey II“ getauft. Kaum steht das Gewächs im Schaufenster, strömen die Menschen in den Laden. Er bald lässt Audrey II trotz aller mühseligen Pflanz- und Tierkulturanfänge. Seymour weiß sich keinen Rat mehr. Er hält der Pflanze vor, wie mühselig er sie gepflegt hat, und er füttert sie sogar mit ein paar Tropfen seines Blutes: „Du bist erst zufrieden, wenn ich Blut an dich schwitz', hier nimm ein paar Tropfen an. Ich grüß dich, Polyp, sei lieb, wach für mich.“



Wachs für mich

Musik: Howard Ashman, Alan Menken;
Text: Michael Kunze
© Trunksong/Neue Welt/Universal

Verse

1. Ich hab' dich ge-gossen, ich hab' dich be-wacht,
 ge-mischt. ge-stärkt und ver-jüngt,

4. du hast mir bis-her nur Kum-mer ge-macht,
 ich hab' dich mit Stall-mist und A-sche ge-düngt,

8. ich bitt' dich von Her-zen, folg end-lich dem Trieb,
 zeig mir, dass dir's gut-tut, ich mein', im Prin-zip,

sei lieb, wach für mich! 2. Ich ha-be dich
 sei lieb, wach für mich!

29 Singt den Beginn des Songs zur eigenen Begleitung.

30 Zeigt Gestaltungsmittel in Text und Musik auf, die Seymour kennzeichnen.

Charakteristische Formate

Bei der Komposition des Musicals ließ sich Alan Menken von Musikstilen der 1960er-Jahre inspirieren. Sie dienen ihm auch dazu, einzelne Figuren zu charakterisieren. So erinnern Seymours Songs an die Musik von Teen-Idolen der 1960er-Jahre: kommerzieller Pop, zugeschnitten auf weiße Jugendliche der US-Mittelschicht.

Backgroundstimmen als Kommentar

Eine besondere Rolle spielen im *Kleinen Horrorladen* drei Straßenmädchen. Sie übernehmen die Aufgaben des Chors im antiken Theater. Im griechischen Drama wirkte nämlich fast immer sitzend und singend ein Chor mit. Als Begleiter informierte er über die Handlung, kommentierte und interpretierte das Geschehen. In den Bemerkungen des Chors spiegelten sich die vorherrschende Moral und die allgemeine Meinung. Ähnlich agiert das Trio der Straßenmädchen im Horrorladen. Immer wieder treten die drei auf als Backgroundstimmen und kommentieren das Geschehen. Schon im Titelsong des Musicals wird dies deutlich:

„*Stopp, kommt nicht zu nah',
und bewegt euch nicht!
Wir warnen, lasst euch nicht umgarnen
von den bösen Mächten, die sich tarnen,
wir warnen euch noch mal, vor allem:
passt auf!*“

Rollen und Rollennamen

Auch bei den Beiträgen der Straßenmädchen lehnt sich der Komponist an Popmusik einer vergangenen Ära an. Die Rollennamen der drei Chor-Figuren – Crystal, Ronette und Chiffon – geben einen unmissverständlichen Hinweis. The Crystals, The Ronettes und The Chiffons waren nämlich Girlgroups aus den USA, die in den 1960er-Jahren große Erfolge feierten.



Crystal, Ronette und Chiffon in der Verfilmung des Musicals

- 31 Lest den Textauszug aus dem Titelsong. Eräutert, inwiefern in diesem Song Funktionen eines antiken Theaterchors übernommen wurden.
- 32 Hört den Titelsong in der deutschen Fassung. Hört zum Vergleich Ausschnitte aus Hits der Crystals, der Ronettes und der Chiffons. Diskutiert Ähnlichkeiten in den Songs nach (z. B. Gesang und Backgroundstimmen).



A62

Ein blutiger Ausstieg

Die Filmfassung vom *Kleinen Horrorladen* beschert dem Publikum ein Happy End. Ganz anders die Bühnenfassung. Seymour ist verzweifelt, weil die rätselhafte Pflanze Audrey II zu welken beginnt. Aber die rätselhafte Pflanze schlägt einen Weg vor: Seymour hat schon von seinem Blut getrunken, nun soll Seymour sie mit neuem Blut versorgen. Im *Kleinen Horrorladen* wird Seymour zum erfolgreichen Star machen.

Gibs mir

Musik: Howard Ashman, Alan Menken;
Text: Michael Kunze
© Trunksong/Neue Welt/Universal

Intro

C⁵ *C⁷*

Gib's mir! Gib's mir! Gib's mir! Gib's mir, Sey - mour, heu - te Nacht. —

12 *C* *Dm⁷* *D#^{o7}* *C/E* *F⁷* *C⁷* **2**

Du schaffst es! Tu's für mich, - Mann! Gib's mir, Sey - mour, — mir heu - te Nacht, —

22 *G⁷* *Am* *F⁷* *C⁷* **3**

denn ich muss ha - ben, Sey - mour, — was mich un - glück - lich macht. —

Verse

32 *C⁷*

1. Möch - test du ein Ca - bri - o - let,
2. Willst du auf den O - pen - ball geh'n,
3. Al - so, Sey - mour, zick - nicht lang 'rum,

34

ein — Ja - ckett aus — Gold - la - mé
willst — du in der Zeit - ung steh'n,
du kannst reich und mäch - tig wer - den, doch nicht dumm!

36 *E^b* *F* *C⁷* *Fine*

o - der La - dy Di — zum fünf - te: Du kannst es ha - ben!
ich, — die — Pflan - ze, — es ge - scheh'n! Du kannst es ha - ben!
Zeig ein biss - chen gu - ten Wil - len, — kannst — al - les ha - ben!

Bridge

40 *F⁹* *C⁷* *F⁹*

Denn ich bin dein gu - ter Freund und ich dien' der Mo - ral, nur da - für, dass du mich speist, — du

46 *D⁷* *G⁷* *G⁺⁷* *D.S. al Fine*

weiß ja, was ich mag, ich mag's — je - den Tag, ich bin auf dei - nen ro - ten Saft ganz scharf. —

33 Beschreibt die Charaktereigenschaften von Audrey II. Singt dann den Song zum Playback.



34 Seht den Fimausschnitt und arbeitet heraus, wie der Charakter der Pflanze dargestellt wird.



Grüne Gefahr – schwarze Stimme

In der Filmversion übernahm der afroamerikanische Sänger Levi Stubbs die Stimme der blutdürstigen Pflanze. Das sorgte in den USA für heftige Diskussionen über subtile rassistische Untertöne. Filmregisseur Frank Oz führte eine zutiefst problematische Erklärung an:

„Genau das, was ich suchte: Jemand, der Kante zeigt, richtig schwarz, richtig von der Straße, mit einem Hauch von Bösartigkeit, aber zugleich auch albern und lustig.“

- 35 a. Hört den Song *Gib's mir* in der Originaleinspielung. Beschreibt die musikalischen Mittel (Sing- bzw. Sprechstimme, Begleitung, Tempo).
- b. Diskutiert, inwiefern die Rassismus-Vorwürfe gerechtfertigt sind.



Levi Stubbs als Leadsänger der Soulgruppe Four Tops (1966)

Das böse Ende

Seymour geht auf das Geschäft ein, verschafft der Pflanze Nahrung. Aber sie ist unersättlich. Schließlich fallen ihr alle Mr. Mushnik, Audrey und schließlich auch Seymour selbst zum Opfer. In der endgültigen Version des Musicals greift das Gewächs nach der Weltherrschaft. Am Ende des Musicals wendet sich das ganze Ensemble mit einem Appell an das Publikum:

Sie versprechen Dir Liebe und Geld.
Glück und Glanz und Erfolg auf der Welt.
Doch sie woll'n dafür Blut von Dir!
Gib's ihnen nicht!
[...]
Haltet aus und verliert nicht den Mut.
Etwas will unser Herz, unser Blut
Etwas, das uns den Himmel versüßt.
Kein Geschäft mit Gewalt und Gier.
Sonst wird alles verschlungen.
Drum, was immer sie woll'n von Dir,
Gib's ihnen nicht! Gib's ihnen nicht!



- 36 *Der kleine Horrorshow* ist ein Lehrstück über den Preis des Erfolgs'. Nehmt Stellung zu dieser Interpretation, indem ihr den Appell analysiert und die Funktion der Pflanze als Machtsystem deuten.
- 37 Hört das Ende des Musicals. Beschreibt Aufbau, Form und Musikstile.
- 38 Seht einen Ausschnitt aus dem Film und bewertet die stereotypische Besetzung aus heutiger Sicht. Entwickelt alternative Umsetzungsmöglichkeiten.



A65



6

Methoden der Werkerschließung II

Neben der harmonischen, melodischen und rhythmischen Analyse (vgl. S. 29 ff.) kann ein Stück auch hinsichtlich seiner Form und Besetzung untersucht werden. Diese beiden Parameter hängen wiederum sehr stark von der Epoche bzw. der Stilrichtung ab, welcher das Stück zuzuordnen ist.

Aspekte der formalen Analyse

Kleinformale Anlage, z. B.

- Gliederung in Motive, Themen, Perioden (mit Vorder-/Nachsatz)
- Variation und Entwicklung von Motiven (z. B. Reduktion, Sequenz)

Großformale Anlage, z. B.

- Liedformen
- Rondo

- Variation
- Sonatensauptsatz

Zusammenhänge zwischen Motiven/Themen/Formteilen

- Wiederholungen
- Variationen
- Kontraste

Oh, du lieber Augustin

Musik und Text: Trad.

2. Oh du lieber Augustin, 's Geld is' hin,
's Mensch is' hin,
oh du lieber Augustin, alles is' hin.
Wollt no vom Geld nix sag'n,
hätt i nur's Mensch beim Krän.
Oh du lieber Augustin, alles is' hin.

3. Oh du lieber Augustin,
alles mein Geld is' hin,
oh du lieber Augustin, alles is' hin.
D'Beidl is' laar, d' Hos'n is' voll,
nix is' no, wia's sein soll!
Oh du lieber Augustin, alles is' hin.

1 Analysiert das Volkslied *Oh, du lieber Augustin*.

- Untersucht die Strophen in sinnvolle Abschnitte und beschriftet sie mit Kleinbuchstaben (a – b – etc.).
- Prüft, ob bzw. wie sich die Abschnitte voneinander unterscheiden.
- Vergleicht auch die drei Strophen miteinander und beschreibt, an welchen Stellen Unterschiede auftreten.

2 Untersucht weitere Lieder aus dem Kapitel Volkslieder (S. 53 ff.) auf ihre formale Gestaltung.

Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791): Klaviersonate c-Moll, KV 457, 1. Satz

1. Thema

3 Wiederholt die formalen Aspekte der musikalischen Gestaltung und der Musiklehre kompakt (S. 314).

4 Hört euch das 1. Thema aus Mozarts *Klaviersonate* an und analysiert es hinsichtlich der formalen Gestaltung:



A66

a. Markiert die vorkommenden Motive und beschriftet sie (a = Motiv / a' = variiertes Motiv / b = kontrastierendes Motiv).

b. Beschreibt, wie das Thema im Gesamtsatz eingebettet ist.

5 Benennt, welche musikalischen Mittel (namlich Artikulation, Melodik, Harmonik etc.) Mozart einsetzt, um den formalen Aufbau des Themas deutlich zu machen.

2. Thema

6 Hört nun das 2. Thema aus dem Sonatensatz und analysiert es auf dieselbe Weise.



A67

7 Vergleicht die beiden Themen hinsichtlich ihres Charakters.

Aspekte der Besetzung



Je nach Epoche und Genre ist die Besetzung eines Werkes von der Komponistin oder dem Komponisten mehr oder weniger festgeschrieben. Die elektronische Musik verzichtet meist ganz auf einer Interpretin bzw. einen Interpreten; in früher mehrstimmiger Instrumentalmusik ist oft nur die (Stimm-)Lage festgelegt, aber nicht die Wahl der Instrumente.

- Instrumentengruppen je nach Material und Spielweise (z. B. Streicher, Blech-, Holzbläser, Tasten-, Schlag- und Zupfinstrumente, Rockband)
- Auswahl der Stimmlage (hohe, tiefe Instrumente, z. B. Kontrafagott, Trompete, Flöte)
- Kombination der Instrumente oder Koppelung mit Stimmen (colla parte)
- gattungstypische Besetzung (sinfonisch, kammermusikalisch, szenisch, vokalmusikalisch, instrumental)
- elektronische Mittel
- Freiräume in der Besetzung (z. B. bei grafischen Notationen)

Partiturausschnitte vom Barock bis zur Moderne

Die Partiturausschnitte stammen aus Werken folgender Komponisten:

- Joseph Haydn (1732–1809)
- Johann Sebastian Bach (1685–1750)
- Hector Berlioz (1803–1869)
- Otto Karl Mathé (*1936)
- Emilie Mayer (1812–1883)

- 8** Ordnet die fünf Partiturausschnitte begründet dem Komponisten bzw. der Komponistin zu. Geht dabei wie folgt vor:
- Recherchiert die Komponistinnen und Komponisten in der Liste, die im Lehrwerk vorkommen, und wiederholt die zentralen Merkmale ihrer Ästhetik.
 - Fasst die Besetzung der Werke zusammen und stellt charakteristische Merkmale heraus.
 - Erläutert die Funktion von Instrumenten, Gesang und Tanz. Geht bei Vokalmusik auf das Wort-Ton-Verhältnis ein.
 - Präsentiert euch eure Lösung im Plenum. Diskutiert die Eindeutigkeit eurer Zuordnungen.

Violino I

Violino II

Als Je-sus dort nach sei-nen Lei-den und nach dem Auf-er-

stehn aus dieser Welt zum Va-ter woll-te gehn, sprach er zu seinen Jüngern: Geht

Flauto *ff* *tenuto*

2 Oboi *ff* *tenuto*

2 Fagotti *ff* *tenuto*

2 Corni in G *ff* *tenuto*

2 Trombe in C *ff* *tenuto*

Timpani in C-G *ff* *tenuto*

Violino I *ff* *tenuto*

Violino II *ff* *tenuto*

Viola *ff* *tenuto*

Violoncello e Basso *ff* *tenuto*

Allegro agitato

Flöten, Oboen, Klarinetten *f*

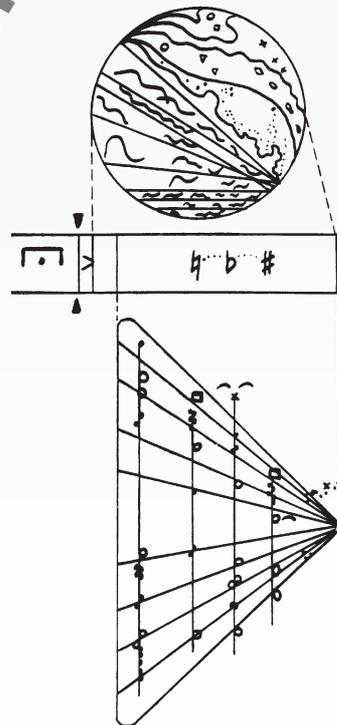
Fagotte *f*

Hörner *f*

Trompeten, Posaunen, Pauken *f*

Violin I und II *f*

Kontrabaß *f*



♩ = 63

Flauto piccolo
 Flauto
 Oboe 1
 2
 Clarinetto piccolo (Eb)
 Clarinetto (C)
 Fagotto 1-4
 (Eb) 1
 2
 Corno
 (C) 3
 4
 Tromba (Eb) 1
 2
 Cornet à pistons (Bb) 1
 2
 Alto 1
 Trombone
 Tenor 2
 3
 3
 Ophicléide 1
 2
 (B, E) 1
 Timpani (batterie) >
 (2 esecutori) (2 esecutori) >
 (G#, C#) 2
 Piatti >
 Gran Cassa (2 esecutori)
 Campana 1
 2 (derrière la scène)

con sord. a punta d'arco *pp*
 I divisi in 3
 con sord. a punta d'arco *pp*
 Violino
 con sord. a punta d'arco *pp*
 con sord. a punta d'arco *pp*
 II divisi in 3
 con sord. a punta d'arco *pp*
 con sord. a punta d'arco *pp*
 Viola
 con sord. a punta d'arco *pp*
 con sord. a punta d'arco *pp*
 Violoncello
 Contrabbasso

p *mf* *p* *mf*

Masterseite
 helbling.com

Aspekte der Instrumentalmusik

- Die Sinfonie
- Das Prinzip der Konzentierung
- Workshop: Die Magie des Taktstocks
- Kammermusik
- Musiklehrer angewandt: Hören und Einordnen
- Neue Klänge
- Workshop: Schöne neue Klänge
- Workshop: Komponieren mit dem Computer
- Programmatische Musik
- Musik und Tradition
- Workshop: Vom Üben und Meistern
- Workshop: Westafrikanische Trommelrhythmen



Johann Sebastian Bach
(S.15)

Empfindung und Disziplin – Werke der Vorklassik

Sinfonie



Seit der Klassik Bezeichnung für eine mehrsätzig Komposition für Orchester. Die aus der italienischen Opernouvertüre übernommene Satzfolge ‚schnell – langsam – schnell‘ wird an dritter Stelle durch einen Tanzsatz (Menuett, Scherzo) erweitert. Für einzelne Sätze werden oft bestimmte Formen verwendet wie Sonaten(haupt)satz, Variationen, Rondo. In aller Regel stehen der erste und letzte Satz in der gleichen Tonart.

Carl Philipp Emmanuel Bach (1714–1788)



Das reiche Werk des in Berlin und Hamburg Wirkenden umfasst Oratorien, Sinfonien und Kammermusik. Eine bedeutende Rolle spielt seine Klaviermusik. Sein Lehrwerk *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* ist zugleich ein Lehrbuch des vorklassischen Musizierens.

Auf dem Weg zur klassischen Sinfonie

Der Begriff ‚Sinfonia‘ leitet sich vom griechischen *synainō* ‚für ‚zusammenklingen‘ her. Seit dem 17. Jahrhundert wurde er für verschiedene Musikstücke verwendet, v. a. für Einleitungssätze von Opern oder Kantaten. Im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts nimmt die Sinfonie eine Gestalt an, die dann (mit vielen und erheblichen Abwandlungen) bis ins 20. Jahrhundert erhalten bleibt. Sie wird zur wichtigsten Gattung der Instrumentalmusik. Bei ihrer Ausprägung sind viele europäische Musikzentren beteiligt. Sinfonien werden ‚Schulen‘ (z. B. Mannheimer Schule), die man heute oft unter dem Begriff ‚Vorklassik‘ zusammenfasst.

- 1 a. Tragt euer Wissen zu den Epochen Barock und Klassik in der Musik oder auch in den anderen Künsten zusammen.
b. Stellt Hypothesen auf, wie die Musik der Vorklassik als Übergangstil zwischen beiden Epochen könnte.

Bachs abtrünniger Sohn

Selten lässt sich ein Streifzug an den Mitgliedern einer Familie demonstrieren. Bei Johann Sebastian Bach und seinen Söhnen aber gelingt es. Mehrere von ihnen waren bedeutende Vertreter des vorklassischen Stils.

Eine andere Stellung nimmt Bachs zweitältester Sohn Carl Philipp Emanuel ein. 1738 wurde er als Cembalist in den Dienst des preußischen Kronprinzen, blieb dann nach dessen Abbestellung am Hof Friedrichs II., wo er auf viele bedeutende Musiker und Geistesgrößen seiner Zeit traf. Lange galt er – weit vor seinem Vater – als bedeutendster Künstler der Familie. Er ist der Hauptvertreter des ‚empfindsamen Stils‘.

Beim Hören seiner Musik fällt zunächst eine radikale Abkehr von der strengen Konstitutionsweise seines Vaters auf. Im Vordergrund steht der Ausdruck von Empfindung und Leidenschaft.

1. a. Zeigt den Beginn des 1. Satzes der *Streichersinfonie* Wq 182/4 von Carl Philipp Emanuel Bach.



- b. Zeigt anhand konkreter Stellen im Notentext typische Merkmale des empfindsamen Stils auf.
c. Ordnet euren Beispielen aus dem Notentext Begriffe aus der Box zu.
d. Überprüft eure Überlegungen aus Aufgabe 1b anhand eurer Beobachtung.

- abrupte Wechsel des Affekts, dramatische Akzente
- ausdrucksstarke melodische Wendungen
- zerrissene Melodien, plötzlich eintretende Pausen
- ungewöhnliche Sprünge
- überraschende harmonische Wendungen
- scharfe dynamische Kontraste auf engem Raum

Sinfonie A-Dur Wq 182/4, 1. Satz: Allegro ma non troppo (Ausschnitt)

Musik: C. Ph. E. Bach

The image shows a musical score for the first movement of the Sinfonia in A major, BWV 182/4 by Carl Philipp Emanuel Bach. The score is in 4/4 time and features four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello/Kontrabass. The music is marked with dynamics *p* (piano) and *f* (forte). A large watermark "Musterseite helbling.com" is overlaid on the score.

3 a. Sammelt Begriffe, die euren Höreindruck treffend beschreiben.

b. Vergleicht das Stück mit Werken aus der Vorgängerepoche, z. B. mit Johann Sebastian Bachs Oratorien. Begründet, welcher Stil euch eher zusagt.

Sinfonische Musik



Zur sinfonischen Musik zählen neben den Sinfonien z. B. auch Sinfonische Dichtungen, Programmouvertüren, Schauspielmusiken, Orchestersuiten. Oft rechnet man auch Solokonzerte hinzu, in denen das Sinfonieorchester eine gewichtige Rolle spielen kann.



Das Mannheimer Schloss (um 1765)

Partitur



In einer Partitur werden alle Stimmen eines Musikstückes zusammengefasst. Die Einzelstimmen werden so aufgezeichnet, dass alle gleichzeitig erklingenden Noten senkrecht untereinander stehen. Als Grundregel (von der nicht selten abgewichen wird) für die Anordnung der Partitur gilt, dass Instrumentengruppen zusammengefasst und innerhalb der Gruppe der Höhe nach notiert werden (Ausnahme Horn):

- Holzblasinstrumente (Flöte, Oboe, Klarinetten, Fagott)
- Blechblasinstrumente (Horn, Trompete, Posaune, Tuba)
- Pauke, Schlagwerk
- ggf. Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass)
- Streichinstrumente (Violine 1, Violine 2, Viola, Violoncello, Kontrabass)

Das Werden des Sinfonieorchesters

Zugleich mit der Ausprägung der Gattung ‚Sinfonie‘ entstand im 18. Jahrhundert auch das Sinfonieorchester als definierbare Formation eines Instrumentalensembles. Zu dieser Zeit spielte in Mannheim ein Orchester, dessen Ruf sich in ganz Europa verbreitete. In den für dieses Orchester geschriebenen Werken wurden die Rollen festgelegt, die die verschiedenen Instrumentengruppen für lange Zeit ausfüllen sollten. Den Kern bildeten die chorisch besetzte Streiferguppen, Holz- und Blechbläser kamen mit verschiedenen Aufgaben hinzu. Die Pauke wurde später durch weitere Schlaginstrumente ergänzt. Die hier beschriebene Orchesterform galt dann nicht nur für Sinfonien, sondern für alle mögliche sinfonische Musik.

Der Hof des Pfälzer Kurfürsten Carl Theodor war in der Zeit um 1750 wohl der glänzendste in Deutschland. Er nahm versammelt eine Elite exzellenter Musiker; einer davon war der aus Eichstätt stammende Johann Anton Filtz. Nicht wenige dieser hervorragenden Instrumentalisten komponierten auch für ihr Orchester. Nicht nur die außerordentliche Qualität, auch die Größe des Mannheimer Orchesters fiel aus dem Rahmen. Das Jahr 1756 ist eine Personalliste der Hofkapelle erhalten: dreißig Streicher, sechs Holzbläser, dazu zwei Organisten, zwölf Trompeter und zwei Paukisten. Das Publikum in Mannheim staunte über die Disziplin der Musiker, etwa den einheitlichen Bogenstrich der Streicher.

Viele Effekte wurden in Mannheim erfunden. Für manche dieser ‚Mannheimer Manieren‘ fand man heute noch Beispiele: die ‚Mannheimer Rakete‘ (ein rasch aufsteigender Lauf mit einem großen Crescendo) oder die ‚Mannheimer Walze‘ (in Sequenzen wiederholte sich steigernde Abschnitte). Das Forte des Orchesters verglich der Dichter Christian Daniel Friedrich Schubart mit einem Donner.

4 Fasst anhand der Texte die wesentlichen Kennzeichen des Orchesterstils der Mannheimerschule zusammen.

5 a. Hört den Beginn der Sinfonie von Anton Filtz (→ S. 109/110). Zeigt die ersten drei Mannheimer Manieren auftreten.  B2

b. Erneutet die ersten drei Effekte, jeweils entsteht und welche Stimmung erzeugt wird.

6 Beschreibt anhand der vier vorkommenden Blasinstrumente (2 Hörner, Trompete, Posaune, Tuba), welche verschiedenen Aufgaben sie im Sinfonieorchester erfüllen können.

7 a. Beschreibt, wie der effektvolle Mannheimer Donner hat das Publikum im 18. Jahrhundert erschreckt. Wählt einen Song aus eurem Umfeld, bei dem ähnliche Donner-Momente auftreten (z. B. Billie Eilishs *You Should See Me in a Crown*, Travis Scotts *Sicko Mode*). Erläutert den Aufbau des Überraschungsmoments (Sound, Break, Steigerung o. ä.).

b. Benennt Gemeinsamkeiten und Unterschiede zum Mannheimer Donner.

8 a. Der Mannheimer Donner ist mehr als ein lauter Akkord, es geht auch um Emotion, Überraschung und Ausdruck. Sammelt Songbeispiele, die euch in ähnlicher Weise berührt haben.

b. Diskutiert, inwiefern Musik heute noch überraschen muss – oder ist schon alles gesagt?

¹ Tremolo: schnelle mehrfache Wiederholung des gleichen Tones

27

Crn.

Fl.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Basso

p *cresc.* *f*

p *p cresc.* *f* *p*

poco f *f* *p*

37

Crn.

Fl.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Basso

f *p* *f* *p* *f* *p* *f*

47

Crn.

Fl.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Basso

Soli

dolce

p

p

Eine Sinfonie für eine Akademie – Mozarts *Haffner-Sinfonie*

Mozarts Wien – der „beste ort von der Welt“

Der Salzburger Erzbischof Colloredo, in dessen Dienst Mozart als Hoforganist stand, war zu recht nicht zufrieden mit seinem Angestellten. Denn der verbrachte wesentlich mehr Zeit auf Konzerten als auf seinem Hof. Schließlich kam es zum Krach; der Bischof ließ Mozart durch seinen Oberstküchenmeister, den Grafen Arco, buchstäblich mit einem Tritt hinauswerfen. Mozart schloss mit seiner Geburtsstadt ab:

„Nun, das heißt auf teutsch, daß Salzburg nicht mehr für mich ist, und genommen mit guter gelegenheit dem H. grafen wieder ingleichen einen tritt im arsch zu geben, und sollte es in öffentlicher gasse geschehen.“

Mozart ließ sich in Wien nieder und schreibt an den Vater:

„Ich versichere sie, daß hier ein herrlicher ort ist – und für mein theater der beste ort von der Welt.“

Eine Serenade wird umgearbeitet

Mozart hat sich in diesem „besten ort von der Welt“ schnell etabliert. Sein Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* wird zum rauschenden Erfolg. Da bittet ihn der Vater um eine Festmusik zur Adelserhebung des Familienfreundes Sigmund Haffner. Obwohl er gerade mit Aufträgen überhäuft wird, erfüllt Mozart die Bitte und schickt eine Serenade nach Salzburg.

Aber er braucht auch eine Sinfonie für die Akademie, die er im Hofburgtheater geben will. Mehr als 1000 Zuhörer hat er schon in seiner Salzburger Zeit auf seinen Reisen durch halb Europa geschrieben. Solche sollten noch folgen. Für die Akademie arbeitet er die *Serenade* zu einer Sinfonie um; sie wird ein Meisterwerk. Nach der Uraufführung schreibt er dem Vater:

„Das theater hätte ohnmöglich voller seyn können, und alle logen waren besetzt. – das liebste aber war mir, daß seine Mayestätt der kayserin zugegen war, und wie vergnügt er war, und was für lauten beyfall er mir gegeben; seine zufriedenheit war ohne zweyfel unersetzlich.“

Das Rondo so geschwind

Bei der Umarbeitung der Serenade legte Mozart zur ursprünglichen Besetzung Flöten und Klarinetten hinzu. Die Substanz der Musik griff er nicht ein. Wie in der Serenade soll das Rondo nach Mozarts eigener Anweisung „so geschwind als es möglich ist“ gespielt werden. Sein Hauptthema erinnert an die Arie des Osmin aus *Die Entführung aus dem Serail*:

Osmin

O, wie will ich tri-um- phie- ren, wenn sie euch zum Richt-platz füh- ren und die
Häl- se schnü- ren zu, schnü- ren zu; und die Häl- se schnü- ren zu, schnü- ren zu!



Quelle: Schütz: *Das Hoftheater in Wien zu Mozarts Zeit* (um 1800)



² Akademie: Konzert mit eigenen Werken, dessen Einnahmen den veranstaltenden Künstlerinnen und Künstlern zugutekommen

Sinfonie D-Dur KV 385 *Haffner*, 4. Satz: *Finale, Presto*

Musik: Wolfgang Amadeus Mozart

Thema 1 (Hauptthema)

Violino I/II
Viola
Violoncello e Basso
Fl.
Ob.
Clar. (A)
Fg.
Cor. (D)/Tr. (D)
Timp. (D, A)
Vl. I/II
Vla.
Vlc. B.

Thema 2 (Seitenthema)

Fg.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc. B.

- 9 a. Beschreibt das Hauptthema genau (z. B. Tonvorrat, Rhythmus, Dynamik, Melodik, Artikulation).
b. Stellt dann dar, wie die Prägnanz des Themas zustande kommt.
- 10 a. Hört den Beginn des 4. Satzes.
b. Beschreibt den Gegensatz zwischen Thema 1 und 2 z. B. in Gegensatzpaaren, einer bildlichen Vorstellung oder jeweils einem Standbild.
- 11 a. Hört nun den ganzen 4. Satz, ein Rondo. Notiert die Formabschnitte (z. B. A–B–C) mit.
b. Beschreibt, inwiefern dieser Satz von einem klassischen Rondo (A–B–A–B–A) abweicht.



Die Mär vom verkannten Genie

Lange Jahrzehnte hat sich die rührselige Mär vom armen, von der Wiener Bevölkerung verkannten Genie gehalten, das schließlich im Massengrab verscharrt wurde. Tatsächlich war Mozart ein weit über Wien hinaus berühmter Star und ein Großverdiener obendrein. In jedem seiner Wiener Jahre verdiente Mozart nachweislich mindestens 2.000 Gulden. Seiner Dienerin bezahlte er 12 Gulden im Jahr. Ein Professor, kein Arzt konnte mit ähnlichen Einnahmen rechnen. An Aufträgen war kein Mangel; in den Konzertsprogrammen Wiens war Mozart so häufig vertreten wie keine anderen Musikschaffenden. Auch die Begräbnisordnung Mozarts in einem Reihengrab taugt nicht zur Legendenbildung. Sie war vielmehr Folge des vernünftigen Denkens des Kaisers Joseph II. Der hatte nämlich eine Begräbnisordnung erlassen, der ökonomische und hygienische Überlegungen zugrunde lagen.

Mozarts aufgeklärter Monarch

Joseph II. herrschte ab 1765 zusammen mit seiner Mutter Maria Theresia, nach deren Tod 1780 zehn Jahre lang allein im Habsburger Reich. Seine Regimentschaft war von Maßnahmen gekennzeichnet, die ihn als Aufklärer auf dem Thron ausweisen: Aufhebung der erblichen Leibeigenschaft, Einschränkung der Adelsrechte, Toleranzpatent, das alle Christen mit Katholiken gleichsetzt und Juden wesentliche Rechte einräumt, obligatorische Schulpflicht, ärztliche Versorgung Bedürftiger. Wie viele Adlige der Epoche war auch er musikalisch hochgebildet. Die Zeit seiner Alleinregierung fiel ziemlich genau mit Mozarts Wiener Zeit zusammen, Begegnungen verliefen für Mozart meist sehr schmeichelhaft. Allerdings sieht Mozart beim Kaiser auch Schattenseiten:

Joseph Haydn (S. 280)

Johann Sebastian Bach (S. 15)

Emilie Mayer (S. 118)

» Der kaysar ist ohnehin ein kränker. Wenn er dich der kaysar haben will, so soll er mich bezahlen. denn die Ehre allein, bey dem kaysar zu seyn, ist nicht möglich. – wenn mir der kaysar 1000 fl.⁵ giebt, und ein graf aber 2000, – so mache ich dem kaysar mein compliment und gehe zum grafen. «

Im Rahmen seiner systematischen Förderung unterstützte der Kaiser Mozart aber durchaus. Er besuchte seine Akademien, setzte sich gegen die Intrigen einiger Höflinge die Wiederaufführung des *Figaro* durch, erteilte ihm den Auftrag zu *Così fan tutte* und bezahlte ein weit überdurchschnittliches Honorar. Und 1788 kann Mozart seiner Schwester berichten, dass ihm der Kaiser eine feste Anstellung gegeben hat:

» [Der Kaiser hat mich] in die kammer⁶ genommen [...], aber einstweilen nur mit 800 fl.: es ist aber keiner in der kammer, der so viel hat. «

- 12 Tragt die verschiedenen Facetten, die Mozarts Leben und Werk ausmachen, in einer Mindmap zusammen. Setzt ggf. Schwerpunkte und begründet euer Interesse.

⁴ Eloge: Lobrede

⁵ Fl.: Abkürzung für Florin; die Bezeichnung für den Gulden, der zuerst in Florenz geprägt wurde

⁶ Kammer: Hofkammer, die kaiserliche Finanzverwaltung, die für alle Ausgaben und Gehälter zuständig war

Muster für ein halbes Jahrhundert – Beethovens 8. Sinfonie



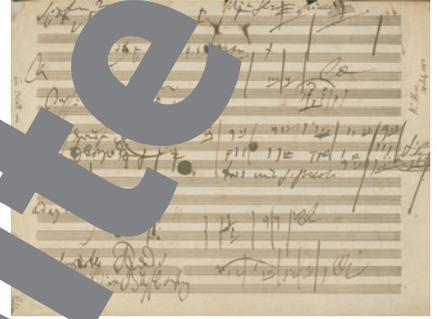
Louis Letronne: *Ludwig van Beethoven* (1814)

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Beethoven war Sohn eines Bonner Musikers. 1784 wurde er Mitglied der kurkölnischen Hofkapelle. Ab 1792 war er Schüler von Haydn in Wien; hier begegnete er vielen wichtigen Musikschaffenden der Zeit. Ein sich ständig verschlimmerndes Gehörleiden, das schließlich zur Taubheit führte, beendete seine Karriere als Pianist. Die Krankheit trug dazu bei, dass Beethoven zusehends vereinsamte. Sein Werk umfasst Kompositionen für alle gängigen Gattungen der Zeit.

„Solche classische Werke“

Über die erste Aufführung von Beethovens 8. Sinfonie im Februar 1814 im großen Redoutensaal der kaiserlichen Hofburg schrieb die *Allgemeine musikalische Zeitung*:



„Die grösste Aufmerksamkeit der Zuhörer schien auf dies neueste Product der B.schen Muse gerichtet zu seyn, und alles war in gespanntester Erwartung.“

Erleichtert stellte später ein Kritiker in der gleichen Zeitung fest:

„Solche classische Werke [...] sind die schönsten Momente in dem übrigens nicht sonderlich ergötzlichen Leben eines kritischen Recensenten; mit Herzenslust schreitet er zu Werke; jedes Augenblick entdeckt er neue Schönheiten, [...] er schwelgt beym Anblicken ins Heiligthum.“

Damit bestätigt der Kritiker Beethoven was ihm – zumindest im deutschen Raum – bis heute als Epitaph anhaftet: der ‚klassische‘ Komponist, dessen Werke ‚Heiligtümer‘ sind. Inwiefern wie Beethovens Achte stellten für nachfolgende Komponistinnen und Komponisten ein Muster dar:

- in Bezug auf die formale Gestaltung und
- in Bezug auf den Klangapparat.

Noch lange Zeit hielt man sich weitgehend an dieses Muster, für andere bildete es einen Anlass, mit dem tradierten Formschema kritisch auseinanderzusetzen.

Ein vager Begriff

Der Begriff des ‚klassischen‘ wird in prinzipiell mehreren Bedeutungen verwendet:

- allgemein für ‚zeitlos gültig, vollendet‘ in den verschiedensten Zusammenhängen,
- als bestimmte als zusammengehörig betrachtete Epochen, z. B. die klassische Antike (Kunst und Literatur der Antike im Mittelmeerraum in der Zeit zwischen 800 v. Chr. und 500 n. Chr.), die Weimarer Klassik in der Literatur oder die Wiener Klassik in der Musik,
- als relativ weit gefasster Begriff in Abgrenzung zur „populären“ Musik.

In allen seinen Bedeutungen ist der Begriff vage, kaum exakt definierbar und hängt auch vom Blickwinkel ab. So wird etwa Beethoven in der französischen Musikwissenschaft meist der Romantik zugeordnet.

13 a. Erläutert, in welcher Bedeutung der Begriff „classisch“ im Zitat aus der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1818 verwendet wird.

b. Tauscht euch darüber aus, wie ihr den Begriff „klassisch“ üblicherweise benutzt.

Große Orchester für große Säle

Die Institution Orchester befand sich zum Ende des 18. Jahrhunderts in einem Umbruch. Immer mehr Konzerte verzeichneten eine immer höhere Anzahl an Besucherinnen und Besuchern. In den neuen Konzertsälen war eine größere Orchesterbesetzung nötig. Musikschaffende schrieben meist nicht mehr für ein bestimmtes Orchester mit seinen spezifischen Aufführungsmöglichkeiten, wie z. B. die Besetzungen der Mannheimer Schule. Eine standardisierte Orchesterbesetzung setzte sich allmählich überall durch: das ‚klassische‘ Orchester. Es ließ sich kaum mehr vom Cembalo oder vom Geigenpult aus leiten; ein Dirigent oder eine Dirigentin wurde notwendig.

Mit der Standardisierung der Orchesterbesetzung entwickelte sich auch eine weitgehend festgelegte Sitzordnung. Sie gilt im Wesentlichen bis heute. Varianten (z. B. bei den Streichergruppen) unterscheiden allerdings z. B. amerikanische von europäischen Orchestern, und manche Dirigentinnen und Dirigenten bevorzugen ihre eigene Aufstellung.

- 14** a. Beschreibt die Prinzipien der europäischen Orchesteranstellung.
b. Schlagt eine andere Aufstellung vor und begründet sie mit der beabsichtigten klanglichen Wirkung.
- 15** Vergleicht die Anordnung der Instrumente in der Partitur auf S. 116 mit der Aufstellung.
- 16** Arbeitet Besonderheiten in der Aufstellung und der Besetzung heraus, die ihr im Filmausschnitt erkennt.

Mannheimer Schule (S. 106)

Orchester

(vom Griechischen „orchestra“ für „Tanzplatz“)

Im antiken Theater der Platz, auf dem der Chor im Drama auftrat. Im 17. Jahrhundert der Raum, der für die Instrumentalisten bestimmt war, dann Übertragung des Begriffs auf das musizierende Ensemble von Instrumentalisten. Seit dem 18. Jahrhundert Bezeichnung für ein größeres Instrumentalensemble mit chorischesetzten Stimmen (Sinfonieorchester, Tanzorchester, Blasorchester usw.).



Ein klassisches Orchester in europäischer Aufstellung



Carl F. Thiele: Konzertsaal (1826)

Die Wirkung des Kontrasts – Merkmale eines Sonatensatzes

Der 1. Satz von Beethovens 8. Sinfonie ist, wie es der Regel entspricht, ein Sonaten(haupt)satz. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte sich diese Form allmählich ausgeprägt. Zu ihren wesentlichen Merkmalen gehört die Gegenüberstellung von (meist) zwei Themen: einem Hauptthema und einem Seitenthema.

8. Sinfonie F-Dur op. 93, 1. Satz: *Allegro vivace e con brio*

Musik: Ludwig van Beethoven

Hauptthema

Allegro vivace e con brio (♩ = 69)

2 Flauti
2 Oboi
Clarinetti in B
2 Fagotti
2 Corni in F/
2 Trombe in F
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello/
Contrabasso

Seitenthema (reduzierter Partiturausschnitt)

VL. I
VL. II
Vla.
Vlc.
Cb.

17 a. Hört die beiden Themen einzeln und tragt ihre wichtigsten Erkennungsmerkmale zusammen.



b. Hört den Anfang des Satzes. Verfolgt die Themen hörend mit, indem ihr ein Handzeichen gebt, sobald ihr sie erkennt.



Die Themen als Ausgangspunkt

Die beiden Themen werden im weiteren Geschehen des Sonatensatzes verarbeitet. Eine schematische Darstellung lässt das klare und ausgewogene Konstruktionsprinzip erkennen:

| Exposition | | | | Durchführung | Reprise | | | | Coda |
|-----------------------------------|-------------|--------------------------------------|---------------|--------------------|---------|-------------|---------|---------------|--------|
| Thema 1 | Überleitung | Thema 2 | Schlussgruppe | Themenverarbeitung | Thema 1 | Überleitung | Thema 2 | Schlussgruppe | |
| Tonika (Hauptdreiklang, I. Stufe) | Modulation | Dominante (Hauptdreiklang, V. Stufe) | | Modulationen | | Tonika | | | Tonika |

- 18** Wiederholt anhand des Schemas den regelhaften Aufbau eines klassischen Sonatensatzes. Fasst die wesentlichen Merkmale in eigenen Worten zusammen.
- 19** In der kompositorischen Praxis wird dieses Schema allerdings nicht in allen Details eingehalten. Stellt in den Partiturausschnitten aus der Exposition einen Abweichungspunkt fest.

Arbeit mit Themen und Motiven

In der symmetrischen Anlage des Sonatensatzes kommt dem Mittelteil, der Durchführung, besondere Bedeutung zu. Es entwickelt sich ein Spiel mit den Themen des Satzes: Klangkombinationen, Gegensatzbildungen, Verteilung einer melodischen Phrase auf verschiedene, oft räumlich weit voneinander entfernte Instrumente.

8. Sinfonie, 1. Satz (Beginn der Durchführung)

Musik: Ludwig van Beethoven

- 20** a. Hört die Durchführung und beschreibt, wie Beethoven zu Beginn der Durchführung mit den Motiven, die ihr in der Exposition bekannt sind, umgeht.
- b. Verfolgt beim Hören des ganzen Satzes seinen Aufbau. Stellt fest, inwiefern bei der Interpretation Beethovens Vorschrift eingehalten wird, die Exposition zu wiederholen.

- 21** Sammelt Ideen, wie man das Prinzip des Sonatensatzes in anderen Darstellungsformen abbilden könnte (z. B. Kunst, Debattenkultur). Präsentiert eure Ergebnisse und diskutiert, inwiefern die Nähe zum musikalischen Prinzip bestehen bleibt.



Emilie Mayer – Berufsziel „Componistin“



P. Suhrlandt, E. Mayer:
Emilie Mayer, Lithografie

» Die Zahl der Componisten ist groß, die der Componistinnen nicht gering. Doch selten ist es bis jetzt noch, dass eine Dame größere Musikwerke schreibt. «
(Ludwig Rellstab, 1847)

- 22 a. Tragt Komponistinnen zusammen, die euch persönlich bekannt sind.
- b. Recherchiert eine Komponistin in eurer Region oder dem Land eurer Wahl und stellt Informationen über ihr Leben und ihre Musik zusammen.
- c. Stellt euch die Ergebnisse gegenseitig vor.

Selbst ist die Frau

Nach der Grundschule in der Kleinstadt Friedland im Herzogtum Mecklenburg-Strelitz erhielt die Apotheker-Tochter Emilie Mayer Privatunterricht, da sie als Mädchen nicht ins Gymnasium durfte. Nach dem frühen Tod ihrer Mutter musste sie zwar zuhause bleiben, sie durfte aber über die damals unter jungen Frauen modernen Klavierstunden hinaus auch Kompositionsunterricht nehmen: Ihr Vater und ihr Klavierlehrer hatten die außergewöhnliche Begabung dieses Kindes erkannt.

Als junge Frau wurde sie eigentlich rasch heiraten sollen und sich dann vor allem um das Familienleben kümmern müssen – ihre Musik wäre nur ‚nebenbei‘ entstanden. Nach dem Selbstmord des Vaters entschied sie sich mit 28 Jahren, Komposition zu studieren.

Wie üblich, wurden ihre Stücke nicht nur in Konzerthäusern, sondern in privaten Salons aufgeführt. Zu dem Publikum gehörten kunstinteressierte Personen des öffentlichen Lebens. Emilie Mayer konnte einen Berliner Verlag von ihren Werken überzeugen – sollte den (teuren) Notendruck aber selbst bezahlen. Beharrlich suchte sie Kontaktgeber, um finanzielle Unterstützung für die Druckkosten zu gewinnen und ihren Bekanntheitsgrad zu erhöhen.

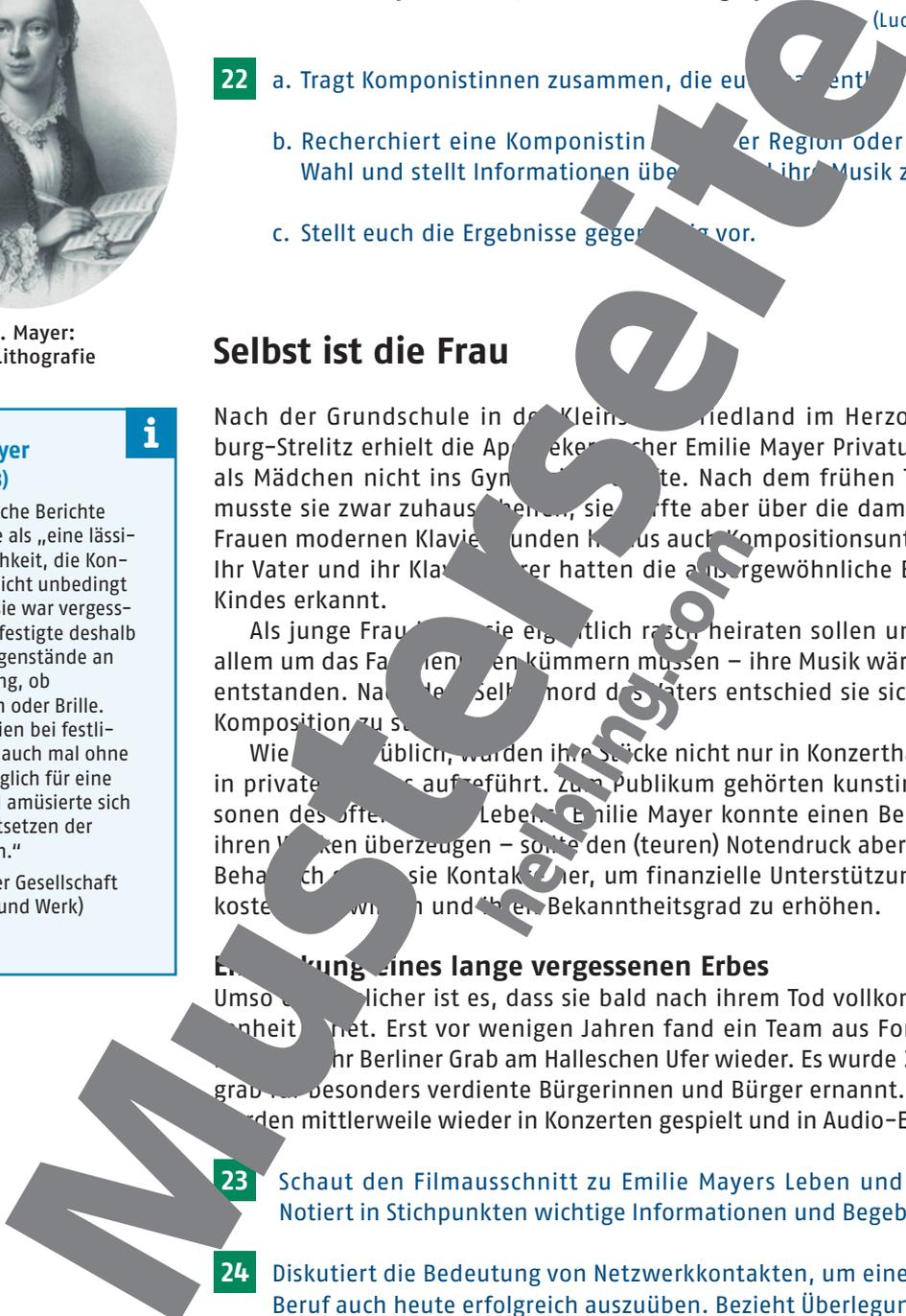
Erkennung eines lange vergessenen Erbes

Umso trauriger ist es, dass sie bald nach ihrem Tod vollkommen in Vergessenheit geriet. Erst vor wenigen Jahren fand ein Team aus Forscherinnen und Forschern ihr Berliner Grab am Halleschen Ufer wieder. Es wurde 2021 zum Ehrengrab für besonders verdiente Bürgerinnen und Bürger ernannt. Auch ihre Werke werden mittlerweile wieder in Konzerten gespielt und in Audio-Editionen verlegt.

- 23 Schaut den Filmausschnitt zu Emilie Mayers Leben und Werk an. Notiert in Stichpunkten wichtige Informationen und Begebenheiten.
- 24 Diskutiert die Bedeutung von Netzwerkkontakten, um einen künstlerischen Beruf auch heute erfolgreich auszuüben. Bezieht Überlegungen darüber ein, ob es dabei Unterschiede zwischen den Erfolgen von Männern und Frauen gibt.

Emilie Mayer
(1812–1883)

Zeitgenössische Berichte schildern sie als „eine lässige Persönlichkeit, die Konventionen nicht unbedingt beachtete, sie war vergesslich, und befestigte deshalb wichtige Gegenstände an ihrer Kleidung, ob Regenschirm oder Brille. Mayer erschien bei festlichen Feiern auch mal ohne Hut – unmöglich für eine Dame – und amüsierte sich über das Entsetzen der Anwesenden.“
(Emilie Mayer Gesellschaft e.V., Leben und Werk)



Orchestermusik mit außergewöhnlicher Wirkung

» Eine Sinfonie für Orchester zeigte, dass Fr. Mayer mit mehr als gewöhnlicher Sicherheit die Instrumente behandelt. Die Themen fließen leicht durch das sicher begrenzte Reich der Tonfarben, die mit Geschmack, öfters sogar in überraschender Eleganz wechseln. «
(Ludwig Rellstab)

Emilie Mayer war eine erfolgreiche Ausnahmekomponistin der Romantik, die vor allem mit groß besetzten und klangfarbenreichen Orchesterwerken wie ihrer *Faust-Ouvertüre* in Kulturzeitschriften gelobt und international bekannt wurde. Der Stoff von Goethes *Faust* erfreut sich seit dem 19. Jahrhundert großer Beliebtheit, viele Komponistinnen und Komponisten der Zeit schrieben Musikstücke zum Thema. Emilie Mayer erreichte ein hohes Alter und erlebte große politische und soziale Veränderungen im Laufe des 19. Jahrhunderts. Laut den erhaltenen Korrespondenzen war sie eine sehr zielstrebige, aber bescheiden auftretende „Componistin“ – mit dieser Berufsbezeichnung ließ sie sich im *Neuen* eintragen. Die 7. Sinfonie* von Emilie Mayer entstand wohl um 1866 und gilt als besonders dramatisch und ausdrucksstark.

Sinfonien zu vier Händen

Mit vierhändigem Klavierspiel war es zu Mayers Zeit erstmals möglich, die Orchesterwerke auch im Wohnzimmer oder Salon zu musizieren. Dies war ein wichtiges Mittel, um die Werke einem größeren Publikum bekannt zu machen. Man denkt nun, dass es noch keine Abspielgeräte zur Wiedergabe von Orchestern gab. Besonders erfolgreich zu ihrer Zeit war Mayers Orchestersinfonie in *f*-Moll, die in Berlin im königlichen Schauspielhaus und dann in Köln, Stuttgart und anderen Städten aufgeführt wurde. Die Originalpartitur für Orchester ist derzeit jedoch nur als Fassung für Klavier zu vier Händen erhalten und wurde kürzlich wieder für Orchester rekonstruiert. Auch ihre *Faust-Ouvertüre* ließ Mayer 1866 in einem Pianisten in eine Ausgabe zu vier Händen arrangieren, um Bekanntheit zu erhöhen. Es ist also vorstellbar, dass auch die *f*-Moll-Sinfonie zu vier Händen zuhause musiziert wurde.

25 a. Hört arbeitsteilig jeweils eine der beiden Hörbeispiele aus dem 1. Satz der 7. Sinfonie. Notiert jeweils Adjektive oder Wortwolken, die den Charakter der Abschnitt treffend beschreiben.



B9/10

- Präsentiert der jeweils anderen Gruppe eure Notizen und äußert Vermutungen, wie die Musik der anderen Gruppe gestaltet sein kann.
- Hört die Themen und überprüft eure Vermutungen.
- Erarbeitet mit Hilfe des Kontextes, wie Emilie Mayer die Themengruppen und die Instrumentation gestaltet hat.

26 Hört den gesamten Satz (einschließlich Durchführung) und ordnet die Abschnitte, die ihr wiederkennt, euren Wortwolken zu.



B9/10



B11



* im Editionsprozess zuweilen als Sinfonie Nr. 5 bekannt

Sinfonie Nr. 7

Notenbeispiel 1

Allegro agitato

Flöten, Oboen, Klarinetten
Fagotte
Hörner
Trompeten / Posaune / Pauken
Violin I und II
Viola
Violoncello / Kontrabass

f, *p*, *sfz*, *poco a poco cresc.*

Notensbeispiel 2

dolce

Flöten, Oboen, Klarinetten
Fagotte
Hörner
Trompeten / Posaune / Pauken
Violine I
Violine II
Viola
Violoncello / Kontrabass

p, *dolce*

Ein fortschreitendes Sichentfallen – Hector Berlioz

 **Fin de Siècle, Gustav Mahler**
(S. 46)

Neue Ideale mit gewaltiger Orchesterbesetzung

Politische und gesellschaftliche Entwicklungen hatten um 1800 entscheidende Auswirkungen auf das Konzertwesen und damit auch auf die Struktur und das Erscheinungsbild der Orchester. Dieser Prozess setzte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts fort. Eine besonders wichtige Rolle spielte dabei der französische Komponist Hector Berlioz. 1845 skizzierte er die Besetzung eines gewaltigen Wunschorchesters. Sein Entwurf zeigt in mehrfacher Hinsicht ein Ideal, das im 19. Jahrhundert oft angestrebt wurde:

» Hector Berlioz sah die Veränderungen, die das Orchester erfahren sollte, als ein fortschreitendes Sichentfallen. «

Hector Berlioz

(1802–1869)

Der Komponist und Musikkritiker gilt als Vorreiter der Programmmusik. Mit seinem Lehrwerk *Grand traité d'Instrumentation et d'Orchestration Moderne* (1844) prägte er die Orchestersprache in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

i

Berlioz' Wunschorchester

- 120 erste, zweite, dritte und vierte Violinen, 40 Violoncelli, 40 Violen d'amore, 45 erste, zweite und dritte Violoncelli, 18 dreisaitige, 15 viersaitige Kontrabässe, 4 Fagobässe
- 14 verschiedene Flöten, 6 Oboen, 6 Englischhörner, 5 Saxophone, 16 Fagotte, 12 Klarinetten, 3 Bassklarinetten
- 16 Hörner, 8 Trompeten, 6 Kornette, 12 Posaunen, 2 Hirkleiden, 2 Kastuben
- 30 Harfen, 30 Klaviere, 1 Orgelpositiv, 8 Paar Pauken, 2 kleine und 2 große Trommeln
- 4 Paar Becken, 6 Triangel, 6 Glöckcheninstrumente, 12 Paar Zimbeln, 2 tiefe Glocken, 2 Tamtams, 4 Schellenbäume

27 a. Studiert die Übersicht zu Berlioz' Wunschorchester und rechnet jene Instrumente, die euch unbekannt sind.

b. Skizziert, inwieweit die Aussagen des Komponisten über das „fortschreitende Entfallen“ zutrifft.

Von schauerlicher Größe

Berlioz' Wunschorchester kam nie zur Zusammensetzung nie zustande. Aber es gab doch Annäherungen an sein Ideal. Schon 1837 forderte er für eine Totenmesse neben einer kolossalen Zahl an Blechinstrumenten ein Schlagwerk mit 10 Pauken und 12 kleinen Orchester von Blechinstrumenten folgendermaßen:

- 4 Kornette, 4 Hirkleiden im Norden des Saals
- 4 Trompeten, 6 Posaunen im Osten des Saals
- 4 Trompeten, 6 Posaunen im Westen des Saals
- 4 Trompeten, 4 Posaunen, 4 Tuben im Süden des Saals



Ein junger Komponist dirigiert ein Konzert mit einer Partitur für Kanonenfeuer (Anton Elfinger 1850)

Nach der Uraufführung im Pariser Invalidendom soll Berlioz die Wirkung seines Werkes selbst kommentiert haben: „Wahrlich, es war von schauerlicher Größe“.

Instrumentation als vierte Großmacht

Hector Berlioz war nicht nur ein bedeutender Komponist, sondern auch Musikschriftsteller und Kritiker. Ganz besonderen Einfluss übte er mit einem Buch aus, das für viele Jahrzehnte zu einem Standardwerk wurde, dem *Vollständigen Lehrbuch zur Erlangung der Kenntnis aller Instrumente und deren Anwendung nebst einer Anleitung zur Behandlung des Orchesters*. In der Einleitung nennt Berlioz zuerst alle Orchesterinstrumente und fährt dann fort:

” Im Gebrauch der verschiedenen Klangelemente und in deren Verwendung, sei es nun der Melodie, der Harmonie und dem Rhythmus eigentümliche Färbung zu verleihen, oder sei es, um unabhängig von jedem Zusammenwirken mit den drei anderen musikalischen Großmächten, Eindrücke eigenständig [...] hervorzubringen – besteht die Kunst der Instrumentation. “

- 28 a. Beschreibt in eigenen Worten, was Berlioz unter den ersten drei „Großmächten“ der Musik versteht.
- b. Erläutert die „vierte Großmacht“ und die Wirkung, die Berlioz der Instrumentation zumisst.

Liebeskummer und Opiumrausch – Hector Berlioz' *Symphonie fantastique*

Berlioz verblüffte nicht nur mit seiner Vorstellung des Orchesters, sondern vor allem durch seinen Einfallsreichtum, wenn es darum ging, dem Sinfonieorchester durch eine kühn eingetragene Instrumentation außergewöhnliche Wirkungen abzugewinnen. Seine fünfsätzige *Symphonie fantastique* (1830) gilt als Schlüsselwerk der Gattung Sinfonische Dichtung, in der außermusikalische Ideen eingebaut werden.

Berlioz schildert in seinem Werk einen jungen Musiker, der aus Liebeskummer Opium genommen hat. Es versetzt ihn in einen Schlaf mit lebhaften Träumen und Wahnvorstellungen. Im 5. Satz der Sinfonie, dem *Hexensabbat*, stellt sich Berlioz folgendes Programm vor:

” Er [der junge Musiker] glaubt, einem Hexensabbat zuzuwohnen, inmitten grausiger Gespenster, unter Zauberern und selbigen Ungeheuern, die sich zu seinem Begräbnisse einzufinden haben. Seltsame Töne, Ächzen, gellendes Lachen, wildes Schreien, auf welches anderes Geschrei zu antworten scheint, eine geliebte Melodie, die auch gleichzeitig für seine Geliebte steht, taucht wieder auf, aber sie hat ihren edlen und schüchternen Charakter nicht mehr. Sie ist zu einer gemeinen grotesken Tanzweise geworden, sie ist's, die zur Hexenversammlung kommt. Freudig begrüßt sie die Ankunft [...] Sie mischt sich unter das teuflische Treiben. “

- 29 Hört einen Ausschnitt aus dem 5. Satz der *Symphonie fantastique* und beschreibe, was Berlioz darin das oben beschriebene Programm musikalisch setzt.



Hector Berlioz (1850)

Der vierte Satz der *Symphonie fantastique* trägt den Titel *Der Gang zum Richtplatz*. Der Künstler, der nur zum Traum fantasiert, wird zum Richtplatz geführt. Der 5. Satz beginnt mit einer unerhörten Kombination von Instrumenten.

Symphonie fantastique, 4. Satz (Partiturausschnitt)

Allegretto ma non troppo

2 Hörner in B

2 Hörner in Es

4 Fagotte

2 Pauken in B, F mit Schwamm-schlägeln

2 Pauken in G, D mit Schwamm-schlägeln

Violoncello

Kontrabass

pp

pp

p Die erste Achtelnote jedes halben Taktes wird mit zwei Schägeln geschlagen, die anderen fünf Achtelnoten mit dem Schlägel der rechten Hand.

p pizz.

pp pizz.

div. in 4

pp

30 a. Erarbeitet euch den Partiturausschnitt in Bezug auf die Zusammenstellung der Instrumente und die Hinweise zu Klang und Spielweise.

b. Seht den Filmausschnitt und beschreibt die musikalische Entwicklung.

31 Vergleicht mithilfe der Tabelle die Besetzung von Berlioz' *Symphonie fantastique* und Beethovens *6. Sinfonie*. Benenne die Unterschiede der Besetzung und des Klangbildes. Bezieht eure Kenntnisse von Beethovens Symphonik ein.



Ludwig van Beethoven
(S. 114)

| Berlioz: <i>Symphonie fantastique</i> (1830) | Beethoven: <i>6. Sinfonie</i> (1808) |
|---|--------------------------------------|
| 2 Piccoloflöten | 1 Piccoloflöte |
| 2 Flöten | 2 Flöten |
| 2 Oboen | 2 Oboen |
| 2 Englischhörner | |
| 2 Klarinetten, teilweise in C, A, B und | 2 Klarinetten |
| 4 Fagotte | 2 Fagotte |
| 4 Hörner | 2 Hörner |
| 2 Trompeten | 2 Trompeten |
| 2 Kornette | |
| 3 Posaunen | 2 Posaunen |
| 2 Ophikleiden | |
| 2 Harfen | |
| Pauken (bis zu 4 Spieler je Pärchen) | Pauken |
| Große Trommel, Becken, kleine Trommel, 2 Glocken in C und G | |
| 14–16 1. Violinen, teilweise dreifach geteilt | 6–10 1. Violinen |
| 14–16 2. Violinen, teilweise dreifach geteilt | 6–10 2. Violinen |
| 10–12 Violen, teilweise zweifach geteilt | 4–8 Violen |
| 8–10 Violoncelli, teilweise zweifach geteilt | 4–6 Violoncelli |
| 8–10 Kontrabässe, teilweise zweifach geteilt | 4–6 Kontrabässe |

Hymne auf das Jahr 1917 – Schostakowitschs 12. Sinfonie



Dmitri Schostakowitsch
(1906–1975)

Musik für die Oktoberrevolution

Zu Ehren des 22. Parteitags der Kommunistischen Partei der Sowjetunion im Jahr 1961 schrieb Dmitri Schostakowitsch seine 12. Sinfonie. Ihr ‚Thema‘ ist die Oktoberrevolution, in deren Folge das russische Zarenreich von der Sowjetunion abgelöst wurde. Widmungsträger ist Wladimir Iljitsch Lenin. Die Beurteilung des Werkes fällt bis heute sehr unterschiedlich aus.

„Gegenwärtig beschäftige ich mich in Genähe immer stärker mit einem Werk über die unsterbliche Gestalt Wladimir Lenins.“ (Schostakowitsch, 6. Juni 1959)

„Es war mein Wunsch, dass die 12. Sinfonie am 22. Parteitag der KPdSU fertig werde. Und es ist mir gelungen [...] die Sinfonie in den historischen Tagen unseres Vaterlandes zu beenden.“ (Schostakowitsch, August 1961)

„Woran mag es liegen, dass ein Komponist, dem wir herrliche Werke voller menschlicher Wärme, Humor und geistvoller Ironie verdanken, uns heute eine so monumentale Trivialität darbietet.“ (Der Kritiker Peter Heyes über die 12. Sinfonie in der New York Times, 5. September 1962)

„Er hat das ‚Liebeslied den Weibern‘ für Stalin geschrieben, er hat eine Lenin gewidmete Sinfonie geschrieben und eine, die den Titel trägt ‚Das Jahr 1905‘. Allein sein Gewissen lässt es nicht zu, diese Werke so gut zu schreiben, dass sie in die Geschichte eingehen würde, das sein Genie damit so viel Zeit vergeudet.“ (Mstislaw Rostropowitsch, Cellist und Freund Schostakowitschs, 1981)

32 Beschreiben Sie auch Schostakowitschs 12. Sinfonie nach der Lektüre der Zitate über das Werk vorstellt. Überprüft eure Vorstellungen über den ersten Eindruck des Stückes.



B13

Lenin und die Revolution

Zu Beginn des Jahres 1917, des vierten Kriegsjahres, wuchsen Hunger und Not. Die Gutbesitzer nutzten die allgemeine Lage zur Ausbeutung. Im Februar wurde aus Demonstrationen offene Revolution. Im April kehrte der Revolutionär Lenin aus dem Schweizer Exil zurück. Man hoffte auf eine Revolution, die den Zaren schwächen sollte. Der Aufstand scheiterte zunächst; Lenin floh nach Finnland. Im November (nach russischem Kalender im Oktober) kehrte er zurück, führte die Revolution an und beendete mit einem Waffenstillstand den Ersten Weltkrieg an der deutschen Ostfront.



Arkadi V. Rusin: Lenins Ankunft in Petrograd (1917)

Von der freien Kunst zum Sozialistischen Realismus

Wladimir Majakowski: *Prolog zu Tragödie* (1913, Ausschnitt)

Ich offenbare euch mit Worten, einfach wie ein Gemuhe, unsre neuen Seelen, welche tönen wie die Kohlen der Bogenlampen. Meine Fingerspitzen brauchen nur euren Scheitel zu berühren – und euch wachsen Lippen für verschwenderische Küsse und Zungen, die euch zu allen Völkern führen.

Wladimir Majakowski (1893–1930)

Majakowski war der führende Vertreter des russischen Futurismus (→ S. 145). Er schrieb mit sehr intensiven, oft provokanten Sprache wie er jeder idealistischen und romantischen Kunstauffassung.



Iwan A. Wladimirow: *In einer Mädchenschule* (um 1935)⁷

Schon am Ende der Zarenzeit und noch mehr in den Jahren nach der Oktoberrevolution hat sich in der russischen Kunst der Sowjetunion eine allgemeine Aufbruchstimmung. In der Malerei zeigen viele russlandprägende Entwicklungen aus. In der Literatur wagten sich neue Experimente.

Nach Lenins Tod im Jahr 1924 und Stalins Machtgewinn gegen Ende der 1920er-Jahre setzte sich die sowjetische Kulturpolitik grundlegend. Nun wurde eine ästhetische Staatsdoktrin verkündet, die in Kunst in den 1930er Jahren „Fortschritt“ stellte:

Der sozialistische Realismus als Hauptmethode der sowjetischen künstlerischen Literatur und Literaturkritik fordert vom Künstler wahrheitsgemäße, historisch-konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Bewegung. Wahrheitstreue und historische Konkretheit der künstlerischen Darstellung müssen mit den Aufgaben der ideologischen Umformung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus abgestimmt werden.“

- 33** a. Betrachtet die drei Bilder von Rodin, Malewitsch und Wladimirow und benennt ihre wichtigsten Merkmale.
- b. Beschreibt den formalen Aufbau des lyrischen Textes von Wladimir Majakowski.
- c. Diskutiert die Aussage der Bilder bzw. den Inhalt des Ausschnitts vor dem Hintergrund des historischen Kontextes.



Kasimir Malewitsch: *Dynamischer Suprematismus* (1921)

Kasimir Malewitsch (1879–1935)

Malewitsch gilt als Begründer des Suprematismus; sein Werk und seine kunsttheoretischen Arbeiten beeinflussten wesentlich die Entwicklung der abstrakten Malerei.

⁷ Ein Bild an der Wand zeigt Lenin und Stalin; im grünen Rahmen liest man eine Parole Lenins: „Lernen, lernen, lernen!“

Das revolutionäre Petrograd

Der 1. Satz von Schostakowitschs *12. Sinfonie* op. 112 (1960/61) trägt die Überschrift *Revolutionäres Petrograd*. Sein Aufbau folgt den Regeln eines traditionellen Sonatenhauptsatzes. In einer breit ausgeführten Exposition werden die beiden Themen vorgestellt, die deutlich programmatische Züge tragen.

Schostakowitsch, *12. Sinfonie*

1. Satz, Thema 1

 **Workshop Üben und Wiederholen** (S. 187)



Thema 1, Abwandlung



Dieser ersten Themengruppe wird ein zweites Thema gegenübergestellt, das in den tiefen Streichern pianissimo einsetzt und dann eine große Steigerung erfährt.



34 a. Hört den Beginn des Satzes. Versucht eine programmatische Deutung vor dem Hintergrund der historischen Gegebenheiten.



b. Spielt die Themen nacheinander, notiert die Anfangstakte ggf. im Viertonsschlüssel. Beschreibt anhand der Noten Unterschiede zwischen den Themen 1 und 2.

35 Hört den Ausschnitt, in dem das Thema 1 auftritt und zeigt die Elemente der musikalischen Steigerung auf.



Revolutionslied und Arbeiterbewegung

Während seiner Haft als politischer Gefangener schrieb Leonid P. Radin 1897 einen revolutionären Liedtext, der dann mit der Melodie eines Studentenliedes in den russischen Revolutionen von 1905 und 1917 als Kampflied populär wurde. Der deutsche Dirigent Hermann Scherchen lernte das Lied als Kriegsgefangener im Ersten Weltkrieg kennen. Mit seiner Textübertragung wurde es zu einem klassischen Lied der Arbeiterbewegung in Deutschland. Bis heute wird es in Versammlungen der SPD und der Gewerkschaften als eine Art Hymne gesungen.

Brüder, zur Sonne und zur Freiheit

Brü - der, zur Son - ne, zur Frei - heit, Brü - der, zum Lich - te em - por!

Hell aus dem dunk - len Ver - gang - nen leuch - tet die Zu - kunft her - vor.

36 Singt das Lied. Benennt seine charakteristischen Merkmale.

Das Signal in der Sinfonie

Gegen Ende der Exposition taucht zum ersten Mal ein fanfarenartiges Signal auf:

1. Satz (reduzierter Partiturausschnitt, T. 235–240)

© Sikorski

Im späteren Verlauf des Satzes nimmt es beinahe triumphal an und erweist sich als Zitat des Revolutionsliedes:

1. Satz (reduzierter Partiturausschnitt, T. 297–301)

© Sikorski

37

a. Zeigt den ersten Partiturausschnitt, wie Schostakowitsch das Zitat einführt. Nehmt eure Erkenntnisse aus dem Hörbeispiel zu Hilfe, vergleicht die Merkmale mit dem Notentext und dem Hörbeispiel.



B15

b. Erläutert am Ende des zweiten Partiturausschnitts, auf welche Weise hier das Arbeiterlied zitiert wird. Deutet dabei auch die Veränderungen, die der Komponist vorgenommen hat.



B16

c. Hört den ersten Teil des Satzes im Zusammenhang. Benennt die Themen und Motive, die ihr aus euren vorherigen Ergebnissen kennt.



B15/16

38

Lest noch einmal die Zitate auf S. 118/119. Diskutiert diese Haltungen vor dem Hintergrund eurer Kenntnisse der 12. Sinfonie.

Konzert

Unter ‚Konzert‘ versteht man zunächst musikalische Veranstaltungen unterschiedlicher Art. Daneben bezeichnet der Begriff aber auch eine musikalische Gattung. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts beschreibt das Wort (angelehnt an das lateinische ‚concertare‘ für ‚wettstreiten‘) Werke, in denen sich alternierende Klangkörper gegenüberstehen.



Virtuosinnen in Venedig – ein Concerto grosso

Musik als Beruf – Musikerziehung im Krankenhaus

Dass die Kunst ihren Mann oder ihre Frau findet, ist in der europäischen Musikgeschichte für lange Zeit eher die Ausnahme. Noch im 17. Jahrhundert war z. B. der Oboist zugleich Fechtlehrer, Trompeter ‚nebenbei‘ Kammerdiener des Fürsten. Erst allmählich etablierte sich das Berufsmusikertum, und noch für lange Zeit spielten Laien und Profis gemeinsam. Diese Situation rief eine Form des Musizierens hervor, die sich dann in verschiedenen Ausprägungen – Jahrhunderte lang hielt: das Prinzip des Wettstreits zwischen der Virtuosa bzw. dem Virtuosen, der Soloistin bzw. dem Solisten, und dem Rest der Musikerinnen und Musiker, die in Italien ‚Tutti‘ heißen.

Antonio Vivaldi am Ospedale della Pietà

In Venedig war es seit dem Bestehen im ausgehenden Mittelalter üblich, Krankenhäusern Stationen für weibliche Waisen und Findelkinder anzugliedern. In solchen Heimen spielte die Musikerziehung eine wichtige Rolle.

Im Lauf der Zeit wurden aus den Ospedali regelrechte Konservatorien. Eines besonderen Rufes genoss das Ospedale della Pietà in Venedig, an dem Antonio Vivaldi wirkte. Viele der besten Musikerinnen blieben dort auch nach den Kinderjahren. Manche beherrschten eine ganze Reihe von Instrumenten. Später leitete er das Orchester und komponierte für seine Schülerinnen.

Mit zwölf Concerti der Sammlung *L'estro armonico* (etwa ‚die harmonische Eingebung‘) wurde Vivaldi zu Italiens führendem Instrumentalkomponisten. Immer wieder verbrachte er längere Perioden in Venedig. Er schrieb geistliche Werke und Opern, und er konzertierte weiterhin als virtuoser Geiger. Am Ospedale aber wurde er nicht mit ihm zufrieden; er war zu viel unterwegs, und außerdem wollte er nicht in den musikalischen Moden nicht anpassen. 1740 tauchte er in Wien auf. Hier verliert sich seine Spur. Vermutlich starb er 1741 in ärmlichen Verhältnissen.

Concerti grossi

Über hundert Jahre vor Vivaldi waren – ebenfalls in Venedig – die ersten Grundlagen für das „Concerto“ geschaffen worden. Da stellte z. B. Giovanni Gabrieli zwei Gruppen von Instrumenten einander gegenüber, die im Wechsel, aber auch zusammen musizierten.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts bezog sich der Begriff dann vor allem auf Kompositionen, in denen eine Gruppe von Soloinstrumenten („concertino“) einer größeren Gruppe („ripieno“, „tutti“) gegenüberstand. Als Standardform kristallisierte sich eine Besetzung mit einer Sologruppe von zwei Violinen und einem Violoncello heraus. Diese ‚Concerti grossi‘ sind meist dreisätzig (schnell – langsam – schnell). Die Ecksätze stehen dabei oft in der Ritornellform: Ein Thema (Ritornell) wird im Tutti vorgetragen und wechselt im weiteren Verlauf mit den Solo-Couplets ab.



Pier Leone Ghezzi: Antonio Lucio Vivaldi, Karikatur (1723)

Eine Stadt im Wandel

Zu Vivaldis Zeit war Venedigs Stellung als Seehandelsmacht im Mittelmeerraum schon Geschichte. Die Inselrepublik hatte eine neue Funktion gefunden, sie war – und ist bis heute – eine der größten Touristenattraktionen der Welt.



Canaletto (Antonio Canal): Die Rückkehr des Bucentaurs

Damals waren es allerdings vornehmlich die bildungs- und vergnügungshungrigen Reichen, die nach Venedig kamen, z. B. zum Carneval oder zum Fest der Vermählung der Stadt mit dem Meer. Aber auch die Konzerte am Ospedale mit Werken wie z. B. *L'estro armonico* (1707/30) waren besondere Anziehungspunkte.

- 1 a. Beschreibt anhand des Notentextes, wie die Rollen der Violino- und Violoncello-Instrumenten und Ripieno verteilt sind.
b. Hört den ganzen Satz. Vergleicht den Ablauf mit der Standardform eines Concerto grosso.
- 2 Tauscht euch über euren Klangeindruck aus. Diskutiert mögliche Gründe, die eurer Meinung nach den durchschlagenden Erfolg der Aufführungen erklären.

Ritornell / Couplet



Ein Ritornell ist der wiederkehrende Teil eines Rondo, jeweils abgewechselt durch kontrastierende Couplets.



Canaletto

Zwei Maler sind als ‚Canaletto‘ in die Kunstgeschichte eingegangen, beide stammen aus Venedig:

- Antonio Canal (1697–1768), der architektonisch getreue Stadtansichten vor allem von Venedig malte. Seine Bilder halten die Atmosphäre der Stadt in oft warmen Farben fest.
- Bernardo Bellotto (1720–1780) war der Neffe Antonio Canals. Er stellte neben italienischen auch andere europäische Städte dar.

L'estro armonico op. 3, Nr. 11, Allegro

Musik: Antonio Vivaldi

7 *Tutti*

Vl. I Solo

Vl. II Solo

Vc. Solo

Vl. I *f*

Vl. II *f*

Vla. I *f*

Vla. II *f*

B.c. *f*

7 7 7 7 7

11 *Soli*

Vl. I Solo

Vl. II Solo

Vc. Solo *Tutti*

Vl. I

Vl. II

Vla. I

Vla. II

B.c.

6 # 6 7 6 7 6 7 # 6 #

Aus alt mach neu – Bearbeitungen und Inspirationen

Johann Sebastian Bach hat Vivaldis Werk offenbar gekannt. Er hat eine ganze Reihe von dessen Kompositionen aufgegriffen und umgeformt. Die Concerti Vivaldis waren 1711 in Amsterdam, damals der Metropole des Notendrucks, erschienen. Bach schrieb 14 Neufassungen, viele für Cembalo, einige – darunter op. 3, Nr. 11 – für Orgel.

- 3 Hört Vivaldis Original und einen Ausschnitt aus Bachs Bearbeitung. Nennt Unterschiede zwischen beiden Fassungen.



Auch junge Musikerinnen und Musiker heute setzen sich mit der Musik vergangener Epochen auseinander. Das Ensemble CONTINUUM um die Cembalistin Elina Albach widmet sich z. B. seit mehreren Jahren dem Arrangieren von Rocker Musik. Das Ensemble, so lauten Presserezeptionen, gilt als „Keimzelle einer noch nie gehörten Herangehensweise an Alte Musik.“

„CONTINUUM ist die Freiheit, Alte Musik ganz neu zu denken, innovativ zu interpretieren und sie damit in Bezug zu setzen zu einer Gegenwart, die sich so fern liegt, wie der Name und die gewöhnliche Aufführungspraxis suggerieren.“

Ihre Konzepte folgen oft dem Motto „Reduce to the max!“. Sie spielen groß besetzte Werke für kleine Ensembles, z. B. Bachs *Johannespassion* als Miniatur-Variante für drei Musikerinnen und Musiker. Umgekehrt werden Solo-Werke für Kammermusikformationen erweitert oder mit Werken zeitgenössischer Musik kombiniert. So entstehen Mischungen aus Alter und Neuer Musik und interessanten Schwerpunkten, die uns auch heute betreffen. Im Programm *Music for the Multiverse* geht es z. B. in Stücken unterschiedlicher Epochen gleichermaßen um Fragen nach Identität – obwohl zwischen dem Komponisten William Lawes (1602–1645) und der Komponistin Sofia (*1974) fast 400 Jahre liegen. Auch Bühnenerfahrungen mit Elina Albach neu, da unter Monteverdis *L'Orfeo*, dessen Großbesetzung auf nur vier Instrumente arrangiert. Mit immersiven und fantasievollen Ansätzen werden die Identität der Oper neu entstehen.



Elina Albach (2024)

➔ Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (S. 77)

- 4 a. Seht den Trailer des Ensembles und das Interview *Traumwerk* mit Elina Albach, das zum #Beethoven-Festival 2018 entstand und fasst in eigenen Worten zusammen, warum sie sich heute mit Beethovenmusik widmet.



- b. Hört das Stück *Traumwerk*. Beschreibt, wie CONTINUUM verschiedene Stile vermischt und die Grenzen der Genres zueinander auflöst.



- c. Recherchiert Projekte von CONTINUUM auf der Webseite des Ensembles oder seht den Trailer und *Traumwerk* nochmal. Beschreibt musikalische Momente, die euch besonders ansprechen. Erläutert die Faszination, die für die Arbeit mit Alter und Neuer Musik zugleich entsteht.



- d. Bildet euch eine eigene Meinung zum Umgang mit Alter Musik. Tauscht euch über die Bedeutung, die Alte Musik für uns heute haben kann, in der Gruppe aus.



Georg Friedrich Kersting:
Niccolò Paganini (1830)

Vampir mit Violine – ein Virtuosenkonzert

Neue Klänge für ein neues Publikum

Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts waren nicht nur für das Transportwesen und die Industrie, sondern auch für den Bau von Musikinstrumenten eine Zeit des Fortschritts.

Zugleich vollzog sich eine einschneidende Änderung im kulturellen Leben. Das aufstrebende Bürgertum übernahm schließlich die Rolle, die bisher dem Adel vorbehalten war. Konzerte fanden nun ein breiteres Publikum. An die Stelle der musikalisch oft hoch gebildeten Mäzenninnen trat eine Hörerschaft mit anderen Ansprüchen. Die Bräutigamstochter, sehr virtuose Musikerinnen und Musiker bildete eine Entsprechung zur Produktion der technischen Welt. Die Fortschritte im Instrumentenbau erlaubten nun Kunststücke wie in einem Wettkampf: schneller, höher, lauter. Das Publikum umjubelte diese Stars auf der Bühne, die ihnen den Weg in eine höhere Welt wiesen.

- 5 Diskutiert Erfahrungen und Beliefs aus eurem Umfeld, in denen es auch heute noch um „schnell“, „höher“, „lauter“ geht.
- 6 a. Hört einen Ausschnitt aus Paganinis *Konzert für Violine und Orchester Nr. 1*.  B20
- b. Tragt erste Eindrücke und Besonderheiten des Werks zusammen.

Konzerte für Vampirgeiger

Die veränderten Bedingungen sorgten auch dafür, dass sich der Charakter der Konzerte änderte. Concerti grossi kamen aus der Mode. Ein Star stand (oder saß) nun vor dem Orchester und schrieb sich sein Solokonzert oft selbst auf den Leib. So komponierte Mozart schon in der ausgehenden Klassik mehr als zwanzig Klavierkonzerte, die er allesamt selbst aufführte.

Im 19. Jahrhundert wurde die Tradition fortgesetzt, Clara Schumann etwa führte Klavierkonzerte als Klaviervirtuosin und Komponistin und verdiente mit ständigen Konzerten das Geld für die ganze Familie. In den Jahren 1854–1856 spielte sie Konzerte in 66 unterschiedlichen Städten verschiedener Länder. Die Stars der Bühnen produzierten eine Flut von Solokonzerten für vielerlei Instrumente. Nicht immer befanden sich kompositorische Qualität und Virtuosität in der besten Balance. Aber das stand für den größten Teil des Publikums auch nicht im Vordergrund.

Undlich aber, auf der Bühne kam eine dunkle Gestalt zum Vorschein [...]. Das war Paganini in seiner schwarzen Gala. [...] In den eckigen Krümmungen seines Körpers lag eine schauerliche Hölzernheit und zugleich etwas närrisch Tierisches [...]. Ist das ein Lebender, der im Verscheiden begriffen ist und der das Publikum in der Kunstarena, wie ein sterbender Fechter, mit seinen Zuckungen ergötzen soll? Oder ist es ein Toter, der aus dem Grabe gestiegen, ein Vampir mit der Violine, der uns, wo nicht das Blut aus dem Herzen, doch auf jeden Fall das Geld aus den Taschen saugt? “

(Heinrich Heine über Niccolò Paganini)

- 7 Fasst die Schilderung Heines in eigenen Worten zusammen.

 Wolfgang Amadeus Mozart
(S.111)

Niccolò Paganini (1782–1840)

Seit 1808 reiste Paganini als umjubelter Violinist durch ganz Europa. Er verblüffte das Publikum durch eine große Zahl bis dahin unbekannter geigentechnischer Kunstgriffe (Doppel-flageolets, Pizzicato mit der linken Hand) und auch durch sein übernatürliches Spiel (Spiel auf einer Saitenleiste neben trug sein dämonisches Erscheinungsbild zur Legendenbildung um den ‚Teufelsgeiger‘ bei. Für seine Auftritte schrieb Paganini eine Reihe hochvirtuoser Werke (6 Violinkonzerte, 24 Capricci).

Ist „perfekt“ immer das Beste? Makellosigkeit um jeden Preis

In den Concerti grossi des Barock waren die Rollen von Solistinnen und Solisten sowie Tutti zwar verschieden, aber gleich wichtig. Die Komponistinnen und Komponisten der Klassik achteten auf Ausgewogenheit zwischen dem Vergnügen an virtuosen Kunststücken und der musikalischen Substanz. Nicht selten wurden Virtuosenkonzerte als Show, also als Zurschaustellung spieltechnischer Fähigkeiten wahrgenommen. Mozart beschrieb dieses Ebenmaß in einem Brief an seinen Vater im Jahr 1782:

„Die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer und zu leicht. Sie sind dir bequant – angenehm in die Ohren – natürlich ohne in das Leere zu fallen. Hie und da können auch Kenner die Satisfaction erhalten – doch so – dass die Nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu fragen warum.“

- 8 a. Hört den Beginn eines Satzes aus einem Violinkonzert von Niccolò Paganini.  B20
 - b. Beschreibt (auch anhand des Notenbilds) die Rollenverteilung zwischen Soloinstrument und Orchester.
 - c. Ruft euch euer Vorwissen zum Concerto grosso in Erinnerung. Versucht das Stück mit Mozarts Vorstellungen.  Concerto grosso (S.128)
- 9 a. Diskutiert die Vor- und Nachteile von makelloser Technik.
 - b. Sammelt Merkmale, die Kunst bzw. Musik für einen perfekten machen.
 - c. Sucht Beispiele aus der Musik oder anderen Bereichen, in denen Individualität und Imperfektion besonders interessante Ergebnisse ermöglichen.

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1, Op. 26, 3. Satz

Musik: Niccolò Paganini



Die Magie des Taktstocks



Für das Konzertpublikum stehen Dirigentinnen und Dirigenten oft im Mittelpunkt der musikalischen Aktion, geben sie doch buchstäblich „den Takt an“. Aber nicht für alle erschließt sich ihre Aufgabe sofort. Überbordende Bewegungen, dramatische Körperhaltung, ausdrucksstarke Mimik werden manchmal als Suche nach Effekt und Eitelkeit empfunden.



Dirigierende Dirigentin Mirga Gražinytė-Tyla

- Betrachtet das Bild der Dirigentin.
- Geht detailliert auf Körperhaltung, Arm- und Handstellung sowie Mimik ein.
- Deutet dann den Impuls, der dem Orchester vermittelt werden soll.

Passende Berufsbezeichnung

Das Dirigieren eines Orchesters oder eines Chores bei einem Konzert ist nur der letzte Abschnitt der Arbeit einer Dirigentin oder eines Dirigenten. Lange vor der Aufführung müssen ihre bzw. seine Talente gefordert. Wie ausgeprägt und vielseitig sie sein müssen, beweist der Wettbewerb, der nur Wenige an die Spitze großer Klangkörper gelangen. Musikalität, Intelligenz, Beharrlichkeit, Durchsetzungsvermögen gehören dazu, aber auch die schwer zu beschreibende besondere Ausstrahlung, die man oft „charisma“ nennt. Alle diese Eigenschaften kommen beim Dirigieren erst auf der Grundlage eines soliden handwerklichen Könnens zur Wirkung. Eine Berufsbezeichnung, die man noch im 20. Jahrhundert für (fast ausschließlich männliche) Orchesterleiter verwendete, weist darauf hin: Kapellmeister.

Vorbereitung auf die Probenarbeit

Das wesentlichste Werkzeug bei der Vorbereitung ist natürlich die Partitur, die alle an einer Komposition beteiligten Instrumente und Stimmen enthält. Auf dem Klavier wird gearbeitet, alle Details werden studiert, man macht sich Eintragungen und Markierungen, um das Verfolgen der oft sehr komplexen Notentexte erleichtern. Manche Dirigentinnen oder Dirigenten können die Partitur sogar auswendig, was besonders bei großen und langen Werken eine äußerst herausfordernde Gedächtnisleistung darstellt.

- Seht den Filmbeitrag zur Vorbereitungsarbeit von Mirga Gražinytė-Tyla an. Fasst zusammen, welche Fähigkeiten und Strategien in der vorbereitenden Arbeit mit einem Orchester wichtig sind und wie sie eingeschätzt und beurteilt werden.
- Macht euch dem Aufbau der Partiturseite rechts vertraut (Instrumente, Anordnung, Taktart usw.).
- Vollzieht die Markierungen rechts nach, wo wichtige Einsätze von Instrumenten oder Instrumentengruppen stehen. Hinweis: Hindemiths Metronomisierung zeigt an, dass der 9/4-Takt als Dreier-Takt geschrieben wird (= Drei Viertel werden in einem Taktschlag zusammengefasst).
- Hört nun mehrmals den Ausschnitt aus der Hindemith-Sinfonie und verfolgt das Notat mit dem Blick einer Dirigentin oder eines Dirigenten. Vergleicht die Aufnahme mit den Markierungen und diskutiert mögliche Alternativeintragungen.



10



B20

Mathis der Maler (Beginn)

© Schott Music

Ruhig bewegt (♩. etwa 66)

Woodwind parts: Oboe 1/2, Klarinette (B) 1/2, Fagott 1, Horn (F) 1/2.

String parts: Violine 1/2, Bratsche, Violoncello, Kontrabaß.

Vocal parts: Fl 1/2, Ob 1/2, Kl 1/2, Fr 1/2, Hr 1/2, Pos 1/2/3.

Tempo: **Ruhig bewegt (♩. etwa 66)**

Dynamic markings: *pp*, *mf*, *cresc.*, *mp*.

Performance instructions: "Es sangen drei Engel", "1.-3. zus. mp Sanft hervortreten".

Körperhaltung und Stand

Dirigentinnen oder Dirigenten sind Leitpersonen und müssen als solche auftreten. Dazu gehört ein fester und aufrechter Stand sowie eine offene und zugewandte Körpersprache und Mimik.



Der finnisch-amerikanische Dirigent Paavo Järvi

- Steht auf den Zehenspitzen und spürt anschließend eure Fußballen auf dem Boden.
- Wippt leicht in den Knien und nehmt schließlich einen aufrechten Stand ein.
- Blickt mit wachem und freundlichem Blick um euch. Lasst die Arme locker am Körper hängen.
- Bewegt die Arme und Hände langsam und macht kleine, kontrollierte Bewegungen vor dem Körper. Variiert deren Größe und das Tempo.
- Hört ein Musikstück eurer Wahl mehrmals. Dirigiert dann. Passt die Größe und Intensität der Armbewegungen an die Energie der Musik an. Besprecht anschließend eure Eindrücke.

Die Vorgabe des Tempos

Damit das jeweilige Ensemble (Orchester, Chor) das Musikstück am besten gemeinsam beginnt, gibt man eine Auftaktbewegung vor, die bereits das genaue Tempo, die Lautstärke und den Charakter der Musik beinhaltet. Dabei hilft auch das sichtbare Einatmen – das nicht nur für Blasinstrumente und Gesang ein wichtiger Orientierungspunkt ist.

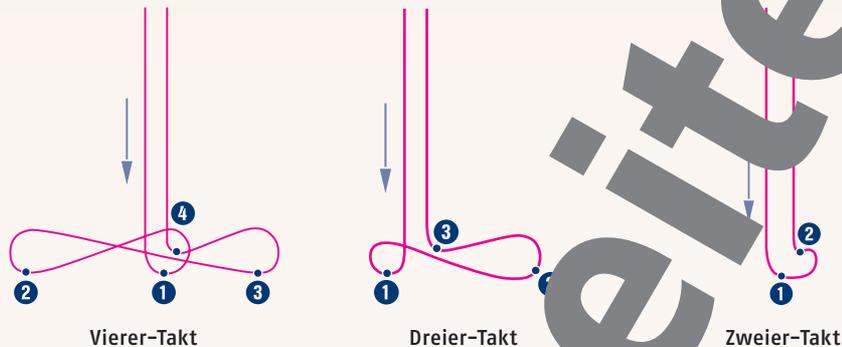
- Wählt einen einfachen und bekannten Ton (z. B. *I Like the Flowers*), der mit Volltakt beginnt. Jemand schlüpft in die Rolle der Dirigentin bzw. des Dirigenten und gibt eine Auftaktbewegung vor, die nur mit dem Atem.
- Überlegt gemeinsam, wie das Ensemble durch Atmen verbessert und klarer gestaltet werden kann. Wechseln sie ab.
- Gebt den Auftakt jetzt auch mit den Händen und Armen. Versucht dabei, durch die Größe der Bewegung die Lautstärke und Intensität der Musik anzudeuten. Findet heraus, welche Bewegungen dabei hilfreich sind, welche eher hinderlich sind.
- Probiert in Teams verschiedene Handhaltungen aus: geschlossene oder offene Finger, Handfläche nach oben oder nach unten. Steht fest, welche Wirkung jeweils zustande kommt.
- Führt mit den Händen und Armen pulsierende Auf- und Abwärtsbewegungen aus. Denkt dabei an einen Absprung von einem imaginären Punkt, wie bei einem Trampolin oder einem Jo-Jo.
- Variiert die Bewegungsart, indem ihr z. B. weiche oder zackige Bewegungen ausführt.



Der britische Dirigent Sir Simon Rattle

Schlagtechnik

Die Dirigentin oder der Dirigent koordiniert im Laufe des Musikstücks das Zusammenspiel der Musizierenden. Dabei haben sich verschiedene Schlagfiguren als Grundlage herausgebildet. Diese beinhalten die Zählzeiten eines Taktes, damit die Spielenden eine genaue Orientierung und Vorgabe haben. Beim Orchesterdirigieren wird außerdem häufig ein Taktstock verwendet, der die Handbewegungen präzisiert. Dadurch können die Schlagfiguren auch von größerer Entfernung gelesen und verstanden werden.



- Studiert die oben abgebildeten Schlagbilder für die rechte Hand. Die linke Hand schlägt dabei gegengleich. Übt sie mit beiden Händen synchron. Variiert wieder die Handhaltung und tauscht euch über die jeweilige Wirkung aus.
- Spielt mit der Größe der Schlagfigur: Dirigiert im *Forzando* und im *Piano*. Verändert auch die Bewegungsart: schwungvoll und weich oder energiegelad und zackig.
- Häufig übernimmt die rechte Hand die Schlagfigur, die linke zeigt zusätzliche und besondere Anweisungen an. Übt diese Unabhängigkeit der Hände: Die linke Hand führt kreisende Bewegungen aus, die rechte Hand eine pulsierende Arbeit. Abwechslung. Wechseln auch die Hände.
 - Die linke Hand zeigt durch eine nach unten und nach vorne gerichtete Handbewegung ein *Crescendo* an, die rechte Hand führt die Schlagfigur.
 - Die linke Hand zeigt ein *Decrescendo* durch eine sich zum Körper zurückziehende Bewegung an, die rechte Hand bleibt bei der Schlagfigur.

Dirigate im Vergleich

Professionelle Dirigenten können die genannten Grundlagen im Schlaf. Für sie beginnt die eigentliche Arbeit erst, wenn das Musikstück genauestens studiert und jedes Detail erfasst, eine musikalische Vorstellung entwickelt und diese dem Orchester durch die Probenarbeit vermitteln. Dabei entwickeln sie die grundlegende Dirigier- und Schlagtechnik weiter, passen sie an die jeweilige Musik an und kommen schließlich zu einem sehr individuellen und manchmal auch eigenwilligen Schlagbild, zu dem die Musik und ihr besonderer Klang verleitet haben. Der Dirigat muss vermitteln, wie die Musik klingen soll.

- Verfolgt zwei Videoschnitte, in denen zwei Dirigenten das gleiche Stück dirigieren.
- Beobachtet dabei genau die Dirigierbewegungen und stellt Unterschiede in der Bewegung bzw. der Wirkung auf das Orchester fest.



11/12

Sonate (von lat. sonare: klingen)

Bis zum 18. Jahrhundert Begriff für Musikstücke verschiedener Art. Seit dem 18. Jahrhundert Bezeichnung für ein Werk für Soloinstrument oder eine sehr kleine Kammerbesetzung (Duo) in relativ festem formalen Rahmen.



Sonatenatz (S. 117)



Johann Walter Kurau: Kammermusik (1922)

Kammermusik-Besetzungen

- **Duo:** z. B. Sonaten für Violine und Klavier
- **Klaviertrio:** Werke (meist in Sonatenform) für Violin, Violoncello und Klavier
- **Streichquartett:** Werke (meist in Sonatenform) für zwei Violinen, Viola und Violoncello
- **Bläserquintett:** Werke für Flöte, Oboe, Fagott, Klarinette, Fagott und Horn
- **Oktett:** Werke z. B. für Klarinette, Fagott, Horn, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass

Die Kunst des Verzierens – eine Kammermusiksonate des Barock

Arcangelo Corelli als Vorbild

Als ‚musica da camera‘ bezeichnete man im 16. Jahrhundert Musik, die nicht für öffentliche Darbietungen gedacht war, sondern für einen privaten Kreis, z. B. für den Saal im Adelspalast. Im 18. Jahrhundert versteht man unter ‚Kammermusik‘ Instrumentalmusik für kleiner Besetzung. Hier gibt es keine chorisch¹ ausgeführten Stimmen wie in der Orchestermusik. Werke für ein Soloinstrument, z. B. Klaviersonate oder Gitarrenstücke, werden in der Regel nicht zur Kammermusik gerechnet. Ihnen fehlt ein Musikerd, die meisten Kammermusikwerke prägen sich durch besonders reizvolle Möglichkeiten

die dem Komponisten und die ausführenden bietet nämlich gerade das Zusammenspiel mehrerer Instrumente mit verschiedenen Klangfarben. Zu den beliebten Gattungen der ‚musica da camera‘ gehörten Sonaten für ein Soloinstrument mit Basso continuo. Für viele Komponistinnen und Komponisten dieser Gattung waren die Werke von Arcangelo Corelli das Vorbild. Nicht nur die Struktur seiner Kammermusiksonaten (schnell – langsam – schnell) diente als Modell. Auch die außerordentliche Qualität seiner Kompositionen war für Nachfolgende ein Maßstab.

Zur Vorbereitung der ersten Druckausgabe der Sonaten op. 5 im Jahr 1700 hat Corelli nach zeitgenössischen Berichten drei Jahre verwendet. Von der 5. Sonate dieser Reihe existiert die ganze Reihe von Abschriften, in denen man die aufwändigsten Verzierungen schriftlich festhielt. Eine dieser ausgezeichneten Versionen hat sich nach den Angaben des ersten Druckes – „Herr A. Corelli beim Spielen komponiert“.

Man Instrumentalisten die Freyheit lassen

In den Epochen der Musikgeschichte, etwa seit 1800, erwarteten Komponistinnen und Komponisten eine möglichst notengetreue Wiedergabe ihrer Werke. Die Partitur galt als exakte Spielanweisung. In der Barockzeit aber hätte eine notengetreue Wiedergabe die Absicht verfälscht. Vielmehr war es zentrale Aufgabe der Interpretation, die notierte Werkstruktur mit Leben zu füllen, durch die Ausgestaltung der (meist nicht notierten) Dynamik und Artikulation sowie durch das Verzieren des vorgegebenen Notentextes.

„Man muß allemahl den [...] Instrumentalisten die Freyheit lassen, ihre Geschicklichkeit zu zeigen; man muß ihnen sogar dazu Gelegenheit geben, wenn man seine Stücke nicht muthwillig verderben und sie in einer matten und verdrießlichen Aufführung unterwerfen will.“ (Johann Adolf Scheibe, 1737)

¹ Bei chorischen Besetzungen spielen mehrere Musikerinnen und Musiker dieselbe Stimme.

Sonata op. 5, Nr. 5 (Anfang)

Musik: Arcangelo Corelli

A) Unverzierte Fassung
Jan Frans van Douven:
Arcangelo Corelli (1700)**B) Erste Druckausgabe mit verzierter und unverzierter Violinpartie**

SONATA V

Arcangelo Corelli
(1653–1713)

i

Corelli war seit 1685 Orchestermusiker in Rom, fand dann als virtuoser Geiger bei der aristokratischen Gesellschaft zunehmend Anerkennung. Mit seinen Concerti grossi, Violin- und Triosonaten gilt er als typischer Repräsentant der italienischen Geigenmusik des 17. Jahrhunderts.

- 1** a. Die Druckausgabe aus dem Jahr 1700 zeigt zwei Versionen der Melodiestimme. Vergleichen Sie die beiden Fassungen anhand des Notentextes miteinander.
- b. Hören Sie sich den ersten Satz an und beschreiben Sie, wie der Notentext der ersten Druckausgabe in Klang umgesetzt wird.



B22

- 2** Entwickeln Sie Kontexte, in denen Sie eine Kammermusik wie die von Corelli heute inszenieren oder kreativ nutzen könnten. Beziehen Sie die Überlegungen von Elina Albach und CONTINUUM in eure Inspirationen ein.



Elina Albach, CONTINUUM
(S. 131)

Streichquartett

1. Kammermusikbesetzung mit zwei Geigen, Viola und Violoncello
2. Sonate für diese Besetzung (z. B. S. 141)



Böhmen in Iowa – ein Streichquartett von Antonín Dvořák

Sommer in Spillville



DVOŘAK AT SPILLVILLE

Dvořák an der Orgel der Dorfkirche in Spillville

Dvořák wollte gerade nach England aufbrechen, um die Würde eines Ehrendoktors zu empfangen, da erreichte ihn eine Postkarte aus New York: „Would you accept position Director National Conservatory of Music New York

October 1892“ – dem sehr heimatverbundenen Komponisten fiel die Entscheidung schwer. Ausschlaggebend war am Ende die finanzielle Verlockung: 15.000 US-Dollar im Jahr, das 25-fache seines Gehalts als Professor am Prager Konservatorium. Er reiste im Herbst 1892 in die USA, wo er das Jahr bleiben sollte.

Im Sommer 1893 verbrachte Dvořák mit seiner ganzen Familie in Spillville, einem Dorf in Iowa. Es lebten dort 350 Familien von der Landwirtschaft, die meisten aus Böhmen stammend. Wie prominent Dvořák inzwischen auch in den USA war, beweist eine Zeichnung, die im New York Herald erschien. Sie zeigt den Komponisten an der Orgel der Dorfkirche.

Antonín Dvořák (1841–1904)

Der Sohn eines Gastwirts und Metzgers begann seine Musikerkarriere als Organist und Bratscher. Seinen internationalen Erfolg als Komponist verdankte er auch der Förderung durch Johannes Brahms. Mit 30 Jahren hatte er sich durchgesetzt, galt bald in ganz Europa als tschechischer Nationalkomponist. Dvořák schrieb Werke aller Gattungen: Sinfonien, Solokonzerte, Kammer- und Kirchenmusik, Opern (darunter *Rusalka*). Besonders gern spielt man heute die Stücke aus der Sammlung, die er sich „nebenbei“ entstanden *Slawischen Tänze*.

Amerikanisch komponiert im böhmischen Stil

Zwei der in den Vereinigten Staaten von Amerika entstandenen Kompositionen Dvořáks sind schon im Titel auf den Entstehungsort hin: die 9. Sinfonie, der der Komponist den Beinamen *Aus der Neuen Welt* gab, und das *Streichquartett* op. 96 in F-Dur, das unter dem Namen *Das amerikanische Quartett* bekannt wurde. Während seiner Zeit in den USA, die Werke geprägt hat, ist umstritten. Dvořák hat während seiner Zeit in den USA (z. B. in Zeitungsinterviews) immer wieder sein Interesse an der amerikanischen Musik geäußert. Von einer musikologischen Beschäftigung Dvořáks mit solchen Weisen ist allerdings nichts bekannt. Auf seine Amerikaverweilung in Spillville freute er sich aus einem ganz anderen Grund:

„... Lehren und Pfarrer, alles ist tschechisch, und so werde ich unter den Meinen leben.“

Seine Erwartungen erfüllten sich:

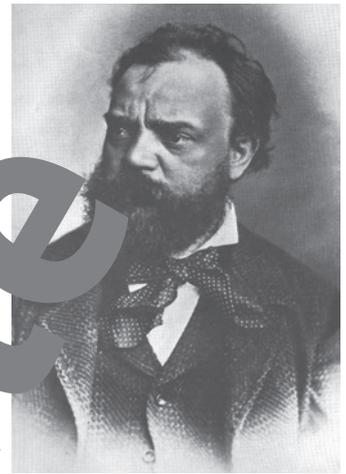
„Das einstöckige Steinhaus, das Dvořák gemietet hatte, die Tschecho-Amerikaner, die ihn wie einen König willkommen hießen, die sanfte Landschaft – das alles mutete Dvořák heimatlich an.“ (Kurt Honolka, 1974)

² Darda: tschechisches Kartenspiel

Erinnerung an einen Vogelruf

Vor diesem Hintergrund leuchtet die Erkenntnis vieler Dvořák-Sachverständigen ein, dass auch seine „amerikanischen“ Kompositionen mehr von der Volksmusik seiner Heimat geprägt sind als von der Musik der in Nordamerika ansässigen First Nations oder den Spirituals der Südstaaten. Das gilt auch für *Das amerikanische Quartett*. Eine Erinnerung an Spillville ist (im 3. Satz) allerdings nicht zu überhören: Ein Vogelruf, den Dvořák „auf einem Spaziergang durch die Umgebun von Spillville dem Zwitschern eines ganz merkwürdigen Vögleins ablauschte“ (Otokar Sourek, 1955).

Mit diesem Vogelruf als Vordersatz eines Themas beginnt der 3. Satz des Quartetts. Ihm wird ein um einen Ton kreisender Nachsatz angefügt. Im weiteren Verlauf des raschen Tanzsatzes dreht es sich nur um dieses Thema, das in vielen Variationen und Wendungen diskutiert wird.



Streichquartett F-Dur op. 96, 3. Satz: *Molto vivace* (T. 1–16)

Musik: Antonín Dvořák

- 3 a. Beschreiben Sie den Vogelruf mit musikalischen Fachbegriffen.
- b. Erstellen Sie eine Gliederung des achttaktigen Themas (gespielt von der 2. Violine).
- c. Hören den Beginn des Satzes mehrmals. Erstellen Sie eine Taktleiste der T. 1–16 und machen Sie Notizen, wann der Vogelruf erklingt und ob er sich verändert hat. Zeigen Sie die Abwandlung des Vogelrufs innerhalb der ersten 16 Takte auf.



B23

Elemente eines Gesprächs

Schon Goethe schrieb in einem Brief an einen Freund über das Wesen des Streichquartetts:

„ Man hört vier vernünftige Leute sich unter einander unterhalten, glaubt ihren Discursen etwas abzugewinnen und die Eigenthümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen. “

Tatsächlich hört und findet man in vielen Kammermusik-Werken, auch im 3. Satz des Streichquartetts, Belege für die Berechtigung von Goethes Vergleich eines Quartettsatzes mit einer Unterhaltung.

Streichquartett F-Dur op. 96, 3. Satz: *Molto vivace* (T. 17–24)

Musik: Antonín Dvořák

- 4 a. Sammelt Wörter, die eine Unterhaltung beschreiben (z. B. behaupten, argumentieren usw.).
- b. Fasst die T. 17–24 als Gespräch auf: Beschreibe, wo du vergleichbare musikalische Vorgänge findest.

In anderem Licht

In einem Gespräch kann eine These von verschiedenen Seiten beleuchtet oder ausgelegt werden. Ganz Ähnliches geschieht mit dem Thema im Verlauf des Satzes. Es gibt vielfach Abwandlungen, die es in immer neuem Licht zeigen. Eine davon bildet den Mittelteil des Satzes:

Streichquartett F-Dur op. 96, 3. Satz: *Molto vivace* (T. 149–156)

Musik: Antonín Dvořák

- 5 a. Arbeitet Veränderungen des Themas heraus.
- b. Hört den ganzen Satz; verfolgt dabei die hier untersuchte Abwandlung des Themas (T. 149–156, 02:26). Findet Adjektive für die Stimmung an dieser Stelle.



B23

Hören und Einordnen

Interpretationen im Vergleich

Ein Werk wird erst durch die Interpretation eines oder mehrerer Musikerinnen und Musiker lebendig. Die Umsetzung kann dabei sehr unterschiedlich ausfallen. Sollen mehrere Interpretationen eines Stückes miteinander verglichen werden, muss man sich zunächst einer Grundvoraussetzung bewusst sein: Eine Einschätzung in „besser“ oder „schlechter“ wird nur in extremen Fällen und in Teilbereichen möglich sein.

So kann man etwa spiel- oder singtechnische Fehler einigermaßen objektiv feststellen. Aber Fehlerlosigkeit macht noch keine gute Interpretation aus. Eine perfekte, aber blutleere Interpretation ist sicher nicht höher einzuschätzen als eine lebendige, spannende Ausführung mit gelegentlichen „Mistern“. Bei einem Interpretationsvergleich spielen also immer auch Kriterien wie „Gestaltungskraft“ oder „Tongebung“ eine Rolle, die weniger messbar sind.

Ein weiteres Problem der Einschätzung stellt die „Werktreue“ dar: Wie exakt hält man sich in der Aufführung an den Willen des Komponisten oder der Komponistin? Auch hier ergeben sich komplexe Fragen: Kann der Wille des Autors oder einer Autorin „objektiv“ festgestellt werden? Ist eine „historisch korrekte“ Interpretation notwendig und sinnvoll?

Bei allen Vergleichen spielt allerdings auch der persönliche Geschmack eine wesentliche Rolle und bringt damit einen subjektiven Faktor mit ein. Das ist unvermeidlich und legitim, solange es den Beurteilenden bewusst ist.

Objektive Vergleichsmerkmale

Besetzung

- Welches Instrumentarium wird benutzt? Entspricht die Interpretation der historischen Aufführungspraxis?
- Wie groß ist das Orchester, gemessen an den historischen Umständen?

Tempo und rhythmische Präzision

- Wie rasch ist ein Presto, wie langsam ein Adagio, was versteht der Interpret oder die Interpretin unter Andante?
- Wie hoch ist die Synchronisation der Einsätze („wackelnde Einsätze“)?

Dynamische Differenzierung

- Wie groß ist die Spannbreite zwischen lauten und leisen Stellen?
- Wie spannend sind die Dynamisierungen gestaltet?

Tongebung

- Wie groß ist die Bandbreite unterschiedlicher Klangfarben?
- Wie viel Klangkraft hat der Solist/das Orchester?

Technische Perfektion, Intonation

- Werden bei virtuosen Werken auch exponierte Stellen fehlerlos wiedergegeben?
- Wie hoch ist die Treffsicherheit bei Instrumenten und Gesang?
- Wie festgelegt sind die Töne, vor allem bei Streichern?
- Ist der Text verständlich (bei Vokalwerken)?
- Wie wird die Textaussage in der Interpretation berücksichtigt (bei Vokalwerken)?

Gestaltung

- Ist das Musikstück durch Agogik, Spannungsbögen und Phrasierung interessant gestaltet?

Subjektive Faktoren

- Geschmack: Vorliebe oder Abneigung für bestimmte Stimmlagen, Instrumente oder Stile
- Hörgewohnheit (z. B. an bestimmte Interpretationsansätze)
- Befindlichkeit der Zuhörenden (Stress, Ungeduld, Langeweile)

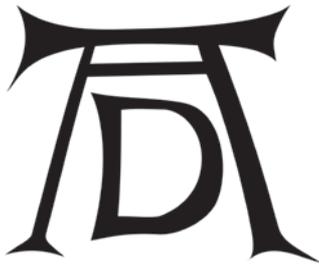
- 1** Vergleiche die Interpretationen zweier Werke, die jeweils von verschiedenen Orchestern eingespielt wurden.
- Das *Tristan*-Vorspiel durch Roger Norrington mit den London Classical Players bzw. Christian Thielemann mit dem Philadelphia Orchestra
 - Einjuhani Rautavaaras *Cantus Arcticus* (S. 177)
 - Den Beginn der *9. Sinfonie* von Ludwig v. Beethoven im Dirigat von Dominik Beykirch bzw. David McVeigh bei einem Meisterkurs von Bernhard Haitink.



B24/25



11/12



Albrecht Dürers Signatur (1498)

Geräuschbilder – auf der Suche nach neuen Klängen

Vom Handwerk zum grundsätzlichen

Die Musikgeschichte (und die der anderen Künste) ist auf eine Geschichte der Individualisierung. Für viele Jahrhunderte blieben die Handwerkerinnen und Schöpfer hinter ihren ‚Produkten‘ verborgen. Die Kunst war zugleich Handwerk, das man so meisterhaft wie möglich ausführte. Der Charakter des Einmaligen strebten sie nicht an. So kam es z. B. Malerinnen und Malern im Mittelalter nicht in den Sinn, ihre Werke zu signieren.

In der Renaissance wandelte sich das Bild von der Rolle des Individuums. Der Mensch sollte im Mittelpunkt stehen. In dem Menschenbild änderte sich auch das Bewusstsein von der Bedeutung von Kunstwerken. Bezeichnend sind die Signaturen, mit denen man Werke als individuelle Leistungen kennzeichnete. Die besondere Handschrift des Malers oder des Künstlers wurde zu einem entscheidenden Qualitätsmerkmal. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang das im Sturm und Drang geprägte Leitbild vom ‚Originalgenie‘, das Tradition und Nachahmung ablehnt und stattdessen nach Neuem sucht.



Cynthia Miller an den Ondes Martenot

- 1 Diskutiert, inwiefern man Musik aus eurem Umfeld, z. B. Popmusik, besonders originell sehen sollte.

Oboe da caccia, Sarrasin und Ondes Martenot

Immer schon waren Komponierende auf der Suche nach neuen Klängen. Johann Sebastian Bach stiftete unermüdlich an der Verbesserung von Orgeln und Tasteninstrumenten bei der Entwicklung der Viola pomposa und der Oboe da caccia war ebenfalls beteiligt. Später begrüßte Hector Berlioz das gerade erfundene Saxophon enthusiastisch:

„Der Klangcharakter ist absolut neu und erinnert nicht an irgendein Instrument und die gegenwärtigen Orchesters.“



Komponistin und Musikerin Barbara Buchholz am Theremin

Erst in den 1920er-Jahren – z. B. mit dem Theremin oder den Ondes Martenot – wurde die Suche mit elektronischer Klangerzeugung eingesetzt wurden, bekam die Klangsprache der Komponistinnen und Komponisten eine neue Dimension. Inzwischen erfüllen Synthesizer alle Vorstellungen beinahe mühelos. Aber schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts konstruierten Musikerinnen und Musiker ‚technologische Kästen‘, um ihre Klangvorstellungen zu verwirklichen.

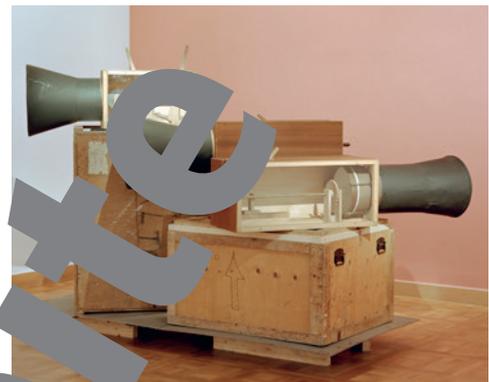
- 2 a. Recherchiert zum Theremin und den Ondes Martenot, z. B. zu den technischen und klanglichen Details, und zu den Interpretinnen Cynthia Miller und Barbara Buchholz. 
b. Fasst die klanglichen und spieltechnischen Besonderheiten in eigenen Worten zusammen.
c. Sammelt Einsatzmöglichkeiten, für die der Klang interessant sein könnte.

Futurismus: Werke von Luigi Russolo und Edgar Varèse

Technologische Kästen

Seit Menschen Musik machen, suchen sie nach immer neuen Ausdrucksformen und Klangmöglichkeiten. Seit den 1920er-Jahren bekam die Klangsuche der Komponierenden eine neue Dimension. John Cage (→ S. 147 ff.) gab ihrem Wunsch Ausdruck:

Viele Musiker träumen von kompakten technologischen Kästen, in deren Inneren alle hörbaren Klänge einschließlich der Geräusche bereitstehen, um auf den Befehl eines Komponisten hin herauszukommen.



Russolos Intonarumori

Heuler und Gurgler

Luigi Russolo hatte diesen Traum schon 1914 für sich verklickt. Er wollte eine Musik machen, die z. B. auf das akustische Geschehen in einer Großstadt oder auf das Klangbild einer Maschinenhalle reagierte. Zu diesem Zweck konstruierte er ‚Intonarumori‘, mit Schalltrichtern versehenen Kästen, in deren Innerem sich Membrane zur Erzeugung von Geräuschen verbargen. Für diese neuen Instrumente schrieb er *Risveglio di una città* („Erwachen einer Stadt“).

- 3 a. Hört einen Ausschnitt aus Russolos *Risveglio di una città* und beschreibt den Klangeindruck.
- b. Hört dann sieben einzelne Ausschnitte und bestimmt, welche Intonarumori den jeweiligen Abschnitt prägen.



Risveglio di una città (Beginn)

Russolos Intonarumori

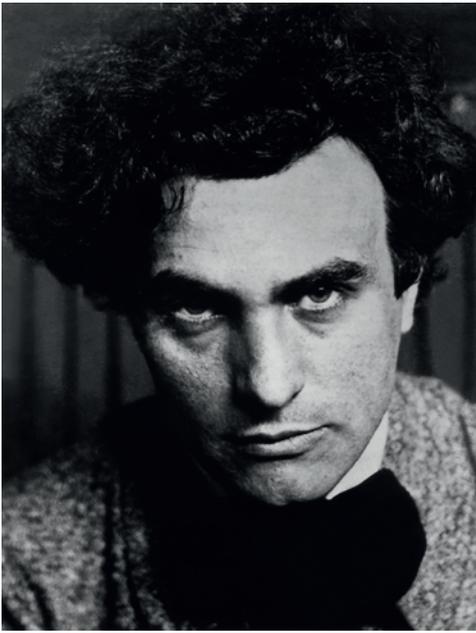
- Ululatori (Heuler)
- Rombatori (Brauser)
- Crepitatori (Prassler, Knisterer)
- Stropicciatori (Scharrer, Reiber)
- Scioppiatori (Explodierer)
- Ronzatori (Summer)
- Gorgogliatori (Gurgler)
- Sibilatori (Zischer)

Luigi Russolo (1885–1947)

Der italienische Komponist und Maler war ein führender Vertreter des Futurismus.

- 4 Entwerft in Kleingruppen eigene Ideen, wie man das akustische Geschehen eurer Stadt mit Intonarumori oder eigenen Instrumenten eurer Wahl darstellen könnte. Achtung: Bei veränderten Spielweisen dürfen die Instrumente nicht beschädigt werden.





Edgar Varèse (1914)

„Hörbares New York“ – Sinfonien der industriellen Welt

Die Musikerinnen und Musiker des italienischen Futurismus sind heute kaum mehr bekannt. Aber viele Komponierende haben ihre Ideen aufgegriffen. Zu ihnen gehörte Edgar Varèse. Er war mit Russolo befreundet, verfolgte dessen Entwicklung neuer Instrumente mit großem Interesse.

1918 entstand Varèses Orchesterwerk *Amériques*; mit diesem Titel berücksichtigt er, dass die Gleichzeitigkeit des Doppelkontinents mit den USA weder sinnvoll noch historisch rechtfertigen ist. Das Werk wurde erst 1926 in Philadelphia uraufgeführt. Dabei kam es zu tumultartigen Szenen. Die Publikum empfand die Musik als brutal und roh. Viele wollten ein Programm heraus; sie hielten z. B. den Beginn für ein Geräusch und des Erwachens einer großen Stadt. Diesen Eindruck differenziert der Musikwissenschaftler Max Nyffeler, wenn er festhält:

„Der Komponist sagt über das Werk, er habe darin nicht nur seine ersten Eindrücke des neuen New York festgehalten, sondern auch seine Kindheitsfantasien über Amerika. ‚Es war das Unbekannte, [...] neue Welt auf unserem Planeten, weit entfernte Räume.‘ Das Gefühl des Aufstiegs, dass die neue Zukunft hat sich in Amériques in erregend viersinnigen Klängen Ausdruck verschafft.“

i

Edgar Varèse (1883–1965)

Nach dem Studium in Paris lebte Varèse in Berlin; 1915 emigrierte er in die USA. Nach einer vom Impressionismus geprägten Schaffensphase fand Varèse zu einer radikal neuen Musiksprache, in die er auch elektronische Klänge einbezog.

- 5**
- a. Entwickelt eigene Ideen, wie man New York klanglich abbilden könnte.
 - b. Hört den Beginn von Varèses *Amériques*.
 - c. Beschreibt, wie Varèse sein Bild von der „neuen Welt“ gestaltet.



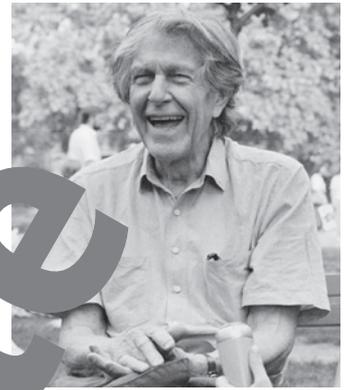
Morgen in New York (Foto aus dem Jahr 1925)

- 6** Fasst in eigenen Worten zusammen, welche Merkmale den Futurismus in der Musik ausmachen (z. B. Lebenshaltung, Themen, Mensch und Umwelt).

Der Käfig wird verlassen – Klangkonzepte von John Cage

Sounds like silence – Was ist Musik?

Zu den radikalsten und fantasievollsten Erneuerungen der Musik gehören die Werke von John Cage, der 1912 in Los Angeles geboren wurde und 1992 in New York starb. Seine unkonventionellen Ideen beeinflussten auch die Kunst der 1960er Jahre. Charakteristisch für seine Denkweise ist seine Reaktion auf die Bitte eines Journalisten, seine Persönlichkeit in einem Satz zusammenzufassen. In Anspielung auf seinen Namen antwortete er: „In welchem Käfig man sich auch befindet, man sollte ihn verlassen.“



(John Cage (um 1950))

Am radikalsten drückt sich Cages Musikdenken in Werken aus, bei denen er auf die Produktion von Klängen vollständig verzichtet und es dem Zufall überlässt, was bei der jeweiligen Aufführung erklingt.

- 7** a. Recherchiert Aufführungen des Stücks 4'33" von John Cage und verfolgt sie bis zum Ende. 
- b. Tragt zusammen, was ihr gehört habt.
- c. Zeigt Besonderheiten des Werks auf und erläutert die zentrale Rolle des Zufalls in diesem Konzept spielt.

- 8** a. Führt das Stück selbst auf und tauscht es mit einer Partnerin oder einem Partner für die Wahrnehmung der jeweiligen Beteiligten (Publikum, Interpreten, etc.). 

- b. Diskutiert das Konzept als Rolle der Musik. Sammelt in Kleingruppen Argumente der auftretenden Personen und wählt eine Vertreterin oder einen Vertreter, der die Position in einer Talkrunde vertritt. Unterstützt ihn oder sie leise, falls die Argumente ausgehen. Nutzt dazu die folgenden Rollen:
- Komponist (immer vollere geistige und Schaffensdrang auf der Suche nach neuen Konzepten)
 - Interpret (führt gerne neue Konzepte auf und ist geschmeichelt von der Anfrage, die Konzepte aufzuführen)
 - Publikum 1 (hat viel Geld für die Konzertkarte bezahlt und ärgert sich darüber, „nichts“ zu hören, Cage verdirbt ihm die Lust an „klassischen“ Konzerten)
 - Publikum 2 (ist gegenüber der Musik aufgeschlossen und interessiert an spannenden Diskussionen über Kunst und Musik, ist fasziniert von der Fülle an Klang, die man überraschend wahrnimmt)
 - Moderator oder Moderatorin leitet das Gespräch, schlichtet hitzige Phasen und gibt ggf. Gesprächsimpulse



Partitur von 4'33"

Kompositionstechnik Münzwurf

Am Anfang der 1950er Jahre begann John Cage Zufallsoperationen in den Kompositionsprozess einzuführen. So begründete er die „Aleatorische Musik“ (für Würfel). Als Zufallsgenerator verwendete Cage Münzen, die er nach Anweisung des chinesischen I Ching- und Weisheitsbuches *I Ging – Buch der Wandlungen* warf.

Aus vorher entworfene Tabellen musikalischer Parameter wie Tondauer, Lautstärke, Tempo, Klang und Dichte wählte er entsprechend geworfenen Münzen aus und schrieb die Komposition nieder. Was wie ein mechanisches Verfahren erscheint, bedeutete für Cage eine musikalische und weltanschauliche Offenbarung.

In dieser Phase entstand 1951 das Schlüsselwerk *Imaginary Landscape No. 4*. Es handelt sich dabei um eine akustische Radio-„Landschaft“ mit 24 „Interpretinnen und Interpreten“ an zwölf Radios. Sie regulieren nach einer festgelegten Partitur, die von Cage durch Zufallsoperationen erstellt wurde, den Sender, die Lautstärke sowie Höhen und Tiefen des Klangs.

- ➔ Workshop **Schöne neue Klänge** (S. 150)
- ➔ Workshop **Komponieren mit dem Computer** (S. 156)

- 9** a. Hört *Imaginary Landscape No. 4*.  B29
- b. Tauscht euch über euren Klangeindruck aus.
- c. Diskutiert die Veränderungen, die das Konzept von Komposition bei Cage erfährt. Bezieht ein, welche Rolle der Zufall spielt.
- 10** a. Gestaltet in eurer Gruppe ein ähnliches Stück mit musikalischen Medien, die euch zur Verfügung stehen: Musiksoftware, Smartphones, selbst aufgenommene Geräusche. 
- b. Legt musikalische Parameter fest.
- c. Wählt mit Hilfe von Zufallsoperationen (z. B. durch Würfeln) Tonquellen aus und legt einen Ablauf fest.
- d. Führt eure Stücke auf und diskutiert Gemeinsamkeiten und Unterschiede.

Cages Musikanschauung fand in Europa ein geteiltes Echo. Der französische Komponist Pierre Boulez warf ihm eine geradezu „gefährliche Haltung“ vor, die zur „Abdankung des Komponisten“ führe.

» So bestände die unterste Stufe einer Anwendung des Zufalls in der Übernahme einer orientalistisch getünchten Philosophie [...]. [Das] bedeutete ein Zufluchtnehmen vor dem Element der Entdeckung, Zuflucht freilich zu einem feineren Gift, das das künstlerische Handwerk schon im Keim abtötete. «

Weniger Komponist als Erfinder

Cage studierte in den 1930er-Jahren Komposition bei Arnold Schönberg, der – von den Nationalsozialisten vertrieben – in Kalifornien lebte. Über dieses Studium berichtete Cage:

» After I had been studying with him for two years, Schoenberg said: ‚In order to write music you must have a feeling für harmony.‘ I then explained to him that I had no feeling für harmony. He then said I would always encounter an obstacle, that I would be as though I came to a wall through which I could not pass. I said, in response I will devote my live to beating my head against this wall. «

Schönberg beantwortete Schönberg auf die Frage, ob er je einen interessanten Schüler gehabt habe:

» ... da war einer, aber der war weniger ein Komponist als ein Erfinder. «

- 1** a. Fasst anhand der Zitate Cages Musikauffassung zusammen.
- b. Sammelt Argumente und positioniert euch zu der Frage, inwiefern die Konzepte von Cage revolutionär sind.

Tropfende Farben – Aleatorik in der Kunst von Jackson Pollock

Aleatorische Vorgehensweisen finden sich auch in der bildenden Kunst. Um 1950 ließ der US-amerikanische Maler Jackson Pollock aus Töpfen oder von Stäben Farben auf eine am Boden ausgelegte Leinwand tropfen. Auf einen geplanten Bildaufbau verzichtete er. So entstanden – weitgehend vom Zufall gesteuert – dichte mehrschichtige Farbflächen. Diese *Drip Paintings* erzielen heute auf dem Kunstmarkt oft Preise im dreistelligen Millionenbereich.

- 12 a. Vergleicht die Funktion des Zufalls beim Entstehungsprozess von Kunst bei Cage und Pollock.
- b. Erstellt dann einen kurzen Lexikoneintrag zum Thema Aleatorik als Gestaltungsprinzip in der Kunst.



Jackson Pollock: *Drip Painting*
(1951)



Musik ist eine Kunstform aus Klängen. Neue Musik sucht ständig neue Wege und entzieht sich starren Definitionen – sie ist frei. Das macht sie spannend. Alle akustischen Ereignisse sind gleich wichtig, der klanglichen Vielfalt sind keine Grenzen gesetzt. Neue Musik selbst zu gestalten bietet neue Hörfahrungen und andere Perspektiven, die Welt wahrzunehmen. Offene Klangkonzepte zu entwickeln oder ein Netzwerk zu machen macht besonders viel Spaß, wenn man sich darauf einlässt und die Freiheit der Klänge genießt. Neue Musikzeit und bespricht in regelmäßigen Abständen euer Ergebnis:

Checkliste

- Welche Stellen waren besonders gut und warum?
- Was wolltet ihr erreichen und wie lässt sich das Ziel verfolgen?
- Was können wir tun, um Langeweile oder Chaos zu vermeiden?
- Ist es sinnvoll, bestimmte Verabredungen zu treffen?

Einsteigen und Gewohnheiten schütteln

(nach Silke Egeler-Wittmann, Matthias Handschick)

Liniensysteme

Schritt 1: Liniensysteme finden sich in vielen Kontexten. Tragt Liniensysteme zusammen und benennt ihre charakteristischen Eigenschaften (z. B. U-Bahn-Netz, Fluglinien usw.).

Schritt 2: Eine Dirigentin oder ein Dirigent führt Verläufe von Linien an, folgt den Bewegungen auf Instrumenten oder singend. Beginnt und endet auf demselben Ton, singt oder spielt dazwischen nicht unisono, aber alle in die angezeigte Richtung.

Schritt 3: Zwei Personen dirigieren je ein System, sie verlaufen in verschiedene Richtungen.

Tipp: Baut angezeigte Pausen, Halbtöne oder andere Unterbrechungen in die Linien ein.

Schritt 4: Zeichnet Linien in unterschiedlichen Farben auf einer Projektionsmöglichkeit oder auf Papierbögen. Besetzt jede Linie mit einem Instrument/Stimme und setzt euer Liniensystem langsam um.

Schritt 5, für Profis: Wählt ein (relativ einfaches) Liniensystem aus, z. B. das Liniennetz der Busse eurer Stadt, und übertragt es in Klang. Jeweils eine Person spielt ein Instrument und setzt die Tonhöhenverläufe eigenständig um. Hört einander zu und versucht, ein gemeinsames Tempo zu verständigen.



Klangteppich

Schritt 1: Verteilt euch im Raum und wählt einzeln einen Konsonanten oder konsonantische Verbindung (sch, gr ...). Beginnt, diesen Konsonanten ohne Unterbrechung zu sprechen. Es darf kein Vokal zu hören sein. Artikuliert deutlich und scharf, sodass ein rauer und reichhaltiger Klangteppich im Raum entsteht.

Schritt 2: Bestimmt eine Person, die langsam durch den Raum geht und nach und nach andere Personen berührt: Bei Berührung wechselt ihr euren Konsonanten in einen gesummen Ton eurer Wahl.

Schritt 3: Hört der Wirkung aufmerksam zu. Tauscht euch darüber aus, wie ihr den Klangteppich empfindet.

Improvisieren und gestalten

Klangimprovisationen: Funkeln und Glitzern

György Ligeti: *Lontano* (reduzierter Partiturauszug)

B 30



The image shows a reduced musical score for György Ligeti's 'Lontano'. The score is for a woodwind ensemble and strings. The tempo is marked 'Sostenuto espressivo' with a quarter note equal to 64 (♩ = 64). The dynamics range from *pppp* to *p*. The woodwinds (Flöten, Klarinetten, Fagotte) play melodic lines with various articulations and dynamics. The strings (Violoncelli) play a sustained, non-vibrating accompaniment. The score includes performance instructions such as 'dolciss., sempre espr.', 'morendo', and 'con sord.'. A large watermark 'Musterseite' is overlaid on the score.

Flöten

Klarinetten (klingend notiert)

Fagotte

**Violoncelli 1
Soli 2**

pppp tenuto, senza vibr.

Schritt 1: Teilt euch in Kleingruppen auf und sammelt Eigenschaften, die ein geschliffener Diamant hat. Notiert sie in einer Mindmap, z. B. sortiert nach Beschaffenheit, Lichtbrechung oder Transparenz. Ergänzt Assoziationen, die ihr selbst mit Diamanten oder Edelsteinen verbindet.

Schritt 2: Tragt Ideen zusammen, welche Klänge eure Begriffe musikalisch abbilden könnten. Experimentiert dazu mit unterschiedlichen Klangquellen (z. B. Instrumente, Stimme, Alltagsgegenstände) und Aufstellungen oder Bewegungen im Raum.

Tipp: Beachtet, welche Beschaffenheiten und Spielarten der Klänge euren Assoziationen entsprechen.

Schritt 3: Setzt eure Klänge zu einer kleinen Komposition zusammen: Kombiniert euch dazu auf einen Klangvorrat aus euren Experimenten, der euch besonders gut gefällt. Probiert aus, in welcher Reihenfolge die Klänge interessant erscheinen (z. B. nach Klangeigenschaft, dynamischen Verhältnissen oder guten Anfangs- oder Schlusswirkungen).

Schritt 4: Führt eure Klangimprovisationen in der Klasse vor. Besprecht Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Beurteilt, welche einzelnen Klänge ihr der bildlichen Vorstellung am besten zuschreiben konntet.

Schritt 5: Hört das Stück *Lontano* (etwa „aus der Ferne“) von György Ligeti, in der er seine Vorstellung vom Innern eines Diamanten musikalisch umsetzt. Sammelt eure Höreindrücke und vergleicht sie mit euren eigenen Improvisationen.

Schritt 6: Hört den Anfang des Stücks nochmal. Erläutert anhand des Textes (S. 151), wie Ligeti das Klangbild entstehen lässt.

Kompositionen und Konzepte umsetzen und gestalten

(nach Silke Egeler-Wittmann, Matthias Handschick)

Nur ein einziges Wort

Pauline Oliveros: *One Word* (1971)

Wähle ein Wort. Verweile schweigend bei diesem Wort. Wenn du bereit bist, erforsche jeden Klang dieses Wortes in extrem langsamem Tempo immer wieder neu. Rich und nach, unspürbar, verändere das Tempo, bis du normales Sprechen erreichst. Dann weiter, bis das Wort so rasch wie überhaupt möglich erklingt. Wiederhole es immer weiter, bis es stoppt!

Schritt 1: Lest den Text der Komposition genau. Entscheidet gemeinsam, ob jede Person ein Wort auswählt oder ob alle mit dem gleichen Wort arbeiten. **Tipp:** Probiert beide Versionen aus und vergleicht sie miteinander.

Schritt 2: Nehmt euch Zeit für die Erforschung der Klänge eures Wortes. Probiert die Bestandteile vorab aus.

Tipp: Vermeidet künstliche Theatralität und übt das schnellstmögliche Sprechen konzentriert.

Schritt 3: Übertreibt, wie die Anweisungen „verweile schweigend bei diesem Wort“, „immer wieder neu“ und „verändere das Tempo unspürbar“ gestaltet werden können.

Schritt 4: Oliveros macht keine Angaben zur Dynamik. Diskutiert die Neigung zu „Je schneller desto lauter“ und probiert Alternativen aus (z. B. schnell, aber flüsternd enden). Übt eure Verständigung über Blickkontakt und Hörkonzentration.

Schritt 5: Setzt das Stück gemeinsam um. Nehmt eine konzentrierte Haltung ein, wie ihr sie auch bei Stücken anderer Epochen einsetzen würdet. Besprecht das Ergebnis (siehe Checkliste) und tauscht euch über die Erfahrungen aus.

Nur ein einziger Klang

Schritt 1: Lest das Konzept und lasst es auf euch wirken. Diskutiert in Kleingruppen ...

- wie die Quinte klingen kann.
- mit welchen Instrumenten sie dargestellt werden kann.
- welche Parameter plötzlich wichtig werden, wenn Tonhöhe und Tondauer keine Rolle mehr spielen, weil sie konstant bleiben.
- wie sich die größtmögliche Klangvielfalt erreichen lässt.

Schritt 2: Setzt eure Ideen in Klang um und präsentiert eure Ergebnisse. Stellt euer Instrumentarium individuell zusammen. Wiederholt ggf. eure Improvisation, z. B. in der großen Gruppe.

Schritt 3: Tauscht euch über die Umsetzungen und eure Hörfahrungen aus. Bezieht Überlegungen zu Klangfarbe, Klangstruktur und Dynamik, aber auch zur Wahrnehmung von Zeit ein.

La Monte Young: 1960 #7



... for a long time

La Monte Young
July 1960

Klangskulpturen

John Cage: *Sculptures musicales* (1989)

Klänge, die aus verschiedenen Richtungen kommen, so lange Zeit lang stehen bleiben und dann wieder verschwinden. Sie sollen den Eindruck von Klangskulpturen erwecken, die als plötzlich beginnende und scharfkantig abgeschnittene Klangblöcke wie levitierend mit der Stille umgehen, die sie umgibt. Wiederholungen und Variationen sollen vermieden werden. Jeder verwendete Klang soll hinsichtlich seiner Dynamik ganz auf sich selbst gestellt sein. Bezüglich der Dauer und der Anzahl der Skulpturen sowie der Stillephasen dazwischen gibt es keine Beschränkungen. Was aber klingt, ist vollkommen offen.

Schritt 1: Lest das Konzept der Komposition genau. John Cage erläutert nicht, wie das Ergebnis erzeugt wird. Diskutiert gemeinsam Vorschläge, mit welchem Instrumentarium man die Klänge gestalten könnte. **Tipp:** Stellt Instrumente/Klänge zusammen, bevor ihr sie Anfang und Ende klar artikulieren lassen und dazwischen längere Pausen möglich sind (z. B. Rassel oder Keyboard, Plätschern von Wasser aus dem Hahn, Rasierapparat). Eher ungeeignet sind einzelne kurze, intensive Klänge.

Schritt 2: Entwickelt in Kleingruppen Ideen, wie die Zusammenstellung der Klänge, die jeweils eine Skulptur bilden, organisiert werden kann (regulieren, Timer/sichtbare Uhr, intuitiv/Blickkontakt).

Schritt 3: Gestaltet die Skulpturen aus einzelnen Skulpturen und Stillephasen (z. B. aleatorisch/durch Losen/Würfeln).

Schritt 4: Diskutiert, wie eine Skulptur „scharfkantig“ beginnen und enden können, wenn sie ansonsten keine Beziehung zu den anderen Skulpturen hat. Konzentriert die Skulpturen vorab oder z. B. spontane Entscheidungen der Mitspielenden nutzen. **Tipp:** Beachtet, dass auch die Möglichkeit besteht, nicht zu spielen, damit die Skulptur nicht zu dicht wird.

Schritt 5: Präsentiert eure Ergebnisse. Reflektiert die Erfahrung gemeinsam, bezieht z. B. ein ...

- welche Unterschiede es zwischen Skulpturen und Musikstücken gibt.
- wie ihr die Stille zwischen den Skulpturen erlebt, was wichtiger ist: die Stille oder die Skulptur.
- ob es John Cage gelungen ist, die Klänge anzuhalten und ihnen die Zeit zu nehmen.
- wie man eine Aufführung vor Publikum inszenieren könnte.

¹ Freie Übertragung des Textes, nach Handschick/Rüdiger

Freiheit und Restriktion – Computermusik

Kölner Studio für elektronische Musik

Ein Meilenstein der ‚Neuen Musik‘ war 1951 die Gründung des Kölner Studios für elektronische Musik. Unhandliche Apparate türmen sich zimmerhoch im Raum: Dabei handelt es sich um elektronische Werkzeuge, mit denen in den Bereichen Komposition, Musik und Technik Pionierarbeit geleistet wurde, z. B. Mischpulte, Sinusgeneratoren, Frequenzverstärker, Wobbelgeneratoren, Schwebungsfrequenz-Oszillatoren, Impulsgeneratoren. Karlheinz Stockhausen (1928–2007) und sein Team verwendeten dort ausschließlich ‚synthetisch‘ hergestellte Klänge, die in Frequenz, Amplitude und Dauer exakt bestimmt und durch Kopieren und Überlagern verändert wurden. Die Ergebnisse speicherte man auf Magnettonband und gab sie über Lautsprecher wieder. So war die Möglichkeit ausgeschaltet, dass bei der Interpretation die Absicht der Komponistin bzw. des Komponisten verflüchtigt. Rein elektronische Musik braucht keine Partitur mehr.



Karlheinz Stockhausen bei einer Probe im Kölner Studio (1970)



Das Kölner Studio für elektronische Musik in den Anfangsjahren

Kunsthandwerkliche Gebastelerei der Bindnis mit der Zukunft

Karlheinz Stockhausen wurde 1962 zum Leiter des Studios für elektronische Musik geworden war, fasste die Mitarbeiter im Studio unter der Devise zusammen:

„ Verbänden konnten man sich nur mit der Zukunft.“

In seinem Wirkungskreis wurde Stockhausen zu einem der wichtigsten Musikschaffenden im 20. Jahrhundert. Viele seiner Werke sprengen in Dimension und technischer Erfindung alles Dagewesene. Aber er war auch einer der umstrittensten, denn er schloß alle Möglichkeiten der elektronischen Musik ein, „Fortschritt“. Eine neue Situation entstand, nachdem man 1983 das MIDI-Protokoll entwickelt hatte, mit dessen Hilfe elektronische Klangerzeuger und Computererweiterungen austauschen konnten. Wegen der im Vergleich zu Analogdateien relativ geringen Datenmenge konnte man nun auch auf dem heimischen PC leicht mit ‚Sequencer‘-Programmen umgehen. Der österreichische Komponist Karlheinz Essl (*1960) äußerte seine Bedenken:

„...wenn man an sich begrüßenswerten Manipulationsfähigkeit solcher MIDI-Daten verbirgt sich aber eine tiefere Problematik: Zwar gelangt man rasch zu Ergebnissen, dies verführt aber zu einem unbekümmerten [...] Stil, da sich nachträgliche Änderungen bequem durchführen lassen. Anstelle von künstlerischer Reflexion und Planung tritt [...] das kunsthandwerkliche Gebastel. [...] In einem Trial-and-Error-Verfahren lassen sich damit Stückwerke zusammenstoppeln, denen es oftmals an stringenter musikalischer Logik gebricht.“

- 13 a. Fasst die Zitate in eigenen Worten zusammen und vergleicht beide Positionen, indem ihr Vor- und Nachteile der geschilderten Entwicklungen erörtert.
- b. Tragt eigene Erfahrungen zusammen, die ihr beim Gestalten mit digitalen Methoden, z. B. KIs, gemacht habt. Diskutiert die Grenzen und Möglichkeiten, die euch bei der Nutzung digitaler Werkzeuge aufgefallen sind.

Computermusik und elektronische Musik

Elektronische Musik bedient sich elektronischer Klangerzeuger und wird über Lautsprecher wiedergegeben. In der E-Musik (Elektronische Musik, ‚Kunstmusik‘) spricht man meist von ‚elektroakustischer Musik‘ vor allem wenn mit elektronisch aufgenommene Klänge elektronisch verändert werden. Als Computermusik bezeichnet man Musik, für deren Entstehung Computersysteme notwendig oder wesentlich sind.

Computermusik heute

Der Musikjournalist Björn Gottstein fragt sich,

„ ob die implizite Abhängigkeit der Ideen von den Apparaten nicht auch eine künstlerische Falle sein kann. Muss man nicht, überspitzt formuliert, schlussfolgern, dass der Komponist sich nur das vorzustellen in der Lage ist, wofür die Maschine ohnehin ausgelegt worden ist.“

Der Komponist Johannes Kretz fragt nach dem Verhältnis

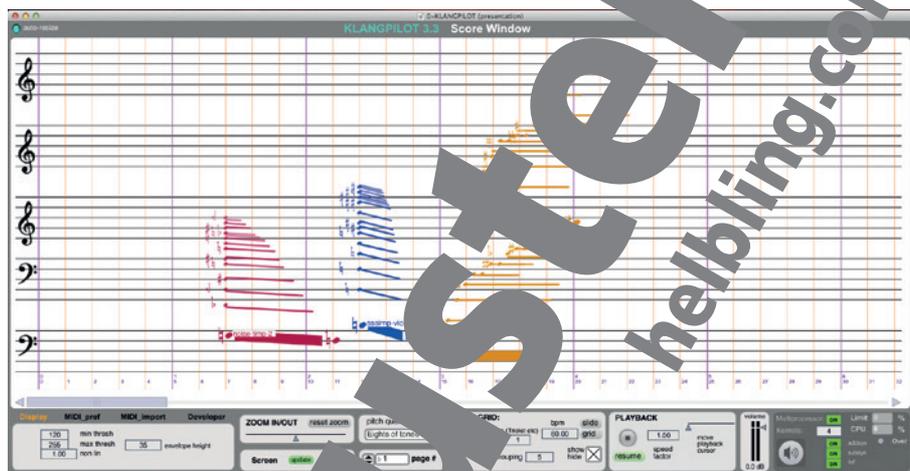
„ zwischen künstlerischer Kreativität und Inspiration auf der einen Seite und der Formalisierung und der teilweisen Implementierung in Software auf der anderen Seite.“

Das von Kretz in den Jahren 2008–2018 geleitete Institut ZiMT hat ein Computerprogramm entwickelt (KLANGPILOT), das er für eine internationale Fachzeitschrift so beschreibt:

„ [A]n environment for sound synthesis, but it is also meant as a contribution to bridge the methodical gap between traditional score writing and the creation of electronic sounds. It provides an intuitive interface for representing spectral properties of sound³ in a way as close as possible to traditional score writing.“



Johannes Kretz im ZiMT



14 Seht euch die Dokumentation über die Arbeit von Kretz an. Bearbeitet folgende Aufgabenaufträge:



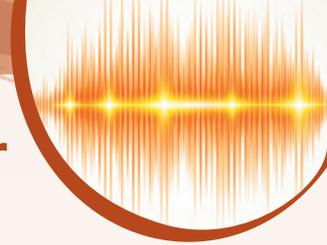
13

- Beurteilt die Aussage von Gottstein, „dass der Komponist sich nur das vorzustellen in der Lage ist, wofür die Maschine ohnehin ausgelegt worden ist“.
- Beschreibt die Möglichkeiten der Klangsynthese als Methode zur Abwandlung natürlicher Klänge und der Komposition mit der Software KLANGPILOT.
- Nehmt Stellung zur ‚Ausschaltung‘ der Interpretin bzw. des Interpreten bei Konzerten.

³ spectral properties of sound: engl. für spektrale Eigenschaften der Klangfarbe

ZiMT

Das Zentrum für innovative Musiktechnologie (ZiMT) wurde 2008 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien unter der Leitung von Johannes Kretz gegründet. Es gab wichtige Impulse auf den Gebieten der computerunterstützten Musiktheorie (Computer Aided Composition, Artificial Intelligence), der Computermusik (Live Electronics, Klangverarbeitung, Synthese) sowie der multimedialen Performance (Sensortechnik, Netzkunst, Medienkunst).



Soundscapes – klingende Landschaften

Sounddesigns oder Kompositionen mit alltäglichen Gegenständen begegnen uns immer wieder. So experimentieren viele Komponistinnen und Komponisten im Bereich der Film- oder E-Musik mit verschiedenen Klängen. Unter Anwendung diverser Effekte erzeugen sie mit Hilfe des Computers Klangkompositionen oder Klanglandschaften, so genannte Soundscapes. Dieser Workshop bietet die Möglichkeit diesen Prozess kennenzulernen und ihn praktisch selbst zu durchlaufen. Anhand der Software Audacity und der Möglichkeit sich abseits von tonalen und konventionellen Regeln zu bewegen, erschafft ihr eigene Kompositionen. Die Aufnahme des Stückes Büro – wir sind besetzt! (B31) und der Ausschnitt aus dem Kompositionsrehefilm vermitteln einen Eindruck, wie ein Soundscape-Projekt aussehen und klingen kann.

Übersicht

Diesen Workshop könnt ihr alleine, in Partner- oder Gruppenarbeit durchführen. Die Gruppe sollte sich maximal aus vier Personen zusammensetzen.

Benötigt wird:

- Computer mit der Audiosoftware *Audacity*, die als Download verfügbar ist
- Aufnahmegerät(e): Smartphone (wenn vorhanden: mit insteckbarem Mikrofon); besser: portabler Recorder, externes Mikrofon (wenn vorhanden: mit Windschutz); die Aufnahmeformate müssen AIFF-, WAV- oder MP3-Dateien erstellen können
- Kopfhörer
- DIN A3-Papier, verschiedenfarbig
- USB-Stick oder Cloud-Zugang zur Sicherung



Ablauf des Workshops – von der Klangidee zur Aufnahme

Kompositionskonzept

Sucht euch ein thematisches Feld, unter dem die Komposition steht (z. B. Industriepark, Meer, Bahnhof etc.). Nutzt als Inspiration besondere Fotos, Geschichten, ein Zitat o. Ä.

Besprecht, wie die thematische Idee reizvoll und umsetzbar ist. Verfeinert nun eure Gedanken und grenzt euer Thema ein. Skizziert dann einen ersten möglichen Aufbau grafisch auf dem DIN A3-Papier: Wie soll das Stück formal aufgebaut sein? Welche Klänge müssen vorkommen? Wie könnte ein dynamischer Aufbau aussehen?

Folgende Parameter sind zur Orientierung empfehlenswert:

- Zeit (in Minuten und Sekunden)
- Dynamik
- inhaltliche Stichworte
- Grafiken
- charakteristische Rhythmen etc.

Klangerkundung

Erkundet euer Umfeld nach passenden Sounds und experimentiert mit unterschiedlichen Klängen und Spielweisen. Erlaubt ist als Soundquelle alles, was interessant klingt (z. B. kleine Kieselsteine in der Hand gegeneinander reiben, Schlag mit Hammer auf leeres Ölfass). Diskutiert, inwieweit die erzeugten Klänge zum Thema passen. Notiert nach Absprache die gefundenen Sounds samt Spielhinweisen im ‚Kompositionsdrehbuch‘ und gebt diesem einen Titel.

The image shows a handwritten composition sketchbook page. At the top, there are several rows of sound sources and their corresponding notations: 'Papier' with 'waw (blättern)', 'x (zerreißen)', 'ml (zerknüllen)'; 'Muli' with 'ff ff (on/off)'; 'Tüte/orn' with 'mm (kleingeln)'; 'Büroöffner' with 'd d d d (Büroöffner)'; 'Schere (Schneid)' with a rhythmic notation. Below this is a timeline from 0:05 to 1:25 in 5-second increments. The main body of the page is a complex sketch with various sound sources and notations: 'Tastatur' (P), 'Papier' (L), 'Muli' (L), 'Papier' (L), 'Schere' (L), 'Tastatur' (mf), 'Büroöffner' (f), 'Schere' (P), 'Schneidebrett' (L), 'Muli' (L), 'Kaffeemaschine' (fz sub. P), 'Tastatur' (LH RH), 'Schere' (PP), 'Muli' (L), 'Kaffeemaschine' (P). A large vertical watermark 'Musterseite' is overlaid on the page.

Ausschnitt aus einem Kompositionsdrehbuch: Büro – ersetzt.

Klänge aufnehmen und speichern

Sobald das Grundkonzept steht, nehmt verschiedene Sounds auf und übertragt diese zur weiteren Bearbeitung auf den Computer. Bei Smartphones ist die Aufnahmemöglichkeit manchmal unter Sprachmemos zu finden, besser sind – auch kostenlose – Apps geeignet. Achtet bei der Aufnahme auf folgende Punkte:

- Nutzt einen möglichst ruhigen Ort ohne Nebengeräusche zur Aufnahme.
- Achtet bei Aufnahme von im Freien auf, dass kein Wind herrscht oder dass ihr windgeschützt aufnehmt. Bei externen Mikrofonen hilft ein Windschutz.
- Haltet euer Aufnahmeobjekt bzw. das Mikrofon sehr ruhig, damit keine Griffgeräusche mit aufgenommen werden.
- Achtet auf den Abstand zwischen Klangquelle und Aufnahmegerät. Probiert unterschiedliche Abstände aus. Die Lautstärke sollte so sein, dass das Signal nicht übersteuert, gleichzeitig aber auch nicht zu leise ist. Das vereinfacht den Kompositionsprozess.

Weitere Hinweise findet ihr im Internet unter dem Stichwort ‚Field Recording‘.

Tipp: Die Übertragung der Aufnahmen auf den Computer ist meist über USB-Schnittstelle oder Cloud-Lösungen möglich. Legt einen Ordner für die Aufnahmen an.

Arbeit mit dem Zauberkasten – eine Komposition am Computer entwerfen

Mit Audacity arbeiten

Audacity bietet als Freeware die Möglichkeit, die Einzelaufnahmen zu bearbeiten und so die Gesamtkomposition am Computer zu erstellen. In einer kurzen Einführung findet ihr hier wichtige Werkzeuge aufgelistet, die ihr zur Arbeit in Audacity benötigt.

Spurinformation

Löschen der Spur → [X] Audio 1
 Hier könnt ihr die betreffende Spur („Name“) muten. → Mute Solo
 Steuerung von Lautstärke und Balance im Gesamtklang → Effekte (L R)
 Name der Audiospur („Name“) → Audio 1
 Mute/Solo steuert ihr alle anderen Spuren (ausgewählten) „muten“ (stummschalten). → Mute Solo
 Stereo, 44100Hz, 32-Bit-Fließkomma

Transportwerkzeuge

Steuerung aller Wiedergabeprozesse innerhalb eines Audacity-Projekts

Kontrollwerkzeuge

Auswahlwerkzeug: zum Markieren einzelner Abschnitte für die weitere Bearbeitung



Hüllkurvenwerkzeug: zum Gestalten von Lautstärkeverläufen innerhalb der Audiospur ohne die Lautstärke der Gesamtspur zu ändern

Verschiebewerkzeug: lässt einzelne Audiospuren im Verlauf der Komposition früher oder später erklingen.

Bearbeitungswerkzeuge

Ausschneide-Werkzeug: Löschen der markierten Bereiche



Auswahl in Stille umwandeln: markierter Bereich wird gemutet

Audio trimmen: Löschen aller Audioereignisse außerhalb der Markierung

Samples erzeugen

Erzeugt in Audacity Samples (Sound Snipsel):

- Importiert eine Audiodatei in Audacity (Datei → Importieren → Audio) oder zieht sie durch Drag & Drop ins Arrangement.
- Bearbeitet die audiodatei, indem ihr z. B. störende Geräusche am Anfang oder am Ende heraus-schneidet (Kontrollwerkzeuge, Bearbeitungswerkzeuge).
- Die Gesamtlautstärke des Samples sollte nicht zu leise sein, aber auch nicht zu laut (Übersteuerung). Ihr könnt die Lautstärke mithilfe des Mixers angleichen (Ansicht → Mixer) oder auch das Hüllkurvenwerkzeug verwenden.
- Speichert das fertige Sample unter einem eindeutigen Namen in einem eigenen Projektordner als WAV- oder AIFF-Datei (Datei → Exportieren).

Kompositionsarrangement erstellen

Erstellt nun aus eurer Sample-Bibliothek das eigentliche Kompositionsprojekt in einer neuen *Audacity*-Datei. Ordnet dazu die einzelnen Samples dem Kompositionsdrehbuch entsprechend an (Kontrollwerkzeug). Gebt den Einzelspuren einen für den Klang passenden Namen (Spurinformation).

Sobald alle Klänge eingefügt sind, hört ihr erstmals eure Komposition und diskutiert:

- Wie gefällt euch die Zusammenstellung?
- Passen Thema und Arrangement zusammen? Passen Samples an anderen Stellen besser?
- Gibt es zentrale, ‚wichtige‘ Samples? Gibt es überflüssige Klänge? Sind beim Hörvorgang Ideen aufgetaucht, die noch aufgenommen und ergänzt werden sollten?

Bevor ihr Änderungen in *Audacity* umsetzt, solltet ihr die Ideen gemeinsam abstimmen und im Kompositions-drehbuch festhalten. Es hilft auch, eine ‚neutrale‘ Hörerin oder einen ‚neutralen‘ Hörer um Feedback zu bitten.

Bearbeitung des Arrangements

Hebt zentrale Sounds in ihrer Lautstärke an oder senkt andere, ‚begleitende‘ Sounds ab. Behaltet dabei immer die Gesamtlautstärke im Auge. Daneben könnt ihr die Klänge in der Lautstärke des Balancereglers unterschiedlich anordnen.

Audacity-Effekte nutzen

Audacity bietet in seinem Effekt-Menü viele Möglichkeiten, den Klanglich zu verändern. Die Tabelle stellt eine kleine Auswahl vor. Entdeckt und probiert auch die vielen weiteren Effekte im Menü.

| Effekt | Wirkung |
|----------------------|---|
| Equalizer | Höhen-, Mitten- und Tiefenfrequenzen angehoben oder abgesenkt werden. |
| Hall | Klangräume mit Nachhallen werden erschaffen. |
| Rückwärts | Das Sample wird umgekehrt abgespielt. |
| Tempo/Tonhöhe ändern | Das Sample wird schneller oder langsamer wiedergegeben. Gleichzeitig ändert sich die Tonhöhe. |
| Tempoänderung | Es ändert sich nur das Abspieltempo der Datei. Die Tonhöhe bleibt gleich. |

Effekte anwenden

Die Anwendung erfolgt bei allen Effekten gleich. Zunächst muss das entsprechende Sample oder ein bestimmter Bereich markiert werden (Auswahlwerkzeug). Anschließend wählt man einen Effekt aus. Schaltet die Spur des Samples „Solo“, um genau hören zu können, wie sich Effekte und Veränderungen der Effektparameter auf den Klang auswirken. Höret nach der Einzelbearbeitung das Ergebnis im Gesamtklang an und diskutiert in der Gruppe darüber.

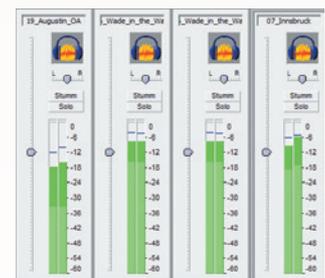
Tipp: Eine Komposition wird nicht zwangsläufig besser, wenn sie möglichst viele Effekte pro Sample enthält. Weniger ist manchmal mehr.

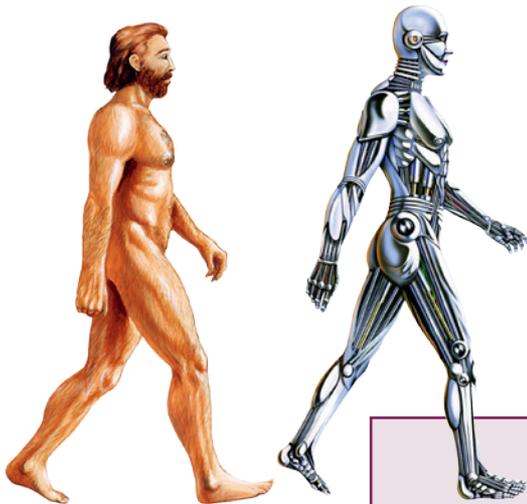
Mischen

Nach der Effektbearbeitung stellt die Komposition im Lautstärkeverhältnis und das räumliche Verhalten mit Hilfe des Mixers an.

Exportieren und Präsentieren

Wenn euch das klangliche Ergebnis zufrieden stellt, exportiert das Projekt (Datei → Exportieren) als MP3-, WAV- bzw. als AIFF-Datei im 16 Bit-Format. Hört euch die anderen Kompositionen an. Wie vertonten eure Kolleginnen und Kollegen den Titel? Diskutiert im Plenum alle entstandenen Ergebnisse.





Computer-Grafik, die den Homo sapiens einem Roboter mit künstlicher Intelligenz gegenüberstellt

Beethoven und die Künstliche Intelligenz

Utopie und Dystopie

Es gibt kaum eine Entwicklung, die so häufig besprochen wird, die mehr Ängste erzeugt und mehr Fragen weckt als die Künstliche Intelligenz. Was unter dem Begriff zu verstehen ist, sagt eine Definition, die in den Veröffentlichungen des Europäischen Parlaments zu finden ist:

Künstliche Intelligenz ist die Fähigkeit einer Maschine, menschliche Fähigkeiten wie logisches Denken, Lernen, Planen und Kreativität zu imitieren. KI ermöglicht es technischen Systemen, ihre Umwelt wahrzunehmen, mit dem Wahrgenommenen umzugehen und Probleme zu lösen, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Der Computer speichert Daten, die bereits über eigene Sensoren, z. B. eine Kamera, verfügbar oder gesammelt wurden, verarbeitet sie und reagiert. KI-Systeme sind in der Lage, ihr Handeln anzupassen, indem sie die Folgen früherer Aktionen analysieren und autonom arbeiten.

Dystopie

Dystopien beschreiben im Gegensatz zu Utopien unglückliche bis verheerende Entwicklungen der Gesellschaft.

Angesichts dieser Potenziale wird die KI vermutlich über kurz oder lang alle Lebensbereiche beeinflussen. Von einer neuen Lebensqualität für alle ist die Rede, aber auch von Verlust von Arbeitsplätzen, vom Verschwinden vieler, sogar mancher kreativer Berufe. Das gilt auch für das Gebiet der Musik: DJs und DJanes fürchten, dass sie irgendwann ersetzt von Maschinen, die genauer und schneller auf Gegebenheiten reagieren können als sie. Die Herstellung von funktionierenden Klavieren, der sogenannten „Fahrstuhlmusik“, macht der Künstlichen Intelligenz heute schon keine Probleme mehr: Online-KI-Musikgeneratoren werden angeboten, mit denen man lizenzfreie KI-Musik auf der Basis eigener Vorgaben erstellen kann.

1. Sucht im Netz einen KI-Anbieter. Lasst euch einen Song nach euren Vorstellungen erstellen.



2. Bewertet ihn an und beurteilt, inwieweit er euren Erwartungen entspricht.

Freie Wille als Kunstkriterium

Ein Gebiet allerdings, so hoffen viele, wird von der Dominanz der KI nicht sehr umgestaltet werden: nämlich das weite Feld der Künste. Können Algorithmen wirklich den genialen Einfall, die persönliche Gestaltungskraft ersetzen und Kunst kreieren? An dieser Stelle kommt eine der großen Problemstellungen der Philosophiegeschichte ins Spiel: Verfügt der Mensch über freien Willen? In der Philosophie gibt es verschiedene Antworten, und auch die moderne Hirnforschung ist sich nicht einig. In der Kunsttheorie spielt diese Frage aber eine entscheidende Rolle: Wäre nämlich das menschliche Hirn nicht terminiert, verfügte also der Mensch über freien Willen, gäbe das entscheidende Hinweise zur Fähigkeit Künstlicher Intelligenz im Zusammenhang mit Kunst.



Das Cover der KI-Komposition

Ein Beethoven-Scherzo aus zweiter Hand

Als Beethoven 1827 starb, hinterließ er neun vollendete Sinfonien. Eine zehnte hatte er offensichtlich geplant. Eine Woche vor seinem Tod kündigte er sie in einem Brief an die Londoner Philharmonic Society, die die Sinfonie finanzierte, an. Die Entwürfe, die Beethoven in dem Brief erwähnt, wurden erst in den 1960er-Jahren analysiert und eingeordnet. Es waren über 40 Skizzen für eine 10. Sinfonie. Dieser Umstand ließ die Musikwelt nicht ruhen. Mehrere ‚Recycling‘-Versuche wurden unternommen, eine Ausarbeitung des vorliegenden Materials wurde sogar 1988 (in London) bzw. 2021 (in Bonn) aufgeführt.

Als besonderen Beitrag zur Vervollständigung von Beethovens Gesamtwerk ließ die Deutsche Telekom *Beethoven X: The AI Project* in Auftrag: Ein Team aus Musikwissenschaft und KI-Entwicklung sollte mithilfe Künstlicher Intelligenz die letzten beiden Sätze der nicht komponierten Sinfonie herstellen. Sie taten genau das, was der Begriff ‚Komponieren‘ eigentlich beschreibt: Das lateinische ‚componere‘ bedeutet nämlich ‚zusammenstellen‘.

Zunächst mussten die rechnerischen Rahmenbedingungen geschaffen werden. Das Material musste gesammelt und in den Computer eingelesen werden. Dabei verwendete man bruchstückhafte Skizzen Beethovens, z. B.:

Fragment 1

Violoncello, Kontrabass



Fragment 2

Hörner (klingend)



Fragment 3

Violoncello, Kontrabass



- 16** Spielt oder singt die Fragmente und beschreibt ihre Charakteristika; verfolgt sie beim Hören.



B32

Durch die Eingabe solcher Versatzstücke sollte Beethovens individueller Kompositionsstil, seine ‚Handschrift‘, und die in seiner Epoche typischen Regeln in Algorithmen beschrieben werden können. So sollte die für Beethoven ‚wahrscheinlichste‘ Ausarbeitung errechnet werden. Es handelte sich also um eine Vorgehensweise, die auf menschlicher Analyse und Anweisung beruhte: freien Willen konnte der Computer nicht entwickeln. Auch die Orchesterpartitur, die in Beethovens Sinfonien eine gewichtige Rolle spielt, wurde einem ‚echten‘ Komponisten überlassen.

- 17** a. Hören Sie sich die KI erstellte Konstruktion des Scherzos von Beethovens *10. Sinfonie*. Achten Sie besonders auf die Verwendung der Fragmente aus Beethovens *5. Sinfonie*.
- b. Beschreibt, wie sie weiterverarbeitet werden und beurteilt das Ergebnis.



B33

- 18** Lest das Zitat von Tim Höttges. Nehmet Stellung dazu.

- 19** Führt eine Debatte zur Frage „Soll KI zur Vollendung von Musikwerken früherer Tage verwendet werden?“ Bildet dazu zwei gleichgroße Gruppen: Eine sammelt Pro-Argumente, die andere Kontra-Argumente. Bringt eure Argumente anschließend in der Diskussion vor.





Hildur Guðnadóttir – Filmmusik voller Unbehagen

Ein Leben voller Musik

Hildur Guðnadóttir wuchs in Island auf und lernte schon als Kind Cello. Sie studierte dieses Instrument sowie Komposition in Reykjavík und Berlin. Als Solistin nahm sie mehrere gefeierte Solo-Alben auf, sie dirigiert, arbeitet mit berühmten Orchestern und komponiert für Theater, Performance und Film. Für ihre Filmmusik ist sie weltweit bekannt geworden und hat zahlreiche Preise gewonnen: Für die Musik zu *Joker* (2019) etwa erhielt sie den *Oscar* und den *Golden Globe Award* für die beste Filmmusik. In einem Interview sagt sie selbst: „Meine Musik soll eher Unbehagen bereiten, ohne dass man es bewusst merkt.“

Kompositionstechniken von Filmmusik



Underscoring: Die Bilder des Films werden ‚illus-triert‘: Das Sichtbare (z. B. Bewegungen) wird in die Musik übertragen. Die Musik dient der Untermalung oder Verstärkung der bildlichen Eindrücke. Die besonders ausgeprägte Form des Mickey-Mousings hebt jede Bewegung musikalisch hervor.

Mood-Technik: Die Bilder des Films werden interpretiert (engl. mood = Stimmung): Die Musik drückt die Gefühle der Personen aus, die das Bild alleine nicht vermitteln kann. Dabei kann der Klang auch im Widerspruch zur Bildaussage stehen.

Leitmotivtechnik: Einer Figur oder einem Ereignis wird ein musikalisches Motiv zugeordnet. Das Motiv erklingt in allen Szenen, in denen die Person oder die Sache in Erscheinung tritt. Durch Veränderung des Leitmotivs kann z. B. der innere Zustand einer Person oder die Veränderung einer Situation aufgezeigt werden.



Blanchett in *Tár*, 2023



Joaquin Phoenix in *Joker*, 2019 (Achtung: FSK 16!)



26

- a. Beschäftigt euch in Kleingruppen entweder mit dem offiziellen Trailer zu *Joker 2* (2019) oder *Tár* (2023) und bereitet eine kurze Präsentation der Ergebnisse aus folgenden Arbeitsschritten vor:
 - Fasst die Handlung des Films kurz zusammen.
 - Beschreibt wesentliche Merkmale der Musik bei nochmaligem Anschauen des Trailers mit geschlossenen Augen (Besetzung bzw. Genre, Charakter, erzeugte Stimmung).
 - Diskutiert, inwiefern die Musik euch Unbehagen bereitet oder nicht.

- b. Stellt euch die Ergebnisse eurer Recherche vor und zeigt diese anhand der Trailer.



Leise Klänge für dunkle Filmmusik

Hildur Guðnadóttir komponiert erfolgreich für Filme, die unangenehme Hauptpersonen aus der Welt der Macht oder des Verbrechens darstellen. Die Geschichte und die Abgründe des Films werden verstärkt. An den düsteren Menschen und ihren Geschichten interessieren die Komponistin vor allem die verschiedenen Seiten ihrer Persönlichkeiten und Handlungen:

„ [Menschen] sind nicht an und für sich böse oder gut. [...] In Wirklichkeit haben wir auch viele dieser Charakterzüge. Wir haben eine gute und eine schlechte Seite. Es interessiert mich, das musikalisch zu ergründen – wie Menschen in der Gesellschaft böse werden oder unerwünscht. “

Ein Kernkraftwerk wird Filmmusik

Die Filmmusik zur Serie *Chernobyl* wurde aufgrund ihrer interessanten Konzeptionsidee und der intensiven Wirkung mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet und weltbekannt: Guðnadóttir besuchte für ihre Musik ein aktives Kernkraftwerk in Litauen, nahm viele Stunden lang interessante Klänge auf und bearbeitete sie für ihren Soundtrack. Das Kernkraftwerk wurde so zum Instrument. Diese Klänge als solche wiedererkennbar sind und in einen musikalischen Kontext gestellt wurden:

„ Wir haben fast 10 Stunden Aufnahmematerial genommen. Ich lasse jede einzelne Minute durchgehen und musikalische Rohmaterial herauspicken. Ich habe alles intensiv angehört und dann notiert: Ungefähr in einer Stunde, 35 Minuten, 20 Sekunden ist ein kleines Dūdūdū. Das habe ich dann herausgelöst [und bearbeitet]. Im nächsten Schritt habe ich die Elemente auf die Bilder angepasst. Es war ein sehr aufwendiger Prozess, wie eine Mathe.“

27 a. Informiert euch über die nukleare Katastrophe in Tschernobyl (engl.: Chernobyl) im Jahr 1986. 

b. Betrachtet das Filmplakat und beschreibe die transportierte Stimmung.

28 Entwickelt in Kleingruppen ein musikalisches Thema, das in die Filmmusik zu einer Katastrophe integriert werden könnte. Verwendet als Grundlage einen mit dem Smartphone aufgenommenen Klang/ein Geräusch aus eurer Umgebung. Ergänzt diesen mit Patterns, die ihr auf selbst gewählten Instrumenten spielt. Präsentiert eure Ergebnisse. Stellt Unterschiede und Gemeinsamkeiten fest.  

Die Komponistin bezeichnet ihre Vorgehensweise als „faktentreue Musik“. Laute oder hochdramatische Klänge hat sie im Soundtrack von *Chernobyl* ab – obwohl sie dem Ausmaß der Katastrophe gerecht werden würden. Im Interview erklärt sie:

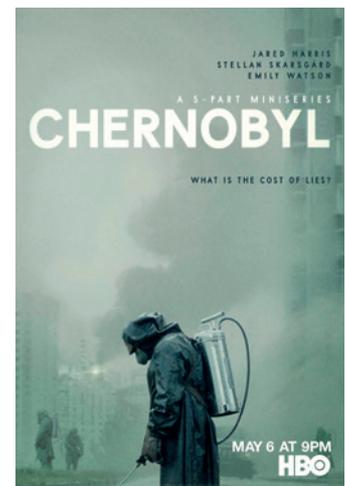
„ Es wäre natürlich schön, wenn man einem Ereignis wie der Katastrophe von Chernobyl zu überdramatisieren, mit spannungsgeladenen Schlagzeuginlagen oder dramatischen Streifen. Stattdessen wollte ich, dass die Musik den Ort und die Strahlung verkörpert. [...] Man kann die Strahlung nicht filmen, man kann sie nicht sehen, aber: Man kann sie in der Serie hören. “

29 Hört einen Ausschnitt aus dem Soundtrack. Erläutert die von der Komponistin angewandten Kompositionstechniken unter Einbezug der Zitate oben. Vergleicht den Soundtrack mit euren Themen/Trailern aus Aufgabe 26.  B34

Komponistinnen in der Filmmusik



Neben Hildur Guðnadóttir zählen auch andere Komponistinnen zu den bekanntesten und erfolgreichsten der Filmmusik, darunter Mica Levi (*1987, Großbritannien) mit dem Soundtrack zu *The Zone of Interest*, Rachel Portman (*1960, USA) mit der Filmmusik zu *Chocolat*, Gottes Werk und Teufels Beitrag, Laura Karpman (*1959, USA) mit der Musik zu *The Marvels* oder Pinar Toprak (*1980, Türkei) zu *Captain Marvel*.



Christina Kubisch – Klang, Kunst, Raum



Klangkunst und visuelle Effekte

Mit ihrem Studium der Musik und der Bildenden Kunst sowie der Komposition und Elektronik schuf die 1948 in Bremen geborene Christina Kubisch die Voraussetzungen, um sich als Grenzgängerin zwischen den Künsten bewegen zu können. Fast alle Sinne setzt die Künstlerin bei ihren Klanginstallationen ein. Dabei ist die musikalische Komposition immer ein Bestandteil neben der bildenden Kunst. Sie hat viele angesehene Preise gewonnen und ihre Werke werden auf den wichtigsten Festivals zeitgenössischer Kunst, der *Documenta* in Kassel, dem ZKM in Karlsruhe, den *Donaueschinger Musiktagen* sowie der *Biennale Venedig* gezeigt. Die Pionierin für Sound Art ist auch Professorin an Hochschulen in mehreren Ländern. Bis 1980 gab sie Konzerte und Performances: Dazu gehörten provozierende Auftritte, bei denen sie in Boxhandschuhen Flöte spielte. Dann entwickelte sie Klanginstallationen und Skulpturen in Räumen (z. B. Turm, Kirche, Fabrik, Gefängnis) und im Freien (Wald, Platz, Strand). Sie verwendete dabei UV-Licht, später Solarenergie. Im Hamburger Gewächshaus *Planten und Blumen* wurden Klänge zwischen Käse und Solarzellen gesteuert.

Installation

Zusammenspiel von Klang, Raum, Zeit, Bewegung und Form, oft mit medienkünstlerischen Elementen (Features, Videoprojektionen, Computernetze)

Engagement für Klima und Umwelt

Eine wichtige Rolle spielt bei ihrer Arbeit die Verbindung von Kunst und Natur, die Kombination von Geplantem und Zufälligem. Dabei nimmt sie teilweise konkret Stellung zu gesellschaftlichen Themen, z. B. zu Umwelt- und Klimaschutz: *Die Klänge der Räume* (1989) zeigte fünf reale Bonsai-Bäume auf einem Tisch, bei dem im raunendem Gespräch man teilnehmen konnte, wenn man den Kopfhörer aufsetzte. Später arbeitete sie auch mit frei aufgestellten Kopfhörern.

Raum und Freiraum

„Es ist mir unglaublich wichtig, dass jeder diesen Freiraum hat, dass er sich bewegen kann. Dass er nicht irgendwo sitzen muss, nicht husten darf, sondern dass er herumgehen kann.“

Ihre Werke werden nicht in Konzertsälen aufgeführt, die Freiheit jenseits geschlossener Räume bedeutet ihr viel. Seit 2003 realisierte sie z. B. in mehreren Metropolen der Welt *Electrical Walks*: An verschiedenen öffentlichen Orten (die man besuchen kann) verstecken besondere Kopfhörer elektromagnetische Felder und machen sie hörbar. In über 75 Städten auf der ganzen Welt finden solche *Electrical Walks* statt.



Jugendliche beim *Electrical Walk* in Tallinn, 2012

- 20 a. Recherchiert und seht jeweils in Kleingruppen die folgenden Projekte von Christina Kubisch: *Cloud* (seit 2011), *12 Klänge und ein Baum* (1994), *Electrical Walks* (seit 2003). 
- b. Präsentiert eure Ergebnisse und zeigt die wichtigsten Merkmale der jeweiligen Installation sowie klangliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf.
- 21 Recherchiert, ob in eurer Umgebung Klanginstallationen von Christina Kubisch stattfinden. Nutzt ggf. die Möglichkeit und erlebt die berühmt gewordenen Projekte selbst. Tauscht euch über eure Erfahrungen aus. 

24 a. Hört einen Ausschnitt der Installation und tauscht euch über euren Eindruck aus.



b. Überlegt, inwiefern solche Klänge auch an anderen öffentlichen Orten wirkungsvoll sein könnten.

25 Erläutert, inwiefern die Konzepte von Kubisch neue Möglichkeiten zeigen, sich musikalisch auszudrücken. Berücksichtigt dabei Erfahrungen mit euch bekannten Musikstücken.

John Cage, Aleatorik (S. 147)



Querschnitt der Saarbrücker Elisabethkirche

Der Plan der Kirche und die farbig markierten Schieferplatten an der Balustrade der Orgelempore bestimmen die Installation. Sowohl die fluoreszierenden Schichten als auch die Lautsprecherklänge beziehen sich auf die strengen Proportionen der Kirche, für die die Zahl eine große Bedeutung hat. Im Gegensatz dazu stehen das sich ständig verändernde Licht – als nicht messbares, optisches Phänomen – und Glasklänge für das Undefinierbare, Magische.

Die Partitur des Stücks zeigt viele Zufälle und Würfel. Die Klänge wurden mit strenger Planung, aber auch nach dem Zufallsprinzip entwickelt. Im Stück werden etwa 100 verschiedene Gläser mit Wasser gefüllt, gerieben und einzeln aufgenommen. Mit einer Software werden diese in nummerierten Klänge nach einem Würfel-Prinzip (aleatorisch) hintereinander neu angeordnet. Auf jeder Spur entstand eine eigene Abfolge der Klänge. Bei jedem Wurf konnten die Komponistin und ihr Team aus von sechs ausgewählten Klängen erwürfeln.



Ansicht der Installation im Innenraum

Sechs Spiegel - Saarbrücker Klangskulptur
Sounds

| | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|
| A | B | C | D | E | F |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 |
| 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 |
| 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 |
| 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 |

Beispiel:
 1) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36
 → 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36
 2) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36
 → 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

Handwritten notes and musical notations are present throughout the score, including a table of numbers 1-36 and various symbols and instructions.

© Prof. Christina Kubisch

Mehr Ausdruck der Empfindung – Tonsymbole bei Beethoven

Die poetische Idee

Zu den Verkaufsschlägern der Musikkultur gehören Konzertführer. Zur Förderung greifen sie oft zu Bildern, schildern Handlungen oder Stimmungslagen. Das ist sicher legitim, wenn es sich um ein Werk der Programmmusik handelt. Eigenmächtig und anmaßend sind solche Erklärungen aber bei Werken der absoluten Musik, die nur mit Buchstaben und Ziffern geordnet wurden, wie z. B. Mozarts *Sinfonie in Es-Dur* KV 543. Mit dieser strikten Trennung zwischen programmatischer und absoluter Musik wäre ein ästhetischer Streit entschieden, der im Lauf der Musikgeschichte immer wieder ausbrach. Aber so einfach ist das nicht.

Szene am Bach

Über dem 2. Satz von Beethovens *6. Sinfonie*, der *Pastorale* genannt wird, stehen die beiden Hinweise „Andante molto mosso“ und „Szene am Bach“. Am Ende dieses Satzes steht eine berühmte Stelle:



Viele hören diese Takte als Nachahmung einer akustischen Szene aus der Natur. Sie erinnern sich daran, dass sein Vater auch ein Jäger, der allerdings mit Beetho-

vens Äußerungen sehr freizügig umging, eine Bemerkung des Komponisten notiert hat: „Hier habe ich die Szene am Bach geschrieben, und die Quaken, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckucke ringsum haben mitkomponiert.“ Der Musikwissenschaftler Dietmar Holland versteht die Stelle anders:

» Von billiger ‚Tonmalerei‘ kann keine Rede sein. Die bekannte ‚Vogelrufstelle‘ [...] ist, musikalisch gesehen, eine besondere Art von Sinfonie der Holzbläser [...] Beethovens kompositorische Absicht war es, die natürlichen Erscheinungen in Musik zu übersetzen, und er schreibt deshalb auch im Untertitel der Pastorale die Worte ‚Mehr Ausdruck der Empfindung beim Blick des Landlebens als Malerei des Landlebens‘. «

- 1 a. Tragt die Szene am Bach von Beethoven und der ausgehenden Romantik in Stichworten oder Mindmaps zusammen.
b. Hört einen längeren Ausschnitt des 2. Satzes. Beschreibt die musikalischen Elemente, die ihr dem Bach zuordnet.
c. Erörtert, inwiefern es sich bei der Komposition um eine direkte musikalische Darstellung oder eine musikalische Interpretation dieser Szene handelt.



Beethoven am Bach die Pastorale komponierend (1834)

Absolute Musik

Instrumentalmusik ohne inhaltliche Bindung an außermusikalische Vorgänge oder Gegenstände

Programmmusik

Instrumentalmusik, die außermusikalische Aspekte zum Inhalt hat, auf die die Komponistin bzw. der Komponist in der Regel durch den Titel und/oder eine Inhaltsangabe hinweist.



Impression aus Schottland – ein Prélude von Claude Debussy

Mädchen im Kleefeld

Vom Komponieren kann kaum ein junger Mensch zu Beginn seiner Karriere leben. Claude Debussy verdiente sich seinen Lebensunterhalt als Klavierbegleiter der Sängerin Marie-Blanche Vasnier. Bald ergab sich eine künstlerische Bindung auch eine enge Freundschaft; das Ensemble Vasnier unterstützte den jungen Musiker. Es machte ihn auch mit dem Werk wichtiger französischer Dichter bekannt. Debussy bedankte sich mit einem musikalischen Geschenk. Er widmete Marie-Blanche

Vasnier ein schottisches Lied auf Französisch von Leconte de Lisle: *Das Mädchen mit dem Flachshaar*. Das Gedicht beginnt mit einem idyllischen Bild:

Charles Leconte de Lisle: *La fille aux cheveux de lin*

*Sur la luzerne en fleur assise, au milieu des fleurs, au milieu des fleurs,
qui chante dès le frais matin? Elle chante, elle chante, elle chante,
C'est la fille aux cheveux de lin, C'est la fille aux cheveux de lin,
la belle aux lèvres de cerise. la belle aux lèvres de cerise.*

Die anschließenden Verse schildern die Schönheit des Mädchens und setzen es in poetische Verbindung mit der Natur am einem hellen Sommermorgen in Verbindung.

Prélude mit Charakter

Beinahe zwanzig Jahre später griff Debussy den Titel des Gedichts noch einmal auf. Er komponierte es zum Schluss an das Ende eines der 24 *Préludes* für Klavier (= Noten S. 170–171). Auf de Lisles Text muss die Hörerin oder der Hörer hier verzichten, sein Charakter aber spiegelt sich in der Komposition wider. So wie Etüden des 19. Jahrhunderts die Funktion als Übungsstücke verloren haben, so sind die *Préludes* von Debussy nun keine Vorspiele mehr, sondern eigenständige Stücke.

Debussys Musiksprache

In *La fille aux cheveux de lin* kann man Debussys außerordentlich farbige Instrumentation, die seine Orchesterwerke auszeichnet, natürlich nicht nachweisen. Andere Merkmale seines Personalstils sind dagegen in diesem Stück klar zu erkennen:

- unübliche Tonleitern (z. B. Ganztonleiter)
- Ausweitung der Harmonik
- unklare, mehrdeutige harmonische Zusammenhänge
- traditionelle Akkorde in unüblichen Zusammenhängen

Claude Debussy (1862–1918)



Schon als Kind studierte Debussy Klavier und Komposition am Pariser Conservatoire. Später beeinflussten ihn symbolistische Dichter wie Charles Baudelaire und Stéphane Mallarmé. Auch die Begegnung mit fernöstlicher Musik bei der Weltausstellung 1889 hinterließ in seinem Œuvre Spuren. Debussys Hauptwerke wie die Oper *Pelléas et Mélisande* und das Orchesterwerk *Prélude à l'après-midi d'un faune* entstanden in den 1890er-Jahren.

Prélude (Präludium)



Ursprünglich Einleitungsstück für weiteres musikalisches Geschehen (Präludium und Fuge); später auch Bezeichnung für ein selbstständiges Werk.

Instrumental



Letzter Arbeitsschritt einer Orchesterkomposition: genaue Festlegung der einzelnen Instrumentalstimmen, die im vorangehenden Entwurf (Klavier oder Particell) nicht oder nur grob festgelegt waren. Ab dem 19. Jh. oft stilprägender Teil der Komposition.

Ein Bildtitel als Schimpfwort

Nachdem im Frühjahr 1874 eine Gruppe junger Maler, unter ihnen Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Paul Cézanne und Edgar Degas in Paris eine Ausstellung veranstaltet hatten, erschien in einer Zeitung eine hohntriefende Besprechung. Der Verfasser des Artikels glaubte, mit dem Begriff ‚Impressionisten‘ eine besonders abfällige und einprägsame Beschimpfung gefunden zu haben. Er hatte ihn von einem Bild Monets mit dem Titel *Impression, soleil levant* abgeleitet.

Mitte der 1890er-Jahre trat in der Anerkennung der Impressionisten eine Wende ein. Nun riss sich die Kunstwelt um die Bilder, die vorher verlacht worden waren. Heute erzielen Werke von Monet oder Cézanne Millionenpreise.

Töne auf Leinwand

Kurz nach der berühmten Ausstellung erkannte Georges Rivière, ein Kritiker und der Maler:

„Einen Gegenstand um seiner Töne willen und nicht um seiner selbst willen abbilden zu wollen, unterscheidet die Impressionisten von den anderen Malern.“

Und im 20. Jahrhundert stellte der Kunsthändler Wilhelm Uhde fest:

„Es handelt sich darum, die Gegenstände der Natur nicht in ihrer Körperlichkeit, sondern in der farbigen Auflösung [wieder] zu geben, die Sonne, Licht und Luft hervorrufen.“

Etikett ‚Impressionismus‘

In Debussys *Prélude* wird das innere Bild der schottischen Heide Landschaft, das de Lisles Gedicht wachruft, zu Musik. Es ist deshalb nicht falsch, in dem Stück ‚impressionistische‘ Elemente zu sehen. Debussy selbst hat den Begriff nie auf seine Musik angewendet, im Gegenteil: Er fand den Impressionismus als „bequemen Begriff“ benutzte, um „seinesgleichen zu schimpfen“. Dennoch wurde er, als man seit etwa 1920 den Begriff auf die Musik übertrug, zum Hauptvertreter des musikalischen Impressionismus erklärt. In der Musikwissenschaft beklagt man dies als eine Einengung der musikalischen Begabung:

„Die musikalische [war] so gedankenlos, dem Stil Debussys das Etikett ‚Impressionismus‘ anzuhängen – ein Begriff, den Debussy selbst in vielen Äußerungen mit zunehmender Schärfe ablehnte [...]. Es soll [...] nicht verkannt werden, dass Gemeinsamkeiten und Berührungszonen mit dem malerischen Impressionismus bei Debussy nachweisbar sind. Aber seine Musik gehorcht ihren eigenen Gesetzen [...].“
(Klaus Billing, 1967)

Impressionismus



Eine von Frankreich ausgehende Stilrichtung im letzten Drittel des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die den augenblicklich empfundenen Eindruck des Objekts zum Inhalt der künstlerischen Darstellung macht und das Objekt nicht mehr als Bedeutungsträger für eine Aussage versteht.



Claude Monet: *Impression, soleil levant* (1872)

Claude Monet (1840–1926)



Nach einer Phase realistischer Malerei wandte sich Monet gegen 1870 dem Impressionismus zu. Radikaler als andere konzentrierte er sich auf die Wiedergabe farbiger Naturerscheinungen und auf die Veränderungen, die sie durch Licht erfahren.

Prélude Nr. 8 für Klavier (1. Band)

Musik: Claude Debussy

Très calme et doucement expressif $\text{♩} = 66$

p sans rigueur

p

dim.

Cédez

lèvement

p

più p

(très peu)

Un peu animé

p

mf

(... La fille aux cheveux de lin.)

2 a. Erarbeitet euch die Note des *Prélude* Nr. 8 von Debussy. Weist Merkmale seines Kompositionsstils nach (→ S. 168).

b. Bestimmt den Akkord, der sich aus den Tönen des Themas in T. 1 ergibt, und die Tonleiter in I.

c. Untersucht die Beziehungen zwischen dem Thema und dem darunterliegenden Akkord in den T. 2–30.

 Akkordbestimmung Tonleiter (S. 313)

3 Hört das *Prélude* an. Folgt dabei die Dynamik und erläutert, inwiefern diese die Stimmung des Stücks prägt.



 Dynamik (S. 315)

4 a. Hört das *Prélude* noch einmal und stellt dar, inwieweit euch die Umsetzung des Textes in Musik gelungen erscheint.



b. Findet zu einem persönlichen Urteil über die ästhetischen Absichten des Impressionismus in bildender Kunst und in Musik.



August Macke: *Ballets Russes* (1912)



Igor Stravinsky

Igor Stravinsky (1882–1971)

Stravinskis Werk entstand in verschiedenen, stilistisch sehr unterschiedlichen Schaffensperioden. Seine Werke sind heute besonders die Ballette im neoklassizistischen Stil und die Orchesterwerke, die der Komponist aus den Tänzen daraus formte.

Collage und Zitat – Ballettmusik von Igor Strawinski

Neue Trends aus Paris

Im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert war Paris in vielen Bereichen die europäische Kulturmetropole. Dort waren die „Ballets Russes“ beheimatet. Ihr Impresario Sergei Diaghilew beschäftigte zahlreiche große Künstlerinnen und Künstler, z. B. Pablo Picasso, zur Mitarbeit. Auch der junge Igor Strawinski betraute er zuerst mit verschiedenen Arrangements und schließlich mit der Komposition von vier großen Balletten: *Der Feuervogel* (1910), *Petruschka* (1911), *Le sacre du printemps* (1913) und *Pulcinella* (1920).

Titelsuche

Über die Entstehung seines Balletts *Petruschka* erzählte Strawinski später:

„Bei dieser Arbeit hatte ich die halbe Vorstellung einer Gliederpuppe, die plötzlich Leben gewinnt [...] Als ich das bizarre Stück beendet hatte, suchte ich [...] nach einem Titel, der das einzige Wort den Charakter der Musik und damit gleichzeitig die tragische Fiktion bezeichnen konnte. Eines Tages machte ich vor Freude eine Luftpumpe: *Petruschka*, der ewig unglückliche Held aller Jahrmärkte in allen Ländern [...]. Als Schauplatz wählten wir den Marktplatz mit seiner Menschenmenge, seinen Buden und den Zauberkünsten des Taschenpielers.“

Jahrmarkt im Jahre 1832

Eine Jahrmarktszene, die der russische Schriftsteller Nikolai Gogol in einer Erzählung schildert, bildet den Hintergrund in Strawinskis Ballett.

Nikolai Gogol. *Der Jahrmarkt von Sorotschinski* (1831/32)

Ihrer von irgendwohin das Donnern eines fernen Wasserfalls vernommen; die ganze Gegend ist voll von seinem Gedröhn, und ein Chaos von langsamer und unbestimmter Laute umwirbelt euch. Nicht wahr, euch sind ganz ähnliche Empfindungen im Strudel eines Jahrmarkts, wenn das ganze Volk zu einem einzigen gewaltigen Ungeheuer zusammenwächst und mit seinem vielgliedrigen Leib auf dem Dorfplatz und in den engen Gassen schreit, johlt und heult? Lärm, Geschimpf, Gemuh, Geblök, Gebrüll – alles fließt zu einem ununterscheidbaren misstönenartigen Geräusch zusammen. Rinder, Säcke, Heu, [Stimmen] Kochgeschirre, Weiber, Pfefferkuchen, Mützen – alles umringt euch grell, bunt, ungefüge und sticht euch in die Augen.

Drehorgellied und Spieluhrweise

In einem Satz von *Petruschka* zitiert Strawinski die simple Melodie eines Drehorgelspielers, die er vor seinem Hotel gehört hatte. Daneben griff er auch auf ein russisches Volkslied und eine Spieluhrweise zurück.

Drehorgellied

Musik: Trad.



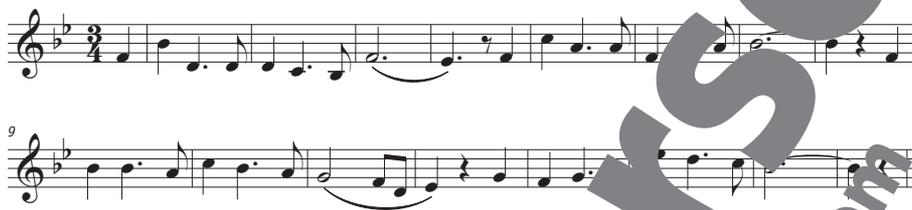
Weise einer Spieluhr

Musik: Tra



Russisches Volkslied

Musik: ad.



Pablo Picasso: Harlekin (1915)

5 Spielt oder singt die Melodien. Bestimmt für jede Melodie typische musikalische Merkmale wie Taktart, Melodieverlauf, rhythmische Besonderheiten und Charakter.

6 a. Hört einen Ausschnitt aus *Petruschka* und notiert in den Noten (→ S. 174/175) Melodien und Melodieteile aus Strawinskis *Petruschka* und singt sie wieder.



B38

b. Erläutert, wie Strawinskis Collage-Technik in der Musik funktioniert.

Klebearbeit

Strawinskis kompositorisches Vorgehen an vielen Stellen seiner Werke ist oft mit einer aus der bildenden Kunst stammenden Technik verglichen worden, der Collage. Dabei wird durch Ausschneiden (französisch 'coller' für 'kleben') verschiedener Elemente ein neues Gesamtbild geschaffen. In den Jahren um 1920 waren die Blütezeit der Collage-Technik. Viele Werke stammen u. a. von Kurt Schwitters, Max Ernst, Pablo Picasso und Jean Miró.

7 Beschreibt ein Bild von Picasso im Zusammenhang mit der Idee der Collage.

8 a. Experimentiert mit eigenen musikalischen Collagen. Sucht euch dazu 2-3 „Materialien“, z. B. *Oh, du lieber Augustin* (S. 54), Strawinskis *Spieluhr* und die Hookline eines Popsongs eurer Wahl (z. B. S. 243). Teilt sie den Gruppen oder Einzelpersonen auf und übt die Zeilen ein, bis ihr sie sicher singen oder spielen könnt.



b. Probiert aus, in welcher Form (Schnipsel oder ganz) und Reihenfolge ihr interessante Ergebnisse erreicht.

c. Präsentiert euer interessantestes Ergebnis. Begründet eure Auswahl und Vorgehensweise.

Pablo Picasso (1881–1973)



Picasso gilt als der bedeutendste Maler des 20. Jahrhunderts. Charakteristisch für sein Werk ist die sich ständig wandelnde Vielfalt der Darstellungsweisen: realistisch, symbolistisch, surrealistisch, abstrakt.

Workshop Schöne neue Klänge (S. 150)

Kurt Schwitters (S. 51)

Petruschka (Ausschnitt)

Musik: Igor Strawinski
 © Russischer Musikverlag/Boosey & Hawkes

23 *L'istesso tempo*

Flts. I *mf*

Flts. II *mf*

Clts. in B \flat I *mf*

Clts. in B \flat II *p ma marc., accompagnando*

B. Clt. in B \flat *p ma marc., accompagnando*

Tria. *mf* *sempre simile*

24

25

Picc. *ff*

Flts. I *ff*

Flts. II *ff*

Ob. I/II *ff*

Clts. in B \flat I *ff*

Clts. in B \flat II *ff*

B. Clt. in B \flat *ff*

Trpt. I in C *mf Solo* *poco*

Piano *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II (div.) *marc. mf*

Vla. *ff*

Cello *pizz.* *ff*

19 26

I Flts.

II Flts.

I Cts. in B \flat

II Cts. in B \flat

B. Ctl. in B \flat

Trpt. I in C

Cel.

Harp

24 27

Picc.

I Flts.

II Flts.

I Cts. in B \flat

II Cts. in B \flat

B. Ctl. in B \flat

Cel.

Piano

Harp

mf

mf marc., stacc.

mf

p

Musterseite helbling.com

Einojuhani Rautavaara (1928–2016)

Rautavaara stammte aus einer Musikerfamilie. In seinem späteren Werk wurde er zu einem führenden Vertreter der Postmoderne.



Postmoderne

In der Musik: Abkehr von festgefügtten Kompositionsstilen (Dodekaphonie, Neoklassizismus usw.) und Verbindung von Elementen vieler Stilrichtungen



Singschwäne

Die Begrüßungs- und Triumphschreie der Singschwäne erinnern mit ihrem „gigigi“ und dem Flügelschlagen an die Laute von Gänsen. Die Rufe der einzelnen Tiere sind dabei unterschiedlich.



Postmoderne – Konzert für Vögel und Orchester

Rautavaaras Rauschen der Welt

Der Komponist Antoine Beuger hat die Frage nach der Materie der Musik einmal so definiert: „Alles, was klingt“. Für Musikschaffende jener Epochen galt das allerdings nicht. Erst seit der Erfindung von Tonaufnahme- und Wiedergabegeräten steht tatsächlich alles, was klingt, als Klangmaterial zur Verfügung. Klangereignisse der Art, alle akustischen Phänomene dieser Welt zu erzeugen oder aufzuzeichnen und in jeder Weise bearbeiten und verändern zu können, ist für Komponistinnen und Komponisten unserer Tage ist dieses Recht und Segen zugleich.



Rautavaara im Jahr 2016

- 9 a. Tragt zusammen, welche Tiere in der Umgebung vorkommen und typischerweise zu hören sind.
- b. Stellt Überlegungen an, wie man ihre Klänge in ein Musikstück einbringen und gestalten könnte.
- 10 Diskutiert die Aussagen, die die Fülle der zur Verfügung stehenden Materials für Komponistinnen und Komponisten zugleich darstellt.

Ziehende Schwäne

Seit den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts machten sich Komponierende die neuen technischen Möglichkeiten in ganz verschiedener Weise zunutze. So lässt es sich kaum verwirklichen, dass Vögel, besonders Singschwäne, auf Kommandoschreien oder hörbar im Konzertsaal abheben. Deshalb fügte Rautavaara dem traditionell besetzten Orchester mit Bläsern, Streichern, Schlagwerk, Harfe und Celesta ein weiteres Instrument hinzu: eine zwanzigstimmige Tonbandzuspielung. Sie enthält Vogelstimmen, die am Polarkreis und im Marschland Nordfinnlands aufgezeichnet wurden.

- 11 Bildet Gruppen von etwa fünf bis sechs Mitgliedern. Entwickelt eine kurze Improvisation. Folgt dabei den Arbeitsschritten im Folgenden.

- Hört die Stimme eines kleinen Schwarms von Singschwänen konzentriert an.
- Findet durch Nachsingen oder Nachsingen den ungefähren Tonraum dieser Vogelrufe.
- Klärt durch Vergleich mit einem Instrument (z. B. Klavier) oder mit Hilfe einer digitalen Frequenzanalyse (z. B. der KIs zur Tonerkennung, zum Stimmen usw.) die ungefähren Tonhöhen einzelner Rufe.
- Notiert diese auf und in traditioneller Notenschrift und vergleicht eure Ergebnisse untereinander.
- Entwerft instrumentelle Klänge oder Geräusche, die ihr mit der Aufnahme zusammenführt (kontrastierend, imitierend, ...).
- Diskutiert unterschiedliche Wege, Naturlaute wie z. B. die Vogelrufe mit Instrumentalklängen in Verbindung zu bringen. Entscheidet euch für einen Entwurf, setzt ihn um und bespricht das Ergebnis.



Die (in der Partitur als „Tape“ angegebene) Zuspiegelung mit Lautäußerungen der Nationalvögel Finnlands hört man zu Beginn des Satzes exakt 30 Sekunden lang. Dann setzen sukzessive die vier Instrumentengruppen ein, in die das Orchester aufgeteilt ist. Am Satzbeginn stehen Anweisungen:

- To follow the given tempi and timing is important for the synchronicity between the tape and the orchestra.
- I, II, III, IV = Groups of instruments, mutually synchronized only when so indicated. (Inside a group everybody plays as notated.)

Für die vier Gruppen sieht Rautavaara unterschiedliche Tempo- bzw. Taktangaben vor. Sie werden voneinander unabhängig behandelt. Dabei lässt sich der Stimmungsgehalt mancher Abschnitte programmatisch deuten.

Cantus Arcticus op. 61 (Ausschnitte)

Fennica G... / Bonsey & Hawke

Gruppe I:

Streichinstrumente beginnen (nach der Tape-Zuspiegelung) in hoher Lage im kaum hörbaren dreifachen Piano:

1

Violine 1
Violine 2
Viola



Ziehende Singschwäne im hohen Norden

Gruppe II:

Holzbläser treten hinzu. Deutlich erkennbar setzt zu nächst eine Klarinette ein:

2

Klarinette 1
(klingend notiert)

Das Spiel dieser Gruppe wird zu einem mehrstimmigen Gesang. Die individuellen Ruflaute der Singschwäne spiegeln sich auch im komplexen Gebilde der Stimmen:

3

Flöte 1
Klarinette 1*
Klarinette 2*
* klingend

12 a. Lest und setzt die Spielanweisung. Erläutert den Ansatz, der auf neue Wege der Komposition hinweist.

b. Beschreibt Gestalt und Entwicklung der Zusammenklänge sowie weitere kompositorische Mittel von Gruppe I anhand von Notenbeispiel 1.

c. Analysiert die kompositorischen Mittel von Gruppe II in Notenbeispiel 2 und 3 (Melodieverlauf, motivische Muster und Zusammenspiel).

d. Entwickelt aus den Analyseergebnissen Stimmungsbilder der Gruppen I und II.

- 13** Hört den ersten Teil des Satzes und vergleicht den Höreindruck mit der Hörerwartung, die ihr bei der Analyse der Gruppen I und II (Notenbeispiel 1–3) entwickelt habt.



Klingende Notation



Gelegentlich werden transponierend notierte Instrumente (siehe S. 21) so notiert, wie sie klingen, damit man beim Lesen das harmonische Geschehen leichter überblicken kann.

Gruppe III:

Eine ruhig fließende Melodie tritt hinzu. Sie ist nicht überlegt, wird zunächst von Hörnern, später auch von Fagott und Streichern vorgetragen. Eine große Bewegung wird entwickelt:

4 $\text{♩} = 92$

Horn*
Violoncello
Kontrabass

* klingend notiert

- 14** a. Hört die Passage, in der Gruppe III hinzutritt. Beschreibt die kompositorischen Mittel, die der Melodie ihren spezifischen Charakter (Notenbeispiel 4) verleihen.
- b. Formuliert eine Deutung.



Gruppe IV:

Diese Gruppe bilden Celesta und Harfe. Rautavaara weist ausdrücklich darauf hin, dass eine rhythmische Koordination der Stimmen dieser Gruppe nicht nötig ist. Die im freiem Rhythmus auf- und abschwingenden Bewegungen der beiden Instrumente wirken wie rasche Flügelschläge; im Zusammenklang aller Gruppen gehen sie in die untere

$\text{♩} = 100$

Celesta
Harfe

Celesta und Harfe müssen nicht rhythmisch exakt zusammenspielen.

- 15** a. Erläutert anhand von Notenbeispiel 5 die interpretatorische Freiheit, die Rautavaara den Ausführenden der Gruppe zugesteht.
- b. Interpretiert die Klänge der Gruppe, bezieht die Hinweise aus dem Text mit ein.

Die Gruppen verschmelzen

Beim Hören des Satzes lassen sich die einzelnen Gruppen des Orchesters zunächst ziemlich gut unterscheiden. Im Verlauf des Stückes aber verschmelzen sie. Sie finden in Puls und Takt zueinander. Manche Instrumente beenden ihre eigenen Linien und schließen sich anderen Stimmen an. Allmählich dominiert die weit ausschwingende Melodie (Notenbeispiel 4) das musikalische Geschehen, aus dem einzelne Vogelrufe heraustreten. Dieses Verschmelzen geschieht sachte und für das Gehör kaum merkbar – im Partiturausschnitt k... es aber gut verfolgen:

Das Verschmelzen der Stimmen (Partiturausschnitt)

6

Flöte 2 (Flöte 2 wechselt zu Gruppe III) tacet

Oboe 1 (Oboe 1 wechselt zu Gruppe III) tacet

Oboe 2 (Oboe 2 wechselt zu Gruppe III) tacet

Tonband

Fagott 1

Fagott 2

Horn 1*

Horn 2*

*klingend notiert

- 16 a. Erläutert anhand des Partiturausschnitts (Notenbeispiel 6) Elemente des Klangverschmelzens. Bezieht dabei ein, wie Rautavaara die Stimme des Sängers anders...
 b. Interpretiert die Passage im Hinblick auf die außermusikalische Inspiration.

Ich mag unterschiedliche Aspekte

Den Hörerinnen und Hörern stehen heute eine unübersehbare Zahl von Interpretationen des gleichen Werkes zur Verfügung. Das kann überfordernd sein. Ingojuha Rautavaara aber begrüßt die Möglichkeit zur Auswahl.

» As I said earlier, there are different points of view, different aspects on the same work. [...] In instance, Cantus Arcticus, the Concerto for Winds and Orchestra has been recorded many, many times. [...] by Pommer is very, very good indeed. [...] there is also a recording [...], where the birds really are a sort of the concerto. They are much more in foreground, so it sounds really different, entirely different in the basic attitude to the music. And that I love very much, too! «



Frank Koebsch: Singschwan (2018)

- 17 a. Hört den gesamten Satz. Verfolgt den Aufbau und beschreibt die Gestaltung des Endes.
 b. Rautavaara zeigte sich von zwei sehr unterschiedlichen Interpretationen seines Werkes begeistert. Positioniert euch vergleichend zu Ausschnitten aus diesen Einspielungen.



Volksmusikalische Elemente in moderner Orchestermusik

Ein Bayer in Dubai

In der globalisierten Welt prallen oft Kulturen aufeinander, die kaum vereinbar scheinen. Jörg Widmann, aufgewachsen in München, hat dies in Dubai erfahren. Dort, in der größten Stadt der Vereinigten Arabischen Emirate, verbrachte er einige Zeit im Rahmen eines Förderprojektes für zeitgenössische Komposition. Während des Aufenthalts in der Megastadt entstanden die *Dubairischen Tänze*. In einem Interview äußert er sich zu seiner Zeit in Dubai und zum Hintergrund der dort entstandenen Komposition.



Kamele vor der Skyline von Dubai

Globalisierung



Bezeichnung für die zunehmende Entstehung weltweiter Märkte für Waren, Kapital und Dienstleistungen sowie die damit verbundene internationale Verflechtung der Volkswirtschaften. Die gesellschaftlichen und sozialpolitischen Auswirkungen sind kontrovers und werden in zahlreichen Kontexten diskutiert.

- 1 a. Seht einen Ausschnitt aus dem Interview mit Jörg Widmann. Gebt die Absicht wieder, die er mit seiner Komposition verfolgt.



14

- b. Fasst seine Aussage zusammen.

Immaterielles Kulturerbe

Seit 2003 sorgt ein UNESCO-Übereinkommen für die Erhaltung und Weiterentwicklung eines „lebendigen kulturellen Erbes“. Bräuche, Tänze, Feste und das Wissen darüber werden in eine Liste aufgenommen, sie sollen gepflegt und erhalten werden. Von Aufnahme in die Liste wird die Authentizität der Kandidaten überprüft. Der Komponist Widmann weiß zu unterscheiden zwischen Kitsch und kultureller Tradition: Tänze, die er manchmal als Anregung für sein Werk heranzog, finden Aufnahme in der UNESCO-Liste. Ein typisches Beispiel ist der *Haushamer Ländler*, eine mit unzähligen Textvarianten gesungene, aber auch oft nur instrumentell geführte Melodie, zu der häufig ein Schuhplattler getanzt wird.

bayerisch – bairisch



„Bayerisch“ bezeichnet alles im geografischen Sinn mit dem Bundesland Bayern Verbundene; „bairisch“ dagegen wird verwendet, wenn es um die kulturellen Eigenheiten Altbayerns (Oberbayern, Niederbayern, Oberpfalz) geht.

Haushamer Ländler

M. und T. traditionell

Zweng an Vö-gl-fan-ga sa-ma
 da, zweng an Vö-gl-fan-ga san ma da, zweng an Vö-gl-fan-ga san ma
 da, zweng an Vö-gl-fan-ga san ma da, da, ja, san ma da, hol-la-roh!

Zum Text

Der Text des *Haushamer Ländlers* bezieht sich auf die im 19. Jh. gängige Praxis des Fangs von Singvögeln zum Zweck des Verzehrs: „Zweng am“ ist altbairisch für „zum Zweck des“.

- 2 a. Musiziert den Ländler mit Gitarren und Bassbegleitung.
- b. Untersucht dann die Melodie hinsichtlich einfacher volksmusikalischer Elemente.
- c. Hört den *Haushamer Ländler* und benennt die Besetzung des traditionellen Volksmusikensembles.



B44

Der Schuhplattler

Viele halten den Schuhplattler für eine Erfindung der alpenländischen Tourismus-Branche. Tatsächlich aber sind dem Schuhplattler ähnliche Tanzformen seit Jahrhunderten nachgewiesen – zunächst als Paartänze, bei denen ein Mann um eine Frau wirbt. In dieser Form hat der Tanz viele regionale Ausprägungen erfahren. Im 19. Jahrhundert wurde dann aus dem Einzeltanz ein in Gruppen ausgeführter ‚Schautanz‘. Auch in dieser Form ist der Charakter des Werbetanzes erhalten geblieben, ebenso wie die dominierende Rolle der Männer. Ehe sie die Frauen zum Ländler ‚abholen‘, präsentieren sie ihre Tanzkunst: Mit dem Daumen unter den Hosenträgern – eine Geste der Herausforderung – treten sie an.

Dann patschen (platteln) die Tänzer in oft komplizierten Tanzabläufen mit den Handflächen auf die Oberschenkel und Schuhsohlen. Die Lederhose schützt nicht nur die Schenkel, sondern verstärkt den Klang der Handschläge. Zum ‚Auftritt‘ der Tänzer, bei dem sie meist einen Kreis bilden, erklingt ein viertaktiges Vorspiel. Oft wird dabei ein Muster verwendet.



Volkstanzgruppen beim Schuhplattler



3 Beschreibt Elemente, die dem Vorspiel eine Art ‚Aufforderungscharakter‘ verleihen.

Es war wohl die Ferne von seiner Heimat, eine Art Sehnsucht oder gar Heimweh, so erinnert sich Jörg Widmann, die ihm die Klänge der bairischen Volksmusik auf der alpenländischen Halbinsel ins Gedächtnis riefen. So ist es nicht nur ein Augenzwinkern, wenn mehrere seiner Dubairischen Tänze mit diesem Vorspiel beginnen.

Dubairische Tänze, 1. Satz, Zwiefacher (Percussion und Streicher) © Schott Music

Zwiefacher
zünftig, derb



Dubairische Tänze, 5. Satz, Valse tchavaoise (Takt 1–5)

(♩ = 56, ♩ = 168)

Jörg Widmann *1973 in München

Als Komponist, Klarinetrist und Dirigent gilt Widmann als einer der vielseitigsten Künstler zeitgenössischer Musik.

4 a. Hört den Beginn des 1. und 5. Satzes der *Dubairischen Tänze*. Findet mithilfe der Notenbeispiele Unterschiede zum originalen Vorspiel.

b. Beschreibt mithilfe treffender Adjektive die unterschiedlichen Charaktere der beiden Sätze.



B4/5/46

Widmanns Zwiefacher

Der Zwiefache ist eine bayerisch-böhmische Musikgattung, bei der musiziert, getanzt und gesungen wird. Die Besonderheit des schnellen Volkstanzes besteht im Wechsel zwischen Dreiviertel- und Zweivierteltakt, zwischen Walzer- und Zweischnitt. 2010 wurde er auf die Liste des immateriellen Kulturerbes aufgenommen.

Staamauer
Oberpfälzisch für
„Steinmauer“

D'Staamauer, Zwiefacher aus Schmidmühlen (Oberpfalz)

Musik: trad.

Widmann greift bei den Satzbezeichnungen (*Zwiefacher, Landler*) und Spielanweisungen („zünftig“, „derb“) seines Werks typische Elemente der Volksmusik auf. Im Orchester sind die Streichinstrumente (anders als üblich) einzeln besetzt, wie in einer bairischen „Stubnmu“i“. Dafür spielen die Bläser und vor allem das Schlagwerk eine sehr wichtige Rolle. Der Zwiefache eröffnet die *Dubairischen Tänze*. Der Satz folgt nach einer viertaktigen Einleitung und einer ersten Strophe der Refrain. Hier sind die Schlagwerke und die herausstechende Peitsche besonders gut zu hören.

Zwiefacher, Refrain (Ausschnitt)

© Schott Music

- 5 a. Musiziert den Zwiefacher *D'Staamauer* mit passenden Instrumenten (Geigen, Flöten, Klarinetten, Gitarre).
- b. Beschreibt typische Merkmale der Melodiegestaltung, der zweiten Stimme und der Rhythmik.
- c. Erläutert Angaben im Partiturausschnitt, die eher der Kunstmusik zuzusprechen sind und der Spielpraxis der Volksmusik widersprechen.
- d. Hört den gesamten *Zwiefachen*, in dem der Refrain fünfmal wiederkehrt. Vergleicht die unterschiedlichen Gestaltungsmittel bei diesen Abschnitten.



B47

Gesang der Beduinen

Die Erinnerung an das ‚Bairische‘ ist in den *Dubairischen Tänzen* unüberhörbar. Aber wie steht es mit dem Anteil des Arabischen? Das finanzstarke Handelszentrum Dubai zählt zu den meist besuchten Städten der Welt. Mit dem Reich der Beduinen aus der Zeit vor dem Ölboom hat es wenig zu tun. Auch Jörg Widmann dürfte dort arabischen Klängen am ehesten beim Ruf des Muezzins zum Gebet begegnet sein. Die authentische Volksmusik aus dieser Region wird einerseits durch den Klang traditioneller Instrumente wie dem Rabāb charakterisiert, andererseits aus den Besonderheiten des arabischen Tonsystems, des Maqam. Darin werden nämlich viele kleine Tonmuster (Maqamats) verwendet, die mit unserer Notenschrift nur annähernd festgehalten werden können. Sie ermöglichen es, beim Spielen unterschiedlichste Affekte mit den Abstimmungen der Töne zum Ausdruck zu bringen.

An wenigen Stellen von Widmanns *Dubairischen Tänzen* finden sich Maqam-Anklänge. In den Schlusstakten des Werks entdeckt man Spuren dieser Weisheit. Anklänge an arabische Musik hört man in den Stimmen der Flöte und der Oboe:



Rabāb-Spieler (historisches Foto)

Rabāb

Bei der im Osmanischen Reich beliebten Lautenart werden ein bis drei Saiten mit dem Bogen gestrichen; der Resonanzkörper ist mit einer Decke aus Tierhaut bespannt.

Die bairischen Töne tragen die beiden Klarinettisten bei:

© Schott Music

- 6** a. Hört einen beduinischen Rabāb-Spieler. Verfolgt die ungewohnten Tonabstände im Maqam-System.  B48
- b. Taucht in die Maqamats ein, inwiefern euch die Klänge fremd oder besonders erscheinen. Sammelt Vorschläge, wie man solche Fremdheiten in der Musik abbauen könnte.
- 7** a. Notiert die Töne der Schlusstakte der Flötenstimme in aufsteigender Linie (siehe Markierung). Bestimmt die Tonabstände.  B47
- b. Untersucht die Schlusstakte in Bezug auf volkstümliche Elemente in den Stimmen der Klarinetten.
- c. Hört nochmals den *Zweifachen*. Diskutiert den eingangs besprochenen Ansatz, Volksmusik und abendländische Kunstmusik in einem Werk zusammenzuführen.



Gaucha
(**sprich: Gautscho**)

Reitende Viehhirten, traditionell ansässig in der argentinischen Steppe (Pampa)

Estancia
(**wörtlich: Wohnplatz**)

Große Viehzuchtbetriebe im Süden Lateinamerikas

Pampa

Größtenteils baum- und strauchlose Grasebene zwischen dem Río de la Plata und Patagonien; Gebiet der argentinischen Rinderzucht



Alberto Ginastera
(**1916–1983**)

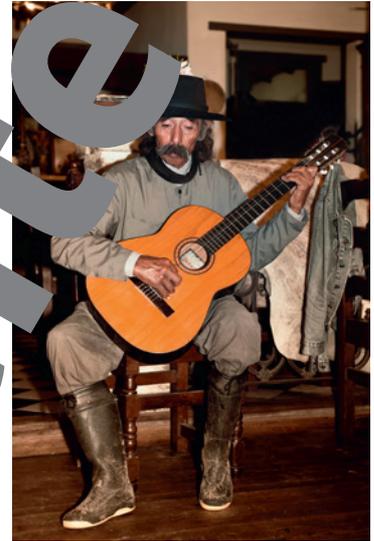
Ginastera studierte in Buenos Aires und New York. Die argentinische Volksmusik beeinflusste v. a. seine frühen Werke.

Stilisierung lateinamerikanischer Volksmusik

Gauchos in der Kunst

Wie in vielen jungen Staaten vertragen auch in Argentinien Literaten, Kunst- und Musikschaaffende die Idee, die nationalen Besonderheiten ihrer Heimat in ihren Werken widerzuspiegeln. Dabei galt ihr Interesse nicht nur der landschaftlichen Schönheit Argentiniens, sondern besonders lebendige Verehrung galt auch dem Hirtenleben der Gauchos in der Pampa.

Diese ‚Gauchesco-Tradition‘ prägte zum Teil die erste Schaffensperiode der argentinischen Komponisten Alberto Ginastera. Nach dem Vorbild europäischer Komponisten wie z. B. Béla Bartók nutzte er die Melancholie, neue Kompositionstechniken und andere Elemente zu verknüpfen.



Gaucha, Argentinien (um 2015)

Ein argentinischer Tanz

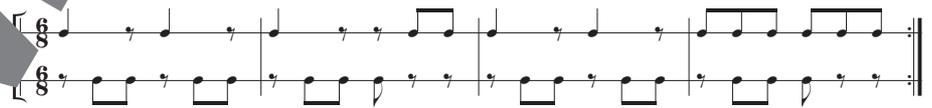
Gauchos waren als Angesehene, reiche Landbesitzer auf den riesigen Estancias der weiten Pampa verantwortlich für die Pferde. Im Nationalgefühl Argentiniens spielen sie als Identifikationsfiguren eine bedeutende Rolle.

Zu den Freuden im Leben der Gauchos gehörten Musik und Tanz, untrennbar verbunden im Malambo. Dieser Solotanz ist eine Art Wettstreit der Gauchos. Die Tänze beschränken sich auf kraftvolle, dynamische Fußbewegungen, bei denen die Hehle und Absatz der Stiefel rhythmische Figuren auf den Boden geschlagen, wobei es keine festen Regeln; dem Einfallsreichtum und der Virtuosität der Tänzer sind keine Grenzen gesetzt.

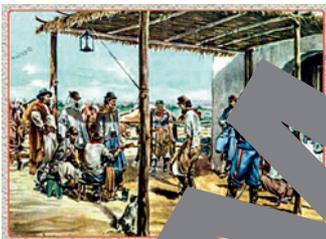
Die Musik verzichtet auf Text; sie besteht aus wenigen Gitarrenklängen, die sich wiederholt wiederholen. Charakteristische Rhythmik ist der 6/8-Takt, der gelegentlich von einem 3/4-Takt überlagert wird.

Ginastera Malambos

Alberto Ginastera griff in seinem Schaffen immer wieder in stilisierter Form auf den Malambo-Tanz der Gauchos zurück. Er verwendete dabei das charakteristische metrische Grundmuster – eine Folge von im 6/8-Takt zusammengefassten Schritten, die rhythmisch variiert und kombiniert werden können:



Workshop Üben und Wiederholen (S.187)



Malambotänzer vor der Gaucho-Unterkunft einer Estancia

- 8** Klatscht die beiden Stimmen des rhythmischen Grundmusters in zwei Gruppen; steigert dabei das Tempo.
- 9** Verfolgt anhand der Videoaufnahme eines Malambo-Tänzers die Koordination zwischen Musik und Schrittfolge.



Lentamente

pp

Ginasteras *Malambo* für Klavier aus dem Jahr 1940 beginnt mit einem Hinweis auf das klassische Begleitinstrument des Tanzes (T.1). Dann durchzieht, beginnend mit einer dem folkloristischen Vorbild nahen rhythmisch-harmonischen Grundform, eine Folge von Varianten dieses Musters den ganzen Satz:

T. 1

Malambo für Klavier (1940)

© Ed. Durand/Ricordi

T. 2–5

pp cresc. poco a poco

T. 90–93

f

T. 98–101

ff

T. 106–109

sempre sfz

- 10** a. Benennt die charakteristischen Töne (Takt 1) des *Malambo* und bringt sie mit dem typischen Instrument der Gauchos in Verbindung.
- b. Entwerft zwei musikalische Abschnitte aus Ginasteras *Malambo für Klavier* Vorschläge zu einer Instrumentation, die die Stimmung zum Ausdruck bringt.
- 11** a. Beschreibt die Varianten der Grundform.
- b. Verfolgt anschließend hörend den gesamten Satz. Sammelt Elemente der Stilisierung des folkloristischen Vorbildes.



B49

Apotheose

Hymnische Verklärung,
Vergötterung



Malambo in extrovertiertem Ausbruch

Das 1943 uraufgeführte Ballett *Estancia* begründete Ginasteras Ruhm als führender Vertreter national-argentinischer Kunstmusik. Die vier Sätze der Suite tragen programmatische Überschriften: *Los trabajadores agrícolas* (Die Landarbeiter), *Danza del trigo* (Weizentanz), *Los peones de hacienda* (Die Knechte auf dem Landgut) und *Danza final – Malambo*. Diesen Schlussatz nennt der Ginastera-Biograf Gilbert Chase „eine orchestrale Apotheose des Malambo in unverstellt extrovertiertem Ausbruch“.

12 a. Hört den Schlusssatz aus *Estancia*



b. Belegt anhand des Höreindrucks und des musikalischen Bilds die Stimmigkeit von Chases Beschreibung.

Malambo, Schlusssatz (aus: *Estancia*)

© Barry-Co./Boosey & Hawkes

Vom Üben und Meistern

Wie kommt man zu Instrumental-Skills?



Ein Stück auf einem Instrument so gut zu üben, dass man es allein oder mit einem Ensemble flüssig spielen oder sogar vor Publikum vortragen kann, ist eine spannende Herausforderung. Aber wie gelangt man an diesen Punkt? Der Workshop zeigt euch an exemplarisch ausgewählten Stücken, wie ihr zielführend und spielerisch an das Thema Üben herangehen und eure Fähigkeiten schrittweise aufbauen könnt. Er beinhaltet folgende Schritt-für-Schritt-Anleitungen zur Erarbeitung und Festigung von:

- Begleitpatterns für Percussion-Instrumente und Schlagzeug
- Begleitpatterns für Harmonie-Instrumente und Bass
- melodischen Patterns
- längeren Abschnitten und Übergängen

Allgemeine Tipps zum Üben:

- Beginnt langsam und steigert das Tempo allmählich.
- Startet mit kleinen Abschnitten. Wiederholt und erweitert sie.
- Vereinfacht, wo möglich, und steigert dann allmählich die Schwierigkeitsgrade.
- Übt zunächst mit Stimme und/oder Bodypercussion, wechselt dann erst auf ein Instrument.
- Häufiges Wiederholen hilft, das Gelernte im Gedächtnis zu verankern.

Begleitpatterns für Percussion-Instrumente

Stellt euch im Kreis auf und übt die Percussion-Patterns zu *Wade in the Water* (S. 209).

Schellenkranz
 Shaker/Maracas
 Cajon

snap = schnippen,
 clap = klatschen,
 OS = Oberschenkel
 patschen,
 Br = Brustpatschen

Schritt 1: Geht im Grundbeat: rechts – ran, links – ran (sprecht anfangs die Schrittrichtungen mit oder zählt laut bis 4).

Schritt 2: Führt das Pattern für den Schellenkranz als Bodypercussion aus.

Challenge: Gebt den Rhythmus nach einem Takt an die jeweils links stehende weiter. Haltet in einer ersten Runde das Tempo und teilt es in einer zweiten. Wer fällt als erster aus, verliert. Denkt euch weitere Challenges aus.

Schritt 3: Erarbeitet analog die Patterns für Shaker/Maracas und Cajon.

Schritt 4: Teilt die drei Patterns auf die Gruppe auf und spielt mehrstimmig.

Schritt 5: Überträgt die Rhythmen auf die Instrumente. Sind nicht genügend vorhanden, werden die Instrumente herumgeschickt. Wer keines hat, führt die Bodypercussion aus.

li. OS
 re. stomp

Schritt 6: Führt die Rhythmen zum Song aus. Wenn man singt mit.



Begleitung mit dem Schlagzeug

Setzt euch in einen Stuhlkreis und erarbeitet das Pattern zu *All the Good Girls Go to Hell* (S. 243).

Schritt 1: Spielt den Rhythmus als Bodypercussion: zunächst die Hi-Hat (rechte Hand patscht auf die Brust) und die Bassdrum (rechter Fuß stampft, er steht leicht vorgerückt). **Tipp:** Eine Person gibt das Metrum, z. B. mit Claves, vor.

Challenge: Malt dabei mit der linken Hand Kreise in die Luft oder schreibt euren jeweiligen Namen, ohne aus dem Takt zu kommen.

Schritt 2: Ergänzt die Snaredrum (linke Hand patscht auf rechten Oberschenkel).

Schritt 3: Führt den Rhythmus zum Song aus.

Schritt 4: Jeweils eine Person übt den Groove am Schlagzeug, während die Gruppe die Bodypercussion ausführt.

Challenge – fliegender Wechsel: Alle spielen hintereinander acht Takte am Schlagzeug, ohne dass der Groove abreißt. Dazwischen sind jeweils vier Takte Zeit für den Wechsel.



Begleitpatterns für Harmonie-Instrumente und Bass

Den Song *All the Good Girls Go to Hell* von Billie Eilish (S. 243) könnt ihr mit einfachen Patterns begleiten. Diese bestehen aus einem sich wiederholenden Rhythmus, der taktweise den vier Akkorden des Songs angepasst ist. Erarbeitet euch in drei Kleingruppen die Begleitung (eine Gruppe pro Begleitstimme) und beachtet dabei die Hinweise zum jeweiligen Instrument. Die Schritte 1 bis 7 gelten für jede Begleitstimme.

Tipp: Spielt bei elektrischen Instrumenten mit Kopfhörern, um den Lärmpegel zu senken und euch besser hören zu können.

Schritt 1: Geht im Grundbeat (rechts – ran, links – ran).

Schritt 2: Klatscht den jeweiligen Rhythmus.

Challenge: Klatscht zu zweit abwechselnd einen Takt. Bleibt in der Ausführung und im Tempo so gleichmäßig wie möglich. Schließt die Augen, um besser hinzuhören zu können.

Schritt 3: Spielt die Töne bzw. Akkorde der vier Takte auf dem jeweiligen Instrument ohne Rhythmus, bis ihr

die Wechsel gleichmäßig spielen könnt. Schreibt euch, wenn nötig, die Notennamen unter die Noten. Wer kein Instrument zur Verfügung hat, führt weiter die Bodypercussion aus oder übt mit einem Ersatz (Klavier: Papierklaviatur, Schlagzeug: der linken Hand, = vier Saiten, senkrecht vor sich halten und mit rechts zupfen, = Schlagrhythmus ausführen) bis ein Instrument für euch zur Verfügung steht.

Schritt 4: Spielt den ersten Takt im Rhythmus, bis er mindestens dreimal fehlerfrei gelingt.

Schritt 5: Spielt jeweils zwei Takte im Wechsel als Loop (Takte 1+2, Takte 2+3, Takte 3+4, Takte 4+1), bis er mindestens dreimal fehlerfrei gelingt.

Schritt 6: Spielt das ganze Pattern als Loop.

Challenge: Eine Person spielt, die anderen versuchen, sie durch Geräusche abzulenken.

Schritt 7: Die Gruppen spielen die Patterns zusammen auf dem jeweiligen Instrument (Schlagzeug: siehe S. 1 des Workshops). Wer gerade kein Instrument spielt, singt den Song.

Gitarre

Bass

Hinweis: Bei diesem Song sind mehrere Schwierigkeitsstufen möglich. Beginnt mit der Erarbeitung von Version 1. Wenn euch diese leicht fällt, könnt ihr Version 2 und/oder 3 versuchen.

Version 1

Version 2

Version 3

Klavier

Hinweis: Übt zunächst die Akkorde einzeln in der rechten Hand, dann die Wechsel wie in Schritt 1–6. Erarbeitet euch analog die linke Hand. Spielt dann mit aufbauendem Tempo beide Hände gleichzeitig. **Tipp:** Es kann eine Person die obere Zeile übernehmen und eine andere die untere.

In dieser Art könnt ihr auch die Begleitpatterns erarbeiten zu:

- *Rolling in the Deep* (S. 67)
- *Malambo* (S. 191/192)
- *Wade in the Water* (S. 209)

Melodische Patterns

Das Spielstück *Minimal Model* (S. 196) besteht aus fünf melodischen Patterns über einem ostinaten Bass auf dem Ton a (Stimmen 6 + 7). Bildet fünf Gruppen, um die kurzen Melodien (Stimmen 1–5) einzustudieren. Überlegt, wie ihr die vorhandenen Instrumente auf die Stimmen aufteilen möchtet.

1 (z. B. Klavier, Flöte, Xylofon)

2 (z. B. Glockenspiele)

3 (z. B. Xylofon, Geige, auch pizz.,
Boomwhackers)

4 (z. B. Xylofon, Flöte)

5 (z. B. Bratsche, Xylofon,
Boomwhackers)

6 (z. B. Klavier, Klangstäbe,
Boomwhackers)

7 (z. B. Kontrabass,
E-Bass, Glocken)

Schritt 1: Lasst euch euer Pattern von einer erfahrenen Person aus eurer Gruppe oder von der Lehrperson mehrmals im Loop vorspielen. Sprecht den Rhythmus auf einer Silbe eurer Wahl (z. B. „no“) mit. Achtet dabei besonders auf die Pausen im zweiten Takt und zählt ggü. mit (2–5–4).

Schritt 2: Schreibt die Notennamen über die Noten. Markiert Auffälligkeiten farbig (z. B. Tonwiederholungen, große Sprünge, Pausen).

Schritt 3: Spielt die Töne in der angegebenen Reihenfolge auf eurem Instrument, haltet jedoch jeden Ton vier Schläge lang (unabhängig vom vorgegebenen Rhythmus), bevor ihr zum nächsten weitergeht. Eine Person gibt das Metrum z. B. mit einer Cajon. Wechseln euch an den Instrumenten ab, falls nicht für jede Person eines zur Verfügung steht.

Tipp für Klavier/Stabspiele: Notiert an, mit welchem Finger (1 = Daumen bis 5 = kleiner Finger) bzw. welcher Hand (re/li) ihr am besten weiter spielt. Entscheidet euch für einen Finger- bzw. Handsatz und notiert diesen in den Noten.

Schritt 4: Werdet schneller: Spielt die Töne nur mehr jeweils zwei Schläge, dann einen.

Schritt 5: Sprecht euer Pattern laut im vorgegebenen Rhythmus im Loop und „spielt“ auf eurem Instrument mit, ohne ein Instrument zu präferieren (z. B. Klavier: ohne die Tasten zu drücken, Stabspiele: mit den Fingern statt den Schlägen zu schlagen, Blasinstrumente: greifen ohne anzublase, Streichinstrumente: nur mit der linken Hand greifen, ohne zu streichen/zu greifen).

Schritt 6: Nun seid ihr bereit: Lasst die kurze Melodie in langsamem Tempo auf eurem Instrument erklingen. Schafft ihr es, dass die gesamte Gruppe das Pattern dreimal in Folge fehlerfrei spielt?

Schritt 7: Erhöht langsam die Geschwindigkeit. Eine Person gibt den immer schneller werdenden Puls z. B. mit einer Cajon vor.

Nun seid ihr bereit, die Melodiepatterns wie auf S. 195 vorgeschlagen mit der Basstimme, Percussion und Improvisation zu kombinieren.

Längere Abschnitte und Übergänge üben

Bisher habt ihr vor allem Patterns geübt, die sich innerhalb eines Stückes wiederholen. Was aber, wenn ein Stück aus längeren Melodien bzw. auskomponierten Begleitstimmen und mehreren Abschnitten besteht? Teilt eure Klasse in Kleingruppen und probiert es anhand einer Stimme des Stückes *Malambo* (S. 191/192) aus. Pro Gruppe benötigt ihr ein Altxylofon.

1. Von hinten nach vorne üben

Schritt 1: Schreibt im Teil A die Notennamen der Altxylofon-Stimme 1 unter die Noten.



Schritt 2: Klatscht die Tamburin-Stimme in langsamem Tempo im

Loop. Dieses Motiv wird immer wieder vorkommen – ihr müsst es sicher beherrschen. Beachtet und übt die Schwerpunktveränderung im zweiten Takt.

A

B

2. Übergänge meistern

Schritt 1: Notiert auch in Teil B die Notennamen der Altxylofon-Stimme 1. Markiert die Stelle, an der Teil B von Teil A unterscheidet.

Schritt 2: Übt nun die markierte Stelle, bis ihr sie sicher beherrscht, kombiniert ihr sie mit dem schon bereits bekannten Abschnitt und spielt das gesamte Teil B. Hinweis: Wechselt euch dabei wieder ab am Xylofon ab. Alle ohne Stabspiel unterstützen mit dem Tamburin-Rhythmus.

Schritt 3: Spielt die letzten beiden Takte von Teil A und haltet eure Schlägel im Abschluss so schnell es geht über die ersten beiden Takte von Teil B, ohne diese anzuspüren.

Tipp: Führt die Übergänge immer schneller aus: Übt, zunächst nach dem Tamburin-Rhythmus (ein vollständiger Tamburin-Rhythmus für Teil B bereit zu sein, dann schon nach einem Takt über Tamburin-Rhythmus) und schlussendlich ohne Rhythmus.

Schritt 4: Setzt nun die letzten beiden Takte von Teil A und die ersten beiden Takte von Teil B zusammen. Seid ihr erstaunt, wie gut das gleich gelingt?

Schritt 5: Jetzt ist es ein Leichtes, Teil A und B im Gesamten durchzuspielen.

Schritt 3: Auf jedem Xylofon spielt eine Person die letzten beiden Takte von Teil A – zunächst nur mit den Zeigefingern, dann mit Schlägeln. Die anderen klatschen weiter den Tamburin-Rhythmus. Wechselt durch, sodass jede Person die Übung einmal auf dem Stabspiel ausprobieren kann.

Tipp: Notiert den Handsatz, mit welcher Hand (re oder li) ihr welche Note spielt.

Schritt 4: Nehmt die letzten Takte 5 + 6 hinzu und spielt die letzten vier Takte des Stückes. Übt zunächst wieder mit den Fingern und verwendet erst dann Schlägel, wenn ihr euch bei den Spielen sicher fühlt. Alle ohne Instrument führen weiterhin den Tamburin-Rhythmus aus.

Schritt 5: Geht in dieselbe Art und Weise die Takte 3 + 4 (=T. 7 + 8) sowie die Takte 1 + 2 (=T. 5 + 6) hinzu. Schon beherrscht ihr den gesamten Teil A!

Auf diese Weise könnt ihr alle Übergänge üben – sowohl zwischen verschiedenen Abschnitten/Teilen eines Stückes, als auch von Akkord zu Akkord.

3. Malambo – Go for it

Arbeitet euch den Spiel-mit-Satz zum Malambo (S. 191/192). Er ermöglicht es euch, auf vereinfachte Weise am rasanten *Malambo* teilzuhaben.

Schritt 1: Teilt euch den unterschiedlich anspruchsvollen Stimmen zu. Wählt solche, die ihr euch zutraut.

Tipp für Profis: Baut weitere Glissandi wie vor Teil B ein, wo es euch sinnvoll erscheint.

Schritt 2: Der Satz ist in Formteilen notiert. Prägt euch gut ein, welcher Teil wie klingt. Beachtet den Formverlauf, um die Teile in der richtigen Reihenfolge zu spielen.

Schritt 3: Geht nach der Struktur des Workshops vor (Melodische Patterns, Abschnitte und Übergänge). Nutzt die Hörbeispiele in unterschiedlichem Tempo als Hilfe. Geht erst zur Originaleinspielung über, wenn ihr eure Stimmen gut beherrscht!

Estancia, Malambo

Alberto Ginastera



B50/51

Formverlauf: A- | A-B-C-B- | A-B-D-B- | A-B-E-B- | A-F

D
25

AM
AX1
AX2
BX1
BX2
SD
BD

E
33

AM
AX1
AX2
BX1
BX2
BD

F
41

AM
AX1
AX2
BX1
BX2
Tb.
SD
BD

Minimal Music von Steve Reich

Das Prinzip des Spieles

Anders als die meisten Stilrichtungen der „klassischen“ Musik des 20. Jahrhunderts, die sich im Kunstverständnis von z. B. unterhaltender Musik oder Popmusik unterscheiden, ist die Minimal Music auch bei einem größeren Publikum ziemlich populär geworden. Das liegt an einer Grundidee, die die meisten Komponistinnen und Komponisten dieser Richtung verfolgen. Steve Reich, einer der wichtigsten Vertreter des Stils, hielt Musik nicht für eine Sprache, die entschlüsselt werden muss. Die Minimal Music kehrt also zurück zur Musik als Spiel. Spielmateriale genügt meist ein kleiner Baustein. Das lässt sich an einer frühen Bandkomposition von Steve Reich gut verfolgen. Ausgangselement für *Come Out and Show Them* sind die Worte eines Festgenommenen über Misshandlungen auf einer Polizeistation.



Steve Reich am Mischpult

» *I had to, like open the bruise up and let some of the bruise ooze out and show them.* «

Zu Beginn des Werks hört man den Satz dreimal. Dann wird ein Fragment herausgenommen: „Come out and show them“. Diese Worte werden auf zwei Stereokanälen wiederholt, immer und immer wieder. Allmählich aber, fast unmerklich, werden die beiden Abläufe gegeneinander verschoben. Rhythmwirkungen und einzelne Elemente werden verändert bzw. aus ihrem ursprünglichen Kontext geholt, bis aus dem Satz eine völlig andere Klangstruktur geworden ist.

- 14 a. Hört *Come Out*. Beobachtet die im Text beschriebenen Veränderungen und ergänzt sie.
- b. Diskutiert die Frage, ob mit der Musik politische Absichten verfolgt werden.



Steve Reich
(*1936)

Reich ist einer der wichtigsten Komponisten der Minimal Music. Seine Werke sind geprägt durch Experimente mit Tonbändern und das Studium außereuropäischer Musikkulturen.

Kulturen kommen zusammen

In dem Werk *Come Out* arbeitete Reich mit Tonbändern. Später setzte er auch Instrumente ein. Ausgangspunkt seiner Werke wurden nun oft unter anderem Musikkulturen, für die er sich lebhaft interessierte, das indonesische Gamelan zum Beispiel und, a. die Musik Westafrikas. Als Reich 1970 nach Ghana reiste, hatte er schon Kenntnisse von dieser Musik erworben. Er fasste sie so zusammen:

» *Essence of African rhythmic structure: several repeating patterns of the same or relating lengths and each with his own downbeat.* «

Eines dieser in Westafrika verbreiteten Patterns ist die ‚Omele-Formel‘, die zu einem Downbeat im 12/8-Metrum gespielt wird. Aus der Kombination beider Rhythmen lässt sich ein ‚resulting pattern‘, ein Fundamentalrhythmus, ableiten.

The diagram shows three musical staves. The top staff, labeled 'omele-Formel', shows a sequence of notes in 12/8 time. The middle staff, labeled 'down beat', shows a simple 12/8 pattern with a single note on the first beat. The bottom staff, labeled 'Fundamentalrhythmus', shows the resulting pattern from the combination of the first two, which is a more complex 12/8 rhythm.

Workshop Üben und Wiederholen (S.187)

Minimal Music selbst erleben

In *Minimal Model* von Valentin Schmitt lassen sich improvisierte Passagen in eine minimalistische musikalische Struktur einbauen. Die zweitaktigen Phrasen stellen Bausteine für eine freie Form dar. Sie können beliebig zusammengesetzt werden, sollen aber im größten Teil des Stückes gleichzeitig erklingen. Die Kleinstruktur muss sich immer dem Gesamtklang unterordnen. Für die Improvisationen wird man lange Notenwerte wählen, damit sie sich vom Klangteppich abheben. Rhythmusinstrumente können frei eingebaut werden, sie sollen aber dezent bleiben und den Charakter des Stückes nicht verändern.

- Stellt ein Instrumentarium zusammen, mit dem ihr das Stück machen könnt. Dabei können die angegebenen Instrumente durchaus ersetzt werden, z. B. Xylofone durch Streichinstrumente, die oberste Stimme kann eine Flöte übernehmen usw.
- Übt die Stimmen einzeln und in verschiedenen Zusammensetzungen. Es kann sinnvoll sein, zu Beginn den Puls (z. B. auf einem gedämpften Becken oder einer geschlossenen Tom (Tüchli-Hat)) zu markieren.
- Setzt dann den gesamten Klang zusammen.
- Einzelne Schülerinnen oder Schüler spielen zunächst die vorgeschriebene Tonfolge zum Klangteppich.
- Einzelne Schülerinnen oder Schüler erproben eigene Improvisationen mit dem angegebenen Tonmaterial.
- Eine Abfolge wird vereinbart, in der das Stück dann (am besten unter Anleitung eines Ensemblemitglieds) einstudiert wird.
- Nehmt das Stück auf und beurteilt eure Ergebnisse.
- Berücksichtigt Verbesserungsvorschläge bei einer weiteren Aufnahme.

- 17** Erarbeitet euch das Stück. Geht dabei nach den Anweisungen in den beiden Kästen vor.



Workshop Üben und Wiederholen (S.187)

Berücksichtigt bei der Festlegung des Ablaufs auch die Bedürfnisse und die Fähigkeiten der Spielenden. Die folgende Form ist deshalb nur als Muster zu betrachten:

Teil A

- Einsatz des Kontrabasses im *mf*
- Wirbel auf Becken oder Gong *mf*
- Einsatz von Stimme 1
- Einsatz von Metrumschlägeln (Tüchli-Hat)
- Sukzessiver Einsatz der weiteren Stimmen (2–6)
- Anschwellen und Wiederabschwellen aller Stimmen bis zum *p*

Teil B

- Soloimprovisation *mf* über dem Klangteppich
- Wirbel auf Gong oder Becken *mf*

Teil C

- Rückenmarkung: sukzessives Aussteigen der Stimmen 6 bis 1
- Metrumschläge *mf* werden
- Verklängen des Beckens *mf*

Wie der Sand zu Boden rinnt

Minimal Music enttäuscht die Erwartungen, mit denen die Avantgardemusik oder „klassische“ Musik besonders seit dem 20. Jahrhundert an Kunst herangeht. Ernstzunehmende Werke, darüber waren sich die ‚Profis‘ einig, sind ohne Partiturstudium, ohne Analyse, ohne gründliche Auseinandersetzung nicht zu verstehen. Verständlichkeit auf Anhieb war immer ein Merkmal der Unterhaltungsmusik. Aber auch in dieses Genre passt die Minimal Music nicht mit ihren schier endlos langen Stücken ohne Höhepunkt und fast ohne Entfaltung. Steve Reich hat über das Hören seiner Musik selbst gesagt, es sei ähnlich wie:

„ ... eine Schaukel in Bewegung setzen und beobachten, wie sie allmählich zum Stillstand kommt ... eine Sanduhr umdrehen und zuschauen, wie der Sand allmählich zu Boden rinnt ... die Füße am Meer in den Sand stecken und zuschauen, hören und fühlen, wie die Wellen sie langsam eingraben.“

Komponistinnen und Komponisten der Minimal Music erwarten also nicht, dass die Zuhörenden in ihren Werken nach Erkenntnissen schürfen. Nicht in der Musik stecken Geheimnisse, die aufgedeckt werden können, sondern eher in sich selbst. Bei dieser Suche kann die Musik vielleicht helfen, wie ein tibetisches Mantra, das ein meditierender Mönch immer wieder vor sich hin murmelt. Steve Reich schrieb über die Wirkung:

„ Selbst wenn alle Karten auf dem Tisch liegen und jeder hört, was sich abspielt, gibt es immer noch genügend Geheimnisse aufzuspüren. Solche Geheimnisse sind die psychologischen Nebenerscheinungen des Prozesses.“

18 Sprecht (ggf. aus eigener Erfahrung) über die Möglichkeiten der Musik, meditative Prozesse zu begleiten.

What you see is what you see

Nach Steve Reich liegen also bei der Minimal Music „alles offen auf dem Tisch“. Ganz ähnlich reagierte der amerikanische Objektivist und Formalist Stella auf die Frage nach dem Wesen seiner Kunst: „What you see is what you see.“ So beschrieb er das Wesen einer Strömung in der bildenden Kunst, die parallel zur Minimal Music in den 1960er-Jahren in den USA entstand. Minimal Music und Minimal Art arbeiten mit einfachen Ausgangsmaterialien. Die Anordnung dieses Materials erhebt zunächst nicht den Anspruch, Kunst zu sein. Erfüllt auch nicht schwer, bei der Bearbeitung des Ausgangsmaterials in bildender Kunst und Musik Ähnlichkeiten zu beschreiben. Ein Jahr nach Steve Reichs *Come out* entstand ein ikonisches Bild Andy Warhols, des populärsten Malers der Minimal Art: *Marilyn Monroe*.



Andy Warhol: *Marilyn Monroe* (1967)

19 Diskutiert anhand des Seriendrucks von Warhol und der besprochenen Musikstücke über die Vergleichbarkeit von Minimal Music und Minimal Art.

Andy Warhol (1928–1978)

US-amerikanischer Künstler, der mit seinen Siebdruckserien zum Hauptvertreter der Pop-Art wurde. Im Mittelpunkt vieler seiner Arbeiten stand die „Wiederholbarkeit der Dinge“.



Pablo Picasso:
Frau, ein Kind tragend



Frauenfigur aus Mali

Koloniale Kunstdiebe?

Nicht nur Steve Reich, auch andere Komponistinnen und Komponisten der Minimal Music ließen sich inspirieren und integrierten Merkmale anderer Kulturkreise in ihre Werke. Nach dem Jahr 2000 aber begann sich eine Anschauung zu verbreiten, die in gewissermaßen die Seiten der Feuilletons und die Diskussionsforen über die Künste beherrscht: kulturelle Aneignung. Ausgangspunkt dieser Bewegung war die Einsicht, dass seit der Eroberung Amerikas durch die Europäer nicht nur die ökonomischen Schätze der in aller Regel überfallenen Länder ausgebeutet wurden, sondern auch die kulturellen: Menschen bedienen sich einer Kultur, die nicht ihre eigene ist und deren Kreativitätspotenzial der eigenen unterlegen ist.

Als im Jahr 2006 in Johannesburg eine Ausstellung *Picasso und Afrika* stattfand, nannte das südafrikanische Kulturministerium in einer öffentlichen Verlautbarung den Künstler „eine Art Ideendieb“.

Kulturelle Aneignung

Unter kultureller Aneignung versteht man die Übernahme von Elementen einer Kultur in eine andere, besonders wenn sich Personen einer dominanten Kultur bei einer vorgeblich unterlegenen „bedienen“.

Wer darf Dreadlocks tragen?

Auch im Musikbetrieb sind die Auswirkungen der Debatte spürbar. So erreichten Gegnerinnen und Gegner der Cultural Appropriation in einer Schweizer Bar den Abbruch eines Konzerts, wie der deutsche Spiegel im Juli 2022 berichtete, „... die überwiegend weiße Band *Lauwarm* Jamaikanische Musik spielte und teils Dreadlocks trug, [die] auch als Symbolen schmückte, die ursprünglich mal für Unterdrückung und Freiheitskampf standen.“

Diese Haltung ist ethisch problematisch und birgt die Gefahr der Handlungsunfähigkeit. Argumentiert etwa der Kunstsoziologe Jens Kastner, denn Kultur werde dabei fälschlicherweise als starre Struktur wahrgenommen:

„Dann stehen immerhin fest, was gut und angemessen für Schwarze, für Deutsche oder welche Gruppe auch immer ist. Wer sich nicht daran hält, gehört dann unweigerlich zu den Titelgebenden ‚Kulturlosen‘. Das hieße letztlich, dass nur Menschen mit japanischem Migrationshintergrund legitimerweise Sushi essen und nur Frauen Kinder tragen dürfen bzw. sollten.“

sche oder welche Gruppe auch immer ist. Wer sich nicht daran hält, gehört dann unweigerlich zu den Titelgebenden ‚Kulturlosen‘. Das hieße letztlich, dass nur Menschen mit japanischem Migrationshintergrund legitimerweise Sushi essen und nur Frauen Kinder tragen dürfen bzw. sollten.“

Alle Beteiligten würden dadurch geschnitten, ihnen würde quasi die Ausdrucksberechtigung verweigert: Denn einerseits wird ja auch die Band *Lauwarm* durch auf ihre angebliche Kultur festgeschrieben. Andererseits aber auch die sich angegriffen führende Gruppe der Konzerbesucherinnen und -besucher, die annimmt, dass alle ihrer vermeintlich marginalisierten Mitglieder dieselben Haltungen und Vorlieben vertreten. Viel wichtiger ist es wahrscheinlich, Definitionen und Unterschiede von Inspiration, Rezeption und Aneignung zu diskutieren. Die Band *Lauwarm* jedenfalls weist sich gegen den Vorwurf, sich einer rassistischen Praktik zu bedienen:

„Wir begegnen allen Kulturen mit Respekt. Wir stehen aber auch zu der Musik, welche wir spielen, zu unserem Erscheinungsbild und zu unserer Art, wie wir sind.“

20 Weist in den beiden Werken auf Ähnlichkeiten und Unterschiede nach.

21 Bildet Teams und trägt Argumente für jeweils eine der im Text vorgestellten Positionen zusammen. Diskutiert dann den geschilderten Vorfall zwischen von euch bestimmten Vertretungen der Teams, z. B. in einer Fishbowl-Diskussion.

22 Beurteilt auf der Grundlage eurer Erkenntnisse die Berechtigung der Vorwürfe gegen Picassos Arbeiten und gegen die Band *Lauwarm*.



Westafrikanische Trommelrhythmen



Überall folgen Rhythmen gewissen Gesetzmäßigkeiten. In der Regel gibt es einen ständigen, ununterbrechenden Puls (Beat, Grundschlag) in gleichbleibendem Tempo. Melodik oder Harmonik lassen uns dabei bestimmte Schwerpunkte fühlen; wir empfinden Takte. Ein Stück kann in Zweier- (binär) oder Dreierunterteilung (ternär, triolisch) der Beats gespielt werden.

Es gibt aber auch ‚unregelmäßige‘ Rhythmen, die aus kürzeren (2 Achtel) und längeren Notenwerten (3 Achtel) zusammengesetzt sind. Im Video (▶ 16) findet ihr Beispiele dafür.

12er-Guideline | Vorübung 1: Die Guideline im 12/8-Takt



Viele westafrikanische Trommelrhythmen sind ternär; sie können als 6/8- oder 12/8-Rhythmen aufgeschrieben und empfunden werden, klingen aber wie binäre Rhythmen, je nachdem, welche Trommelstimme vordergründig spielt. Solche Rhythmen nennt man ‚polymetrisch‘.

12er-Rhythmen sind prädestiniert für eine polymetrische Guideline, da sich 12 durch 2, 3, 4 und 6 teilen lässt. Anhand der sogenannten 12er- (oder 6er-)Guideline, die in Westafrikanischen und kubanischen Rhythmen von einer Glocke gespielt wird, werdet ihr Polymetrie am eigenen Körper spüren: Stellt euch im Kreis auf, stampft die Beats (untere Zeile), sprecht indische Rhythmsilben (obere Zeile) und lernt Schlag für Schlag den Klatschrhythmus der ersten Zeile:

Hinweis: Setzt die Schritte ganz gleichmäßig und sprecht die Silben deutlich.

12er-Guideline | Vorübung 2: Vom 12/8-Takt zum 6/4-Takt



Klatscht und sprecht nun weiter, aber nicht mehr zu stampfen. Nach einer Weile wird die Sprechstimme leiser und die drei Silben „Ta-ki-te“ werden durch die binäre Silbenformel „Ta-ki“ ausgetauscht (6 × pro 12/8-Takt). Das Sprechtempo ändert sich dabei nicht.

Allmählich werden die „Ta“-Silben länger als die „ki“-Silben. Nehmt dann die Füße wieder dazu und stampft auf jedes „Ta“. Wir haben nun also zwei 3/4-Takte bzw. einen 6/4-Takt.

12er-Guideline | Vorübung 3: Vom 6/4-Takt zum (langsamen) 3/2-Takt



Geht wie bei Vorübung 1 vor: Stampfen zunächst weglassen → neue Achtel-Silbenformel „Ta-ke-di-mi“ (3 × pro 6/4-Takt) für „Ta-ki“ einsetzen → auf jedes „Ta“ betont stampfen, ebenfalls 3 × pro Takt. Ergebnis: Wir klatschen noch das gleiche Pattern, aber diesmal als sehr langsamen 3/2-Takt:

12er-Guideline | Vorübung 4: Wechsel zwischen drei Beat-Ebenen



Wechselt jetzt zwischen den Beat-Ebenen: 3/2-Feeling (Vorübung 3) → Hände stampfen; 12/8-Feeling (Vorübung 1, S. 199) → punktierte Viertel stampfen; 6/4-Feeling (Vorübung 1, S. 199) → Viertel stampfen. Am besten markiert ihr drei Bereiche am Boden: Jeder ist für einen Beat reserviert.

Von der Bodypercussion zum Trommeln



Die vier Vorübungen könnt ihr auch trommeln, z. B. auf einer Conga. Der 12/8-Guideline-Rhythmus gestaltet ihr mit entsprechenden Open-Akzenten in Hand-to-Hand-Spielweise (durcheinergende Rechts-Links-Bewegung der Hände, bei Linkshändern Links-Rechts).

Das Trommel-Material

Auf S. 201/202 bietet dieser Workshop folgendes Material zum Trommeln in Gruppen:

- kurze Patterns, um sich an das Hand-to-Hand-Spielgefühl zu gewöhnen und die Trommeltechnik auf Handtrommeln (Conga, Djembe) zu verbessern
- kurze zweistimmige Patterns, um das Zusammenspiel zu trainieren
- Breaks und ein Trommelstück zum Aufführen (*12 Monkeys*)

Die Übungen, die auf S. 201 stehen im 6/8-Takt, über den Noten findet ihr die Handsätze. Bleibt im Hand-to-Hand-Spiel und spielt den ersten Schlag mit der rechten und den zweiten (=vierte Achtel) mit der linken Hand. Zu Beginn werden nur unbetonte Taps oder Tips (**T**) leise mit den Fingerspitzen gespielt. Setzt in diesen Bewegungsfluss hinein die Akzente: mit dem tiefen Basston (**B**, in der Fellmitte mit der flachen Hand gespielt) und dem höher klingenden Open-Ton (**O**, mit der Fingerfläche am Rand gespielt). Noch höher und schärfer ist der Slap-Sound (**S**). Er wird aus dem Handgelenk und mit entspannten, leicht gewölbten Fingern gespielt.

Tipp: Beginnt die Übungen langsam. Am besten tippt ihr die Beats mit dem Fuß oder zählt laut mit: Entweder die Achtel mit „1 2 3 4 5 6“ bzw. „Ta-ki-te Ta-ki-te“ oder die punktierten Viertel-Beats.

Trommelübungen



22

1

2

3

4

Tipp: Beim schnellen Trommeln können die Töne oft weg und werden durch Pausen ersetzt; bleiben dennoch immer im Hand-to-Hand-Feeling.

Zweistimmige Grooves



23

Beim mehrstimmigen Trommeln ist es immer ratsam, dass die Mitspielenden alle Stimmen kennen.

Die zwei Groove-Stimmen (Stimme 1: höher klingend als Stimme 2) können mit 2 Congas bzw. 2 Conga-, Djembe-, Cajón-Gruppen oder von gemischten Besetzungen gespielt werden. Eine Anregung für einen weiteren zweistimmigen Groove findet ihr im Video ().

Hände

Stimme

Schritte

Zu den zweistimmigen Grooves passt es sehr gut, die 12/8-Guideline auf einer Conga mit einem Zick-Zack-Pattern (z. B. mit einer Shekere (Kürbisrassel)) zu spielen.

Breaks



25

Die Breaks sind einstimmig und können (als Kontrast) beliebig mit den zweistimmigen Grooves kombiniert werden. Sie werden auf Zick-Zack oder Zeichen getrommelt: meist ein-, zwei- oder viermal.

1

1

Tipp: Denkt euch auch eigene Breaks aus und übt sie mit der Gruppe

Trommelstück 12 Monkeys

Der Titel *12 Monkeys* nimmt Bezug auf den 12/8-Takt. Die Djembe- und Dundun-Rhythmen sind den eleganten Patterns des westafrikanischen Malinke-Volks nachempfunden. Dabei schlägt ein dünneres Stöckchen die Glocke ▼ oder den Trommelrand, ein dicker Stock das Fell. Die kleine Basstrommel (3. Stimme) spielt einen Shuffle-Rhythmus und betont die Off-Beats.

Die Stimme der großen Basstrommel zeigt die vielfach trainierte 12er-Guidelinie der Glocken-Hand. Der Break kann als Anfangssignal, als Groove-Unterbrechung, zur Eröffnung der Themen und zum Abschluss (von allen einstimmig) gespielt werden. Die Aufnahme (🔊 B54) gibt einen authentischen Klang wieder.

Tipp: Als Ersatz für die großen Dunduns können andere Basstrommeln (Bassdrums, Bassurums, große Standtoms) gespielt werden. Alternativen für die kleineren Dunduns sind Handglocken oder tief klingende Congas (mit Filzschlägel und dünner Decke über dem Fell). Statt der Djemben können auch Congas einsetzen. Dann klingt das Stück aber eher kubanisch. Entwickelt Body Percussionssounds für einzelne Stimmen, wenn ihr kein Instrumentarium zur Hand habt oder mit Body Percussion arbeiten wollt.

12 Monkeys

Musik: Ulrich Moritz
© Helbling

► Groove

Dj 1: S T O O T B S T O O T B S T O O T B S T O O T B

Dj 2: B O O T S T B O O T S B O O T S T B O O T S T

kl. Bstr.: 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

gr. Bstr.: 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

► Break

S T O T O T T O T O T S S S T O O O

► Djembe-Thema

B B O O B O B B O O S B B O O S B B

B B O O B O B B O O B B S S S S S S B O B O B O B O S S S S

► Bass-Thema

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

S=Slap, O=Open, B=Bass, T=Tap, ▼ = Rand oder Glocke, x = Stick auf Stick

Möglicher Ablauf: Break – Groove + Djembe-Thema – Groove + Bass-Thema – Groove + Djembe-Solo – Break

Musik und Gesellschaft

- Musik und Kultur
- Wandel in Wien
- Musik und Macht
- Musik des Widerstands
- Geschäfte mit Musik
- Workshop: Making Music
- Komponistinnen und Komponisten in ihrer Zeit
- Workshop: Recherchieren und prüfen
- Check-up Kompetenzerwerb: Selbstevaluation

0 Juwel im Lotus – Musik des tibetischen Buddhismus

Ritual



Alle Religionen und Kulte kennen Rituale. Dazu gehören äußere Gegebenheiten wie Räume und Gewänder, Bewegungen und Tänze, meistens auch Musik. Zweck der Rituale ist es, den Ereignissen einen besonderen Charakter zu verleihen (feierlich, beständig). Oft will man mit ihrer Hilfe auch bestimmte Bewusstseinszustände (Trance, Ekstase, Meditation) auslösen.

Siddhartha Gautama Buddha (um 560–480 v. Chr.)



Der Sohn eines nepalesischen Fürsten reiste ab seinem 29. Lebensjahr als Bettelasket durch Indien und unterzog sich harten Bußübungen. Am Ganges, dem heiligen Fluss Indiens, erfuhr er seine Erleuchtung (Buddha: der Erleuchtete). Er gründete einen Mönchsorden und zog 40 Jahre lehrend durch Nordindien.

Hermann Hesse (1877–1962)

Zu den wesentlichen Themen fließen auf Hermann Hesses Werk zählt sein Interesse an die Welt des Ostens (Hesses Eltern waren zeitweise als Missionare in Indien tätig). Davon zeugt z. B. sein Roman *Siddhartha*. 1946 erhielt Hesse den Nobelpreis für Literatur.

Das Licht aus Buddhas Lehre

Der tibetische Buddhismus erfreut sich im Westen großer Sympathie. Dazu trug in den letzten Jahrzehnten ihr geistliches Oberhaupt, der XIV. Dalai Lama Tenzin Gyatso, wesentlich bei. Doch das westliche Interesse am Buddhismus lässt sich bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen. Der Philosoph Arthur Schopenhauer beschäftigte sich ebenso mit Buddhas Lehre wie Richard Wagner.

Große Verbreitung fand das buddhistische Gedankengut aber vor allem durch Hermann Hesse, der in seiner individuellen Darstellung Siddhartha das Leben und die spirituelle Entwicklung von Buddha für westliche Leserinnen und Leser verständlich beschrieb:



Buddha-Statue aus Tibet

Mit verzerrtem Gesicht stürzte er ins Wasser, sah sein Gesicht gespiegelt und spie danach tiefen Müdigkeit. Er steckte den Arm vom Baumstamme und ließ sich erschöpfend, um sich senkrecht hinabfallen zu lassen, um endlich zu ruhe zu gehen. Er sank mit geschlossenen Augen, dem Tod entgegen. Doch da er in tiefen Bezirken seiner Seele, aus Vergangenheiten seine ermüdete Lebenskraft ein Klang. Es war ein Wort, eine Silbe, die er ohnehin gedanklich mit lallender Stimme vor sich hinsprach, das alte Anfaß des Schlusses aller brahmanischen Gebete, das heilige ‚Om‘, das soviel bedeutet wie ‚das Vollkommene‘ oder ‚die Vollendung‘. Und im Augenblick, da der Klang ‚Om‘ Siddharthas Ohr berührte, erwachte sein erhellter Gemüthsgeist plötzlich, und erkannte die Torheit seines Tuns.

Meditation und Mantra-Rezitation

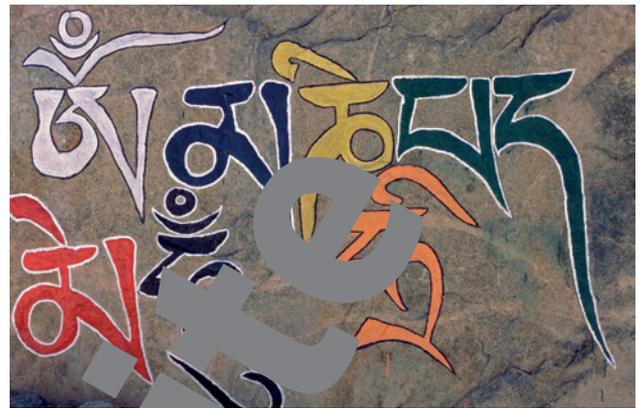
Meditationsübungen, die zum Teil mit dem Klang ‚heiliger‘ Silben (‚Mantras‘) verbunden sind, gehören zu den wesentlichen Elementen der buddhistischen Lehre. Das bekannteste Mantra ist *Om mani padme hum*. Häufig wird die nicht eindeutig zu übersetzende Formel so gedeutet: „Erhabenes Lob der göttlichen Kraft, die sich gleich einem Juwel im Lotos in uns entfalten möge.“

Durch die Rezitation von Mantras setzt die bzw. der Gläubige die in ihnen enthaltenen magischen Kräfte frei: z. B. Abwehr böser Geister oder Reinigung von Körper, Rede und Geist nach Buddhas Vorbild. Ein wichtiges Ziel der Mantra-Rezitation ist die Erkenntnis des ‚Leerseins‘.

Die Erfahrung der Leere

Im sogenannten Herz-Sutra, einem der bedeutsamsten Texte der buddhistischen Lehre, wird die Erfahrung der ‚Leere‘ beschrieben.

„Deshalb gibt es in der Leere keine Form, kein Gefühl, keine Wahrnehmung, keinen Willensimpuls und kein Bewusstsein. Es gibt weder Auge, Ohr, Nase, Zunge, Körper noch Denken. Es gibt weder Formen, Klänge, Duft, Geschmack, Objekte der Berührung noch Vorstellung. [...] Hier gibt es kein Leiden und auch keinen Pfad zur Überwindung. Es gibt keine Erkenntnis, weder des Erlangens noch des Nicht-Erlangens.“



Mantras auf einem Stein in Tibet

Meditation und Musik

Der tibetische Buddhismus hat eine reiche Tradition instrumenteller und vokaler Praktiken hervorgebracht. Charakteristisch ist eine spezielle Form des Gesanges, der sogenannte Yang-Stil. Über einem extrem tiefen und lang ausgehaltenen Grundton werden einzelne Obertöne hörbar gemacht. Der Vortrag dieser Gesänge ist besonders erfahrenen und ausgebildeten Mönchen vorbehalten. Die Konzentration auf einen Ton und die damit verbundene Versenkung in den Klang kann auch auf nicht-buddhistische Zuhörerinnen und Zuhörer sowie Sängerinnen und Sänger eine meditative Wirkung ausüben.

Instrumente rufen Götter an

Der Einsatz vielfältiger Instrumente korrespondiert zum Teil stark mit den meditativen Gesängen. Ein tibetisches ‚Ensemble‘ besteht aus tiefen Hörnern und Oboen, verschiedenen Becken, Trommeln und einer Glocke. Auch hierbei geht es weniger um die Klangentwicklung als vielmehr um den Klang als solchen und seine symbolhaft-rituelle Bedeutung: Jedes Instrument repräsentiert einen Aspekt des Zustands der Erleuchtung und dient der Bewusstseinsschulung auf diesem Weg.



Mönche des Klosters Drepung Loseling

- 1 a. Tragt zusammen, welche Qualile ihr selbst praktiziert und welche Bedeutung sie auch haben.
b. Diskutiert, wiefern Musik dabei eine tragende Rolle spielt.
- 2 Hört einen Gesang tibetischer Mönche im Yang-Stil. Beschreibt die Veränderung des Klanges und das Mitschwingen der Obertöne.
- 3 a. Hört ein Beispiel von ritueller Musik. Nennt die Reihenfolge, in der instrumentale bzw. vokale Abschnitte vorkommen.
b. Ordnet die Instrumente denen im Bild zu.





Dschalal ad-Din Rumi (1207–1273)

Rumi, den seine Schüler ‚Mevlana‘ (Herr, Meister) nannten, wanderte als Kind mit seiner Familie aus Afghanistan nach Anatolien aus. Er erhielt 1231 einen Lehrstuhl für Islamwissenschaften in Konya. Später wandte er sich der Mystik zu. Sein literarisches Werk umfasst über 60.000 Doppelverse.

Alles im Universum dreht sich – Musik der Sufi

Mevlana und die Sufi

Der Sufi-Orden der Mevlevi geht auf Dschalal ad-Din Rumi, genannt Mevlana, zurück. Das Wort ‚Sufi‘ leitet sich vom arabischen Begriff ‚suf‘ (für groben Wollstoff) her und bedeutet ‚Armer‘.



Ziel des Sufismus ist es, die Kluft zwischen dem Individuum und Gott zu überwinden und dabei die eigenen Wünsche zurückzulassen. Poesie, Musik und Tanz gelten als Weg dorthin. Zur Praxis der Derwisch-Orden gehören Meditationsrituale, eine der wichtigsten Tugenden ist die Toleranz.

Ein Weg zu Gott

Beim ‚Tanz der Derwische‘ handelt es sich um ein jahrhundertealtes Ritual mit strengem Ablauf. Schon die ersten Derwische seit 800 Jahren als ein Weg, Gott näherzukommen.

„*Alles im Universum dreht sich, alles ist in Bewegung, wie und warum sollte ich wohnen und bleiben.*“ (Mevlana)

„*Man dreht sich um ein Herz, macht es zu seinem Mittelpunkt. Denn das Herz ist das Haus Gottes.*“

(Fahri Özalp, Oberhaupt einer Gruppe tanzender Derwische in Konya)

Idole der Sufi

Die Ideale der Sufi spiegeln sich in den Gedichten Mevlanas, den Goethe den ‚bedeutendsten mystischen Dichter der Welt‘ genannt hat, wider.

Die sieben Ratschläge des Mevlana

Sei wie das Wasser beim Großzügigsein und Unterstützen.
Sei wie die Sonne bei Mitleid und Barmherzigkeit.
Sei wie die Nacht beim Verschleiern der Fehler anderer.
Sei wie ein Leichnam bei Zorn und Heftigkeit.
Sei wie die Erde bei Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit.
Sei wie ein Meer bei Toleranz.
Sei so, wie du (in Wahrheit) bist – oder sei (in Wahrheit) so, wie du dich ausgibst.

Das Semâ-Ritual

Das von Geistlichen geleitete Semâ-Ritual vollzieht sich in diesen Schritten:

1. Lobpreisung des Propheten (Naat-i-Mevlâna)
2. Solo-Improvisation auf der Ney (taksim)

Die Flöte symbolisiert den göttlichen Atem: Wie Gott dem Menschen Leben einhaucht, so weckt der Musizierende den Klang des Instruments. Darüber hinaus steht der klagende Ton für den Schmerz der Trennung: Das Rohr erinnert sich an sein Eins-Sein mit dem Schilf und weint, wie die Seele weint, weil sie von Gott getrennt ist. Auf diese Flöte bezieht sich ein Gedicht von Mevlanas.

Hör auf die Flöte – wie sie erzählt,
Wie sie klagt über Trennung und spricht:
Seit man mich vom Röhricht schnitt,
Weinen Mann und Frau bei meiner Klage.
Ich suche ein Herz, von Einsamkeit gequält:
Dem will ich vom Schmerz der Sehnsucht erzählen.
Wie weit entfernt von seinem Ursprung ist,
Der sich sehnt zurück nach der Zeit der Einheit.

3. Instrumentalstück des ganzen Ensembles (pesre)
4. Drehritual zur mevlevi-Hymne (âyin) mit vier Teilen
5. Instrumentaler Schlussabschnitt (und gemeinsamer Abschluss mit einem langgezogenen „Huuuu ...“)

4 Erläutert, welche Ideen und Ideale sich in den Gedichten Mevlanas (S. 206/207) widerspiegeln.

5 Hört drei Ausschnitte aus dem Semâ-Ritual von drei ausführenden Gruppen der Besetzung, die dabei zu hören sind.



C3-5



Türkische Ney

Transzendenz im Drehtanz

Vor ihrem Tanz legen die Sufi Männer schwarze Überhänge ab (sie stehen für das Grab) und beginnen nun ihren Tanz in weißen Gewändern (sie stehen für das Leichtentuch) und Filzhüten (Fetke), die Grabsteinen nachempfunden sind.

Beim Tanz bleibt der linke Fuß fest am Boden, der rechte sorgt für das Drehen gegen den Uhrzeigersinn. Die Arme heben sich aus der verschlossenen Haltung vor dem Herzen. Die rechte Hand zeigt nach oben, nimmt Gott auf und leitet ihn durch das Herz (das „Haus Gottes“) in die linke, die gebende Hand. Der Kopf wird nach rechts geneigt, aber soll dem Fließen nicht im Wege stehen.

Ziel des Tanzes ist der Zustand der Trance. Vielmehr soll durch das Überwinden körperlicher Hindernisse (wie z. B. Schwindel) die Konzentration auf Gott vertieft und die Verbindung mit dem Transzendenten möglich werden.

6 Seht einen Tanz der Sufi. Beschreibt das Zusammenwirken von Musik und Bewegung.



27

7 Versucht mithilfe der Beschreibung, die drehende Bewegung der Sufis selbst durchzuführen. Hört rechtzeitig auf, wenn euch schwindelig wird.

Die Instrumente des Rituals

Ney (orientalische Flöte)
Kanun (Kastenzither)
Dümbek (Doppelpauke)
Saz (Korfhalslaute)
Rebab (Fachtelgeige)

i

Transzendenz

Erkenntnis oder Überschreiten der Grenze der Erfahrung, um etwas Übernatürliches oder das, was jenseits der wahrgenommenen Wirklichkeit liegt, zu erleben.

i

Gospel Train und Underground Railroad – Spirituals

Call-and-Response



In der afrikanischen und afroamerikanischen Vokalmusik verbreiteter Wechsel zwischen Gruppe und einem Vorsänger oder eine Vorsängerin, auf dessen Ruf (Call) jeweils eine chorische Antwort (Response) folgt.



Camp Meeting im Süden der USA (1872)

Underground Railroad



Das Netzwerk gegen Sklaverei unterstützte Flüchtende z. B. mit Plänen geheimer Routen, Kleidern und Schutzhäusern auf dem Weg in die Nordstaaten oder nach Kanada. In den Jahren zwischen 1810 und 1850 gelang mithilfe der Organisation, die bis 1862 existierte, etwa 100.000 Sklavinnen und Sklaven die Flucht.



Die Fisk Jubilee Singers (1882)

Musik gegen die Sklaverei

Besiegte und Unterdrückte nehmen nicht selten den Göttern der ‚Herren‘ – oft unter Gewaltausübung der jeweils Macht habenden – nach. Anders verhielten sich Sklavinnen und Sklaven, die aus ihrer Heimat in die Neue Welt verschleppt wurden. Sie wurden oft glühende Anhängerinnen und Anhänger der Kirchen ihrer angelsächsischen ‚Besitzerinnen‘ und ‚Besitzer‘. Die Lieder, mit denen die baptistischen und methodistischen Kirchengemeinden ihren Gott priesen, hörten sie in deren Gottesdiensten. Nach dem Singen sie bei ihren Feiern nach, nicht nur in ihren Kirchen, sondern vor allem bei Treffen in ihrer Freizeit, bei ‚Camp Meetings‘.

Allerdings übernahmen sie die Lieder nicht unverändert. Mit musikalischen Elementen ihres eigenen Erbes bildeten sie sie um: Mit Klatschen wurden die Rhythmen spannungsvoller akzentuiert, die Melodien wurden improvisierend ausgeschmückt, einzelne Töne tief ‚intoniert‘, Formelemente wie ‚Call and Response‘ eingebaut und vor allem erfanden die Sklavinnen und Sklaven neue Texte, die sich oft in besonderer Weise auf ihre Situation bezogen. So entstand eine eigene Form geistlicher Lieder: ‚Negro Spirituals‘.

Codesongs

Vor der Abschaffung der Sklaverei versuchten zahlreiche Leibeigene aus dem Süden in die Nordstaaten oder nach Kanada, für viele das ‚Gelobte Land‘, zu flüchten. Ohio bildete der Ohio, die Grenze der Sklavenstaaten zum Norden, ein gefährliches Grenzgebiet. Bei der Vorbereitung der Flucht spielten Spirituals oft eine besondere Rolle: Sie wurden als ‚Code-Songs‘ verwendet, dienten zur Weitergabe von immer Nachrichten. Auch deshalb spielen Geschichten aus dem Alten Testament in den Texten der ‚Negro Spirituals‘ eine besonders wichtige Rolle. Viele der im Spirituals verwendeten Begriffe bekamen einen zweiten, veränderten Sinn. Der Jordan, über den der Weg der Juden ins Gelobte Land führte, wurde für den Ohio; ebenso das Rote Meer, das sich teilte und den Fließenden den Weg in die Freiheit eröffnete. Mithilfe solcher Parallelen enthielten Spirituals Hinweise an Fluchtwillige. So spielt der oft erwähnte ‚Gospel Train‘ auf die Geheimorganisation Underground Railroad an. *Wade in the Water* gab den versteckten Rat, durch das Wasser zu flüchten, um den auf Flüchtende angesetzten Bluthunden das Aufnehmen der Spur zu erschweren.

8 Hörst eine Live-Aufnahme von *Wade in the Water* aus einem Gottesdienst. Arbeitet heraus, welche der oben genannten musikalischen Elemente in der Aufnahme zu hören sind.



C6

9 Singt *Wade in the Water*. Begleitet euch auf geeigneten Instrumenten oder mit dem Playback. Ergänzt eine eigene Bodypercussionstimme.



C7

10 Hörst drei Aufnahmen von Spirituals. Ordnet die Interpretationen verschiedenen musikalischen Genres zu. Begründet eure Zuordnung.



C8–10

Spirituals erobern die Welt

Nach der Abschaffung der Sklaverei wurden Spirituals auch in den Nordstaaten bekannt. Bald entstanden Gesangsgruppen, die sie in Konzerten vortrugen. Schon in den 1880er-Jahren kamen z. B. die Fisk Jubilee Singers auch nach Europa. Seit den 1930er-Jahren feierten dann vor allem Gesangsgruppen wie das Golden Gate Quartet mit Spirituals in der ganzen Welt Triumphe. Später wurden Spirituals von ganz unterschiedlichen Interpretinnen und Interpreten gesungen: von Stars der Opernwelt, Rockmusikerinnen und Rockmusikern, Kirchenchören und Schlagerstars.

Wade in the Water

Musik ... Workshop Üben und Wiederholen (S.187)

Chorus

Wade in the wa - ter, wade in the wa - ter, child - ren, wade in the wa - ter, God's gon - na troub - le the wa - ter.

Verse

1. See that band all dressed in white, God's gon - na trou - ble the wa - ter. The
2. See that band all dressed in red, God's gon - na trou - ble the wa - ter. It

lead - er looks like an Is - ra - el, God's gon - na trou - ble the wa - ter.
looks like the band that Mo - se led, God's gon - na trou - ble the wa - ter.

► Xylophone und Bass

Chorus

Xylofon 1-3

Bass (-Stäbe)

Verse

Xyl.

Bass

► Percussion

Schellenkranz

Shaker/ Maracas

Cajon

B O B O O

Alice Coltrane – Zwischen Free Jazz und Einfachheit

»*Music is powerful. Love is powerful. Be powerful.*«

Alice Coltrane (*1937 in Detroit), in ihrer Kindheit Alice McLeod (den berühmten Nachnamen von John Coltrane nahm sie nach der Heirat an), wuchs in Detroit als Kind musikinteressierter Eltern und Geschwister auf. Die Familie gehörte der baptistischen Kirche an. Alice Coltrane lernte früh klassisches Klavier und Harfe und machte über ihren Halbbruder Ernie Farrow, Kontrabass, erste Erfahrungen im Jazz mit ethnischen und spirituellen Einflüssen verschiedener Religionen.



Alice Coltrane (1971)

Zwischen Free Jazz und Spiritualität

Ihr Studium absolvierte Coltrane in Paris, sie knüpfte schnell Kontakte zu den großen Netzwerken der Jazz-Szene: Sie spielte wichtige Platten der Zeit mit ein und trat mit bedeutenden Formationen wie dem John Coltrane Quartett auf. Alice Coltrane prägte die Strömungen des Jazz nachhaltig, indem sie Philosophien und verschiedene spirituelle Ansätze in die Musik einbezieht:



» Mit ihrer Musik setzte sie sich über kontinentale, ethnische und religiöse Grenzen hinweg, wandte sich von den kontrapunktischen Akkorden und der zur Schau gestellten Virtuosität ab. [...] Ihr Einfluss auf Ethno- und die Popkultur im Allgemeinen [ist unbeschreiblich]. «

Bis in die 1970er Jahre widmete sie sich ausgeprägt avantgardistischem Jazz, den sie besonders abstrakt und fantasievoll ausarbeitete. Aber sie musizierte mit dem Ziel, musikalisch nicht auf der Stelle zu treten oder in virtuoser Show festzusitzen. Es ging um Einfachheit und die Konzentration auf den Kern von Musik, nämlich das gemeinsame Klangerlebnis, das Erleben und Zuhören miteinander zu verbinden.

Über den Hinduismus: Inspiration in Indien

Seit den 1960er Jahren nahm sie eine Reihe von Alben auf, die zunehmend indische Einflüsse zeigen und in den Strukturen traditioneller indischer Musik angelehnt sind. Besondere Qualität erreicht darunter die Platte *Journey In Satchidananda*, bei der die Musik nicht harmonisch, sondern über demselben Grundton angelegt ist. Dafür werden durchlaufende Drones und indische Ragas als Grundlage des Material eingesetzt. Der Hinduismus faszinierte in den 1970er-Jahren die junge westliche Generation, die darin Ausdruck ihrer Gesellschaftskritik sowie eine neue Zuwendung zu Liebe und Transzendenz findet. Viele berühmte Bands reisten nach Indien und übernahmen Einflüsse in ihre Musik, z. B. die Rolling Stones oder die Beatles. Alice Coltrane konvertierte zum Hinduismus und gründete das Satchidananda Centre in Kalifornien, das bis 2018 bestand. Dort ist sie als Guru unter dem Namens Swamini Tuyriyasanbitananda bekannt. Musikalisch konzentriert sie sich seither vor allem auf religiöse Gesänge und Meditationsmusik – was die Jazzgemeinde ihr mitunter verübelte, ihr in den letzten Jahren in der Renaissance von Spiritualität und z. B. Yoga-Lehren aber auch eine neue Fangemeinde ermöglicht.

Bis heute hat die Musik von Alice Coltrane eine verbindende Dimension, denn nach wie vor greifen viele jüngere Formationen der unterschiedlichsten Stilrichtungen auf Samples von Alice Coltrane zurück, darunter Flying Lotus, Cypress Hill, Dean Blunt oder Laura Veris.

Hinduismus

eine der größten Religionen, in der sich viele Gruppen von Göttern zusammenschließen. Der Ursprung liegt in Indien. Hindus glauben z. B. an die Wiedergeburt, verehren eine Vielzahl von Göttern und leben in bestimmten spirituell festgelegten Gesellschaftsformen.

- 11** a. Hört den Song *Journey In Satchidananda* von Alice Coltrane und sammelt arbeitsteilig Besonderheiten aus dem Höreindruck, z. B. im Aufbau oder Einsatz der Instrumente. Vergleicht eure Erkenntnisse mit euch bekannten Musikstücken.  C11
- b. Singt den Grundton zum Hörbeispiel mit und beobachtet, inwiefern sich Grundton/Grundtonart im Verlauf des Stückes verändern. Tauscht euch darüber aus, wie ihr das Zusammenwirken der Aufnahme erlebt.
- 12** Musiziert eine eigene Improvisation, die sich stilistisch an Alice Coltrane anlehnt. Dafür braucht ihr:
- Drone als durchlaufender Grundton, z. B. Streichinstrument; Alternative: Dronebox. Suchen im Internet einen Drone auf a aus und lasst diesen zu eurer Improvisation.
 - Akkordbegleitung, z. B. Klavier oder Stabspiele
 - Percussiongruppe
 - kleine Improvisationen, z. B. im Fünftonraum (Pentatonik), bei denen ihr in Abschnitten der Tonleiter oder ggf. auch nur über einen der Töne improvisiert
 - Zeit und Geduld: Musiziert mehrere Minuten lang und hört eurer Gruppe aufmerksam zu. Lasst euch Zeit bei der Entscheidung, wann ihr euer Pattern einsetzen, ändern oder herausnehmen wollt.

Improvisationsmodell

► Drone



► Bass



► Bass (vereinfacht)



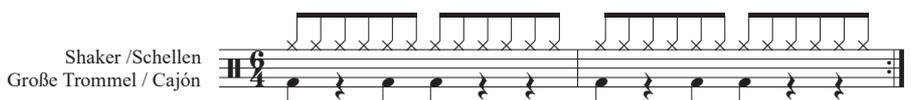
► Akkordbegleitung



► Tonvorrat für kleine Improvisationen



► Percussion



 **Workshop Üben und Wiederholen** (S. 187)

Drone

i

Ausgehaltene Klänge, die bei einem Musikstück die Grundlage bilden und sich nicht verändern. Vor allem in traditioneller ethnischer Musik werden Drones verwendet, aber auch im Jazz, Neuer Musik und Popmusik werden sie als Stilmittel eingesetzt. Drones werden instrumental erzeugt (z. B. auf der indischen Tampura) oder inzwischen als elektronische Drone Box eingesetzt.

Raga

i

Grundstruktur der traditionellen indischen Musik, die vorschreibt, welche Melodiemuster zu einem Musikstück passt. Es gibt unzählige Ragas, die nach ihrer „Klangpersönlichkeit“, bestimmten Tageszeiten oder emotionaler Qualität ausgewählt werden.

Jahrhundertwende in der Musik – Zusammenbruch und neue Ideen

Zentrum der Künste und des Wandels

Manchmal konzentrieren sich die Entwicklungen der Musikgeschichte auf kurze Zeiträume und enge geografische Grenzen. So erlebten italienische Städte um 1600 geradezu eine Flut musikalischer „Geburten“: Die Oper formte sich, die Kammerinstrumentalmusik wurde autonom, mit der Sinfonie entstand eine neue Orchester- und Kammermusik-Orchestertechnik.

Das Hauptplatz eines ähnlich tiefgreifenden Wandels war Wien um 1900. Mit fast beinahe 1.770.000 Einwohnerinnen und Einwohnern – fast genau die Zahl des Jahres 2011 – war die Stadt Zentrum eines Vielvölkerstaats und Brennpunkt des Kunstgeschehens. Literaturnen und Literaten, Musikerinnen und Musiker sowie Malerinnen und Maler bildeten eine Szene, in der konservative Ästhetik und kühner Bruch der Traditionen miteinander stritten. Und das bürgerliche Publikum beteiligte sich oft sehr lebhaft an diesen Auseinandersetzungen.



Wien um 1900 (koloriertes Foto)

Stefan Zweig (1881–1942)

Der aus einer begüterten jüdischen Familie stammende Schriftsteller fühlte sich als Erbe einer europäischen Tradition. Sie spiegelt sich in seinen romanhaften Biografien historischer Figuren in den von humanistischem Denken geprägten Erzählungen wider. Zweig war mit vielen Großen seiner Zeit befreundet, z. B. mit Strauss und Sigismund. 1934 floh er vor dem Faschismus in Österreich aufkeimenden Faschismus. 1942 nahm er sich – verzweifelt über den Untergang seiner geistigen Heimat Europa – in Brasilien das Leben. Seine Erinnerungen *Die Welt von Gestern* waren sein letztes Werk.

Sicherheit im Traumschloss

In seinen Erinnerungen *Die Welt von Gestern* beschrieb Stefan Zweig 1942 die Welt vor dem Jahre vor dem Ersten Weltkrieg:

„... das goldene Zeitalter der Sicherheit. Alles in unserer fast tausend-jährigen österreichischen Monarchie schien auf Dauer gegründet und der Staat selbst der große Garant dieser Beständigkeit. [...] Jeder wusste, wieviel er besaß und was ihm zukam, was erlaubt und was verboten war. Alles hatte seine Norm, sein bestimmtes Maß und Gewicht. [...] Man lebte gut, man lebte leicht und unbesorgt in jenem alten Wien. Und die Deutschen im Norden sahen etwas Ärmlich und verächtlich auf uns Nachbarn an der Donau herab, die, statt tüchtig zu sein und straffe Ordnung zu halten, sich genießerisch leben ließen, gut aßen, sich an Festen und Theatern freuten und dazu vortreffliche Musik machten. [...] Heute, da das große Gewitter sie längst zerschmettert hat, wissen wir endgültig, dass jene Welt der Sicherheit ein Traumschloss gewesen ist.“

Eine nächtliche Szene

Im „goldenen Zeitalter der Sicherheit“ begann Arnold Schönberg, der zu einem der größten Revolutionäre der Musikgeschichte werden sollte, seine Laufbahn. Zu seinen frühen Werken gehört das Streichsextett *Verklärte Nacht*. 1899 hatte ihn ein langes Gedicht Richard Dehmels zur Komposition inspiriert. Es schildert eine nächtliche Szene:

Richard Dehmel: *Verklärte Nacht* (1896, Ausschnitt)

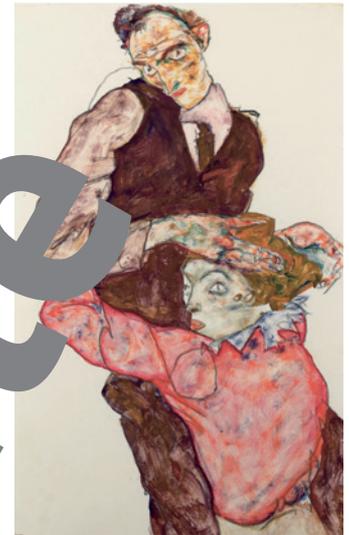
Zwei Menschen gehn
durch kahlen, kalten Hain;
der Mond läuft mit,
sie schau'n hinein.
Der Mond läuft über hohe Eichen,
kein Wölkchen trübt das
Himmelslicht,
in das die schwarzen Zacken reichen.
Die Stimme eines Weibes spricht:

Ich trag ein Kind, und nit von dir,
ich geh in Sünde neben dir. [...]

Die Stimme eines Mannes spricht:

Das Kind, das du empfangen hast,
sei deiner Seele keine Last,
o sieh, wie klar das Weltall
schimmert! [...]
du wirst es mir, von mir gebär

Er faßt sie um die starken Hüften,
ihr Atem mischt sich in den Lüften,
zwei Menschen gehn durch hohe
helle Nacht.

Egon Schiele: *Liebespaar* (1913)

- 1 a. Tragt zusammen, was ihr über die Musik des 20. Jahrhunderts wisst. Bezieht z. B. eure Erkenntnisse aus dem Kapitel Neuklänge an.
b. Fasst die Umbruchgedanken zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert in eigenen Worten zusammen. Nutzt dafür ggf. eure Ergebnisse aus dem Kapitel Vokalmusik.
- 2 a. Fasst den Inhalt der abgedruckten Strophen von Dehmels *Verklärte Nacht* zusammen.
b. Nennt romantische Elemente im Textauschnitt und vergleicht die ersten und letzten zwei Verszeilen des Gedichtes.

➔ **Spätromantik** (S. 46),
Kurt Schwitters (S. 51)

Richard Dehmel
(1863–1920)

Seine von Ungestüm, Glut und Pathos geprägten Gedichte regten so unterschiedliche Komponisten wie Richard Strauss, Anton Webern und Kurt Weill zu Liedern an.

Eine ernste, tiefe Natur

Verklärte Nacht wurde erst im Jahr 1912 uraufgeführt. Über den Grund für die Verzögerung berichtete Schönberg:

„Eine Wiener Gesellschaft lehnte die Uraufführung meines Streichsextetts *Verklärte Nacht* ab, wegen des ‚revolutionären‘ Gebrauchs einer *Dissonanz*, die ich als einzige unerlaubte Dissonanz.“

Auch bei der Uraufführung stand nicht alle das Werk. Der Kritiker der *Neuen Freien Presse* aber urteilte vorausschauend:

„[In dem Werk gibt es] *absichtlich Confusem und Hässlichem* manches *Ergreifende, Rührende*, das den Hörer mit *unwiderstehlicher Gewalt* erzwingt, sich ihm in Herz und Sinne drängt. Nur eine *ernste, tiefe Natur* kann solche *Tiefen* finden.“

- 3 a. Fasst die besondere Stimmung in eigenen Worten zusammen.
b. Wiederholt die Grundstimmung der Romantik, z. B. bei Franz Schuberts *Schäfers Klagelied*.
c. Vergleicht die Darstellung der Welt und den Entstehungskontext beider Stücke.

➔ **Franz Schubert** (S. 42)



Egon Schiele
(1890–1918)

Nach Anfängen im Umkreis seines Freundes Gustav Klimt (→ S. 47) wandte sich Egon Schiele vom dekorativen Jugendstil ab und wurde zu einem der ausdrucksstärksten Maler des Expressionismus. In der Kritik standen sein gelegentlich Anstoß erregender Lebensstil wie die provokativ erotischen Akte und Porträts. Gleichwohl wurde er, ehe er mit 28 Jahren an der verheerenden Spanischen Grippe starb, zu einem Star der Wiener Kunstszene. Heute gehören seine Werke international zu den begehrtesten und teuersten.

Ausdruck des Seelischen

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert setzte in vielen Ländern Europas, v. a. aber im deutschsprachigen Raum, in allen Künsten eine neue Bewegung ein: der Expressionismus. Zuerst waren es Malerinnen und Maler, die die Richtung vgaben. Nicht mehr der sinnliche Eindruck (wie im Impressionismus) und der ästhetische Genuss sollten im Mittelpunkt stehen. Vielmehr wollte man das Erlebte Wirklichkeit so stark wie möglich abbilden. Zur Steigerung der angestrebten Wirkung wurden z. B. entstellte Formen und grelle Farben verwendet. Auch Komponierende strebten nach ähnlichen Effekten an. Das Wesen des musikalischen Expressionismus fasste Theodor W. Adorno so zusammen:



Egon Schiele: *Selbstporträt* (1912)

Theodor W. Adorno (S. 293) *» Die expressionistische Musik will [...] Psychogramme geben, protokollarische, unstilisierte Aufzeichnungen vom Seelischen.«*

- 4 a. Fasst euer Vorwissen zu expressionistischer Literatur und bildender Kunst in eigenen Worten zusammen.
- b. Beschreibt die Bilder von Egon Schiele auf S. 207, 208 und 210 im Hinblick auf Absicht und Ausdrucksmittel des Expressionismus.
- c. Stellt Hypothesen auf, wie sich der Expressionismus in Musik ausdrücken lassen könnte.

Elemente des Neuen

Um die von Adorno beschriebene Absicht der „unstilisierten Aufzeichnungen vom Seelischen“ zu erreichen, setzten die Musikschaffenden des Expressionismus ausdrucksstarke Mittel ein:

- 5 a. Hört einen Ausschnitt aus *Erklarte Nacht*. Verfolgt den Beginn im Notenausschnitt (S. 215).
- b. Tauscht euch über den Klangcharakter aus.
- c. Arbeitet am Notentext *Erklarte Nacht* heraus, die das Stück besonders ausdrucksstark machen. Nutzt die Auswahlbox und klickt auf Dissonanzen – Tonalität – Melodie – Tonlagen und Ambitus – Dynamik – Rhythmik

Musiklehre angewandt
(S. 27, 29, 58, 100, 101)

Musiklehre kompakt
(S. 310)

Tipps und Erklärungen

Lösung vom Metrum, freie **Rhythmik**

| | |
|---|---|
| <p>Ausnutzung der Extreme im Leisen und im Lauten</p> <p>zerklüftete Melodien, Verzicht auf Tonleiter- und Dreiklangsmelodik</p> | <p>Die Bindung eines Stückes an einen Grundton wird aufgegeben („Atonalität“).</p> <p>Missklänge verlieren ihre Funktion als Spannungselement, sie werden nicht mehr aufgelöst, sondern mit Konsonanzen gleichberechtigt behandelt („Emanzipation der Dissonanz“).</p> |
|---|---|

Ausnutzung der **Extreme in Höhe und Tiefe**

Luft von anderem Planeten – die Auflösung der Tonalität



Egon Schiele: *Arnold Schönberg* (1917)

Zentralfigur Schönberg

Von Arnold Schönberg gingen Impulse aus, die die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts mitprägten; von ihm und seinen SchülerInnen stammen viele beispielgebende Hauptwerke. Zu Recht hat der österreichische Komponist Ernst Krenek schon im Jahr 1934:

» Es gibt wohl kaum einen Komponisten [...] dessen wesentliche Werke relativ so selten gespielt, in ihrer tönenden Welt so wenig bekannt sind wie die Werke Arnold Schönbergs und der dabei auf seinen so tiefgreifenden und verwandelnden Einfluss auf seine gesamte Zeitgenossenschaft ausgeübt hätte wie dieser Meister. «

6 Ermittelt mithilfe des Videos [aus der Helbling-CD](#), welche Faktoren zur Sprengung der Tonalität beigetragen haben.



„Alles ist hin“

Mit seinem *Streichquartett Nr. 10, Nr. 2* (1907) lässt Arnold Schönberg das tonale System hinter sich. Als Meilenstein für den historisch bedeutenden Schritt in die freie Atonalität sind die Sopran-Solistic „Ich fühle Luft von anderem Planeten“ aus dem Gedicht „Entrückung“ (1907) von Stefan George. Im 2. Satz verarbeitet Schönberg das Lied „Oh, du lieber Augustin“.

➔ **Wienerlied** (S. 54)

- 7** a. Singt das Lied und wiederholt die wichtigsten Gestaltungsmerkmale.
- b. Stellt Vermutungen an, wie das Lied in einer tonalistischen Musik integriert werden könnte.
- c. Probiert ggf. eure Ideen aus und diskutiert, inwiefern die Veränderung zu interessanten Ergebnissen führt.



Oh, du lieber Augustin

Musik und Text: Trad.

Oh, du lie-ber Au-gus-tin, Au-gus-tin, Au-gus-tin, oh, du lie-ber Au-gus-tin, al-les is' hin!

9 S'Geld is' hin, s'Menschen is' hin, z'letzt noch der Au-gus-tin. Oh, du lie-ber Au-gus-tin, al-les is' hin.

Streichquartett op. 10, Nr. 2 (Auszug aus dem 2. Satz)

Musik: A. Schönberg

165

171

Atonale Musik

Musik ohne die hierarchische Ausrichtung auf ein tonales Zentrum (Grundton) und ohne das Spannungsbogen- und Entspannungsgeschehen der Kadenzharmonik

Arnold Schönberg (1874–1951)

Arnold Schönberg wurde 1874 als Sohn einer jüdischen Familie in Wien geboren. Ökonomische Notwendigkeit zwang ihn zunächst zur Arbeit in einer Bank, später schlug er sich mit Tätigkeiten in verschiedenen musikalischen Sparten (Kabarettmusik, Chorleitung) durch. Nach einem kurzen Zwischenspiel in Berlin fasste Schönberg als Komponist, aber auch als Lehrer in der musikalischen Welt Wiens Fuß. 1933 floh er – inzwischen wieder an der Berliner Hochschule tätig – in die USA. 1951 starb er in Los Angeles.

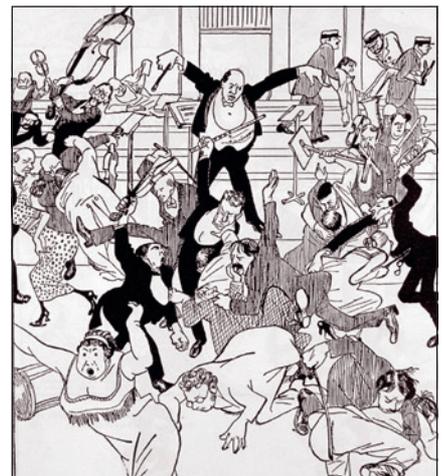
- 8** a. Untersucht mithilfe des Hörbeispiels und des Notenschnitts, wie das Lied von Schönberg verarbeitet wurde.  A28
- b. Diskutiert, inwiefern die Textpassage „... in“ in Beziehung zu Schönbergs Umsetzung gesetzt werden kann (S. 54, 4b).

Tumultreiche Aufführungen

Schon die Uraufführung des *Streichquartetts Nr. 2* von Schönberg wurde durch lautes Lachen gestört. Im selben Jahr beim *Watschenkonzert* kam es laut Presseberichten zu tumultartigen Reaktionen. Der Maler Wassili Kandinski, Schönbergs Freund, berichtet:

» Das Publikum benahm sich pöbelhaft wie Schulfratzen, nieste und räusperte sich unter Kiechern und Stülperücken, sodass es schwer war, der Musik immer zuzuhören. «

- 9** a. Tauscht als Beleg für das Konzert (Schönberg, Musizierende, Publikum) eure Erfahrungen und Standpunkte in einem Rollenspiel aus. 
- b. Bewertet die Ereignisse während des Konzerts, wie sie im Zitat und der Abbildung dargestellt werden. Bezieht eure Reaktionen beim ersten Hören mit ein.



Watschenkonzert (Karikatur aus der „ZEIT“ vom 6.4.1913)

- 10** Diskutiert, inwiefern heutige Konzerte oder Kunstperformances noch Tumulte auslösen. Recherchiert dazu im Internet und fasst die Positionen z. B. aktueller Opernskandale oder Debatten in der Popmusik in eigenen Worten zusammen. 



Wassili Kandinski: Umschlag zum Almanach der Künstlergruppe (1912)

Wassili Kandinski (1866–1944)

Kandinski wirkte in München und in Russland, später am ‚Bauhaus‘ in Weimar und Dessau und schließlich in Frankreich. Seit 1910 begann er ungegenständliche Bilder zu malen. Er gilt als der erste große Vertreter der abstrakten Malerei.

Die Grenzen erweitern

1886 war der russische Maler Wassili Kandinski nach München gekommen. 1911 gründete er zusammen mit Franz Marc, Alfred Kubin und Gabriele Münter die Gruppe ‚Der blaue Reiter‘. Mit den Bildern der ersten Ausstellungen wollte sie den Bestrebungen folgen, die – so Kandinski –

„ heute auf allen Gebieten der Kunst so kräftig sich bemerkbar machen und deren Grundtendenz ist, die bisherigen Grenzen des künstlerischen Ausdrucksvermögens zu erweitern. “

Impressionen eines Konzerts

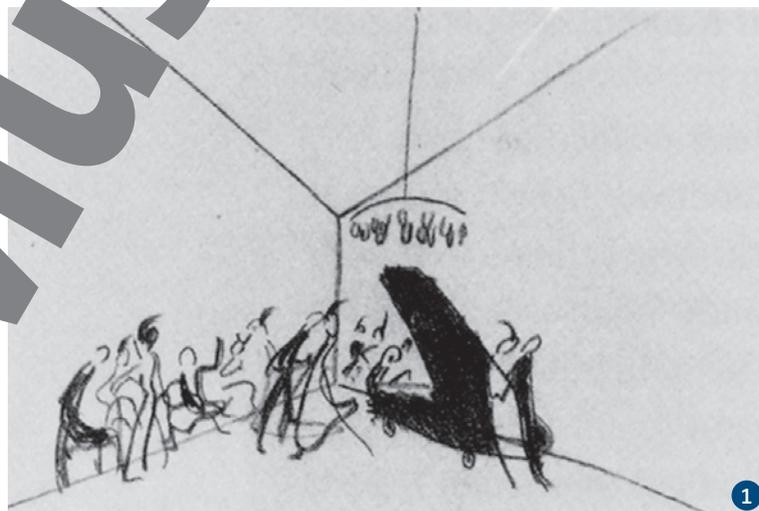
Es ist erstaunlich, wie parallel Entwicklungen in der Malerei und in der Musik in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts verliefen. Wie der bisher an den Kontext gebundene Klangwert einzelner Töne an Bedeutung gewann, sich die Dissonanz emanzipierte, so wurde in der Malerei der Farbton vom Gegenstand freigesetzt.

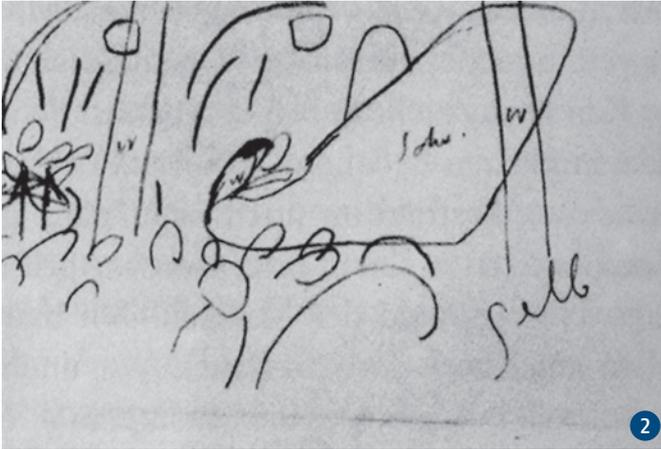
Im Januar 1911 besuchte Kandinski ein Konzert mit Werken von Schönberg, das ihn begeisterte. Der Maler spürte die Verwandtschaft zwischen der Atonalität in der Musik und der Hinwendung zur Abstraktion in seiner Malerei. Er schrieb an Schönberg:

„ Sie haben in Ihren Werken das vervolllicht, wonach ich in freilich unbestimmter Form in der Musik schon eine große Sehnsucht hatte. Die heutige malerische und musikalische Dissonanz ist nichts als die Konsonanz von morgen. Man nimmt das, was man braucht, ohne sich zu kümmern, wo man es nimmt. Und gerade heute sind so viele Möglichkeiten vorhanden. Das selbständige Gehen durch eigene Schicksale, das über dem einzelnen Stimmen in Ihren Compositionen ist gerade das, was ich mich in malerischer Form zu finden versuche. “

Noch unter dem Eindruck des Konzertes entstanden Skizzen und schließlich das Ölbild *Impressionen III (Konzert)*.

11 Beschreibt anhand der drei Abbildungen von Kandinski den Weg in die Abstraktion. Setzt dazu die Elemente der Bildgestaltung miteinander in Beziehung und beschreibt die Veränderung.





Lyrik des Verfalls

Wie in der Malerei und der Musik fanden die Ideen und Mittel des Expressionismus auch in der Literatur Widerhall. Zu den bedeutendsten deutschsprachigen Lyrikern zählt Georg Trakl, der 1887 in Salzburg geboren wurde. Die bevorzugten Themen seiner oft schwermütigen Gedichte waren Leid, Verfall und Tod. Zu den typischen Mitteln zählen freie Rhythmen, assoziative Bilder und Chiffren. In seinem Gedicht Winterdämmerung finden sich solche Merkmale:reicher Zähl.

Im November 1914, bald nach Beginn des Ersten Weltkriegs, starb Trakl in polnischen Krakau durch eine Überdosis Rauschgift. Frauen seiner Schicht, die er als Leiter einer Sanitätskolonne erlebte, hatten ihn in den Wahnsinn getrieben.

Georg Trakl: *Winterdämmerung* (1913)

| | |
|--|--|
| Schwarze Himmel von Metall. Kreuz in roten Stürmen wehen Abends hungertolle Krähen Über Parken gram und fahl. | In Verfauletem süß und schal Küchlos ihre Schrägeln mähen. Lied dräu'n rauchstimmigen Nähen; Heiß im Theatersaal. |
|--|--|

| | |
|--|--|
| Im Gewölk erfriert ein Strahl; Und vor Satans Flüchen stehen Jene sich im Kreis und gehen Nieder siebenfach und fahl. | Kirchen, Brücken und Spital Frauensvoll im Zwiellicht stehen. Blutbefleckte Linnen blähen Segel sich auf dem Kanal. |
|--|--|

12 Lest das Gedicht. Begründet, warum es ein typisches Werk des Expressionismus ist.

Die Neue Wiener Schule – ein dodekafoner Quartettsatz von Webern

Eine notwendige Entwicklung



Egon Schiele: Anton Webern (1915)

Um Schönberg scharte sich eine Gruppe Gleichgesinnter. Dieser Kreis bezeichnet man, um sie von der ‚klassischen‘ Wiener Schule (Mozart, Beethoven) abzuheben, oft als ‚Neue Wiener Schule‘ oder ‚zweite Wiener Schule‘. Ihre wichtigsten Vertreter neben Schönberg waren Alban Berg (1885–1935) und Anton Webern (1883–1945). Die historische Leistung der Neuen Wiener Schule war es, aus dem Ende des tonalen Komponierens einen Neuanfang zu finden. Die Entwicklung vollzog sich in zwei Schritten:

- Nachdem das traditionelle Dur-Moll-System in der Spätromantik durch immer mehr ‚Reizklänge‘ und die langsames Hinauszögern der ‚Entspannung‘ ausgelotet worden war, schied sich etwa ab 1907 die ‚freie Atonalität‘ aus.
- Um 1920 gaben Schönberg und seine Schüler dem atonalen Komponieren neue, strenge Regeln. Sie nannten die ‚Zwölftontechnik‘. Mit dieser Grundidee befassten sich viele Musikerinnen und Musiker durch das ganze 20. und 21. Jahrhundert.

Dodekafonie

Zwölftontechnik, von griechisch „dodeka“ (zwölf) und „phone“ (Stimme)



Die Komposition mit zwölfaufeinander bezogenen Tönen

Die freie Atonalität erlaubte ein intuitives Vorgehen. Die Komponistinnen und Komponisten verließen sich – so sagte Webern einmal – „allein auf ihr Gehör“. Im weiteren Verlauf entwickelte sich daraus die Technik der „Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen“ (Dodekafonie). Die zwölf Töne werden in einer beliebigen Reihenfolge angeordnet. Aus dieser Zwölftonreihe werden dann die Melodien aus der älteren Musik bekannten Techniken der Umkehrung, des Krebses und der Spiegelung des Krebses abgeleitet. Da eine Reihe mit jedem Ton der chromatischen Tonleiter beginnen kann, ergeben sich 48 (= 4 × 12) mögliche Reihenfolgen.

Die Komponisten der Neuen Wiener Schule waren überzeugt, „Vollstrecker einer notwendigen Entwicklung“ zu sein. 1936 schrieb Berg an Schönberg:

„Weißt du doch, [...] dass man nur mehr so wird komponieren KÖNNEN, wenn man die ganze gesamte Gedudel der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik¹ längst schon versunken sein wird.“

Die strengste Zwölftöner

Um 1930 war die Entwicklung der Zwölftonmusik abgeschlossen. Noch strenger als sein Lehrer Schönberg wendete Webern die Technik an. 31 Werke umfasst sein gesamtes Schaffen, deren Wiedergabe nur dreieinhalb Stunden erfordert. Aber seine Musik ist im höchsten Maß verdichtet, verlangt deshalb auch von den Zuhörerinnen und Zuhörern die höchste Aufmerksamkeit. Als Beispiel für seinen Stil, der später in der Seriellen Musik konsequent weiterentwickelt wurde, kann sein *Streichquartett op. 28* aus dem Jahr 1938 dienen.

Serielle Musik

Die ‚Durchorganisation‘ der Zwölftonmusik und speziell die Konsequenz, mit der Webern sie anwendete, hat viele Komponisten der folgenden Generation dazu angeregt, das Konzeptive auch auf andere Parameter zu übertragen. Nur die Tonhöhen wurden in Reihen geregelt, sondern auch Tondauer, Klangfarbe und Lautstärke.



Chromatik (S. 311)

¹ Internationale Gesellschaft für Neue Musik: 1922 in Salzburg gegründete Vereinigung zur Förderung zeitgenössischer Musik

In den Tagen der Ereignisse

Weberns *Streichquartett op. 28* entstand in einer besonderen geschichtlichen Situation, in der er sich aus dem Zeitgeschehen zurückzog. 1933 hatte das nationalsozialistische Regime dem jüdischen Schönberg die Professur an der Berliner Musikhochschule entzogen; er war in die USA emigriert. Berg starb 1935. In Deutschland galten die Werke der Zweiten Wiener Schule als ‚entartet‘. Am 12. März 1938 waren die Hitlertruppen in Österreich einmarschiert, der ‚Anschluss‘ an das Dritte Reich war erfolgt. Am selben Tag schrieb Schönberg: „Ich bin ganz in meiner Arbeit und mag, mag nicht gestört sein.“ Einen Monat später konnte er berichten:

„*Mein Quartett ist fertig! Gerade in den Tagen der Ereignisse habe ich es zu Ende gebracht. Es gibt einen so herrlichen Satz von Goethe: dass ‚unsereinem‘ nur geziemt, ein Werk seinem anderen hervorzubringen und dass alles Andere ‚von Übel‘ ist!*“

Der weitgehendste Zusammenhang

Im Jahr 1939 beschrieb Webern selbst den 3. Satz des Quartetts:

„*Hier wie dort die 12 Töne der Reihe: das heißt, hier herrscht als der weitgehendste Zusammenhang, der zwischen zwei Gestalten überhaupt sein kann: sie sind identisch und sind zum Thema! Es reicht bis Takt 16; ist streng periodisch gebaut: Vordersatz: 1. Geige 1–7 incl. Nachsatz 1–3 incl. [...] Nun aber ist der Nachsatz rhythmisch der Krebs des Vordersatzes gelegentlich variiert und der Reihe nach die Umkehrung. Dieses periodische Gebilde ist nun auch in den 3 anderen Stimmen gegeben; rhythmisch; aber in folgender Canon-Bildung: Cello: es bringt im Vordersatz die Töne des Vordersatzes wie er in der 1. Geige ist, im Krebs und außerdem dessen rhythmischen Krebs. Ebenso verhält sich rhythmisch der Nachsatz. Cello zudem, wie er in der 1. Gg. ist; in den Tönen aber ist es der Krebs des Nachsatzes; wie er in der Violine läuft!!!*“

Urpflanze und Lebensbaum

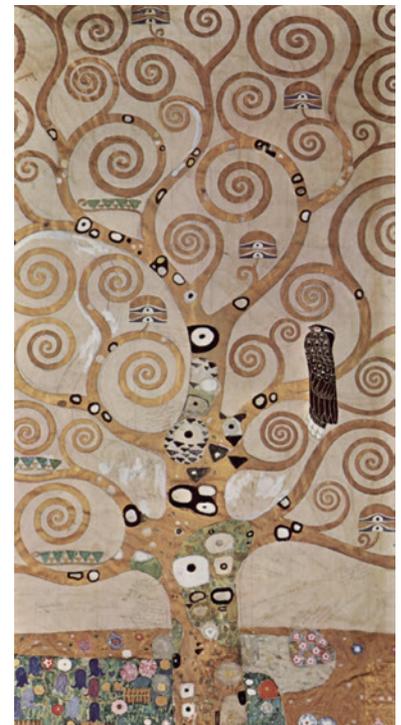
Analogien zu der Kompositionsweise „mit zwölf Tönen einander bezogenen Tönen“ fand Webern an vielen Stellen. Besonders auffallend war für ihn Goethes Idee einer Urpflanze. Im Februar 1932 schrieb er:

„*Jetzt sehen Sie schon, worauf ich hinaus will. Goethes Urpflanze: Die Wurzel ist eigentlich nichts anderes als der Stengel, der Stengel nichts anderes als das Blatt, das Blatt wieder nichts anderes als die Blüte: Variationen desselben Gedankens.*“

Zwei Wochen später griff er das Thema noch einmal auf:

„*Das ist also die neulich erwähnte Urpflanze! Immer verschieden und doch immer dasselbe. Wo immer ein Stück anschneiden – immer muss der Ablauf der Reihe feststellen sein. Hierdurch wird der Zusammenhang gewährleistet; es bleibt immer doch etwas hängen, auch wenn es nicht bewusst wird.*“

Parallelen zu Goethes Urpflanze entdeckte Webern auch in Werken des Wiener Jugendstilmalers Gustav Klimt, dessen Naturdarstellungen er sehr bewunderte.



Gustav Klimt: *Der Lebensbaum* (1909)

Die Reihe und das ungeschulte Ohr

Ein zentrales Problem der Dodekafonie beschäftigte von Beginn an die Musikwissenschaft und – viel mehr noch – die Hörerinnen und Hörer:

- Treten neben dem Gewicht der Konstruktion alle anderen Aspekte der Gestaltung und des Erlebens von Musik in den Hintergrund?
- Ist man beim Hören in der Lage, das musikalische Geschehen in einer Zwölftonkomposition zu verfolgen?

Ob man das alles hören wird

Der Schriftsteller Thomas Mann war wie so viele Künstlerinnen und Künstler vor dem Nazi-Regime geflohen. Im kalifornischen Exil lebte er 1941 nur wenige Häuser von Schönberg entfernt. Gelegentlich trafen die beiden sich, eine enge Freundschaft entwickelte sich aber nicht. Im Gegenteil, das Verhältnis trübte sich sehr, nachdem Mann ein Roman des Nobelpreisträgers erschienen war: *Doktor Faustus – Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Obwohl in dem facettenreichen Werk auch die neue Tonkunst eine wichtige Rolle spielt, hatte Mann den Komponisten nicht zu Rate gezogen. Die Hauptfigur des Romans, die in Zusammenhang mit Schönberg in Beziehung gesetzt wurde, überschreibt das Kompositionsprinzip so:

„Jeder Ton der gesamten Komposition [...] müsste sich zu einer Beziehung zu einer vorbestimmten Grundreihe auszuweisen haben. Keiner dürfte wiederkehren, ehe alle anderen erschienen sind. Keiner dürfte auftreten, der nicht in der Gesamtkonstruktion seine methodische Funktion erfüllt hätte. Es gäbe keine einzige freie Note mehr.“

Im selben Roman geht es um die Frage nach dem Zusammenhang mit der Zwölftonmusik und späteren, noch komplizierteren mathematischen Ordnungssystemen bis heute die Hörerinnen und Hörer bewegt:

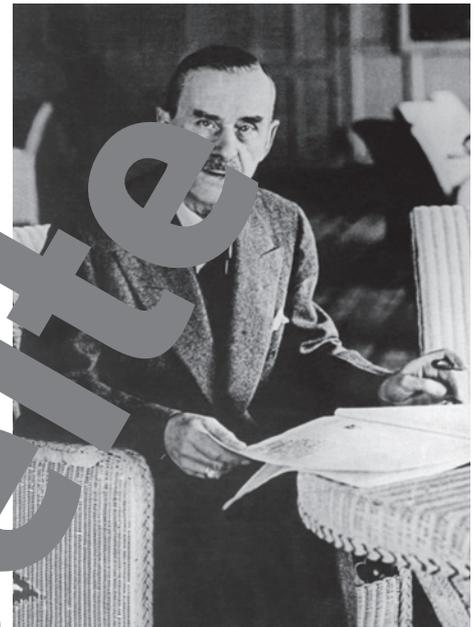
„– Aber hast du Hoffnung, dass man das hören wird? – Hören? Erwiderte er. [...] Wenn du unter ‚Hören‘ die genaue Erfassung der Mittel im Einzelnen verstehst, durch die die höchste und strengste Ordnung, eine sternensystemhafte, eine kosmische Ordnung und Ordnung zustande kommt, nein, so wird man's nicht hören. Aber das Ordnungswort wird oder würde man hören, und ihre Wahrnehmung würde eine ungeschulte ästhetische Genugtuung gewähren.“

- 14** a. Fasst die Probleme beim Hören dodekafoner Musik (auch anhand des Mann'sats) in eigenen Worten zusammen.
- b. Hören Sie den Satz noch einmal. Diskutiert, ob sich euer Hörverständnis verändert hat.



C13

- 15** Entwickelt eigene Argumente, die euch zu einer begründeten Positionierung im Umgang mit Zwölftonmusik führen. Bezieht dabei z. B. ein:
- Inwiefern ist der Umbruch in der Musik eine Bewegung der Freiheit?
 - Inwiefern ist Veränderung ein wichtiger Bestandteil von Kunst?
 - Muss man die Struktur hinter dem Höreindruck kennen?
 - Muss Musik unterhaltsam sein?



Thomas Mann im kalifornischen Exil (1946)

Thomas Mann (1875–1955)

Thomas Mann wurde in Lübeck geboren, lebte seit 1893 in München. 1934 emigrierte er nach Frankreich, 1939 ging er in die USA. Nach dem Zweiten Weltkrieg zog er in die Schweiz. Mann gilt als bedeutendster deutscher Erzähler des 20. Jahrhunderts. Für seinen 1901 erschienenen Roman *Buddenbrooks* wurde ihm der Nobelpreis verliehen. In diesem wie in vielen späteren Werken (z. B. *Der Zauberberg*, *Der Tod in Venedig* oder *Doktor Faustus*) spielen Künstlertum sowie das Verhältnis von Krankheit und Genie eine wichtige Rolle.

Die Fanfare der Gonzaga – Monteverdis Toccata

Mantua



Die von den Etruskern gegründete Stadt liegt in der Ebene des Po. In der Renaissance zählte Mantua (wie Florenz, Venedig, Verona, Ferrara und Vicenza) zu den Orten, in denen Kunstgeschichte geschrieben wurde. Nachdem das Geschlecht der Gonzaga 1627 ausgestorben war, endete Mantuas Blütezeit abrupt.



L'Orfeo (S. 76)

Mit Pauken und Trompeten – Macht und Monumente



Als Mittel der Repräsentation spielte die Musik zunächst eine ähnliche Rolle wie prächtige Gewänder, Perücken, mächtige Räume und lange Treppenaufgänge: Sie sollte die Überlegenheit der Herrscher symbolisieren.

Später, nach dem Ende der Adelshegemonie, wurden die Aufgaben der Musik im Zusammenhang mit Macht vielfältiger. Nun sollte sie z. B. patriotische Gefühle hervorrufen, von üblen Mächten ablenken und kollektiven Trost spenden.

Kunst am Hof der Gonzaga

Das oberitalienische Geschlecht der Gonzaga war am Ende des 16. Jahrhunderts auf dem Höhepunkt seiner Macht. Als typischer Renaissancefürst machte Herzog Vincenzo das Schloss in Mantua zu einem Zentrum der Kunst. Aus den Niederlanden holte er den Porträtmaler Frans Pourbus d.J. und den jungen Peter Paul Rubens an seinen Hof. Der Dichter Torquato Tasso hielt sich zeitweise dort auf, und 1590 engagierte der Herzog einen jungen, hochbegabten Komponisten als Violanteleutenanten seiner Kapelle. Dieser Claudio Monteverdi hatte schon mehrere Sakralen und großartigen Madrigale komponiert und widmete sich nun einer neuen Gattung, die gerade von Florenz aus ihren Siegeszug antrat: der Oper.

Zum Geburtstag eines Prinzen

Am Hof der Gonzaga der 21. Geburtstag des Prinzen Francesco gefeiert. Zu diesem Anlass wurde ein Werk Monteverdis, der inzwischen Hofkapellmeister des Herzogs war, zum ersten Mal aufgeführt, die „Favola in Musica“ L'Orfeo, die heute als erstes Meisterwerk der Operngeschichte gilt. Ehe mit einem Prolog die Handlung beginnt, erklingt eine instrumentale Toccata. Gute würde man sie vielleicht Ouvertüre nennen. Dieses Stück hat mit der Wandlung der Oper nichts zu tun. Es ist vielmehr die notierte Form einer bekannten Fanfare, mit der sich („mit Pauken und Trompeten“) die Herrscher von Mantua ankündigen ließen.



Frans Pourbus d.J.: Vincenzo Gonzaga (um 1600)

L'Orfeo, Toccata (Beginn)

Musik: Claudio Monteverdi

- 1 Musiziert die Toccata auf beliebigen Instrumenten an. 
- 2 a. Stellt die Elemente der Melodik heraus, die besonders auf den ‚Fanfaren‘-Charakter des Stückes hinweisen.  **Workshop Üben und Wiederholen** (S.187)
- b. Hört eine Aufnahme der Toccata. Notiert, wie oft die Toccata gespielt wird. 
- c. Beschreibt die Instrumentierung über den Durchgang. Erläutert die musikalische Entwicklung der verschiedenen Durchgänge.

C14



Ein Name als Symbol – Verdis Gefangenenchor

Verdis Schicksalsjahr



Giuseppe Verdi (1845)

Der 1813 geborene Giuseppe Verdi galt schon in seinem Jugendjahre als vielversprechender Opernkomponist. Dann kam das Jahr 1845, dieses Schicksalsjahr diktierte er als alter Mann seinem Freund und Verleger Giulio Ricordi:

„Im April wurde mein kleiner Junge krank. Keiner konnte die Ursache seines Leidens finden, und, langsam hinsiechend, starb das Kind in den Armen seiner vor Schmerzen fast wahnsinnigen Mutter. Wenige Tage darauf erkrankte mein Töchterchen, und auch dieses Kind starb uns. Auch mein Sohn, das war noch nicht genug. In den ersten Junitagen wurde meine Frau von einer schweren Gehirnentzündung befallen, und am 19. Juni 1840 lag sie in den dritten Sarg aus meiner Wohnung.“

Genau in dieser Zeit schrieb er die komische Oper *Il giorno di Regno*. Kein Wunder, dass sie durchfiel. Verdi fasste den Entschluss:

„Vom Unglück gebeugt, durch die Misserfolge verbittert, redete ich mir ein, dass in der Kunst keine Zukunft für mich sei, und fasste den Entschluss, nie wieder eine Note zu komponieren.“

Da drängte ihm ein Freund ein Libretto auf. Widerwillig nahm Verdi es an sich:

„Zu Hause angekommen, schlug ich das Blatt mit einem heftigen Stoß auf den Tisch. Im Falle, dass sich das Manuskript geöffnet, und ohne dass ich wusste wie, hefteten sich meine Augen auf die Seite, die offen vor mir lag, und jener Vers blickte mir ins Gesicht: *Ma, per te, o, sull'ali dorate*'. Ich durchflog die folgenden Verse und wurde mächtig von ihnen ergriffen.“

Eine nationale Siegesverheißung

Es war das Libretto zu *Nabucco*, das Verdi so in die Hände fiel. Der Inhalt ist eine bekannte Geschichte mit den opernüblichen Ingredienzen wie Liebe und Verrat; sie spielt in Jerusalem und in Babylon. Am Ende wird das jüdische Volk aus der Gefangenschaft befreit, der babylonische König Nebukadnezar II. ist bekehrt und vereint sich zusammen mit dem Volk Israel Jehova.

Diese Handlung erinnerte Verdi wohl an die Situation seines Landes. Italien war – nach einem bösen Wort Metternichs – nur ein „geografischer Begriff“, zerissen zwischen den Ansprüchen des Papstes, der Bourbonen, der Könige von Sizilien und Neapel sowie der Habsburger. Verdi war, wie viele Italienerinnen und Italiener seiner Zeit, ein glühender Patriot in einer Heimat ohne Vaterland.

„Es kann keine Frage sein, dass sich der Erfolg vieler früher Opern Verdis nicht nur aus ihrer künstlerischen Qualität, sondern zu einem guten Teil auch aus ihrem Engagement für die nationale Sache erklärt. [...] In dem geknechteten Italien wirkte das wie eine symbolische Siegesverheißung. Von nun ist auf Jahre hinaus Verdis künstlerische Entwicklung eng mit dem politischen Aufschwung seiner Heimat und ihrer großen Freiheitsbewegung verbunden.“

(Wolfgang Marggraf, 1982)

Risorgimento

Nach 1820 bildeten sich in Italien viele patriotische Gruppen und Bünde. Später wurde Giuseppe Garibaldi zum prominentesten Aktivist der Bewegung, die eine Vereinigung des vielfach zerstückelten Landes anstrebten. Am Ende des langen Kampfs um das Risorgimento (Wiederaufleben) wurde Emanuele II. zum italienischen König gekrönt.

Verse für den Patrioten

Die Verse des Librettos, die Verdi zuerst ins Auge gefallen waren, inspirierten ihn zu einer hinreißenden Melodie. Aus der Menge der in babylonischer Gefangenschaft geknechteten Hebräer hebt – zuerst einstimmig, dann sich zu immer breiterer Wucht entfaltend – ein Freiheitslied an:

*Va, pensiero, sull'ali dorate;
va, ti posa sui clivi, sui colli,
ove olezzano tepide e molli
l'aure dolci del suolo natal!*

*Del Giordano le rive saluta,
di Sionne le torri atterrate ...
O mia patria sì bella e perduta!
O memoranza sì cara e fatal!*

Flieg, Gedanke, auf goldenen Flügeln,
breite dich über Hänge und Hügel,
wo mild und weich
der Hauch der Vatererde duftet.

Grüß die Ufer des Jordan
die zerstört sind die Zions ...
O Vaterland, so schön und verloren!
O Erinnerung so lieblich und verhängnisvoll!

3 a. Lest den Text und die Übersetzung.

b. Fasst den Inhalt in eigenen Worten zusammen.

Va, pensiero, sull'ali dorate (Ausschnitt)

Musik: Giuseppe Verdi
Text: Temistocle Solera

Cantabile, tutti sotto voce

Va, pen-sie - ro, sul-l'a - li - te, va, ti po - sa sui cli - vi, sui col - li, o-ve-o-
lez - za - no te - pi-de.e mol - li l'au-re dol - ci del suo - lo na - tal!

Verdi an den Häuserwänden

Nabucco, im März 1859 in Mailand aufgeführt, war ein rauschender Erfolg. Die Oper bestimmte eine Rolle, dass die Handlung, an deren Ende ein einheitliches Volk auf der Bühne steht, die Italienerinnen und Italiener zur Identifikation einlud. *Va, pensiero* wurde zum Hymnus des Risorgimento (→ S. 226), Verdi zum Symbol. In Wien wurden "Viva Verdi" an den Häuserwänden zu lesen. Man stand ihm als Chiffre für den Ruf nach dem König eines vereinten Italien: „Vittorio Emanuele, Rè D'Italia“.

4 Singt die ersten acht Takte des Chores. Tauscht euch über die Wirkung des Ausschnitts aus und beurteilt die Stimmung, die der Chor in seiner Entstehungszeit auslöste.

5 Hört den Chor. Verdi wird gelegentlich vorgeworfen, sein Orchestersatz sei zu schlicht. Beschreibt die Begleitung des Chores. Beurteilt sie im Hinblick auf den Vorwurf.



Patrioten schreiben die Parole, im Hintergrund beobachten österreichische Soldaten (1859)



C15

Musik im Nationalsozialismus

Als ob sie nie existiert hätten

Mit dem Machtantritt der Nationalsozialisten sollte in Deutschland zugleich eine ‚völkische‘ kulturelle Revolution herbeigeführt werden. Erste Aktionen waren die öffentlichen Verbrennungen unerwünschter Literatur. Die Ausstellung über ‚Entartete Kunst‘ im Münchner *Haus der deutschen Kunst* im Jahr 1937 die Elite der deutschen Malerei und Bildhauerei als Fremder. 1938 folgte (im Rahmen der ersten *Reichsmusiktag*) die Ausstellung *Entartete Musik*. Die Gründe für die Diffamierung von Werken waren vielfältig, das Vordringen der Verurteilung infam:

„Die nationalsozialistische Schulung hat das deutsche Volk wieder den Geschmack und die Freude an der edlen deutschen Musik wachgerufen. Das deutsche Volk ekelt sich vor dem Schmutz jüdischer Musik.“ (Der Stürmer, 1941)

Werke jüdischer Kuschaffender wurden im Dritten Reich aus den Konzertprogrammen ebenso wie jüdische Komponisten und Musiker von den Bühnen und Podien. Sie mussten (wie zum Beispiel Kurt Weill, der Komponist der *Dreigroschenoper*) auswandern (wie zum Beispiel Viktor Ullmann) in den Konzentrationslagern erstarben. Aber nicht nur die Lebenden wurden verfemt: Auch die Werke längst verstorbenen Komponisten, die in der menschenverachtenden Vorstellungswelt der Nazis der falschen ‚Rasse‘ angehörten, durften nicht mehr aufgeführt werden. Die Musik verschwand, als ob sie nie existiert hätte. Dazu gehörten z. B. die Werke Gustav Mahlers oder Felix Mendelssohn Bartholdys.

Genialisch, aber untragbar“

Das Aufführungsverbot für die Werke Felix Mendelssohn Bartholdys stellte die nationalsozialistische Kulturverwaltung vor besondere Probleme. Seine Musik gehörte zum Standardrepertoire der deutschen Sinfonieorchester und war beim Publikum außerordentlich populär. Die Zeitschrift *Die Musik* durchschlug den Knoten zwischen Beliebtheit und Aufführungsverbot mit einer besonders perfiden Bewertung:

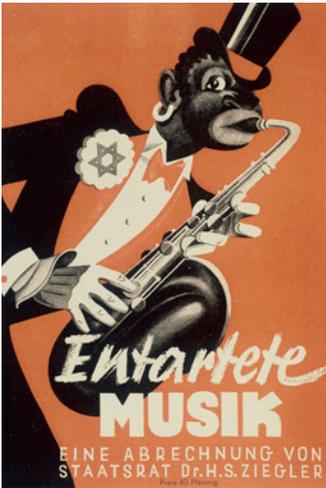
„Die Musik Mendelssohns ist im Dritten Reich mit den unumstößlich und kompromisslosen Gesetzen vom Primat der Rasse und des Blutes nicht mehr zu verantworten. Diese Musik ist genialisch, aber unbeschadet ihrer musikalischen Eigenschaften für eine völkische Kulturbewegung untragbar.“ (Die Musik, 1934)

Untersucht das Titelblatt oben und benennt diffamierende Bildelemente.

a. Hört den Beginn des *Notturmo* aus Felix Mendelssohn Bartholdys Musik zu Shakespeares Komödie *Ein Sommernachtstraum*. Benennt charakteristische Merkmale der Musik.



b. Inwiefern glaubt ihr, dass man diese Eigenschaften in Zusammenhang mit einer Vorstellung von ‚typisch deutsch‘ im nationalsozialistischen Sinn setzen könnte?



Titelblatt einer Broschüre zur Ausstellung *Entartete Musik*

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Mendelssohn stammt aus einer traditionsreichen jüdischen Familie, wurde getauft und christlich erzogen. Er war eine der erstaunlichsten Frühbegabungen der Musikgeschichte. Die Musik zum *Sommernachtstraum* schrieb er mit 17 Jahren. Mit seinen Liedern, Kammermusik- und Orchesterwerken gehört er zu den wichtigsten Komponisten der deutschen Romantik.



Eduard Mangnus: *Felix Mendelssohn Bartholdy* (1845)



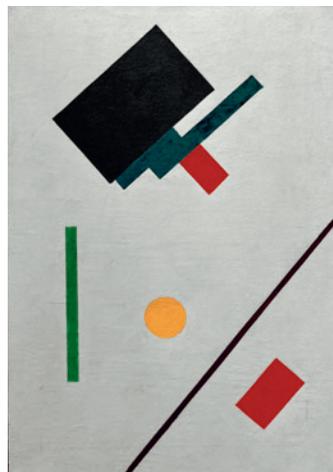
Oktoberrevolution (S. 124)

Der germanische Dreiklang

Nicht nur jüdische Kunstschaffende fielen während der Nazi Herrschaft unter das Aufführungsverbot, sondern auch solche, deren komplexe Kunst der schlichten Vorstellung der Herrschenden vom ‚gesunden Volksempfinden‘ widersprach. So meinte Hans Severus Ziegler, der NS-Funktionär und Organisator der Ausstellung *Entartete Musik*, im Jahr 1939:

„Wenn die größten Meister der Musik in der Tonalität und aus dem ganz offenbar germanischen Element des Dreiklangs empfunden und [...] geschaffen haben, dann haben wir ein Recht, [...] diejenigen als Dilettanten und Schandkinder zu brandmarken, die diese Klanggrundsätze über den Haufen schmeißend durch irgendwelche Klangkombinationen verbessern oder erweitern, in Wirklichkeit entwerten wollen. Ich bekenne mich mit einer Reihe führender musikalischer Fachmänner und Kulturpolitiker zu der Anschauung, dass die Abwertung als Ergebnis der Zerstörung der Tonalität Entartung und Kulturbolschewismus bedeutet.“

(Hans Severus Ziegler, 1939)



Kulturbolschewismus und Formalismus

Abwertende Begriffe wie ‚entartet‘ und ‚Kulturbolschewismus‘ im Sprachgebrauch des Dritten Reichs sind nicht nur bestürzend unmenschlich, sondern auch jeder Logik. Dies gilt z. B. auch für die von den Nazis diffamierend verwendete Bezeichnung ‚Kulturbolschewismus‘. In den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution, als die Bolschewisten in der Sowjetunion an die Macht kamen, herrschte dort in allen Künsten eine Aufbruchstimmung. Wie in Kasimir Malewitsch' Bild *Formalismus (Skizze)* setzten sich avantgardistische Ideen durch.

1933, am Beginn der Nazidiktatur in Deutschland, waren diese Bewegungen, in der Sowjetunion längst unterdrückt, in der Sowjetunion längst unterdrückt. Hier hatten die Bolschewisten eine Kulturpolitik verordnet, deren

Erzeugnisse denen der Nazis zwar ähneln. Aber sie verboten nun alles, was die Nazis als ‚Kulturbolschewismus‘ brandmarkten. Nur benutzten die Bolschewisten als Ausdruck der Verachtung für die moderne Kunst natürlich nicht den Begriff der Nazis. Sie nannten es, was dem ‚gesunden Volksempfinden‘ widersprach, ‚Formalismus‘.

Ein großer verirrter Weg

Es gehört zu den großen Enttäuschungen der Kulturgeschichte, dass auch große deutsche Komponisten den Forderungen der Nazis nach ‚gesunder‘ Kunst bedienten. Richard Strauss schrieb nicht nur feierliche Eröffnungsmusiken zu einem Parteitag der NSDAP und zu den von den Nazis zelebrierten Olympischen Spielen 1936, sondern wurde auch zum Präsidenten der Reichsmusikkammer bestellt, um für die ‚Reichschaltung‘ und ideologische Ausrichtung der Musik zu sorgen.

8 a. Hört den Beginn der Originalaufnahme der *Olympischen Hymne* von Richard Strauss.



C17

b. Diskutiert Elemente, die die Nationalsozialisten als ‚gesunde‘ Musik (mit ‚germanischen Dreiklängen‘) interpretieren.

Bolschewismus

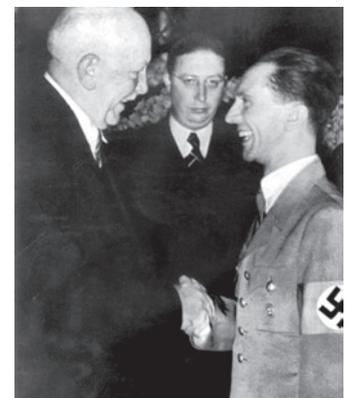


Im Bürgerkrieg, der nach dem Ende des 1. Weltkriegs und dem Ende des zaristischen Reichs entbrannte, bekämpften sich zwei unterschiedlich radikale kommunistische Richtungen. Schließlich siegten die (roten) Bolschewiki (die Mehreren) gegen die (weißen) Menschewiki (die Wenigeren).

Richard Strauss (1864–1949)



Strauss gehört zu den wichtigsten Vertretern der Spätromantik und des Expressionismus. Bedeutend sind seine Opern (*Salome*, *Der Rosenkavalier* u. v. a.), seine Orchesterwerke (*Till Eulenspiegel*, *Don Quichotte*) und seine Klavier- und Orchesterlieder.



Reichspropagandaminister Joseph Goebbels mit Richard Strauss bei den *Reichsmusiktagen* 1938

Die beste Propaganda – ein Durchhalteschlager

Propaganda

Beeinflussung der öffentlichen Meinung durch Wort, Bild, Schrift, Musik, Symbol (z. B. Abzeichen) und Aktion (z. B. Kundgebung) hauptsächlich in politischer Absicht und unter Ausnutzung sozialpsychologischer Erkenntnisse.



Die Doppeldeutigkeit von Musik

Der englische Dirigent Simon Rattle hat über die politische Bedeutung von Musik gesagt:

„*Es ist unmöglich für Musik, politisch zu sein und es ist gleichzeitig unmöglich für Musik, unpolitisch zu sein. Musik ist immer beides gleichzeitig.*“

Diese Doppeldeutigkeit hat der NS-Propagandaminister Joseph Goebbels gekannt und in einem umfassenden Propagandakonzept einer sogenannten „entpolitisierten Propaganda“, bewusst eingesetzt.

„*Das ist die beste Propaganda, die sozusagen unsichtbar wirkt, das ganze öffentliche Leben durchdringt, ohne dass das öffentliche Leben überhaupt von der Initiative der Propaganda irgendeine Kenntnis hat.*“

Radio Belgrad sendet

Leistungsstarke Rundfunksender wie der ‚Soldatensender Belgrad‘ konnten ab 1941 ganz Deutschland und die Truppen an allen Fronten erreichen. 50 Prozent der Deutschen hörten, wenn beim sonntäglichen *Wunschkonzert der Wehrmacht* Unterhaltungsmusik und Grüße über den Äther gingen.

Als die Kriegsmaschine zu Ungunsten des Deutschen Reichs entwickelten, sollten ‚Durchhalte-Lieder‘ die Stimmung an der Front und in der Heimat beeinflussen. Sie wurden in aufwändigen Filmproduktionen verbreitet, waren durchzogen von heroisierenden Parolen wie „Davon geht die Welt nicht unter“ oder „Ich weiß, es wird einmal in Wunder gescheh'n“. In diesen Zusammenhang gehört auch das Walzerlied *Es geht alles vorüber*, das Fred Raymond im Frühjahr 1942 in Richtung der Interpretation der Sängerin Lale Andersen wurde es schnell zu einem weiteren Schlager.

Textvarianten

Ein halbes Jahr nach der Entstehung des Walzerlieds trat im Kriegsverlauf eine Wende ein. Ende November 1942 wurde in der Schlacht um Stalingrad die 6. Deutsche Armee eingekesselt. 150.000 Soldaten fanden den Tod, über 90.000 gerieten in Kriegsgefangenschaft. Nur 6.000 kehrten in ihre Heimat zurück.

Die Entwicklung an den Fronten berührte auch Raymonds Walzerlied. Es verbreiteten sich karikierende Textvarianten, die den vermeintlich unpolitischen Anstrich des Walzerlieds ins Gegenteil verkehren:

„*Es geht alles vorüber, es geht alles vorbei, zuerst Adolf Hitler, dann seine Partei; ... im Monat Dezember gibt's wieder ein Ei, ... mein Mann ist in Russland, ein Bett ist noch frei.*“



Deutsche Soldaten auf dem Weg in die sibirischen Lager

Es geht alles vorüber

Musik: Fred Raymond
Text: Kurt Feltz, Max Wallner
© EDITION MAJESTIC ERWIN PAESIKE

1. Auf Pos-ten in ein-sa-mer Nacht, da steht ein Sol-dat und hä-Wa-träumt von Han-ne
Wol-ken am Him-mel, sie zieh'n ja al-le zur Hei-mat da

10 und dem Glück, das zu Hau-se blieb zu-rück. 2. Die und Herz, das denkt ganz still für sich: Da-

22 hin zie-he ein-mal auch ich. Es geht al-les vor-über, es geht al-les vor-bei,

34 auf je-den De-zem-ber folgt der ein-mal. doch zwei, die sich lie-

45 ben, die blei-ben sich treu. Es geht al-les vor-über, es geht al-les vor-bei.

2. Und als sie voll Sehnsucht ihn rief,
da schrieb er ihr gleich einen Brief
Liebe Hanne, bleib' mir gut,
und verliere nicht den Mut!
Denn gibt es auch Zunder und Dre
das alles, das geht wieder weg;
und vom Schützen bis zum Leute
da ist die Parole bekannt:
Es geht alles vorüber ...
3. Doch endlich kommt auch mal die Zeit,
auf die sich der Landser¹ schon freut,
den er beim Spieß, da liegt schon sein
groschrieb'ner Urlaubsschein.
Darin ruht er bei Hannen zu Haus'
in Federbett gründlich sich aus,
darum fällt der Abschied doppelt schwer,
doch sie sagt: Jetzt wein ich nicht mehr!
Es geht alles vorüber ...

- 9** Diskutiert die Frage, ob das Lied in dem Sinn Simon Rattles These (→ S. 230) für alle Musik zutrifft, also z. B. auch für die Musik des Zweiten Weltkriegs.
- 10** a. Singt das Lied und begleitet euch mithilfe der angegebenen Akkorde (z. B. mit Klavier oder Gitarre).
b. Hört euch das Original des Schlagers *Es geht alles vorüber* und stellt musikalische Merkmale fest (Form, Besetzung, Melodieführung, Rhythmik, Harmonik).  C18
c. Führt eure Erkenntnisse in einer Beurteilung der Wirkung des Liedes zusammen. Bezieht die Gefahr ein, die von der Leichtigkeit der Musik ausgeht, die Goebbels als Propagandakonzept nutzte.
- 11** Hört eine antifaschistische Variante des Schlagers, die Lucie Mannheim 1943 für den deutschen Dienst der BBC sang. Vergleicht sie mit dem Original und arbeitet Gemeinsamkeiten und Unterschiede heraus.  C19

¹ Landser = volkstümlich für Heeressoldat

Dir unser Herz, dir unsere Hand – Hymnen

Staatssymbole

Alle Staaten benützen Symbole als äußere Zeichen ihrer Würde und ihres Selbstverständnisses: Staatssiegel, Staatsfeiertage, Staatsflaggen. Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang die Nationalhymne. Sie wird zur Begrüßung und Ehrung von Staatsoberhäuptern gespielt, aber auch bei anderen Anlässen, z. B. bei Sportveranstaltungen. Die meisten Nationalhymnen sind Lieder mit Texten, in denen auch Themen des Patriotismus auftreten können. Nicht immer bleibt es bei Bekenntnissen der Heimatliebe wie in der Hymne Belgiens, wo es heißt: „Dir unser Herz, dir unsere Hand“. Oft findet auch ein übersteigertes Nationalgefühl seinen Ausdruck. Ihn stellt Bertolt Brecht in seiner *Kinderhymne* bloß, in deren letzter Strophe er eine kritische Haltung ausdrückt:



Jacques de Breville:
La Marseillaise (um 1910)

Und weil wir dies Land verbessern, und die Lebste mag's uns scheinen,
lieben und beschirmen wir's, wie andern Völkern ihrs.

- 12** Erörtert die Haltung, die Brecht in der Hymne ausdrückt. Findet eine Erklärung für den Titel.

Hymnentypen

Im Wesentlichen finden sich in den Texten von Nationalhymnen zwei unterschiedliche Gesinnungen, die sich in den Versetzungen widerspiegeln:

- Manche sind von feierlichem Charakter.
- Andere zeigen eine patriotisch-kämpferische Haltung.

La Marseillaise (französisch)

Musik: Rouget de Lisle



Land der Berge (Österreich)

Musik: Johann Baptist Holzer



- 13** Erörtert die beiden Melodien mit dem inneren Ohr oder spielt die Anfänge auf geeigneten Instrumenten.

- 14** Bestimmt die musikalischen Merkmale in den Beispielen, die jeweils die Zuordnung zu einem der Hymnentypen begründen.

- 14** Stellt dieselben Überlegungen in Bezug auf eure Landes hymnen an.

- 15** Hört zwei weitere Hymnen. Ordnet sie jeweils einem Typus zu.



C20/21

- 16** a. Tauscht euch darüber aus, in welchem Kontext ihr Hymnen singt oder nutzt.

- b. Diskutiert, inwiefern Nationalhymnen Zusammenhalt schaffen oder Abgrenzung fördern.

Zwei Hymnen

i

Die *Marseillaise* wurde 1792 als Kampflied der französischen Rheinarmee von dem Pionieroffizier Rouget de Lisle gedichtet und komponiert. Volkstümlich wurde das Lied, nachdem es während der Revolutionszeit ein Freiwilligenbataillon aus Marseille beim Einzug in Paris gesungen hatte.

Land der Berge wurde nach dem Zweiten Weltkrieg zur Nationalhymne Österreichs. Dem Texter Paula Preradovic wurde eine Melodie unterlegt, die lange Mozart zugeschrieben wurde. Tatsächlich stammt sie wohl von Johann Baptist Holzer, einem Mitglied von Mozarts Wiener Freimaurerloge.

Hymnen werden zitiert

Hymnen eignen sich sehr gut als musikalische Zitate. Besonders bei Kompositionen des 19. Jahrhunderts finden sich viele Beispiele. In dieser Zeit dienten solche Zitate meist der Betonung der eigenen Stärke, der Erinnerung an Helden und Siege. Als ein übersteigerter Nationalismus im 20. Jahrhundert zu Katastrophen geführt hatte, standen viele Kunstschaffende nationalen Symbolen skeptisch gegenüber. *The Star-Spangled Banner* stammt aus der Zeit des britisch-amerikanischen Krieges (1812–1814). Die britische Flotte lag ein Fort der Amerikaner angegriffen. Nach einer Nacht des Bombardements wehte das Sternenbanner immer noch über dem Fort. Von diesem Ereignis inspiriert schrieb Francis Scott Key den Text, der später mit der Melodie eines alten englischen Trinklieds unterlegt wurde. Seit 1931 ist *The Star-Spangled Banner* die Nationalhymne der USA.

The Star-Spangled Banner (USA)

Musik: Trad.
Text: Francis Scott Key
Editions/La Marguerite/SMUSIC5

Oh say! Can you see, by the dawn's early light, what so
whose broad stripes and bright stars thro' the perilous fight o'er the
proud - ly we hailed, at the twilight's last gleam - ing,
ram - parts we watched, were gal - lant ly stream - ing?
And the rock - ets' red glare, the bombs bursting in air, gave proof thro' the
night that our flag was still there. Oh say, does the star - span - gled
ban - ner yet wave the land of the free and the home of the brave?

Ein Banner wird zitiert

In den Jahren nach dem Vietnamkrieg erlebte die USA in eine moralische Krise. Ihre Rolle im Vietnamkrieg und die Rassendiskriminierung führten zu immer vehementeren Protesten, an denen sich Künstlerinnen und Künstler oft an führender Stelle beteiligten. Ein radikales Beispiel der Kritik stellt die Version der Nationalhymne dar, die der Gitarrist Jimi Hendrix beim Musikfestival in Woodstock im Jahr 1969 spielte.

- 17** a. Singt die amerikanische Hymne. Hört anschließend eine Interpretation der Hymne bei einem Festakt und lest die Noten mit.  C22
- b. Hört eine Interpretation von Jimi Hendrix im Vergleich. Beschreibt, wie er im ersten Teil (bis zum Wiederholungszeichen) mit der Melodie verfährt.  C23
- c. Beschreibt mit Taktangaben zwei Stellen im zweiten Teil, an denen Hendrix längere Einfügungen in den Notentext vornimmt.

Eine Hymne für das Wahlrecht



Ethel Smyth: Suffragette und Pionierin

„Ich habe das Gefühl, dass ich für meine Musik tun müssen soll. Ich möchte, dass Frauen sich großen und schwierigen Aufgaben zuwenden. Sie sollen nicht dauernd an der Küste herumlungern, Angst vor in See zu stehen. Ich habe weder Angst noch bin ich hilflos. Auf meine Art bin ich eine Entdeckerin, die fest an die Werte dieser Pionierarbeit glaubt.“

In Gegenwehr zum strengen, elitären Internat St. Clare studierte Ethel Smyth (1858–1944) die Nähe zur Musik und erkämpfte sich ein Kompositionsstudium in Leipzig und ist heute für ein umfassendes Œuvre aus Klaviermusik, Liedern, Klavierwerken und Opern, wie z. B. ihr aufrüttelndes gesellschaftlich inspiriertes Operndrama *The Wreckers*, bekannt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts schloss sie sich den Suffragetten an, ihr *Marsch der Frauen* wurde zum Inbild der Zeit und erklingt auch heute auf Demonstrationen und Wahlveranstaltungen.

Vom Enfant terrible zur Dirigentin

Schon während ihrer Kindheit war sie eine energische, originelle Persönlichkeit im sogenannten viktorianischen Zeitalter. Klavier spielen gehörte sich damals für eine „höhere Tochter“ eines Offiziers, wie Ethel Smyth es war, aber Musik als Beruf galt in England noch als unschicklich. Schließlich setzte die sport- und musikbegeisterte Smyth nach einem Hungerstreik – durch, dass sie alleine zum Kompositionen zum nächsten Leipzig gehen durfte. Dort hatte bereits ihre Gouvernante Musik studiert. Bald überzeugte sie dort mit ihren Fähigkeiten in allen Gattungen der Kammermusik bis über. Sie leitete Orchester und Chöre – für eine Frau damals noch ungewöhnlich – und zeigte auch Talent als Schriftstellerin. Später erwarb sie die Ehrendoktorwürde und wurde in den Adelsstand erhoben.

Freiheit fern der Konvention

Die kontaktfreudige Smyth lernte viele berühmte Musikerinnen und Musiker ihrer Zeit kennen, darunter noch Clara Schumann. Sie lehnte alle Heiratsanträge ab, weil sie meinte, dass sie nicht mehr arbeiten zu können. Dafür verliebte sie sich in verschiedene Frauen, darunter die Schriftstellerin Virginia Woolf, und hatte außerdem über viele Jahre den Dichter Henry Brewster zum Partner. Er verfasste die Texte ihrer Opern.

Suffragetten: Frauen wählen ihr Stimmrecht

Die englischen Suffragetten marschierten und sangen seit der Gründung der *Women's Social and Political Union* (1903–1914) vor allem, um für ihr Wahlrecht (lat.: suffragium) einzutreten. Sie setzten sich für politische Gleichberechtigung ein, führten Demonstrationen, Hungerstreiks oder andere spektakuläre Aktionen durch und nahmen drohende Inhaftierungen dafür in Kauf. Emmeline Pankhurst gehörte zu den Hauptpersonen, sie wurde enge Freundin von Ethel Smyth. Erst 1918 durften englische Frauen über 30 wählen, wenn sie verheiratet waren oder im eigenen Haushalt lebten. Dagegen wählten alle englischen Männer über 20.



Suffragetten demonstrieren in London (1908)

18 Recherchiert die Entwicklung des Wahlrechts in Österreich und z. B. in der Schweiz. Diskutiert aktuelle Fragen des Wahlrechts wie Wahlalter, Wahlbeteiligung o. ä.



Hier wird der Mensch gequält – ein Protestlied des 19. Jahrhunderts

Bürgertum

Unter „Bürgertum“ verstand man im 19. Jahrhundert den Teil der Bevölkerung, der sich durch Besitz, Bildung, soziale Stellung und eine bestimmte Werteordnung definierte (etwa entsprechend dem heutigen „Mittelstand“).



Ein garstig Lied – die Wirkung von Protestliedern

Die Geschichte des deutschsprachigen Volkes ist durchzogen von Liedern, die sich gegen Unterdrückung, das Elend und Not wehren. Dass solche Lieder in unserem Liedschatz keine große Rolle spielen, ist kein Zufall. In Goethes *Faust* kann man lesen, was das Bürgertum von ihnen hielt:

„Ein garstig Lied! Pfui! Ein politisches Lied! Ein leidig Lied!“

Folgerichtig haben Zensurbehörden diese Lieder immer schon ausgesondert. In Schulbüchern fanden sie keinen Platz, die Kirche – meist im Dienst der Mächtigen – verbannte sie. Oft wurden sie auf fliegenden Blättern verbreitet, die rasch verloren gingen. Erst im 20. Jahrhundert änderten sich diese Verhältnisse. Protestlieder kamen v. a. im Zusammenhang mit der US-amerikanischen Folk-Bewegung geradezu in Mode.

Das Blutgericht



Käthe Kollwitz: *Weberzug* (1897)

Im 19. Jahrhundert entstanden im Zuge der Industrialisierung wichtige Protestlieder, z. B. das *Lied der schlesischen Weber*. Der aus England eingeführte mechanische Webstuhl trieb die Hauswebereien in vielen Teilen Deutschlands, v. a. in Schlesien, in den Ruin. Hinzu kamen das Gewinnstreben der Zwischenhändler und die Untätigkeit der Berliner Regierung. Die Bevölkerung verelendete und wehrte sich mit Aufständen. Die Geschehnisse wurden im *Generalbericht betreffend die Unruhen der Kattunweber 1844* festgehalten:

„Am Abende des 3. Juni zogen etwa 20 Personen bei den Gebäuden der Kaufleute Zwanziger vorbei und sangen ein Spottlied auf die genannten Kaufleute, es entstand hierdurch Lärm, und der Gerichtsmann Wagner verhaftete einen Theilnehmer, den Webergesellen Wilhelm Maeder, und brachte ihn in das Gefängnis. Das abgesungene Lied wurde ebenfalls ergriffen. Eine Abschrift desselben lege ich gehorsamst bei.“

Das genannte *Lied der schlesischen Weber* verbreitete sich im Lauf der nächsten Jahre. Je nach den örtlichen Gegebenheiten entstanden immer neue Strophen; weit über 30 sind (meist auf Flugblättern) erhalten.

Das genannte *Lied der schlesischen Weber* verbreitete sich im Lauf der nächsten Jahre. Je nach den örtlichen Gegebenheiten entstanden immer neue Strophen; weit über 30 sind (meist auf Flugblättern) erhalten.

1 a. Singt das *Lied der schlesischen Weber* nach Möglichkeit ohne Begleitung.

b. Fasst die Textaussage in eigenen Worten zusammen. Diskutiert die Notwendigkeit zum Protest. Nutzt dazu euer Vorwissen über den Kontext der Industrialisierung.

Das Lied der schlesischen Weber

Musik und Text: Trad.

1. Die Welt, die ist__ jetzt ein - ge - richt'__ noch schlim - mer als__ die Fe - me¹, wo
 5 man nicht erst ein Ur - teil spricht, das Le - ben schnell__ zu neh - men.

2. Hier wird der Mensch langsam gequält,
 hier ist die Folterkammer,
 hier werden Seufzer viel gezählt
 als Zeuge von dem Jammer.

3. Ihr Schurken all, ihr Satansbrut,
 ihr höllischen Dämonen,
 ihr fresset der Armen Hab und Gut
 und Fluch wird euch zum Lohne.

4. Was kümmert's euch die arme Leut'
 Kartoffel__ mit könn'n essen,
 wenn ihr nur__ zu jeder Zeit
 den besten Braten__ essen.

5. Erbarmen na! Ein schön' Gefühl,
 euch__ über__ fremde,
 und jeder__ mit schon euer Ziel:
 Der__ an Haut und Hemde!

Vorbild und Kontrafaktur

Die Melodie des Liedes geht auf eine alte, weit verbreitete Ballade zurück: *Es liegt ein Schloss in Österreich*. Die schlesischen Rebellen unterlegten der Melodie ihren eigenen Text. Diese gerade im Bereich der politischen Lieder häufig angewandte Technik nennt man Kontrafaktur.

Es liegt ein Schloss in Österreich

Musik und Text: Trad.

1. Es liegt ein Schloss__ in__ ,__ das ist gar schön__ er - bau - et, von
 5 Sil - ber und von__ - tem__ , von Mar - mor - stein__ ge - mau - ert.

2. Darinnen liegt ein junger Knab,
 auf seinen Hals gefangen
 wohl vierzig Klaffen unter dem
 bei Nattern und Schlangen.

3. Trägt er von Gold ein Kettchen um Hals,
 die hat er__ gestohlen
 hat ihm__ gelehrt;
 dabei sie ihm__ .

4. Man führt ihn zum Gericht hinaus,
 die Sprossen muss er steigen;
 man reicht ein seidnes Tüchlein her,
 die Augen zu verbinden.

5. „Verbindet mir die Augen nicht,
 ich muss die Welt noch schauen;
 ich seh' sie heut und nimmermehr
 mit meinen schwarzbraunen Augen.“

2 Singt die Ballade und begründet, warum die Technik der Kontrafaktur gerade bei politischen Liedern häufig angewendet wird.

3 Erstellt selbst eine Kontrafaktur. Als Ausgangsmelodie kann entweder *Es liegt ein Schloss in Österreich* dienen oder ein anderes Kinder- oder Volkslied. Entwickelt in Kleingruppen einen Text, der als Protest zu einem für euch brisanten Thema passt. Singt die Kontrafaktur gemeinsam.



1 Feme: heimliches Gericht

Lieder gegen das Unrecht

Civil Rights Movement und Folk Revival

Martin Luther King (1929–1968)



Der Baptistenprediger wurde in den 1950er-Jahren zu einem der führenden Kämpfer gegen die Rassendiskriminierung in den USA. 1964 erhielt er „für seinen gewaltlosen Kampf gegen die Rassentrennung und für seinen Einsatz für die Bürgerrechte der schwarzen Bevölkerung in den USA“ den Friedensnobelpreis. 1968 starb er bei einem Attentat.



Im 20. Jahrhundert wurden Lieder als Mittel im Kampf gegen Unterdrückung und Diffamierung verwendet. Sie entstanden etwa in Spanien unter Francisco Franco, in Chile oder in Griechenland während der Militärdiktatur, in Südafrika in der Zeit der Apartheid.

Im engeren Sinne steht der Begriff ‚Protestsong‘ aber für ein Genre der populären Musik aus den USA. Zwischen 1955 und 1965 entwickelte sich dort parallel zur Bürgerrechtsbewegung ein ‚Folk Revival‘.

Wie das *Civil Rights Movement* kommt auch die Folkbewegung ‚von unten‘. In deren Protestsongs zu aktuellen politischen Themen knüpfte man an bekannte, klangliche Vorbilder und politischen Funktionen. Man adaptierte und aktualisierte herkömmliche Musikstile wie Gospels und Spirituals, Blues- und traditionelle Folksongs. Woodie Guthrie (1912–1967) und Pete Seeger (1919–2014) wurden zu Schlüsselfiguren des Folk Revival. Protestsongs wie *Where Have All the Flowers Gone* oder *We Shall Overcome* gingen ins kollektive Bewusstsein ein.

4 Tragt USA... was ihre... die US-amerikanische Bürgerrechtsbewegung



Bob Dylan (1960er-Jahre)

Dylans politische Hymnen

In der Tradition des Folk Revival steht Bob Dylan (*1941). Zahllose Musikerinnen und Musiker sahen in ihm ein künstlerisches Vorbild. Viele seiner über 200 Songs trugen das Lebensgefühl und das politische Denken einer Generation. Die Überzeugung von Rassentrennung und Diskriminierung, die Ablehnung von Krieg und Gewalt, eine freie humane Gesellschaft – Dylan brachte diese Leitgedanken auf einen Punkt in Songs wie *The Times They Are A-Changin‘*, *Masters of War*, *A Hard Rain’s A-Gonna Fall* und *Blowin‘ in the Wind*. Mit ihrer bildkräftigen Sprache avancierten diese Songs zu politischen Hymnen.

Im Jahr 2016 wurde Dylan für sein dichterisches Werk der Nobelpreis für Literatur zuerkannt. Diese Entscheidung fand allerdings in der Kunstwelt keine allgemeine Zustimmung. Empörung rief auch hervor, dass Dylan nicht bereit war, den Preis persönlich entgegenzunehmen.

Die Stimme seiner Generation

» [Wenn Dylan] Gitarre, Mundharmonika oder Klavier bearbeitet und neue Songs schneller schreibt als er sie sich merken kann, dann besteht kein Zweifel mehr, dass sein Talent aus allen Nähten platzt. Dylans Stimme ist alles andere als hübsch. Er versucht bewusst, die herbe Schönheit eines Feldarbeiters einzufangen, der auf der Veranda gedankenverloren vor sich hin singt. « (New York Times, 1961)

The Times They Are A-Changin'

© Special Music/Dwarf Music/Sony/ATV Music, Text und Interpret: Bob Dylan

1. Come ga-ther 'round, peo-ple, where-ev-er you roam, and ad-vise that the wa-ters a-round you have
grown, and ac-cept it that soon you'll be drenched to the bone. If your time to you is worth
sav-in', then you bet-ter start swim-min' or you sink like a stone, for the times, they are a - chang-in'.

1. Come writers and critics
Who prophesize with your pen
And keep your eyes wide
The chance won't come again
And don't speak too soon
For the wheel's still in spin
And there's no tellin' who that it's n
For the loser now will be later to win
or the times they are a-changin'.
2. Come senators, congressmen
Please heed the call
Don't stand in the doorway
Don't block up the hall
For he that gets hate
Will be he who is ragin'.
There's a battle going on is ragin'.
It'll soon shake your founda-tion and rattle your walls
For the times they are a-changin'.
3. Come mothers and fathers
throughout the land
And don't criticize
What you can't understand
Your sons and your daughters
Are beyond your command
Your old road is rapidly agin'.
Please get out of the new one
If you can't lend your hand
For the times they are a-changin'.
4. The line it is drawn
The curse it is cast
The slow one now
Will later be fast
As the present now
Will later be past
The order is rapidly fadin'
And the first one now will later be last
For the times they are a-changin'.

5 a. Hört den Song und notet euch mithilfe der Unterstreichungen Rhythmus und Textverteilung an und singt ihn zur eigenen Begleitung oder zum Playback.



C25/26

b. Übersetzt die Lyrics und fasst jede Strophe zusammen. Der Text prophezeit gesellschaftliche und politische Umbrüche. Recherchiert sie und stellt eine Chronik der Ereignisse zwischen 1965 und 1973 zusammen. Überprüft, inwieweit Dylans Verheißungen eintraten.



Protest im Jazz – Freiheitshymne aus dem Township



Abdullah Ibrahim im Jahr 1982

Abdullah Ibrahim (Dollar Brand, *1934)

Seit den 1960er-Jahren spielte Abdullah Ibrahim als Pianist mit Größen des Jazz in aller Welt. Nach dem Ende der Apartheid hatte er auch in Kapstadt einen Wohnsitz. Er prägte die südafrikanische Jazzszene maßgebend. Als der Freiheitskämpfer Nelson Mandela 1994 zum Staatspräsidenten der Südafrikanischen Republik gewählt wurde, spielte Ibrahim bei seiner Amtseinführung.

Apartheid (Afrikaans „apart“ für „getrennt“)

Die Politik der Apartheid unterschied seit der Gründung der Südafrikanischen Union im Jahr 1948 die diskriminierenden weiße die Bevölkerung nach Hautfarbe. Das Wahlrecht blieb Weißen vorbehalten. 1994 endete die Apartheid mit der Wahl Nelson Mandelas zum Staatspräsidenten.

Südafrikanische Tradition

Ethnische Vielfalt und schwarze afrikanische Tradition

In Südafrika mischt sich Tradition und Wandel in der Musik zu besonders spannenden Ergebnissen. In Kapstadt, fast an der Südspitze des Kontinents, wuchs in einem der ärmsten Viertel der Piano Dollar Brand auf in einem Gemisch der unterschiedlichsten ethnischen Gruppen. Dort begegnete er Musik ganz verschiedener Karnevals- und Straßenmusik, Gospels in der Methodistenkirche der Großeltern, bei denen er aufwuchs, Musik europäischer, indischer und muslimischer Einwanderer, Rhythmusformen mit amerikanischem Jazz, v. a. aber verschiedene Formen schwarzafrikanischer Musik.

Eine umfassende Definition der „afrikanischen Musiktradition“ ist kaum möglich – zu viele unterschiedliche Formen haben sich auf dem riesigen Kontinent herausgebildet. Einige Elemente wiederholen sich allerdings so oft, dass sie – mit aller gebotenen Vorsicht – als Charakteristika gelten können:

- Musik ist ein Gemeinschaftserlebnis, eine strikte Trennung zwischen Musizierenden und Zuhörern gibt es nicht.
- Lieder sind meist so strukturiert, dass ein Vorsänger einen Teil singt (Call) und andere nachsingen (Response).
- Wiederholungen werden nicht als redundant empfunden. Rhythmische und melodische Patterns werden zyklisch angeordnet, eine Entwicklung des musikalischen Materials (wie in der traditionellen europäischen Kunstmusik) wird gestrichen.
- Der Metrum Rhythmus ist raffinierter ausgeprägt als in den meisten anderen Kulturen. Er ist die Rhythmik sehr komplex, sie wirkt fast immer sehr komplex und betont das tänzerische Element.

Abdullah Ibrahims Rückkehr

Abdullah Ibrahim war 1962 aus seiner südafrikanischen Heimat emigriert, in der er unter den Unmenschlichkeiten des Apartheid-Systems litt. In den USA machte er als Jazzmusiker Karriere. Dort trat er zum Islam über und nannte sich forthin Abdullah Ibrahim. Aber Südafrika blieb er immer verbunden; von New York aus unterstützte er die afrikanischen Freiheitsbewegungen. Seine Karriere in westlichen Ländern unterbrach Abdullah Ibrahim für Aufenthalte in seiner Heimat. Dort fand 1976 die Aufnahme des fast 14 Minuten dauernden Stückes *Mannenberg Is Where It's Happening* statt: Ibrahim hatte im Studio ein Klavier entdeckt, das nach der Art afrikanischer Tanzbands präpariert und im Klang verändert war. Er improvisierte Phrasen, die von Saxofonen aufgegriffen und fortgeführt wurden. Am Ende hört man einen Satz in Afrikaans: „Djulle kan maar New York toe gaan, ek bly here in Mannenberg“ („Du kannst ja nach New York gehen, ich bleib' hier in Mannenberg“).

Freiheitshymne aus den Ghettos

Mannenberg ist eines der Gebiete von Kapstadt, die während der Apartheid-Regierung bewusst zu Ghettos der einkommensschwachen nicht-weißen Bevölkerung gemacht wurden. In solchen „Townships“ lebten sehr viele Menschen auf engstem Raum. Fehlende Infrastruktur, Mangel an kommunalen Einrichtungen jeder Art und problematische Lebensbedingungen führten zu Bandenbildungen und zu einer hohen Kriminalitätsrate.

1976 wurde aus den lange schon brodelnden Unruhen in den südafrikanischen Townships ein landesweiter Aufstand. Im Johannesburger Ghetto Soweto (South Western Township) – mit fast einer Million Einwohner das größte des Landes – protestierten Jugendliche gegen die Einführung von Afrikaans als Unterrichtssprache. Die Polizei schlug einen Demonstrationzug blutig nieder. Hunderte, darunter viele Kinder, starben. Die Unruhen griffen bald auf viele Townships über und hinweg an. Zur Hymne des Aufstands wurde das Stück, das Abdullah Ibrahim im selben Jahr mit dem Titel *Mannenberg Is Where It's Happening* aufgenommen hatte. Zu der Melodie sang man im ganzen Land Texte der Wut und des Widerstands gegen das Apartheid-Regime.



Ein Polizeifahrzeug in den Straßen einer südafrikanischen Township (1990)

Mannenberg Is Where It's Happening

Musik: Abdullah Ibrahim (Dollar Brand)
© ABDULLAH IBRAHIM EKAPA

6 a. Musiziert das Spielmodell mit euch zur Verfügung stehenden Instrumenten (z. B. Klavier, Gitarre, Stabspiele, Melodica, Blasinstrumente). Improvisiert auch über dem zweitaktigen harmonischen Muster.

b. Hört den Beginn und den Schluss der Originalaufnahme des Stückes. Haltet fest, welche charakteristischen Elemente euch begegnen. Bezieht die Texte dieses Kapitels in eure Überlegungen ein.



C27/28

Fridays for Future

How Dare You!

Die schwedische Klimaaktivistin Greta Thunberg sorgte 2019 für weltweites Aufsehen. Die damals Sechzehnjährige hielt beim UN-Klimagipfel im September 2019 in New York eine hochemotionale und viel beachtete Rede, in der sie die zögerliche Haltung in Politik und Wirtschaft kritisiert und Maßnahmen zum Klimaschutz einfordert. Zitate aus dieser Rede gingen um die Welt:



Greta Thunberg beim Klimagipfel 2019

 **Workshop Komponieren mit dem Computer** (S.156)

” *This is all wrong. I shouldn't be standing here. I should be back in school on the other side of the ocean. Yet you will come to us asking people for hope? How dare you!*

You have taken away my dreams and my childhood with your empty words. And yet I'm one of the lucky ones. People are suffering. People are dying. Entire ecosystems are collapsing. We are in the beginning of a mass extinction. And all you can talk about is money and the fair sale of eternal economic growth. How dare you?

For more than 30 years the science has been crystal clear. How dare you continue to look away and come here saying that you are doing enough? When the politics and solutions needed are so clearly in sight. “ (Greta Thunberg, 2019)

- 7** a. Übersetzt die Redewörter ins Deutsche.
- b. Hört den Dance-Remix von Theo Richter auf Ausschnitten der Rede von Greta Thunberg basieren.
- c. Gestaltet mit selbst entnommenen Samples der Rede euren eigenen Track.



Billie Eilish 2019 in New York

Als populäre Musikerin von Greta Thunberg tritt Billie Eilish auf. Die US-amerikanische Singer-Songwriterin vertritt den gleichen Anspruch und wendet sich mit ganz ähnlichen Forderungen an ihr Publikum. Ihr Medium sind vor allem die Songs, von denen viele in Zusammenarbeit mit ihrem Bruder Finneas entstehen. Die größte Wirkung erzielte sie dabei mit *All the Good Girls Go to Hell*. In Interviews und Social-Media-Kanälen richtet sie sich an ihre Fans und die Politik:

” *Wir müssen zusammenstehen und unsere Stimme erheben, um unseren Planeten zu retten. Nicht nur für uns, sondern auch für unsere zukünftigen Generationen. Wir brauchen jetzt dringende [...] Maßnahmen und müssen zusammenarbeiten.* “ (Billie Eilish im MusikEXPRESS zur UN-Klimakonferenz 2019)

- 8** a. Fasst den Inhalt des Songs *All the Good Girls Go to Hell* von Billie Eilish und seine zentralen Forderungen in eigenen Worten zusammen. Stellt Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur Rede von Greta Thunberg heraus.
- b. Hört den Song *All the Good Girls Go to Hell* von Billie Eilish. Singt ihn dann zum Playback und/oder begleitet euch mit geeigneten Instrumenten.



All the Good Girls Go to Hell

Musik u. Text: Billie Eilish, Finneas O'Connell
© DRUP/Universal/MCA/Last Frontier

Intro/Interlude

(Dm⁶) (E⁷) Verse Am

My Lu - ci - fer is lone - y.

Fmaj⁷ Dm⁶

I can't com - mit to an - y - thing... but a time, Pe - ter's on va - ca - tion, an
you know I'm not your friend with - out some green - er walk in wear - ing fet - ters, _

E⁷ Am Fmaj⁷

o - pen in - vi - ta - tion. An - i - mals, ev - i - der - ence - es look more like a pick - et fence
Pe - ter should know bet - ter. Your cov - er up is cav - ing in. In a world such a fool, why are we sav - ing him?

Dm⁶ E⁷

once you get in - side 'em, got friends that can't in - vite them.
Poi - son - ing them - selves now, beg - ging for our help, wow!

Prechorus

Am Fmaj⁷ Dm⁶ E⁷

Hills burn in Cal - i - for - nia, my tu - rtle sig - nore ya, don't say I did - n't warn ya.

Chorus

Am Fmaj⁷ Dm⁶

All the good girls go to hel - l 'cause ev - en God her - self has

E⁷ Fmaj⁷

en - e - mies and the wa - ter starts to rise and heav - en's out of sight..

Dm⁶ Am Fmaj⁷

... in the dev - il on her team..

Outro

Dm⁶ E⁷ Am

My Lu - ci - fer is lone - ly. There's noth - ing left to save now..

Fmaj⁷ Dm⁶ E⁷ Am

My god is gon - na owe me. There's noth - ing left to save now.

All the Good Girls Go to Hell, Begleitstimmen

▶ Klavier

Musical score for piano accompaniment in 4/4 time. The right hand plays a steady eighth-note chordal accompaniment, while the left hand plays a walking bass line with eighth notes and rests.

▶ Synthesizer (Einwürfe)

Musical score for synthesizer interjections in 4/4 time. It features a melodic line with eighth and quarter notes, often with sustained notes.

▶ Bass

Musical score for the bass line in 4/4 time, showing a walking bass line with eighth notes and rests.

▶ Bass (vereinfacht)

Simplified bass line musical score in 4/4 time, consisting of a few notes and rests.

▶ Gitarre Schlagmuster

Guitar strumming pattern musical score in 4/4 time. It shows a sequence of strums with chord changes: Am, Fmaj7, Dm6, and E7.

▶ Schlagzeug

Drum pattern musical score in 4/4 time, showing a simple drum pattern with eighth notes.

9 Beschreibt die Funktion des Songs. Diskutiert eure Ergebnisse mit Blick auf sonst übliche Teenie-Pop-Produktionen.

10 Diskutiert über Funktion und Wirksamkeit der beiden Musikstücke. Positioniert euch zur Bedeutung politischer Songs in diesen oder anderen gesellschaftlichen Konflikten, die euch wichtig sind.

Klingender Protest in Lateinamerika

Ohne Stacheldraht: Die Welt gehört uns allen

Seit seiner Eroberung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hat der lateinamerikanische Kontinent mit Gewaltherrschaft, Ausbeutung und Identitätslosigkeit zu kämpfen. Zwar befreiten sich die Länder im 19. Jahrhundert von den europäischen Kolonialherren, aber auch nach den politischen Unabhängigkeiten lebte die Mehrheit der Bevölkerung in Armut und Perspektivlosigkeit. Nur eine kleine Minderheit und vor allem ausländische Investoren profitierten vom Reichtum des Kontinents. In der Mitte des 20. Jahrhunderts wurde in vielen Teilen der Welt die Forderung nach sozialer Gerechtigkeit laut. In diesem Zusammenhang war der Triumph des kubanischen Aufstands 1959 nicht nur für Lateinamerika ein Zeichen der Hoffnung. Das Bild des als revolutionär wahrgenommenen Argentiniers Ernesto Guevara, Revolutionsheld neben Fidel Castro, wurde zum meistreproduzierten Foto der Welt. Es ist bis heute umstritten, ob der Triumph der kubanischen Revolution für die Bevölkerung eine Verbesserung der Lebensbedingungen erreichte. Aber die Idee von Freiheit und Autonomie lebt weiter und ist Leitbild für soziale Proteste in der ganzen Welt.

Auch in den Künsten schlug sich das politische Ideal von Freiheit und Gerechtigkeit nieder. Im Kontext dieser Umbrüche der 1960er-Jahre schrieb der Uruguayer Daniel Viglietta das Lied *A desalambrar!* (etwa: Weg mit dem Stacheldraht!).

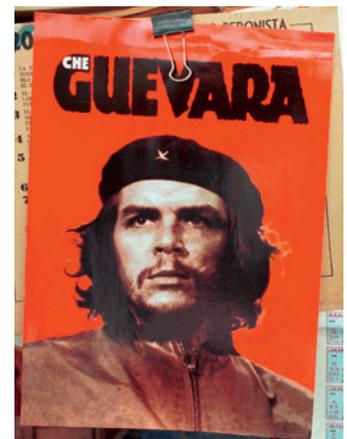
- 11** Sammelt Kontexte und Produkte, auf denen euch das Bild von Ernesto „Che“ Guevara schon begegnet ist. Diskutiert Vor- und Nachteile von Verbreitung und Vermarktung.

A desalambrar

Strophe

Musik: Daniel Viglietta
dt. Text: Lina Kahlau
© Lager Ed. Neue Welt

1. Ich frag alle, die mich hören, ob sie mit ihr mit, da - ran ge -
2. Und ich frag, hat von euch ein - ner von - her schon da - ran ge -
dacht? Uns ge - hört das, nicht die, nicht den Her - ren, mit der
dacht? Wenn die Hän - de nicht ho - ren, ge - hört uns, was sie ge -
Macht. Macht. A des - a - lam - brar, a des - a - lam -
brar! Das Land ge - hört uns, ge - hört dir und ih - nen: Pe - dro und Ma -
rí - a und Juan und Jo - sé.



Ernesto „Che“ Guevara
(1928–1967, Fotografie
von Alberto Korda)

A desalambrar (vierstimmiger Chorsatz)

Musik u. Text: Daniel Viglietti
Chorsatz: Heinrich Herlyn
© Lagos Ed./Neue Welt

Strophe

Am Am Am Am

S
A
T
B

1. Yo pre - gun - to a los pre - sen - tes si no se han pues - to a pen - sar, que
2. Yo pre - gun - to si en la tier - ra nun - ca ha - brá pen - sa - do us - ted, si

tie - rra es de no - sot - ros y no del que ten - ga más
las ma - nos son nues - tras, es nues - tro lo que nos den.

Refrain

12 E Am que la tie - rra nues - tra, es tu - ya y de a -
¡A des - a - lam - brar, a des - a - lam - brar, a des - a - lam - brar a des - a - lam -
brar, a des - a - lam - brar, a des - a - lam - brar

15 Am E C D Am Am
quel, de Pe - dro y Ma - rí - a, de Juan y Jo - sé.

Aussprachehilfen für spanischsprachige Liedtexte (S. 247):

„j“ wie „ch“ in „doch“, „qu“ wie „k“
„ch“ wie „tsch“, „z“ und „c“ (in Lateinamerika) wie „s“

...rt das Lied im Original und beschreibt die Stimmung, die davon ausgeht. Bezieht charakteristische musikalische Parameter in eure Überlegungen mit ein.



b. Fasst den Inhalt des Liedes zusammen und stellt heraus, inwiefern das Lied die Probleme und Forderungen der Zeit wiedergibt. Diskutiert, welche Rolle Musik für die Situation des Kontinents spielen kann.

c. Singt das Lied einstimmig in der deutschen Fassung oder in der vierstimmigen Chorfassung in der Originalsprache und begleitet euch mit geeigneten Instrumenten.

13 Die Symbolik und die Inhalte tragen auch heute noch Bedeutung in Lateinamerika. Findet Beispiele, die die heutige Verwendung des Liedguts bei Protestkundgebungen rechtfertigen.

Workshop Faszination
Mehrstimmigkeit (S. 34)

Ein vereintes Volk wird niemals besiegt!

Die kubanische Revolution galt zunächst als Symbol der Befreiung des Kontinents, hatte aber auch mächtige Feinde: In vielen Ländern wurden im Kontext des Kalten Krieges Militärdiktaturen installiert, die sozialistische Staatsformen nach kubanischem Modell ablehnten und die Niederschlagung sozialer Veränderungen mit exzessiver Gewalt durchsetzten. In Chile stürzte 1973 eine Militärjunta unter General Augusto Pinochet die demokratisch gewählte Regierung von Salvador Allende. Die Diktatur forderte enorme Opferzahlen. Die Aufarbeitung der Gewalt unterliegt bis heute großen politischen Schwierigkeiten. Als Symbol des Widerstandes gegen die Militärdiktatur komponierte Sergio Ortega und Eduardo Carrasco (Quilapayún) 1973 das Lied *El pueblo unido jamás será vencido* (*Das vereinte Volk wird niemals besiegt werden*), das heute in ganz Lateinamerika Proteste für soziale Gerechtigkeit begleitet.



Plattencover und Leitsymbol der Band Quilapayún

El pueblo unido jamás será vencido

Musik von Sergio Ortega, Eduardo Carrasco
© C. Carrasco

1. De pie, can - tar que va - mos a triun - far a - van - zan
2. De pie, mar - char, el pue - blo va - mos a triun - far, se - rá me -

ya ban - de - ras de u - ni - do. Y ven - rás mar -
jór la vi - da que ven - drá. A con - quis - tar nue -

chan - do jun - to a mí y a tu - rás tu can - to y tu ban -
tra fe - li - ci - dad y er - gó - mor mi - vo - ces de com -

de - ra flo - re - cer, la lu - cha un ro - jo a - ma - ne - cer a -
ba - te se - al - za - rán, dí - rán la an - tón - ción de li - ber - tad con

nun - cia ya la opo - si - ción que ven - drá. pa - tria ven - ce - rá.

Y a - ho - ra el pue - blo se - al - za en la lu - cha con voz de gi - gan - te, gri - tan - do: ¡a - de - lan - te!

14 a. Hört und singt das Lied in Originalsprache. Beschreibt die Wirkung, die davon ausgeht.

b. Benennt musikalische Mittel, die charakteristisch dafür sind. Bezieht die Textaussage (siehe Übertragung) in musikalische Überlegungen ein.



C33

Übertragung:

i

Das vereinte Volk wird niemals besiegt werden! (Wdh.)

1. Lasst uns aufstehen, singen, Dass wir siegen werden. Die Fahnen der Einheit werden deutlich sichtbar. Und du, komm mit und reih dich bei mir ein, Dann wirst du sehen, wie unser Lied und unsere Fahne aufblühen Und der Schein eines roten Sonnenaufgangs Das Leben, das kommen wird, ankündigt.
2. Lasst uns aufstehen, kämpfen! Denn das Volk wird immer siegen. Damit das Leben, das kommt, besser werden kann. Lasst dich ein (Lebens-) Glück einfordern, indem tausende Stimmen Sich gemeinsam erheben und mit Bestimmtheit Das Freiheitslied anstimmen: Das Vaterland wird siegen.

Und nun erhebt sich das Volk, Erhebt seine Stimme, Die Stimme eines Riesen, die ruft: Adelante! Das vereinte Volk wird niemals besiegt werden! (Wdh.)

Übertragung (T. Vogel)
mit freundlicher Genehmigung
von Schott Music, Mainz

Anahltende Proteste in Chile

Chile kehrte in den 1990er-Jahren unter umstrittenen Bedingungen zur Demokratie zurück, die Verfassung der Militärdiktatur blieb aber bestehen und verhinderte die Forderung nach Aufklärung und Gerechtigkeit. Diktator Pinochet starb 2006 im Hausarrest in Chile eines natürlichen Todes, ohne jemals für seine Taten bestraft worden zu sein. Große Aufstände der Bevölkerung erreichten Ende 2019 nach jahrzehntelangem Protest ihren Höhepunkt und forderten eine Verfassungsänderung: Vor allem Jugendliche und junge Erwachsene protestierten für unabhängige Justiz, Vergangenheitsaufarbeitung, aber auch für Chancengleichheit, soziale Gerechtigkeit, Gleichberechtigung, Pluralität und Umweltschutz.



Soziale Proteste in Santiago de Chile 2019

15 Schildert anhand der Aufzeichnung des Live-Auftritts der Band Inti Illimilli die Wirkung, die der Song *El pueblo unido* auf die Menschen hat. Diskutiert Vor- und Nachteile der Dynamik, die populäre Musik auslösen kann.



29

16 Findet Beispiele für Protestsongs auf Demonstrationen zu Themen in eurem eigenen Umfeld.

Widerstand am Konzertflügel

Auch im Bereich der Neuen Musik wurde das „Neue Chile“ eine Lied- und Inspirationsquelle: Der US-amerikanische Komponist Frederic Rzewski erarbeitete 1975 die 36 Pianovariationen von *The People United Will Never Be Defeated!* und setzte damit ein Statement gegen die US-Außenpolitik, die am Putsch des chilenischen Militärregimes maßgeblich beteiligt war.



Variation 18 (Ausschnitt)

Musik: Frederic Rzewski, Sergio Ortega, Eduardo Carrasco
© Coda Ed./Zenon Music/Schott Music



Variation 23 (Ausschnitt)



Frederic Rzewski (1938–2021)

US-amerikanischer Komponist und Pianist Neuer Musik, bekannt vor allem durch improvisatorische Elemente und politische Bezüge in seinen Werken.

17 Hört das Thema in der Version von Rzewski und zwei seiner Variationen. Beschreibt arbeitsteilig anhand von Höreindrücken und Notenausschnitten, wie die Variationen das Thema jeweils verarbeiten.



C34–36

18 Diskutiert, welche Wirkung und Funktion die Verarbeitung politischer Lieder in Neuer Musik haben kann.

Zusammen für die Freiheit – Protestmusik aus dem Iran

Frau – Leben – Freiheit



Die Islamische Republik Iran liegt am Persischen Golf zwischen Afghanistan, dem Irak, der Türkei und dem Kaspischen Meer. Wichtige historische Stätten kennzeichnen das Erbe des Perserreiches mit der ehemaligen Hauptstadt Persepolis. Seit der islamischen Revolution 1979 wird das Land autoritär und totalitär durch einen schiitischen ‚Obersten Führer‘, im Januar 2024 von Ali Chamenei, regiert. Die Freiheit der iranischen Bürgerinnen und Bürger leidet unter schwerwiegenden Menschenrechtsverletzungen und der permanenten Kontrolle in religiöser und ideologischer Konformität, die vor allem Frauen stark einschränkt. Die iranische Gesellschaft ist gespalten in Anhängerschaft der religiösen Führung und weltlich-moderne Generationen,

die in regelmäßigen Protesten für Entscheidungs- und Meinungsfreiheit, Frauenrechte, Klimaschutz und soziale Gerechtigkeit kämpfen.

Seit dem Jahr 2022 kommt es im Iran immer wieder zu großen Protesten und heftigen Auseinandersetzungen, die u. a. durch die Festnahme der 22-jährigen Mahsa Amini wegen Nichteinhaltung der Kleidervorschriften und ihren Tod in der Sittenhaft ausgelöst wurden. Als Hymne der Frauenbewegung zählt seit mehreren Generationen das Lied *Sorud-e Zan* (*Hymne der Frauen*), das vor allem in den Protesten für Frauenrechte von weiten Teilen der Gesellschaft gesungen wird.

19 Hört die persische Variante des chilenischen Liedes und benennt Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Tauscht euch darüber aus, warum das Lied in so vielen Teilen der Welt zum Standard des Protests geworden ist.



C37

20 a. Macht euch sich mit dem Text von *Sorud-e Zan* vertraut (Ausprachehilfe/Übersetzung). Singt das Lied in der phonetischen Umschrift oder auf Singsilben (→ S. 250). Benennt musikalische Elemente, die eine Protestwirkung erkennen lassen.

b. Stellt Merkmale in Text und Musik heraus, die das Lied zu einer Hymne werden ließ.

c. Verfolgt die Aufnahme und beschreibt die Wirkung, die in der Aufnahme zum Ausdruck geht. Diskutiert die Gefahren und die Funktionen, die die Hymne der Frauen bei Demonstrationen im Iran haben könnte.



C38

21 Hört die Aufnahme erneut und beachtet insbesondere die Besetzung dieser Einspielung. Diskutiert die Umsetzung im gemischten Chor in den Vor- und Nachteilen, die der Einbezug von Männerstimmen in der Hymne haben könnte.



C38

Ein Protestlied geht um die Welt

Das chilenische Lied *El pueblo unido jamás será vencido* (→ S. 247) wird auch auf Demonstrationen im Iran als Hymne der Freiheit skandiert und zählt zu den wichtigsten Protesthymnen gegen das Regime.



Sorud-e Zan (Hymne der Frauen*)

M. + T.: Yarrahi / Mona Borzouei

mf Em Em/D C B Em Em/D C B

Be nām - e to ke esm-e ramz-e māst, shab - e mah - sā te e sad ne - dāst. Be -
 Sha - bā hen gām, mi yā - ne kū-che-hāst, be dar kū - bad ne t-e sho-māst, ba

5 Am D G C Am⁶ B Em Em/D

khān ke shahr so - rūd - e zan sha - vad, ke in va-tan sha - vad.
 rā - da - ram ke san - ga - re man - ast, cho sā shan ast.

9 Am Bm⁷ Em Em/D C B Em

Da - vi - da - nash, fa - rā - khe si - ne' ash, cho pa - nā o ma' man ast.

13 f Em Em/D Cmaj⁷ B Em Cmaj⁷ B

Bar ta - ne shā - he - dān tā - zi - yā - ne mi - za - nand, ze jān khast - e - gān pā - re - ye tan - e ma - nand.

mf 17 Am D Gmaj⁷ C 1. F#⁷/C# Em 2. Am⁷ B Em

Be jā - ye ū be qalb - e man be - zan, ja - rā - ne mi - sha - vad.
 A - mān be - de, be - bū - sa - mash be khūn ke jā - ve - dā - ne mi - sha - vad.

23 f Em Em/D Cmaj⁷ B Em Em/D Cmaj⁷ B

Bas - te bā - lā - ye sar gi - so - vān che - y - e - tōsh - te' ane har - ke rā rā - vi - ye je - nā - ya - tist.

mf 27 Am⁷ D⁽⁷⁾ Gmaj⁷ C (Am) F#⁷/C# B Em (Em/D)

Sa - far che - rā? be - gir, ze jo - re - shān na - fas be - gir.
 Be - khān ke shahr so - rūd - e zan sha - vad, ke in va - tan, va - tan sha - vad.

Vereinfachte Aussprachehilfen: Ā = dünn, ē = w; z = stimmhaftes s; Kh, q = ch wie in „doch“; Y = j; Sh = sch; Ch = tsch; J = dsch; Apostroph = Knacklaut wie in „be-enden“

*phonetische Umschrift

Nicht-singbare Übungsaufgabe:

- In the name of you
That is our code word
The nightfall of Mahsa
Shall be the rebirth of
Sing! So that the city
So that this land becomes
- At night in the alley
Knocking on doors, she
My brother, my fortress
Whose bright shadow holds me tight
His running, his broad chest
Is my safe refuge
- They're whipping the bystanders
Hey, these self-sacrificing folks are a part of my being!
Instead of them, land your lash at my heart
As the world becomes a song, allow me
To kiss him a kiss of blood
That it will become immortal!
- Hairs put up
What a tremendous sense of awe!
They killed whoever recounts a heinous crime!
Why emigrate?
Stay put and take back our country
Make the tyranny lose its breath
Sing! So that the city be filled with the Anthem of woman
So that this land becomes our homeland again!

Millionenfach geklickt – Für die Freiheit

Besonderes Leitmotiv der jüngsten Proteste im Iran ist der Song *Baraye Azadi (Für die Freiheit)* des iranischen Musikers Shervin Hajipour. Er nutzt für die Lyrics die Online-Kommentare von Demonstrantinnen und Demonstranten, in denen sie begründen, warum sie auf die Straße gehen: z. B. „... für das Tanzen auf der Straße“, „... für meine Schwestern“, „... für ein lachendes Gesicht“, „... für die Sehnsucht nach einem normalen Leben“. Der Text gipfelt im Slogan „Frau, Leben, Freiheit“ und löste damit die umgehende Verhaftung des Sängers aus. Doch sein Song war schon in Iran nicht rund 40 Millionen Mal aufgerufen worden – und gilt damit als viralster Song in der iranischen Geschichte „... mit der Sound einer ganzen Zeit“ – „alles, was die Islamische Republik dem Volk in 43 Jahren angetan hat, kommt in diesem Song vor“ (Naika Foroutan, Natalie Amiri). Der Song wurde im In- und Ausland zum Symbol der Proteste im Iran, zahlreiche Coverversionen und Solidaritätskonzerte, darunter von Coldplay in einer gemeinsamen Performance mit der iranischen Schauspielerin Golshifteh Farahani, greifen die Ballade für die Freiheit auf. Der Song wurde 100.000 Mal für die neue Grammy-Kategorie „Best Song for Social Change“ vorgeschlagen.



- 22** a. Hört die Ballade. Benennt charakteristische Elemente in der musikalischen Gestaltung der Protestballade.
- b. Beurteilt die Wirkung und die Funktion, die *Baraye Azadi* im Vergleich zu älteren Protestsongs wie *Sorud-e Zan* einnimmt.
- c. Führt euch die Vorgehensweise von Shervin Hajipour zur Gestaltung der Lyrics vor Augen. Sammelt Ideen aus eurem eigenen Umfeld, in denen ihr eure eigenen Media Statements zu von euch gewählten gesellschaftsrelevanten Themen zusammenführt. Diskutiert die möglichen Einsatz solcher Lyrics im Protestkontext.



C39

Rap und Revolution: Toomaj Salehi

Im April 2024 ist der iranische Rapper Toomaj Salehi telefonisch nicht mehr erreichbar. Wegen „Aufruf zur Rebellion“ und „Disruption auf Straßen“ in seiner Musik wurde er von einem iranischen Gericht zu Gefängnis verurteilt. Es ist bereits ein wiederholtes Urteil, dank internationaler Solidarität und juristischem Beistand wurde er zunächst wieder entlassen. Der Rapper aus Isfahan liebt die Menschen seines Landes, er setzt sich vehement für die Minderheiten im Iran ein: Frauen- und Arbeiterrechte, politische Verhaftungen oder soziale Missstände sind prägende Themen seiner Songs. In der persischen Sprache verwendet das Bildhafte der persischen Sprache, blumig-poetische Umschreibungen gehören im Iran zum Alltag und wirken sich auch auf den Rap aus. Sein Song *Soorakh Moosh* (Das Rattenloch) gilt als Schlüssel zur Verfolgung, denen Salehi ausgesetzt ist.

- 23** Recherchiert das Musikvideo, hört den Song mehrmals und verfolgt die Lyrics in der englischen Übersetzung. Arbeitet heraus, welche Themen und Meinungen Salehi verarbeitet bzw. vertritt. Skizziert die Möglichkeiten und die Gefahren, die sein Protest birgt.



- 24** Fasst die unterschiedlichen Facetten und Zielgruppen iranischer Protestmusik in eigenen Worten zusammen.

Kunst geht nach Brot – Konzertleben und Musikindustrie



Theodor L. Weller:
Schalmeibläser (1844)

Schmierern um des Geldes willen

Vom Applaus des Publikums kann die Künstlerin oder der Künstler so wenig leben wie „der Mensch vom Brot allein“. Dieser schon von der ‚wirtschaftliche‘ Seite ein Aspekt der Musikgeschichte, der das Publikum nur am Rande interessierte. Man war gern überzeugt, dass die Künstlerinnen und Künstler ‚um der Sache willen‘ arbeiten. Das Bild vom ‚armen Musikanten‘ passt in dieses Klischee.

In Wirklichkeit waren, seit das Kunstgenie in das Kulturleben trug, die meisten Musikerinnen und Musiker – in Komposition und Ausführung – nicht nur Künstlerinnen und Künstler, sondern fast alle selbstständig ein Unternehmen. Sie mussten ihre Kunst verkaufen und damit leben. Dass diese Konstellation ein Dilemma in sich birgt, lässt sich aus den Briefungen Ludwig van Beethovens ablesen. Im Jahr 1801 schrieb er:

„ Meine Kompositionen sagen mich viel ein, und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe als ich möglich ist, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache sechs, sieben Anleger und noch mehr, wenn ich's mir angelegen sein lassen will. Ich akkordiert¹ nicht mehr mit mir; ich fordere, und man zahlt. “

Mit dieser nach dem Grundsatz von Angebot und Nachfrage überaus günstigen Situation ist Beethoven aber nicht glücklich; 1818 schreibt er:

„ Was mich angeht, so wandle ich hier mit einem Musik Notenscriber in Bergen, Klüften und Tälern herum und schmiere manches um des Geldes und um des Brotes willen; denn auf diese Höhe habe ich's gebracht, daß, um einige Zeit für ein großes Werk zu gewinnen, ich mich vorher soviel schmierern um des Geldes willen muß, daß ich es aushalte bei einem großen Werk. “

Später wurde die Welt der Musik durch technischen Änderungen ausgesetzt. Die Schallplatte und der Rundfunk eröffneten neue Formen des Musikhörens. Das Publikum zerfiel in immer mehr Teilhörerschaften. Im Verlauf dieser Prozesse nahm die Vermarktung von Musik auf Tonträgern geradezu industrielle Ausmaße an. D Aber auch das Konzertleben nahm einen vornehmlich unvorstellbaren Aufschwung. Das gilt sowohl für die Rock- und Popmusik als auch für die ‚klassische‘ Musik.

a. Stellt anhand der beiden Beethoven-Zitate die grundsätzliche Schwierigkeit dar, die sich aus der Doppelfunktion (Kunstschaffende und Unternehmerinnen bzw. Unternehmer) ergibt.

b. Nennt ‚Teilhörerschaften‘ im heutigen Musikbetrieb.

c. Recherchiert und präsentiert Informationen über Tonträger, die seit der Erfindung der Schallplatte durch Emil Berliner im Jahr 1877 auf den Markt kamen, sowie über die jüngeren Entwicklungen rund um Digitalisierung und Streaming. Diskutiert den Einfluss heutiger Verbreitung, z. B. mittels Streamingangeboten, auf Musikhören und Publikum.

 **Streamen statt Besitzen**
(S. 266)



1 akkordiert: verhandelt, vereinbart

Das ideale Publikum

Auf die Frage nach dem idealen Publikum für seine Konzerte antwortete der Pianist Alfred Brendel (*1931):

» *Jung, mittel und alt. Ohne Husten, Handys und Hörgeräte. Und außer sich vor Begeisterung.* «

Konzerte, bei denen das Publikum diesem Ideal entspricht, sind vor allem im Bereich der akademischen oder zeitgenössischen (der ‚klassischen‘) Musik zu finden. Man besucht sie „nur zum Zuhören“ und gegen Eintritt. In anderen Genres, z. B. in den Ausprägungen folkloristischer oder spiritueller Musik, ist Musik mit Funktionen verbunden. Im Bereich populärer Musik oft mit Tanz und Bewegung, bei Pop-Konzerten ist das Mitsingen nicht verpönt, sondern Teil der oft lauten Konzertkulisse.



Alfred Brendel (1931–2021)

- 2** Beschreibt andere Arten des Musikhörens und nennt Funktionen von Musik außerhalb des ‚Kunst‘-Verständnisses. Bezieht dabei unterschiedliche Regionen sowie Produktions- und Konsumsituationen der jeweiligen Musikgenres mit ein.

Adornos Hörtypen

Der Soziologe und Musikwissenschaftler Theodor W. Adorno (1903–1969) teilte in einer – wegen seiner pointierten Aussagen höchst umstrittenen – Publikation das Publikum in sieben Gruppen ein:

1. *Der Experte erkennt alle musiktechnischen Details und sieht darin auch den Sinnzusammenhang.*
2. *Der gute Zuhörer vollzieht Zusammenhänge und urteilt begründet. Er versteht Musik, wie man eine Sprache versteht, auch wenn man nichts von Grammatik und Syntax weiß.*
3. *Der Bildungshörer hat (z. B. biografische) Kenntnisse über Musik, ist aber unfähig zum strukturellen Hören. Er urteilt nach dem Prestige-Gehalt des Gehörten.*
4. *Der emotionale Hörer verhält sich antwortlos, bezieht sich auf die ‚Gefühlswerte‘ der Musik.*
5. *Der Ressentiment-Hörer protestiert gegen den Musikbetrieb und bevorzugt musikalische ‚Nischen‘, denen er sich wie ein Sektenmitglied anschließt.*
6. *Der Unterhaltungs-Hörer sieht in der Musik als bloße Reizquelle. Ihn hat die Musikindustrie im Blick.*
7. *Der Gleichgültige, Unmusikalische, der musikalische leidet an den Folgen eines Erziehungsdefekts in früher Kindheit.*

- 3**
- a. Studiert die Typologie Adornos. Skizziert, wieviel Prozent eurer Bekannten den einzelnen Gruppen zuzuordnen sind. Vergleiche eure Einschätzungen in der Gruppe.
 - b. Ordnet euch selbst nach Adornos Typologie ein.
 - c. Diskutiert, wieviel eine Zuordnung in „gute“ und „schlechte“ Hörerinnen und Hörer sinnvoll ist. Sammelt Alternativbeispiele, die weniger wertend sind und trotzdem der Hörtypologie entsprechen.

Kathedralen der Musik

Bis weit in das 18. Jahrhundert entsprachen die Konzertsäle dem Publikum, für das gespielt wurde. Der Mannheimer Hofkapelle lauschte man beispielsweise im Rittersaal des kurfürstlichen Schlosses. Erst mit dem Beginn des öffentlichen Konzertlebens kam das Bedürfnis nach eigenen Sälen auf. Dazu schrieb E. T. A. Hoffmann:

» Die allgemeine Begierde, im Konzert nicht allein zu hören, sondern auch zu sehen, die Brängen nach Plätzen im Saal [...] entsteht gewiss nicht aus bloßer müßiger Schaulust: man hört besser, wenn man sieht. «

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden Konzertsäle gebaut, die bis heute in der Musikwelt berühmt sind. Ihre prunkvolle, an Kathedralen erinnernde Gestalt spiegelt die Ästhetik des Bürgertums wider, in der die Musik eine fast religiöse Rolle spielte. Viele dieser Säle gelten bis heute als architektonische Glücksfälle:



Der Goldene Musikvereinssaal in Wien

- Der Goldene Musikvereinssaal in Wien, von der bürgerlichen Gesellschaft der Musikfreunde gebaut, 1870 eingeweiht, hat 1.750 Sitzplätze.
- Die Eröffnung des Amsterdamer Concertgebouws wurde von einer Gruppe von sechs Personen initiiert. Im ersten Saal mit seinen fast 2.000 Sitzplätzen fand 1888 das erste Konzert statt. Die Carnegie Hall in New York wurde von dem Milliardären Andrew Carnegie finanziert und 1897 eröffnet. Heute hat der große Saal 2.800 Sitzplätze.

4 Seht einen Ausschnitt aus einem Sinfoniekonzert. Diskutiert dann E. T. A. Hoffmanns Aussage über das Sehen im Konzert. Sammelt visuelle Effekte, die diese Formulierung begründen.



30



Sitzplan der Berliner Philharmonie

„Kathedralen“ statt Schuhschachteln

Die Ausrichtung auf ein Podium entspricht nicht den Vorstellungen der heutigen Architektur von offenen, ‚demokratischen‘ Gebäuden. Deshalb wandte man sich von der rechteckigen ‚Schuhschachtel‘-Form des 19. Jahrhunderts ab und suchte nach anderen architektonischen Lösungen.

Besonders umstritten war lange Zeit die Berliner Philharmonie mit ihren 2.440 Sitzen, die in den frühen 1960er-Jahren nach Plänen Hans Scharouns entstand. Heute ist der Bau ein Wahrzeichen Berlins und wurde zum Vorbild vieler neuer Konzerthäuser.

5 Studiert den Sitzplan der Berliner Philharmonie und tragt die Unterschiede dieser architektonischen Lösung im Vergleich zum traditionellen Konzertsaal zusammen. Bedenkt dabei Sichtverhältnisse und Akustik, aber auch das Raumgefühl des Publikums.

Programme im Wandel

Die Gestaltung der Konzertprogramme war ständigen Veränderungen unterworfen. Die Betrachtung des Aufbaus, der Werkauswahl, der Mitwirkenden und der Dauer erlaubt Schlüsse auf gesellschaftliche Regeln und wirtschaftliche Gegebenheiten. Das zeigt ein Vergleich zweier jeweils für ihre Epoche typischer Konzerte der Jahre 1790 und 2013.

- 6** Vergleiche die beiden Programme hinsichtlich des Aufbaus, der Mitwirkenden, der Dauer, der gespielten Werke und der ökonomischen Gegebenheiten.

Freitag, 22. November 2013, 20:00 Uhr München, Philharmonie im Gasteig

Werke:

Franz Schubert
Stabat Mater für Chor und Orchester g-Moll D 175
Symphonie h-Moll D 759, *Unvollendete*

Ludwig van Beethoven
Messe C-Dur op. 8

Mitwirkende:

Luba Orgonášová, Sopran
Gerhild Romberger, Mezzosopran
Christian Elsner, Tenor
Michael Volle, Bariton

Chor des Bayerischen Rundfunks
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Dirigent:

Thomas Hengelbrock

Mit gnädigster Erlaubniß
Wird Heute Frentags den 15ten October 1790
im großen Stadt-Schauspielhause
Herr Kapellmeister Mozart
ein
musikalisches Konzert
zu geben.

Erster Theil.
Eine neue große Symphonie von Herrn Mozart.
Eine Sonate von Madame Schick.
Ein Concert dem Clavier-piano, gespielt von Herrn Kapellmeister
Mozart seiner eignen Komposition.
Eine Arie von Herrn Caccarelli.

Zweyter Theil.
Eine Sonate von Herrn Kapellmeister Mozart von seiner eignen Kom-
position.
Ein Duett gesungen von Madame Schick und Herrn Caccarelli.
Eine Phantasie aus dem Clavier von Herrn Mozart.
Eine Symphonie.

Die Personel ist in den Logen und Parquet a fl. 45 kr.
Auf der Gallerie 24 kr.

Es sind bey Herrn Mozart, wohnhaft in der Rablberggasse No. 167. vom Donner-
stag den 15ten und Freytag Fröhe bey Herrn Cassirer Scheidweiler und an der
Casse zu haben.

Der Anfang ist um Elf Uhr Vormittags.
Abendigung eines Konzerts in Frankfurt, 15. October 1790

Die Favoriten des Publikums

Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein standen die Konzertprogramme zum größten Teil aus zeitgenössischen Kompositionen. Heute hingegen sind in vielen Konzerten vor allem die Meisterwerke der Vergangenheit vorgestellt. Aufschluss darüber gibt die Statistik der Aufführungen, die die beiden großen Münchner Sinfonieorchester in einer beispielhaft gehaltenen Saison spielten. Neun lebende Künstler waren darin mit je einem Werk vertreten. Die ‚Favoriten‘ kommen aus verschiedenen Epochen:

| | | | | | |
|--------------------------|----|-----------------------------|---|----------------------------|---|
| W. A. Mozart (1756–1791) | 12 | L. Janáček (1854–1928) | 6 | A. Bruckner (1824–1896) | 5 |
| G. Mahler (1860–1911) | 11 | L. v. Beethoven (1770–1827) | 5 | F. Mendelssohn (1809–1847) | 3 |
| J. Brahms (1833–1897) | 10 | F. Schubert (1797–1828) | 5 | M. Ravel (1875–1937) | 3 |

- 7** Studiert die Statistik und fasst zusammen, in welchem Maß die verschiedenen Epochen der Musikgeschichte oder Aspekte der Diversität in den Konzertprogrammen berücksichtigt wurden. Stellt Vermutungen über die Hintergründe der Programmauswahl an.

Aus Alt mach Neu – Jazzmusiker interpretieren einen Hit

Ein einsamer Sommer in der Stadt

Coverversionen und Umgestaltungen von älteren, oft sehr erfolgreichen Songs sind ein Mittel, ihnen neuen Ruhm zu verschaffen – aber auch, um auf diese Weise an den bestehenden Erfolg anzuknüpfen. 1968 schrieben die Songwriter Paolo Conte und Vito Pallavicini den Song *Azzurro* für den italienischen Sänger und Schauspieler Adriano Celentano. Der Text beschreibt die Stimmung eines einsamen Sommers in der italienischen Stadt. Der Song ist typisch für den Stil Contes: Er kombiniert eingängige Melodien mit ungewöhnlichen musikalischen Einfällen – hier marschähnliche Instrumentalpassagen.



Adriano Celentano
im Jahr 1973 in Rom

Adriano Celentano (*1938)

Der gelernte Uhrmacher mit der unverwechselbaren Stimme war seit den 1960er-Jahren nicht nur in seiner italienischen Heimat sehr populär.

Paolo Conte (*1937)

Der italienische Komponist und Maler schreibt außerdem häufig ungewöhnlich originelle Lieder, in denen er eingängige Melodien mit oft sehr poetischen Texten verbindet.

Azzurro

Musik: Paolo Conte, Michele Virano
Text: Vito Pallavicini
© FCP Ed./Sugar/Peermusic

Strophe

5 *Cm G⁷ Cm Cm Cm G⁷ CmC⁷*
 Cer-co l'e-sta-te tut-to in-no-ve all' im-prov-vi - so - èc-co-la qua.
 9 *Fm C⁷ Fm G⁷ Fm C⁷ Fm*
 Lei è par-ti-ta ne-ssun' spia-gi- e som- so-lo - quas-sù cit-tà.
 13 *C G⁷ Cm A⁷ D⁷ G⁷ C G⁷*
 Sen-to fi-schia- so- no- ti tet-ti - un- de-ro - pla - no - che se ne v-à.

Refrain

C D⁷ G⁷ Dm G⁷
 Az-zur-ro, è-ri-gi- trop-po, az-zur-ro e lun-go per me. Mi ac-
 21 *C G⁷ C G⁷ C C⁷*
 cor- non a- - re- più ri-sor - se sen-za di te. E al -
Em F A⁷ D⁷ G⁷
 io qua-si qua-si pren-do, il tre-no e ven-go, - ven-go da te. Ma il
 29 *Am A^b C/G F G C*
 ve - no - dei de-si - de - ri - nei miei pen-sie-ri, all' in-con-tra-rio v-à.

8

- Singt die erste Strophe und den Refrain des Songs zur eigenen Begleitung oder zum Playback.
- Hört den Song in der Version von Adriano Celentano. Skizziert dabei den Formverlauf von *Azzurro*. Charakterisiert die Formteile mit ihren Besonderheiten.



- Überprüft Textinhalt und Stimmung des Songs. Berichtet über Divergenz oder Übereinstimmung beider Faktoren.

Fusionen aus klassischer und populärer Musik – Bilder einer Ausstellung reloaded

Im Jahr 1971 erschien das Album *Pictures at an Exhibition* der britischen Band Emerson, Lake and Palmer. Darin bearbeiteten die drei Musiker ausgewählte Teile von Modest Mussorgskis Klavierzyklus *Bilder einer Ausstellung*, in dem der Komponist zehn Werke des russischen Malers Viktor Hartmann vertont. In der Originalfassung wurden diese „musikalischen Bilder über Bilder“ durch sechs Promenaden. In ihnen wird der Gang der Promenaden zum nächsten innerhalb der Ausstellung dargestellt.

Erste Promenade (aus: Bilder einer Ausstellung)

Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto



Mussorgskis Klavierzyklus mit seiner suggestiven Klangsprache inspirierte viele Musikschaaffende zu Übertragungen und Arrangements. Besonders beliebt wurde die Fassung für Gitarre des französischen Komponisten Maurice Ravel aus dem Jahr 1922. Allerdings wurde diese Version nicht von allen begrüßt: Manche sahen darin einen unerlaubten Verstoß gegen den Willen des Komponisten.



Keith Emerson (1944–2016), Greg Lake (1942–2016), Carl Palmer (*1950)

Ein beängstigender Angriff auf die klassische Musik

Die Version von Emerson, Lake and Palmer wurde sehr unenthusiastisch aufgenommen. In der Musikdatenbank *AllMusic* verurteilt der Journalist Bruce Eder verschiedene Reaktionen der klassischen Musik. Er schreibt, Emerson, Lake and Palmers Adaption sei eines der bahnbrechenden Dokumente der Progressive-Rock-Ära:

„[...] One of the seminal documents of the progressive rock era, a record that made its way into the collections of millions of high-school kids who never heard of Modest Mussorgsky. [...] It does some violence to Mussorgsky, but [...] makes a fairly compelling case for adapting classical pieces in this way. At the time, it introduced Classical Rock to millions of listeners, including the classical community, most of whose members regarded this record as something akin to an armed assault.“

- 11** a. Hört die Promenade
 – aus Mussorgskis Klavierzyklus
 – in der Originalfassung von Emerson, Lake and Palmer
 – in der Bearbeitung von Maurice Ravel.



C43–45

Beschreibt, wie der Schritt des Gehens dargestellt wird (Mussorgski) bzw. wie die Promenaden instrumentiert sind (Emerson, Lake and Palmer, Ravel). Begründet eure Darstellung, ggf. am Notentext.

- b. Diskutiert die Angemessenheit beider Bearbeitungen vor dem Hintergrund des Werktitels.
- c. Tauscht euch über die Kritik zur Adaption von Emerson, Lake and Palmer aus, die in Eders Rezension angesprochen wird. Bezieht die Grenzen und Möglichkeiten der Verbreitung beider Genres in eure Überlegungen ein.

Schmähkritik und Lobeshymne – die Rolle der Musikkritik

Der leichteste Beruf der Welt

Nachdem die Musikkritik im 17. und 18. Jahrhundert vor allem Kompositionskritik war, wandte sie sich im 19. Jahrhundert zunehmend der Fragestellung zu, was eine gute Interpretation ausmache. Über Wirkung und Wesen der Musikkritik gingen und gehen die Meinungen weit auseinander. Der englische Musikwissenschaftler Ernest Newman (1868–1959) schrieb an einen angehenden Musikkritiker:

„Mein lieber Joseph – mit gemischten Gefühlen habe ich Deinen Brief erhalten, in welchem Du mir mitteilst, dass Du [...] als Musikkritiker bestellt worden bist. [...] Bist Du sicher, dass Du die unnatürliche Gabe und den unheimlichen Mut hast, um dem Ideal der Niederträchtigkeit leben zu können, das man von Dir von dem Augenblick an erwartet, an dem Du Kritiker wirst? Ein Kritiker kann sich allerdings beruhigen. Der Beruf des Musikkritikers ist der leichteste in der Welt.“

Der einflussreichste Musikkritiker des 19. Jahrhunderts, Eduard Hanslick, schätzte die Wirkung der Kritiker auf die Künstler so ein:

„Die Kritik ist gegen den wirklichen Wert oder Unwert des Künstlers nicht allmächtig. Von tatsächlichem Einfluss ist sie bloß, wenn sie Schmerz gesagt, Pech hat. Das Publikum lässt sich nichts weismachen und hat seine eigenen Eindrücke, und diese sind meistens – nicht immer – recht.“

Und Georg Kreisler (1922–2011) beschrieb in einem satirischen Lied einen ganz besonderen Musikkritiker:

Der Musikkritiker

Musik und Text: Georg Kreisler
© Georg Kreisler

Heute findet jede Zeitung größere Verbreitung durch Musikkritiker,
Und so hab auch ich die Ehre gemacht meine Karriere als Musikkritiker.
Ich hab zwar ka Ahnung, was Musik ist, denn ich bin beruflich Pharmazeut,
Aber ich weiß sehr gut, was Kritik ist, bin schlechter,
umso mehr freu'n sich die Kritiker.
Es gehört zu meiner Pflicht, alles zu vernichten als Musikkritiker,
Sollt' ich etwas Schönes hören, muss ich's unterbinden als Musikkritiker.
Mich kann auch kein Künstler begeistern, da ich ja nicht verstehe, was er tut.
Drum sag ich von jedem Komponisten: Erst nachdem er tot ist, ist er gut!



Otto Böhlér: *Wagner vor dem Thron des Kritikers Eduard Hanslick* (um 1870)

- 12** Hört einen Ausschnitt aus Kreislers Lied. Fasst dann die drei Aussagen über Musikkritik und Musikkritiker zusammen; äußert euch zu den verschiedenen Schreibhaltungen; beschreibt ggf. eure Erfahrungen mit Musikkritiken.



C46

- 13** Betrachtet die Karikatur und sammelt die wichtigsten Elemente der Darstellung. Interpretiert sie vor dem Hintergrund des Verhältnisses von Musikkritik und Musikschaffen.

Musik, die man stinken hört

Die schärfsten ‚Verrisse‘ von Hanslick galten Wagner, aber auch über Werke anderer großer Komponisten fällt er vernichtende Urteile, z. B. über Tschairowskis *Violinkonzert*:

» Friedrich Vischer behauptet einmal, [...] es gebe Bilder, ‚die man stinken sieht‘. Tschairowskis Violin-Concert bringt uns zum erstenmal auf die schauerliche Idee, ob es nicht auch Musikstücke gäbe, die man stinken hört. «

Solche Kritiken, die von Künstlerinnen und Künstlern als beleidigende Schmähung angesehen werden, kehren in der Geschichte immer wieder. Sie müssen von den Betroffenen aber nicht ein Urteil des deutschen Bundesverfassungsgerichts von 1991 – hingenommen werden:

» Eine herabsetzende Äußerung nimmt [...] erst dann den Charakter der Schmähung an, wenn in ihr nicht mehr die Auseinandersetzung in der Sache, sondern die Diffamierung der Person im Vordergrund steht. «



Kreativitätsmangel oder Naturgewalt?

Den vernichtenden Urteilen über Musikschaffende und Kunstwerke steht häufig eine Berichterstattung gegenüber, die die Leistung einer Künstlerin oder eines Künstlers in den Himmel hebt. Die Extreme lassen sich auch bei der Beurteilung von Popmusik beobachten. Als 1999 erschienene Album *No Ordinary World* des britischen Sängers Joe Cocker (1944–2014) schrieb der Kritiker Oliver Hüttmann:

» *No Ordinary World* ist [...] dem ordinären Cocker mag schlechtere und gewiss schlockigere² Platz einmachen haben, sehen aber eine so mediokre, so ereignislose. [...] Zu Songs, die mehrheitlich im Spülwaschgang in der Studiotrommel rotieren, während Cocker seine Töne aufgibt wie Megaperls. [...] Das Rauchen hat sich Cocker mit dem Zigarettenpfeifen angewöhnt. Wenn es doch nur eine Kur gäbe gegen den chronischen Kreativitätsmangel. «

In einer Konzertankündigung aber konnte man

» Joe Cocker gehört zu den ganz großen Sängern unserer Zeit. Seine Stimme ist pure Naturgewalt, kraftvoll, exzessiv [...]. Ob Balladen, bluesiges Country, Folk-Songs oder geradlinig strukturierte Popsongs, seine Gabe, Lieder anderer Interpreten in neuen Dimensionen zu heben, macht ihn zur dauerhaft strahlenden Lichtgestalt im Rockbusiness. Mit dem Album *No Ordinary World* [...] bestätigte Joe Cocker, dass er immer noch so unvergleichlich und unwirksam ist wie vor 32 Jahren.

14 a. Singt den Song zum Play-Button zur eigenen Begleitung.



C47

b. Macht euch nach den beiden Beschreibungen von Cockers *No Ordinary World* eine Klangvorstellung von der Musik über. Teilt eure Vorstellung anhand des Hörbeispiels.



C48

c. Diskutiert die Berechtigung der Kritiken.

15 Sucht in den drei Auszügen aus Kritiken nach Elementen einer Schmähkritik. Diskutiert die Angemessenheit des Verfassungsgerichtsurteils.

16 Sammelt Beispiele von Schmähkritik in eurem Umfeld, z. B. in Casting Shows oder ‚Shitstorms‘ auf Social-Media-Plattformen. Diskutiert Schnittmengen und Unterschiede zur professionellen Musikkritik.

² schlockig: Im Englischen ein aus dem Jiddischen stammendes Lehnwort für ‚billig‘, ‚schäbig‘

No Ordinary World

Musik und Text: Lars Gustaf Anderson, Steven Allen Davis
© CHRYSALIS/BMG

Verse

1. My day starts off the same, it looks like it might rain, but I will not complain.
2. Ev'ry-bod-y's got a dream, ev'ry thought and ev'ry scheme, the spaces in between.

'cause I can see the sun, I say my little prayers, I'm running down the
to see the clouds, I won't give it too much, to get in - side my

stairs, the streets are go-ing no - where, but I don't care. 'Cause this day is beau-ti-ful,
mind 'cause all that real-ly mat - ters is here and now. When you're ly-ing close to me,

noth-ing's gon-na get me down. 1./2. It's no or - di - na - ry world.
you are all the joy I need.

Chorus

when you're here with me, the time to come, I have the space to breathe.

It's no or-di-na - ry world, you want with me, I see in - side my dreams

ev'ry dia-mond, ev'ry pearl, it's no or-di-na - ry world, no or-di-na - ry world.

Bridge

2. F
when our hearts are in mine, no rea-son to take our time,

Interlude

sur-ri-nder to love, like good re-li - gion. It's no or-di-na - ry world.

Coda

no or-di-na - ry world, no or-di-na - ry world.

Klassiker und Popstars im Stadion

Ein markantes musikalisches Signal

Als die Union of European Football Associations 1992 ihren Pokalwettbewerb neu gestaltete und die *Champions League* einführte, wollte sie auch ein markantes musikalisches Signal etablieren. Sie beauftragte den britischen Komponisten Tony Britten und gab ihm eine Jobbeschreibung auf den Weg: Es sollte etwas ‚Ernstes‘ und ‚Klassisches‘ sein. Er bediente sich bei einem alten Komponisten, zwar nicht der Klassik, sondern des Barock: bei Georg Friedrich Händel.

Zu seiner Krönung im Jahr 1727 hatte sich der englische König Georg III. von Händel, der gerade englischer Staatsbürger geworden war, ein Krönungsanthem gewünscht, „with all the grandeur and magnificence that could be contrived“. Händel lieferte offenbar genau das Richtige. Traditionell wird *Zadok the Priest* bis heute bei Krönungsfeierlichkeiten in England aufgeführt. Die Orchestereinleitung des Werks beginnt eine charakteristische Akkordfolge.



Logo der UEFA-Champions League

Zadok the Priest, Klavierauszug (Beginn)

Andante maestoso

pp cresc. poco a poco

Dann singt der Chor mit satterm Klang im Fortissimo:

Zadok, der Priester, und Nathan, der Prophet, salbten Salomon zum König

- 17** a. Erörtert die Gründe, bei großen Sportereignissen ‚klassische Musik‘ erklingen zu lassen.
- b. Hört den Beginn des Antheims und beschreibt, wie Händel in der Einleitung den Choreinsatz vorbereitet.
- c. Hört einen Ausschnitt aus dem Anthem. Erläutert, mit welcher Absicht Händel vor allem homophone Strukturen anwendete.
- d. Hört die offizielle Hymne der *Champions League*. Vergleicht diese mit Händels Anthem.



Der Superbowl – Geschäft auf Gegenseitigkeit

Es ist üblich, dass bei großen Sportbegegnungen Nationalhymnen gesungen werden. Wenn beim Super Bowl, dem prominentesten aller Sportereignisse in den USA, die Meistermannschaft der National Football League ermittelt wird, treten in der Halbzeitpause regelmäßig Superstars der Popmusik auf. Damit die Show unverwechselbar wird, werden jedes Jahr neue, oft spektakuläre Choreografien und Produktionen umgesetzt. Seit den 1990er-Jahren waren es z. B.:

| |
|--------------------------|
| 1993: Michael Jackson |
| 2002: U2 |
| 2006: The Rolling Stones |
| 2007: Prince |
| 2009: Bruce Springsteen |
| 2011: Black Eyed Peas |
| 2012: Madonna |

| |
|-------------------------|
| 2013: Beyoncé |
| 2014: Bruno Mars |
| 2015: Katy Perry |
| 2016: Coldplay |
| 2017: Lady Gaga |
| 2018: Justin Timberlake |
| 2019: Maroon 5 |

| |
|---|
| 2020: Shakira und Jennifer Lopez |
| 2021: The Weeknd |
| Dr. Dre, Eminem, Snoop Dogg, Mary J. Blige, Kendrick Lamar, 50 Cent |
| 2023: Rihanna |

Als besondere Auszeichnung gilt es, zur Eröffnung die Nationalhymne zu singen. Die Liste derer, denen diese Ehre zuteilwurde, ist so wie eine Zusammenstellung aus den Charts ihrer Zeit. Allerdings sind nicht alle Auftritte überzeugend: Christina Aguilera vergaß den Text, der Stimmumfang von Beyoncé reichte für den ungewöhnlich großen Akkord nicht aus. Aber die Interpretation von Whitney Houston aus dem Jahr 1991 ließ dem Publikum einen Schauer über den Rücken laufen.

- 18** a. Stellt Argumente zusammen, die für oder gegen das Singen von Nationalhymnen bei Sportereignissen sprechen.
b. Diskutiert, ob dieser Brauch bei einem Fußball-Länderspiel angemessen ist.
- 19** a. Recherchiert weitere musikalische Darbietungen bei Sportveranstaltungen und stellt europäergemäß die wichtigsten Informationen über solche Momente vor (z. B. eine Halbzeitpause beim Super Bowl). 
b. Bezieht Stellung zu Vor- und Nachteilen dieser Performances. Erklärt, warum man bei den verschiedenen Star-Auftritten von einem gegenseitigen Geschäft reden kann.



Whitney Houston singt die Nationalhymne beim Super Bowl 1991

- 20** Hört Whitney Houston's Interpretation der US-Hymne außerdem zu der Frage 'Ihr als "beteiligte" die Emotionen des Geschehens verstehen können'.



C52



Super-Bowl-Halbzeitpause 2022

Antiheld des Musikmarktes – Chilly Gonzales

Music Is a Joke

Jason Beck ist ein einflussreicher Musiker, der sich zwischen verschiedenen musikalischen Stilen wohlfühlt. Im Verlauf seiner vielseitigen Ausbildung und Entwicklung fand er zu einer eigenen Tonpraxis, in der sich Elemente unterschiedlichster Genres finden lassen: Klassik, Jazz, Pop, Hip-hop und Electronic. Besondere Merkmale seines Schaffens sind aber Selbstreflexion und seine Fähigkeit zur Selbstironie. Unter seinem Pseudonym Chilly Gonzales veröffentlichte er Songs, bei denen er zu seinem brillanten Klavierspiel rassistisch und dabei Electro-Tracks einbezog. In einem dieser Stücke mit dem Titel *Never Stop* nahm er die Musik-Szene (und damit auch sich selbst) aufs Korn:



Chilly Gonzales 2022 in Hamburg

Never Stop (Ausschnitte)

Text: Jason Beck, Alexander Ridha
© EMI

Never stop, I workaholic [...]
But I'm not an artist, I just work hard to be the best
Show to show, full throttle, backwards, No models, no bathroom,
I piss in a bottle
And after the show a lot of photos of me / Man, music is a joke I try not to laugh
I just try to enjoy the grind
Man, this is war / When careers get hard and that's not a metaphor, like
My mindset is military [...]
That's why I never sleep
Man, music is a joke, I try to be happy [...] / What's life but a competition.

Erfinderlohn

Genau dieser Titel, in dem Chilly Gonzales seinen anstrengenden Alltag als Bühnenkünstler satirisch schildert, befreite ihn von der Last des ‚Hartarbeiten-Müssens‘. Bei seinen Live-Auftritten spielte er nämlich zur Begleitung des Songs auf einem iPad ein Loop aus drei Tönen.



Diesen Loop fand das Unternehmen Apple so interessant, dass es die Rechte an dem Song kaufte. Der Loop wurde zum Teil der Apple-Werbung. Chilly Gonzales war sein Geldseiner für sagte:

„Apple ist keine große Inspiration für mich. Aber einer der größten Tage in meinem Leben war, als mein Musikstück für die iPad-Werbung verwendet wurde. Insofern nimmt das einen besonderen Platz in meiner Biografie ein. Da wurde ich für ein riesiges Batzen Geld, so groß wie ich ihn noch nie zuvor hatte. Ich dachte mir: Jetzt werde ich reich. Ich investiere dieses Geld in mich selbst.“



Chilly Gonzales auf der Konzertbühne, seinem iPad-Loop lauschend

21 Hört den Song *Never Stop*. Fasst die im Text enthaltene Kritik am Musikbusiness zusammen.



22 a. Reproduziert den abgebildeten Loop mit einem entsprechenden Programm. Unterlegt ihn mit einem Beat und entwirft einen möglichen dramaturgischen Aufbau eines Songs.

b. Tauscht euch über die Ergebnisse und den Arbeitsprozess aus.

23 Tragt Ideen zusammen, welche Möglichkeiten der Geldbeschaffung im Musikbusiness in Frage kommen könnten.

Streamen statt besitzen

Streaming

(Engl. für „Fließen“, „Strömen“)

Beim Streaming werden die Daten live übertragen und direkt von den Servern der Anbieter abgespielt.



Musikkonsum im Zeitalter der Digitalisierung

Mit der Digitalisierung wurde Musikhören vom Medium abhängig. Streamingdienste stellen den Nutzerinnen und Nutzern Millionen Tracks und Podcast-Titel weltweit zur Verfügung. Medien- und kulturwissenschaftliche Untersuchungen vergleichen Veränderungen des Musikkonsums, die im Zusammenhang mit den Wareneigenschaften der Musik. Die Ergebnisse lassen unterschiedliche Einschätzungen zu:

Scott Timberg, ein Musikjournalist, sagt:

„Spotify is making you boring, with all the songs at our fingertips, we are exposed to very few, thanks to how digital recommendations work.“

Eli Pariser, ein Politaktivist, verfolgt das Ziel, Menschen digital zu erneuern, um sich für eine progressive Politik und für Selbstbestimmung einzusetzen:

„By definition, a world constructed from the familiar is a world, in which there's nothing to learn.“

Rasmus Fleischer, ein schwedischer Historiker, Essayist und Kulturkritiker, schreibt in seinem Essay *If the Song Has No Price, Is It Still a Commodity?:*

„If it is true that Spotify is 'not in the music space but in the moment space' this would also mean that Spotify is not just competing with other music streaming or downloading services, but potentially with a competing of services promising to personalize and optimize everyday activities like studying, exercising or partying.“

25 Fasst die drei kritischen Texte über Streaming zusammen. Formuliert eine Gegenposition.

26 Die Musiksoziologie untersucht, ob die heutzutage des Hörens (Streaming, CD, Schallplatte, Speichermedien) bei der Ausbildung des persönlichen Musikgeschmacks eine Rolle spielt. Stellt aufgrund eurer Erfahrung Vermutungen über mögliche Zusammenhänge an.

Genre, Major-Genres

Im Allgemeinen beschreibt ‚Genre‘ eine Kategorie. Als ‚Major Genres‘ werden gegenwärtig Kategorien wie Blues, Country, Folk, Heavy Metal, Jazz, Reggae, Rap und Soul genannt.



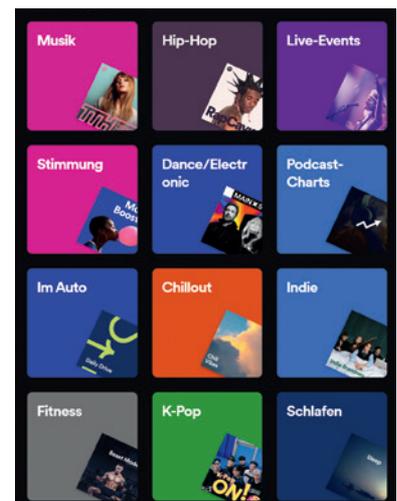
Das Streaming mit den Genres

Alle Major-Genres sind in Streamingdiensten nach Genres sortiert angeboten. Dabei können viele Tracks aufgrund der fehlenden Trennschärfe mehreren Genres zugeordnet werden. Playlists ordnen die Titel u. a. folgenden Kriterien zu:

- Zeitkomponenten (Tages-, Wochen- und Jahresverlauf)
- (Wochentags-)Aktivitäten und Anlässe
- Essen und Trinken
- Stimmungen
- Entspannung oder Aktivierung

Taucht ein Song in mehreren Major Genres auf, ist der Erfolg beinahe sicher. Es gibt Listen, hinter denen Redaktionen stecken.

Andere werden von einem Algorithmus erstellt, der auf Basis des individuellen Nutzungsverhaltens und im Abgleich mit mehreren Millionen Hörerinnen und Hörern Musikempfehlungen findet. Gemischte Playlists, sogenannte Algotorial Playlists, verbinden beides.



- 27 Stellt unter Berücksichtigung der Abbildung fest, nach welchen Kategorien einzelne Playlists erstellt und benannt werden. Recherchiert jeweils passende Songs und vergleicht ggf. eure Ideen mit Streaminganbietern eurer Wahl.



AKM/austro mechana und GEMA



sind Abkürzungen für ‚Autoren, Komponisten und Musikverleger‘, die Musikrechte-Verwertungsgesellschaft für Österreich, und ‚Gesellschaft für Musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte‘, die entsprechende Organisation in Deutschland.

Ein Netz im Netz – Lizenzgeschäfte und Leistungsschutz

Musik ist heute leichter verfügbar, individueller nutzbar und außerdem billiger zu haben als je zuvor. Fast die Hälfte der deutschen Bevölkerung nutzt Streaming-Dienste. Dabei werden nach einer Erhebung im Jahr 2022 mehr als zwei Milliarden Euro erwirtschaftet. Doch wer erhält Geld und wofür?

Die GEMA hat in Deutschland ein Marktforschungsinstitut beauftragt, die Vergütungsverteilung von Streaming-Diensten statistisch zu untersuchen. Die Ergebnisse sind erhellend:

Trotz steigender Nutzungszahlen und der großen wirtschaftlichen Bedeutung partizipieren viele Musikschaffende bisher kaum am Erfolg des Musikstreamings. Von den Nettoumsätzen [...] verbleiben rund 30% bei den Streaming-Diensten, 55% bei Labels sowie Musikerinnen und Musikern, 15% beim Urheber (Komposition, Text, Verlag).

- Playlists sowie Musikempfehlungen auf Algorithmen-Basis haben einen erheblichen Einfluss auf die Reichweite und den kommerziellen Erfolg im Streaming-Markt. Die aktuellen Mechanismen der Streaming-Ökonomie festigen tendenziell die Position von älteren, kommerziell erfolgreichen Katalogtiteln. Für Newcomer und musikalische Nischen verbleiben entsprechend geringere Marktanteile.
- In den üblichen Abrechnungsmodellen wird ein Stream nur gezählt und vergütet, wenn der Titel mindestens 30 Sekunden lang angehört wird, unabhängig von der Gesamtlänge. Dies hat einen großen Einfluss auf die Art und Weise, wie Songs geschrieben und produziert werden.
- Die Abrechnungslogik der Streaming-Dienste benachteiligt bestimmte Genres, deren Werke häufig überdurchschnittlich lang sind, wie z. B. klassische Musik, Metal, Progressive Jazz usw.
- Als Folge dieses Abrechnungsmodus, bei dem die Spieldauer keine Rolle spielt, werden heute immer mehr bewusst kurz gehalten.

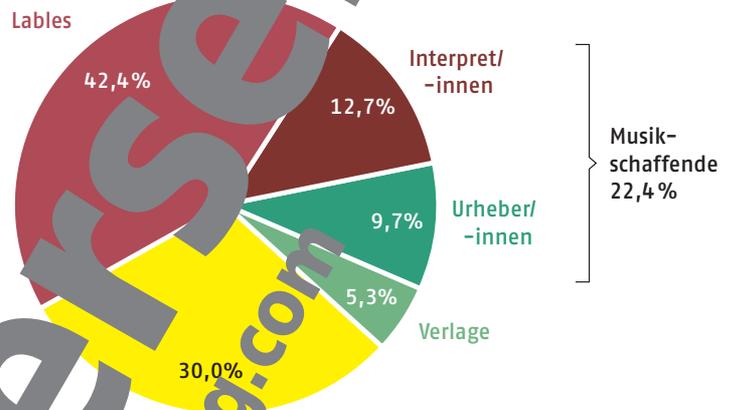


Abbildung 1: Verteilung der Nettoeinnahmen aus einem Standard-Abo

- 28 a. Schließt auf den Basis der Informationen der GEMA-Studie *Musikstreaming in Deutschland* die konzeptionelle Folgen für Songwriterinnen und Songwriter auf.
- b. Recherchiert ähnliche Zahlen für Österreich und vergleicht das Streamingverhalten beider Länder.
- c. Hört zwei Songs aus einer Streamingdienst-Playlist eurer Wahl. Beschreibt, auf welche Weise Struktur und Klangbild jeweils auf die Bedingungen des Abrechnungsmodus abgestimmt wurden.



Workshop Recherchieren und prüfen (S. 298)



C54/55

Moving Music

Bewegen und tanzen zu Musik



Musik ist seit jeher mit Bewegung eng verbunden. Das stille Zuhören im Sitzen ist etwas neuzeitlich Anerzogenes und widerspricht unserer eigentlichen Intuition, die uns mitwippen und -stampfen lässt. Dieser Workshop hilft euch einerseits, selbst kreativ zu werden und eigene Bewegungen bzw. Choreografien zu entwickeln. Andererseits lernt ihr gebundene Tänze aus verschiedenen Kulturen kennen und könnt sie ausprobieren.



Tanz zum Thema (von Katja Körber)

Tanz ist Ausdruck durch Bewegung, meist zu Musik. Gefühle, innere Haltungen und persönliche Prozesse lassen sich körperlich äußern. Mithilfe der folgenden Methode könnt ihr als Kleingruppe (4–5 Personen) Schritt für Schritt eine Choreografie zu einem bestimmten Thema gestalten und euch zu Musik bewegen. Alle Bewegungen kommen aus der Gruppe.

- 1 Findet ein Thema (z. B. „Zukunft“, „Zeitdruck – Zeit haben“, „Träume – Ängste“) und ein dazu passendes Musikstück im 4/4-Takt.
- 2 a. Klatscht im Beat der Musik.
b. Ermittelt die Formteile (Strophe, ... oder A, B, B) und sinnvolle Abschnitte und listet sie in einer Reihenfolge auf (s. u.).
c. Bestimmt die Länge der Formteile und notiert, aus wie vielen Schritten sie jeweils bestehen.

(z. B. Intro: 2 × 8, Strophe: 4 × 8, ...).

- 3 a. Einzelarbeit: Erprobt mithilfe der Ausdrucksmittel verschiedene Bewegungen zu Musik und Thema: „Wenn ich ein bestimmtes Thema, z. B. die Zukunft denke, bewege ich mich schnell/langsam“, „Indirekt, ...“ Probiert immer beide Pole aus. Es soll euch selten überrascht euch euer Partner.

Formteile, Ideen zur Bewegung:

- ZITIERUNG: schnell – langsam
- WEG: direkt (Luftlinie) – indirekt (Umweg)
- KRAFT: leicht (hoch) – schwer (tief)
- STRECKUNG: angespannt – entspannt
- RADIUS: klein – groß

- b. Einzelarbeit: Findet zwei bis drei Lieblingsbewegungen.

Gruppenarbeit: Präsentiert eure jeweiligen Lieblingsbewegungen. Entscheidet euch für eine „Best-of-Sammlung“ mit genau so vielen Lieblingsbewegungen wie Formteilen. Benennt jede Bewegung eindeutig.

- 4 Wählt die finalen Bewegungen zufällig (per Los) oder der Musik entsprechend den Formteilen zu. Jede Bewegung wird so lange wiederholt und ggf. variiert, wie der zugehörige Teil dauert.
- 5 Macht euch bewusst, was der Tanz ausdrückt. Verdeutlicht die Aussage, indem ihr an euren Bewegungen feilt, Formationswechsel und Raumwege definiert.
- 6 Präsentiert der Klasse euren fertigen Tanz, gebt euch gegenseitig Feedback und überarbeitet.

| Formteil | Länge | Bewegung | Formation | Raumweg |
|-------------|-------|---|-----------|------------------|
| 1 Intro | 2 × 8 | gehen → langsam | verteilt | indirekte Wege |
| 2 Strophe 1 | 4 × 8 | die Hände suchen (Augen zu) → indirekt, schnell | Pulk | am Platz |
| 3 Strophe 2 | 4 × 8 | auf Ziel zeigen und darauf zugehen → schnell | verteilt | direkte Wege |
| 4 Refrain | 4 × 8 | frei tanzen → leicht, groß | Kreis | in Kreisrichtung |

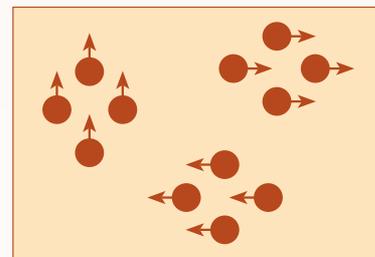
Bewegungsorchester (von Katja Körber)

Versteht ihr euren Körper als Ausdrucksmittel, könnt ihr Musik in Bewegung übertragen. Das gilt für diverse Aspekte von Musik:

- die zeitliche Struktur, wie Metrum und Rhythmus,
- den Ausdruck und die Dynamik, z. B. laute oder leise Phrasen,
- die individuelle Interpretation aufgrund von persönlichen Erfahrungen.

Mit der Methode „Bewegungsorchester“ werdet ihr als Gruppe zu spontanen Tanz- und Tanzkünstlern und Tanzkünstlerinnen.

- 1 Entscheidet euch für ein Musikstück.
- 2 Hört das Musikstück mit geschlossenen Augen.
 - Welche Instrumente, Rhythmen, Melodien und Klänge nehmt ihr wahr?
 - Was passiert im Vordergrund der Musik, was im Hintergrund?
 - Welche Bilder und Themen assoziiert ihr mit der Musik?
- 3 Improvisiert in Einzelarbeit. Verteilt euch dazu im Raum. Jede Person bewegt sich individuell und spontan zur Musik. Lasst die Rhythmen, Melodien und Klänge durch eure Bewegung sichtbar werden. Dabei gibt es kein Richtig oder Falsch, sondern nur Bewegung oder punktuelle Augenblicke. Entstehen spontan innere Bilder und Assoziationen, dann erzählt davon in Bewegung. Wie in einem Traum sind der Fantasie keine Grenzen gesetzt.
- 4 Improvisiert in Partnerarbeit.
 - a. Spiegel: Stellt euch zu zweit zueinander auf. Person A improvisiert zur Musik und Person B spiegelt die Bewegungen möglichst genau. Auf ein Signal wechselt die Führung. Führt kooperativ, sodass das Spiegelbild folgen kann und von außen die Rollen nicht erkennbar sind.
 - b. Schatten: Stellt euch hintereinander auf. Person A steht vorne und führt, Person B folgt dahinter wie ein Schatten und imitiert die Bewegungen ungefähr.
- 5 Performt als Bewegungsorchester. Stellt euch dazu in vier Gruppen als Rauten im Raum verteilt auf. In jeder Raute steht eine Person vorne, die anderen drei mit gleicher Ausrichtung hinter. Die Person an der Spitze führt und improvisiert zur Musik. Die drei dahinter imitieren die Bewegung ungefähr. Die Führung wird abgewechselt, indem die vordere Person sich langsam und kontrolliert um 90, 180 oder 270 Grad dreht. Die ganze Raute dreht sich mit und die Person an der neuen Spitze führt.



Tipps:

- Ist die Anzahl der Personen nicht durch vier teilbar oder ist eure Klasse sehr groß, schaut ein Teil zu. Die Zuschauenden tauschen die Führenden durch Antippen nach und nach aus.
- Tanzt einfach und deutlich. Auch Wiederholungen sind erwünscht. Denn berechenbare, einfache Bewegungsphrasen wirken in der Gruppe ausdrucksstark.
- Die Rauten bewegen sich auf geraden Bahnen fortbewegen und kreuzen. Auch die Ebene (hoch – tief) darf gewechselt werden.
- Die Ausdrucksmittel (S. 68) liefern Anregungen, auf welche Art und Weise ihr euch bewegen bzw. eure Bewegung variieren könnt.
- Das Bewegungsorchester lässt sich erweitern, indem ihr eine Gruppe jederzeit verlassen und euch eine neue Gruppe suchen oder selbstbewusst eröffnen könnt.
- Die Übung eignet sich für eine Aufführung als improvisierte Performance.

Quadrille – Höhepunkt eines Balls

Die Quadrille française war seit 1840 in Wien als Gesellschaftstanz sehr beliebt. Heute noch tanzt man Quadrillen bei Balleröffnungen oder Mitternachtseinlagen. Gestalt und Abfolge der Figuren sind zwar traditionell überliefert, man kann sie aber ohne Weiteres variieren und frei kombinieren.

Mithilfe dieses Workshops könnt ihr in fünf Schritten eine eigene Quadrille zusammenstellen, z. B. für euren Maturaball:

1. Erarbeitet euch die einzelnen Tanzfiguren anhand der Videos.
2. Übt die Figuren zur Musik.
3. Erfindet eigene Variationen (z. B. andere Handhaltung, veränderte Bewegungsrichtung). Lasst euch dafür von Videos im Internet inspirieren.
4. Stellt eine Figurenabfolge zusammen, die zur Musik passt.
5. Trainiert den Ablauf und probiert euch beim Tanzen. Überarbeitet bei Bedarf noch einmal.

Grundlagen Aufstellung

Dame ♀ und Herr ♂ nebeneinander¹, lockere Handfassung mit angewinkelten Armen (Bild 1).

Die Paare stehen sich in etwa zwei Meter Entfernung gegenüber (Bild 2): Durch Nebeneinanderaufstellung mehrerer Paare bilden sich zwei zueinander gewandte Reihen.

Schritte

Vorwärts- und Rückwärtschritte beginnen immer mit dem rechten Fuß, Rückwärtschritte mit dem linken.

Handlung

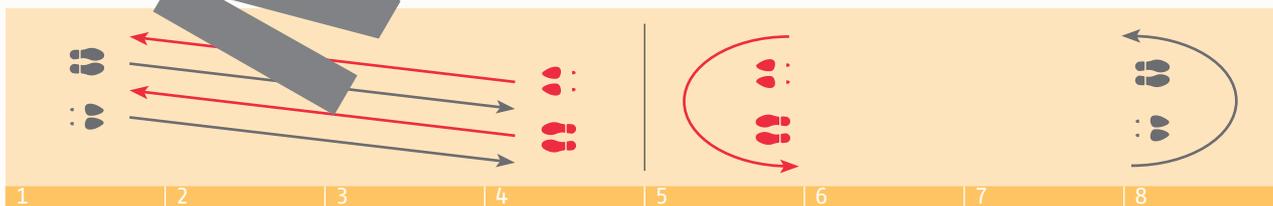
Wenn der Herr die Dame führt, legt er die rechte Hand auf ihre Hüfte, das Paar hält sich mit der jeweils inneren Hand (Bild 3).



Tanzfiguren

Figur 1: Chaîne a (2 × 8)

1. Achter: Damen und Herren gehen vier Schritte aufeinander zu und lösen die Handfassung, der Herr geht jeweils durch das Gegenpaar, die Dame außen vorbei (1–4); ab 5 führt der Herr die Dame in einer Halbkreisbewegung nach links auf den Ausgangsplatz des Gegenpaares (5–8).



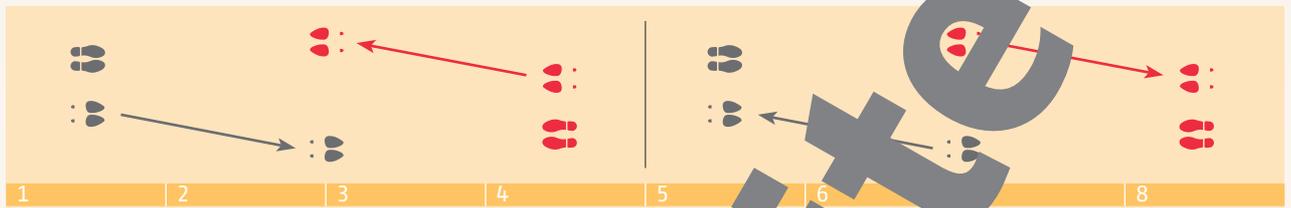
2. Achter: in Gegenbewegung wie zuvor zurück auf den eigenen Platz

Figur 2: Balance (1 × 8)

1–4: Damen gehen nach rechts vorne (1–3), bei 4 Knicks; 5–8: rückwärts an den Platz



33

**Figur 3: Tour de main (1 × 8)**

1–8: Die Tanzpaare wenden sich zueinander, legen die rechten Hände aneinander auf und machen mit acht Schritten eine ganze Drehung im Uhrzeigersinn.



34

**Figur 4: Chaîne des dames (2 × 8)**

1. Achter: Damen gehen aufeinander zu, legen ihre rechten Hände aneinander, bei 4 Vierteldrehung nach rechts (1–4); ab 5 führt der neue Partner die frühere Dame mit einer Linksdrehung auf den neuen Platz (5–8).



35



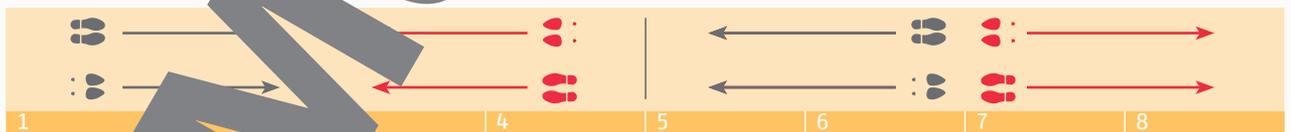
2. Achter: alles in Gegenrichtung zum eigenen Partner zurück

Figur 5: Variierte Teilfigur von Figure (2 × 8)

1. Achter: beide Partner gehen nach rechts vorne (1–3), überbeugen sich (4), gehen wieder zurück (5–8)



36



2. Achter: Wiederholung von 1–4, am Schluss aber Drehung in eine Kette mit Blick nach vorn (5–8).



¹ Natürlich ist es auch möglich, dass zwei Damen oder zwei Herren miteinander tanzen.

Capoeira – ein Kampftanz aus Brasilien



Das Kampfspiel Capoeira entstand während der Kolonialzeit im 18. Jahrhundert auf den Plantagen Brasiliens. Der musikalisch-sportliche Zweikampf ist inspiriert von Tänzen und Musikelementen aus Afrika. Die stilisierten Kämpfe werden traditionell mit Musik und Liedern begleitet. Heute gilt Capoeira als ein brasilianischer Kampfsport und wird weltweit ausgeübt.

Schritt 1: Zu zweit: Übt mithilfe der Mideo die Grätschschritt, dann die Angriffs- und Abwehrbewegungen. Beachtet dabei die Capoeira-Regeln rechts.

Basisschritt (ginga)

Grundstellung: die Beine sind gegrätscht, die Knie leicht gebeugt

- A** linker Fuß tipp zurück, linker Ellbogen vor
- B** linker Fuß zurück in die Ausgangsposition (Grätsche)
- C** rechter Fuß tipp zurück, rechter Ellbogen vor
- D** rechter Fuß zurück in die Ausgangsposition (Grätsche)

Der Basisschritt kann parallel oder versetzt ausgeführt werden.



Angriffs- und Abwehrbewegungen

Meia Lua de Frente:

Mit dem gestreckten linken Bein einen Bogen über die Mitspieler*in bzw. den Mitspieler ausführen.



Esquiva:

Oberkörper nach links wenden und beugen, in die Knie gehen, Hände auf Kopfhöhe heben.



Mit dem gestreckten rechten Bein einen Bogen über die Mitspieler*in bzw. den Mitspieler ausführen.



Resistencia:

In die Hocke gehen, rechten Unterarm vor das Gesicht halten, mit linker Hand am Boden abstützen.





Pozzoserrato: *Gartenkonzert mit Kurtisanen* (um 1600)



Bernardo Strozzi: *Barbara Strozzi als Flora in der Accademia degli Unisoni* (um 1640)

Kurtisanen

Die Herkunft des Wortes vom französischen ‚Courtisienne‘ (Hofdame) weist auf die ursprüngliche Stellung von Kurtisanen hin. Die ließen sich ihren oft lässigen Lebensstil von Adligen finanzieren. Sie waren keineswegs gering geachtet. In Kunstkreisen, in der *sauvage* und *moderne* des Barocks gewann sie großen Einfluss. Neben ihrer körperlichen Attraktivität erwartete man von ihnen auch künstlerische Fähigkeiten und Geist. Im 19. Jahrhundert führten Kurtisanen dann oft eigene Salons, die zu gesellschaftlichen und kulturellen Zentren wurden.

Geschichte und Geschichten – Hilfen zum Werkverständnis

Kunstwerke als Spiegel ihrer Zeit

Es gibt ganze Bibliotheken von Geschichten über Komponistinnen und Musiker und die Entstehung ihrer Werke. Sie gehen davon aus, dass die persönliche Befindlichkeit der Komponierenden Einfluss auf das Schaffen hat: So soll Beethoven, nachdem er auf einem Spaziergang ein paar Ohren verloren hatte, *Die Wut über den verlorenen Groschen* komponiert haben. Zur Erstellung des Werkhintergrunds und zum Verständnis des Werks tragen solche Anekdoten kaum bei, zumal sie oft genug frei erfunden sind.

Anders als mit solchen Erzählungen verhält es sich mit der Geschichte selbst als Entstehungskontext. Es gibt nur wenige Kunstwerke, die nicht auch ein Spiegel ihrer Zeit wären, eine Antwort auf soziale Zustände und politische Entwicklungen, eine Reaktion auf Ereignisse. Gleich lösen wichtige Werke oft ihrerseits neue Prozesse aus und zeigen bisher unbekannte Wege auf.

1 Tragt euer Vorwissen über Musik des Barock zusammen. Fasst charakteristische Merkmale und euch bekannte Stationen in eigenen Worten zusammen.

 Claudio Monteverdi (S.17), Johann Sebastian Bach (S.15), *Concerto Grosso*, Antonio Vivaldi (S.128), Arcangelo Corelli (S.39)

Künstlerin und Kurtisane – Barbara Strozzi

La vendetta – Werk und Zeit

1640: Der venezianische Literat Giulio Strozzi adoptiert die neunjährige Tochter Barbara für eine langjährigen Dienerin; vermutlich ist er auch der leibliche Vater des Kindes.

1651: Strozzi gründet eine Kunstvereinigung, die *Accademia degli Unisoni*. Seine Tochter darf als Frau kein reguläres Mitglied sein. Dennoch spielt sie in der *Accademia* eine prägende Rolle. Sie nimmt an Diskussionen teil und trägt bei den Veranstaltungen der Gesellschaft ihre eigenen Werke vor.

1644: Barbara Strozzi veröffentlicht ihr *Opus 1*, das sie (mit ihren eigenen Worten) „als Frau allzu kühn ans Licht“ bringt. Im gleichen Jahr wird ihre erste Tochter geboren. Der Vater bleibt – wie bei ihren anderen drei Kindern – unbekannt.

1651: Barbara Strozzi's zweites Werk wird gedruckt; dazu gehört *La vendetta*, dessen Text von ihrem Vater stammt.

1652: Nach dem Tod ihres Vaters kann Barbara Strozzi vom Komponieren nicht leben. Mit Geldgeschäften, als Sängerin und Kurtisane hält sie sich über Wasser.

Der Papst und die Querelle des Femmes

Barbara Strozzi lebte in einer Zeit, in der sich wichtige Tendenzen in der Rollenverteilung andeuteten. Im deutschsprachigen Raum sprach man vom ‚Geschlechterkampf‘, in der französischen Literatur von der ‚Querelle des femmes‘. Bei den Abenden der venezianischen Kunstgesellschaften war das Thema ebenfalls beliebt. In einem Edikt aus dem Jahr 1886 lässt Papst Innozenz XI. jedoch wissen:

„Musik schadet im höchsten Maß der für das weibliche Geschlecht zientenden Bescheidenheit, weil sie dadurch von ihren eigentlichen Geschäften und Beschäftigungen abgelenkt werden. Es sollen weder ledige noch verheiratete noch verwitwete Frauen [...] das Singen oder Spielen eines Instruments erlernen.“

- 2 Fasst die Position von Papst Innozenz XI. in eigenen Worten zusammen. Begründe begründet Stellung dazu.
- 3 Recherchiert aktuelle Konzert- und Spielpläne, Programmhefte oder Eventankündigungen im klassischen Musikbetrieb. Wertet aus, wie oft und wie oft wiefern Musik von Komponistinnen bzw. Auftritte von Dirigentinnen oder Solistinnen heutzutage auf dem Programm stehen. Notiere deine Beobachtungen.

Strozzi's Vendetta

In dieser Zeit deutet sich aber auch eine neue Rollenverteilung an. Barbara Strozzi war eine der herausragenden Gestalten in diesem beginnenden Prozess der Veränderung. So nahm sie – das bezeugen Dokumente – an dem Abend in der venezianischen von Männern beherrschten Accademia dei Virtuosi teil. Und im Jahr 1651 erschien ihre Komposition *La vendetta* im Erstaruck – eine Seltenheit in jener Zeit.

Komponistinnen heute

Nach zwar leise auflebenden, aber weiterhin widrigen Bedingungen für Komponistinnen im 18. und 19. Jahrhundert, werden seit dem 20. Jahrhundert die Musikrichtungen vielfältiger und die Möglichkeiten für Frauen zur Teilnahme am Kulturleben größer. In der Neuer Musik sowie im Jazz und in der Popmusik gibt es inzwischen eine Vielzahl von Künstlerinnen – doch auch sie hatten durch die Jahrzehnte nicht dieselben Ausgangschancen wie ihre Kollegen. In Orchestern und Chören sind Frauen und Männer heute weitestgehend gleichmäßig besetzt, die Werke komponierender Frauen und Dirigentinnen sieht man immer häufiger, wenn auch nicht regelmäßig, in den Programmen großer Konzerthäuser.

Workshop Recherchieren und prüfen (S. 298)

Talent kennt kein Geschlecht (S. 278)

Giulio Strozzi: *Die Rache (Vendetta)*

Die Rache ist eine süße Leidenschaft,
Qual regt Qualen an,
Vergeltung ist ein großes Vergnügen.

Entschuldigungen sind für mich vergeblich,
um ein Weib zu verzeihen, die außer sich ist.
Glaube nicht, dass sie mich jemals liebt wird.
Eine Frau ist nie befriedigt,
sie redet von Frieden, doch Krieg in ihrer Brust.

Die Rache ist eine süße Leidenschaft [...]

Nachdem sie selbst Rache genommen hat, wird sie auch dem keuschesten Liebhaber nicht vergeben, der sie liebt und wieder gutzumachen versucht, nun, da die Stolz, Unbesiegbare den Respekt vor ihm verloren hat.

Die Rache ist eine süße Leidenschaft [...]

La vendetta (Erstdruck aus dem Jahr 1651, Ausschnitt)

A vè detta è vn dol ce affetto il dis petto vuol di spetto

La vendetta für zwei Violinen und Basso continuo (Ausschnitt)

Musik: Barbara Strozzi
Text: Giulio Strozzi

La ven - det - ta è un dol - ce - fet - to, il dis - pet - to
vuol di - spet - to, il ri - far - si è un gran di - let - to,
il ri - far - si è un gran di - let - to.

14

S. Va - ne son scu - se e ra - gio - ni per pla - car don - na ol - tra - gia -
 Non per - do - na in ven - di - car - si all' a - man - te più gra - di - -

B.c.

18

S. ta non pen - sar che ti per - do - na Don - na
 to che l'a - do - ra e vuol ri - far - si quan - d'il fie -

B.c.

21

S. mai, don - na non ve - di ca - ta pa - ce hà in
 ro, quan - d'il ro in su - pe - bi - to ver - so le -

B.c.

24

S. boc - ca e guer - e guer - ra in pet - to.
 - i per - d' per - d'il ris - pet - to.

B.c.

D.C. al Fine

- 4 a. Vergleiche die erste Auflage des Erstdrucks (→ S. 276) mit der modernen Ausgabe und vergleicht Gesangsstimmen und Unterschiede zusammen.
- b. Macht euch mit der Übersetzung (→ S. 275) vertraut und stellt Vermutungen auf, wie das Thema inhaltlich vertont werden könnten.
- c. Hören sie sich die Interpretation des Stückes und tauscht euch über den Klavierdruck aus. 
- d. Beschreibt den Aufbau des Stückes (Großgliederung, Besetzung und musikalische Gestaltung in den Abschnitten) und findet Gründe für die Gestaltung, z. B. in der Textgrundlage oder in ästhetischen Überlegungen.

Arietta

Bezeichnung für eine kleine Arie in einem musikalischen Bühnenwerk. 

Duett

Gesangsstück für zwei Stimmen mit oder ohne Instrumentalbegleitung; auch Bezeichnung für das Ensemble von zwei Sängerinnen und Sängern. Stücke für zwei Instrumente nennt man Duo. 



Mit 12 Jahren schuf Angelika Kaufmann dieses *Selbstporträt mit Notenblatt*

Talent kennt kein Geschlecht – Frauen in Musikberufen

Eine bezeichnende Suchfunktion

Es gibt viele Musikberufe, in denen Frauen gleichermaßen wie Männer arbeiten: als Pädagoginnen, als Musiktherapeutinnen oder in der Musikwissenschaft. Ganz anders aber verhält es sich in den Berufen, die mit der Wirklichkeit in der Öffentlichkeit verbunden sind, mit der Arbeit auf oder für Bühnen und Podium.

Da spielten Frauen über Jahrhunderte eine reinliche Nebenrolle. Dabei wird doch nicht nur jede, sondern auch jeder einsehbar. In der Titelrolle einer der Malerin Angelika Kaufmann (1741–1807) gewählten Bilder der Musikgeschichte stimmt: Talent kennt kein Geschlecht.

- 5 Untersucht andere Berufe, in denen Frauen eine untergeordnete Rolle spielen. Diskutiert, ob hier eine Veränderung stattgefunden hat oder stattfinden wird.

Herausragend begabte Komponistinnen

„Wie gerne möchte ich komponieren, doch hier kann ich nicht. Früh muss ich üben, und spät bis abends haben wir Besuch. Ich tröste mich damit, dass ich ein Frauenzimmer bin, und die sind nicht zum Komponieren gedacht. [...] Ein Frauenzimmer muss nichts komponieren wollen, was es konnte noch keine, sollte ich dazu bestimmt sein?“

(Clara Schumann)

„Dass man übrigens seine elende Weibsnatur jedes Tag auf jedem Schritt seines Lebens von den Herren der Schöpfung vorgerückt bekommt, ist ein Punkt, der ein Frauenzimmer in die Welt und somit um die Weiblichkeit bringen würde, wenn dadurch nicht das Übel ärger würde.“

(Fanny Hensel)

Diese Briefauszüge stammen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Bezeichnenderweise werden die Namen ihrer Verfasserinnen nicht wie ohne einen Zusatz genannt: Clara Schumann – Robert Schumanns Frau, Fanny Hensel – Schwester von Felix Mendelssohn Bartholdy. Beide waren herausragend begabte Komponistinnen und Pianistinnen. Aber ihre Werkkataloge bestanden fast ausschließlich aus Klavierstücken und Liedern. Abraham Mendelssohn, der Vater von Felix Mendelssohn und Fanny Hensel, war ein für seine Zeit modern Denkender und Liberaler, dennoch befand er:

„Die Musik wird für ihn [Felix Mendelssohn] vielleicht Beruf, während sie für dich stets nur Zierde, niemals Grund ist. Deine Tuns und Tuns werden kann und soll.“



Gustav Fleckert:
Fanny Mendelssohn-Hensel

- 6 Erschließt aus dem Text die Vorstellung des Bürgertums im 19. Jahrhundert über die Rolle der Frau.

- 7 Diskutiert, wie weit diese Rollenverteilung bis heute weiterwirkt.



Workshop Dirigieren (S. 15)

Dirigentinnen an die Pulte

Ebenso wenig wie Frauen – nach Clara Schumanns resignierender Einschätzung – „nicht zum Komponieren gedacht“ waren, eigneten sie sich in den Augen der männerdominierten Welt zum Dirigieren. In beiden Aspekten hat – aber erst seit wenigen Jahrzehnten – ein Umdenken begonnen. Wie weit dieser Prozess fortgeschritten ist, zeigen die Programme zweier führender Sinfonieorchester für die erste Hälfte der Saison 2025/26. Die Tabelle zeigt auf, in welchem Maß Komponistinnen und Dirigentinnen in den Abonnementkonzerten dieser Orchester vertreten sind.

| Orchester | Werke von Komponisten | Werke von Komponistinnen | Dirigenten | Dirigentinnen |
|-------------------------|-----------------------|--------------------------|------------|---------------|
| Wiener Philharmoniker | 20 | 0 | 10 | 0 |
| Münchner Philharmoniker | 24 | 0 | 7 | 1 |

- 8 Wertet die Tabelle aus. Recherchiert in eurem Umkreis, wie sich die Geschlechterverteilung bei der Leitung von Laiensembles (Chöre, Amateurorchester) darstellt. Zieht daraus Schlüsse.



Ein folgenreicher Skandal

An den Orchesterpulten saßen bis weit ins 20. Jahrhundert fast ausschließlich Männer. Das galt auch für die weltbesten, z. B. für die Wiener wie für die Berliner Philharmoniker. Dann kam es zu einem folgenreichen Skandal: Herbert von Karajan, ein Weltstar unter den Dirigenten, wollte Sabine Maier als Klarinettenistin. Das Orchester weigerte sich, mit ihr – einer Frau – zu spielen. Es kam zum Bruch, Sabine Maier zog sich zurück, und auch Herbert von Karajan verließ bald darauf das Orchester. Der Vorgang beschärfte nicht nur über das Feuilleton hinaus die Presse. Und tatsächlich begann nun ein Umdenken. Heute spielen in fast allen großen Kulturorchestern Frauen und Männer am selben Pult. Die Position des Konzertmeisters allerdings wurde bei den Berliner Philharmonikern erstmals 2023 mit einer Frau besetzt, bei den Wienern 2011.

- 9 Recherchiert zu von euch gewählten Themen, die Frauen im Musikbusiness heute betreffen.



Workshop Recherchieren und prüfen (S. 298)

Nachtigallenstimmen

Einen Bereich des Musiklebens gibt es jedoch, in dem Frauen von jeher ebenso erfolgreich sind wie Männer: als Sängerinnen nämlich – auf der Opernbühne oder dem Konzertpodium. Die Erklärung dafür ist einfach: Man kann sie nicht ersetzen. Seit es Musiktheater gibt, fasziniert der Wirkklang weiblicher Stimmen das Publikum. Schon im 19. Jahrhundert waren manche Sängerinnen Weltstars, so z. B. die schwedische Sopranistin Jenny Lind. Heinrich Heine erlebte, wie sie 1844 in einer englischen Stadt empfangen wurde: als „ein Heiland in Weibskleidern, als eine Frau Erlöserin, die vom Himmel herabgekommen in unsrer Seelen durch ihren Gesang von der Sünde zu befreien“. Eine Karikatur aus einer europäischen Theaterzeitung zeigt die Dimension des Phänomens der „Schwedischen Nachtigall“ bei einer Tour durch die USA.

- 10 Betrachtet die Karikatur aus einer europäischen Musikzeitung über Linds Auftritte in den USA. Beschriftet die zentralen Aspekte der Zeichnung.



- 11 Zieht Vergleiche zum Starkult in der Popmusik unserer Tage.

- 12 Beyond the box: Arbeitet in Gruppen die Berufsumstände anderer Komponistinnen oder Dirigentinnen. Entwickelt ein ansprechendes Marketingkonzept, indem ihr:
- eine Komponistin oder Dirigentin auswählt und Informationen/Bilder zusammenstellt
 - ein Profil entwickelt (stehende/bewegte Bilder, Dialoge, Stop-Motion, Doodles, ...).
 - ein Storyboard, das die Abläufe des Reels notiert (Skript/gesprochene Texte, Shot-by-shot-Plan).
 - Musik für den Hintergrund auswählt.
 - eure Abläufe filmt oder montiert. Nutzt dafür Smartphones, Software oder andere technische Hilfsmittel eurer Wahl.
 - ihr Effekte und andere kreative Elemente für die interessante Vermarktung eurer Person einsetzt.



Von Esterháza in die Welt – Joseph Haydn

Sinfonie Nr. 85 B-Dur, La Reine – Werk und Zeit

1760: Haydn wird Vizekapellmeister, später Kapellmeister des Fürsten Nikolaus Esterházy in Eisenstadt und Esterháza und bleibt 10 Jahre in diesem Amt.

1785: Für eine Freimaurerloge in Paris komponiert Haydn sechs Sinfonien. Diese Loge erfreut sich der besonderen Protection der Königin Marie Antoinette. Sie unterhält eines der größten Orchester Europas, dessen Mitglieder großzügig bezahlt werden. Haydn ist Mitglied der ‚Pariser Sinfonien‘ und erhält Haydn ein fürstliches Honorar.

1789: Haydns Werke sind inzwischen in ganz Europa bekannt. In Paris, wo im selben Jahr die Revolution beginnt, hörte man seine Sinfonien begeistert. Auch in den USA werden seine Werke respektvoll aufgenommen.

Nach dem Tod des Fürsten wird die Kapelle aufgelöst. Haydn zieht nach Wien. In den folgenden Jahren reist er zweimal nach London, wo er als größter lebender Komponist gefeiert wird. Er bekommt in England die Anregung zu seinen wichtigsten Spätwerken, den Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*.



Bartolomeo Pesci: *Schloss Esterháza* (1780)

Nikolaus I. Joseph Esterházy (1714–1790)

Graf (später Fürst) Esterházy war ein typisches Mitglied der österreichischen Hocharistokratie. In seiner militärischen Laufbahn brachte er es bis zum Feldmarschall. Die aufwändige Hofhaltung in seinem Stammschloss zu Eisenstadt und in der prächtig ausgebauten Sommerresidenz Esterháza (heute in Westungarn) verhalf ihm zum Beinamen ‚Der Prachtliebende‘. Allerdings wurde er bei seinem Tod 1790 durch Nikolaus seinem Sohn hinterlassenem gewaltigen Schuldenberg.

Ein Leben in der Einside

Aus Dokumenten aus Haydns Zeit in Esterháza kann man ein lebendiges Bild vom Leben auf dem Hof in der ungarischen Steppe gewinnen:

„So werden die Bedienten und Ordinarier allezeit in Uniform, und nicht nur er Joseph Haydn selbst, sondern auch Alle andere von ihm Dependirenden dazu anhalten, dass sie [...] in weissen strimpfen, weisser wäsche, ein weißes Hemd, und entweder in zopf, oder in harbeutel, Jedoch durch aus gleich sich sehen lassen.“
(aus Haydns Anstellungsvertrag)

„Ich habe als Chef eines Orchesters Versuche machen [...]. Niemand in meiner Nähe konnte mich irre machen und quälen, und so musste ich original werden.“
(aus einem Brief Haydns, 1881)

„Nun da sitz ich in meiner Einöde – verlassen – wie ein armer Weiß – fast ohne menschliche Gesellschaft – traurig [...] Diese schöne Gesellschaften? wo ein ganzer Kreis Ein Herz, Eine Seele ist – alle diese schöne musicalische Abende?“
(aus einem Brief nach der Rückkehr von einem Aufenthalt in Wien, 1790)

Emilie Mayer (S.118),
Wolfgang Amadeus Mozart (S.111)

- 13 a. Erörtert, welche persönlichen und künstlerischen Vor- und Nachteile für Haydn mit dem Leben auf Esterháza verbunden waren.
- b. Zieht Vergleiche mit heutigen Arbeitsbedingungen von Muskschaffenden.

Haydn auf dem europäischen Markt

Im Vertrag zwischen Haydn und dem Fürsten Nikolaus Esterházy war festgeschrieben:

„Durchlaucht solle er Vice-Capel-Meister verbunden seyn solche Musicalien zu Componieren, was vor eine Hochdieselbe verlangen werden, sothane Neü-Composition mit niemand zu Comuniciren, viel weniger abschreiben zulassen sondern für Ihre Durchlaucht einzig, und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne Vorwissen, und gnädiger erlaubnus für Niemand andern nichts zu Componiren.“

Wie wenig Haydn diese Bestimmungen ernst nahm, zeigt die Geschichte der ‚Pariser Sinfonien‘:

- 1785 verkaufte er sie an die Freimaurerloge und übertrug ihr auch das Verlagsrecht.
- Eine Abschrift derselben Sinfonien übersandte er zwei Jahre später dem Preußischen König Friedrich Wilhelm II.
- Im selben Jahr verkaufte er die Sinfonien an den Wiener Verleger Artaria mit der Versicherung, dass „er ganz allein damit bedient werden“ solle.
- 1788 bezahlte und veröffentlichte der Londoner Verleger Forster die ‚Pariser Sinfonien‘, Haydn hatte sie ihm mit der Versicherung übergeben, dass er sie „noch nicht aus der Hand gegeben“ habe.
- Im selben Jahr kündigte auch der Pariser Verleger Leclaire die Ausgabe der Sinfonien an.

14 Erläutert den Umbruch im kulturellen Leben Europas, der mit dem Umgang mit seinen ‚Pariser Sinfonien‘ entsteht.

Marie Antoinettes Lieblingssatz

Als Maria Antonia, die jüngste Tochter des österreichischen Kaisers Maria Theresia, den französischen Thronfolger heiratete, war sie 15 Jahre alt. Die Ehe sollte die Beziehungen zwischen den beiden Staaten festigen. Marie Antoinette – so wurde die Prinzessin nun – fand sich am Versailles Hof mit seiner steifen Etikette nicht zurecht. Das Volk der herannahenden Revolution spürte sie nicht. Das Volk blieb ihr fremd, und die Verdrängung durch die ‚Autrichienne‘ erboste die Massen.

Als sie im Oktober 1793 ein halbes Jahr nach Ludwig XVI., hingerichtet worden war, zeigte sie noch auf dem Weg zur Guillotine in Gavillan ihre Verachtung. In den letzten Tagen nahm sie angeblich die Noten ihrer Lieblingssinfonie mit, die bis heute den Beinamen ‚Marie-Antoinette‘ trägt. Für den Variationsatz dieser Sinfonie hat Haydn als Hommage an seine Auftraggeber ein französisches Lied als Thema gewählt: *La gentille et jeune Lisette*.

Urheberrecht heute



Im Laufe der Zeit gelang es den schöpferischen Musikerinnen und Musikern immer besser, die Rechte an ihrem geistigen Eigentum zu wahren. In Österreich vertritt die GEMA diese Ansprüche heute die Komponistinnen und Musikverleger). Sie erhebt z. B. bei Veranstaltungen in Theatern, Konzerten oder Rundfunkanstalten Gebühren für geschützte Musikstücke und verteilt die Gelder nach bestimmten Schlüsseln.



Streamen statt besitzen

(S. 266)



Marie Antoinette als fünfzehnjährige Erzherzogin (um 1770)

Sinfonie Nr. 85 B-Dur, *La Reine*, 2. Satz: *Romance, Allegretto*

Musik: Joseph Haydn

Thema
2. Variation


Ludwig Seehas: Joseph Haydn (1783)

a. Hört das Thema und verfolgt den Notentext. Erarbeitet Form und Melodiegestaltung.



C62

b. Hört den ganzen Satz und achtet auf die jeweiligen Veränderungen des Themas. Stellt fest, wie viele Variationen Haydn dem Thema folgen lässt und trägt zusammen, welche Variationen des Themas euch hörend in Erinnerung geblieben sind.



C62

3. Variation

73

p

77

81

82

stacc.

- 16** Hört die 2. und 3. Variation und sammelt jeweils Adjektive, die euren Klangeindruck treffend beschreiben. Beschreibt die jeweiligen Gestaltungsmerkmale mithilfe des Notentextes.



C63

Das Traumreich der Poesie – Frédéric Chopin



George Sand: *Chopin bei der Arbeit* (1841)

Nocturne F-Dur op. 15, Nr. 1 – Wann und Zeit

1829: Frédéric Chopin beendet in Warschau sein Musikstudium. Sein Zeugnis attestiert ihm „besondere Begabung, musikalische Fertigkeit“.

1830: Während Chopin sich in Wien aufhält, erheben sich im geteilten Polen Aufständische gegen die russische Herrschaft. Chopin beschließt, im Ausland zu bleiben und geht im darauffolgenden Jahr endgültig nach Paris.

1835: Chopin glänzt mit dem Vortrag seiner Klavierkompositionen in den Pariser Salons. In öffentlichen Konzerten tritt er während seines ganzen Lebens nur 30 Mal auf. Auf dem Podium fühlt er sich nicht wohl. Er bekennt: „Ich bin für Konzerte ungeeignet. Du glaubst, ich würde die Qualen ich in den letzten drei Tagen vor einem Konzert auszuhalten.“

1837: Chopin geht eine Beziehung mit der sechs Jahre älteren Schriftstellerin George Sand ein, die erst zwei Jahre nach seinem Tod endet. Mit ihr verbringt er einen Winter auf Mallorca, wo er sich von der Heilung von seiner Lungenkrankheit erhofft.

1849: Chopin stirbt mit 39 Jahren. Seine letzte Lebenszeit ist von quälender Melancholie geprägt.

Zufluchtsort Paris

Nachdem im September 1832 der Warschauer Aufstand durch russische Truppen niedergeschlagen worden war, flohen Tausende der Freiheitskämpfer ins Ausland, darunter viele Kunstschriftende, Schriftstellerinnen und Schriftsteller sowie Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler. In Paris trafen die Flüchtlinge auf Emigrantinnen und Emigranten anderer Nationen. In Deutschland hatten rigide Zensurmaßnahmen Vertreterinnen und Vertreter der Dichterschaft und des Journalismus zum Ganges ins Asyl gezwungen; die bekanntesten waren Heinrich Heine und Ludwig Börne. Zu ihnen stieß später auch der revolutionäre Denker Karl Marx.

Ein Mensch vom ersten Range

„Es ist Chopin, der nicht bloß als Virtuose durch technische Vollendung glänzt, sondern auch als Komponist das Höchste leistet. Das ist ein Mensch vom ersten Range. Chopin ist der Liebling jener Elite, die in der Musik die höchsten Geistesgenüsse sucht. Sein Ruhm ist aristokratischer Art, er ist parfümiert von den Absprüchen der guten Gesellschaft, er ist vornehm wie seine Person. Ja, dem Chopin muss man das Genie zusprechen, in der vollen Bedeutung des Worts, er ist nicht bloß Virtuose, [...] er ist Tondichter, und nichts gleicht dem Genuss, den er uns verschafft, wenn er am Klavier sitzt und improvisiert. Sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie.“

(Heinrich Heine, 1837)

Ein polnischer Franzose

Chopin war der Sohn einer polnischen Mutter und eines aus Frankreich eingewanderten Vaters. Die Polen empfinden und empfinden Chopin bis heute als einen der ihren. Aber auch der Komponist selbst blieb seinem Heimatland Polen im Innern treu.

Arbeitsstelle Salon

In den feudalen Epochen konzentrierte sich das kulturelle Leben auf die Adelshöfe. In der Kultur des 19. Jahrhunderts übernimmt der großbürgerliche Salon einen Teil dieser Aufgaben. Besondere Bedeutung gewinnen die Salons in Wien, Berlin und Paris. Sie bestimmen das gesellschaftliche Leben, sie sind aber auch der Platz, an dem politische und wirtschaftliche Kontakte gepflegt werden.

Fast alle Salons wurden von Damen der Gesellschaft geführt. In Paris traf man sich z. B. in den Salons von Marie d'Agoult, der Lebensgefährtin von Franz Liszt (1811–1886). Ein anderer wichtiger Salon war der von Chopins Freundin George Sand. Künstlerinnen und Künstler sind im Salon als Gäste hochwillkommen; sie steigern sein Ansehen und seine Bekanntheit.

Viele von ihnen sind empfänglich für die elegante und geistvolle Atmosphäre. Chopin beruht auf seinem Salon in Wien, den er auf dem Weg nach Paris 1831 besuchte:

„Der Mond schien herrlich, die Fontänen spielten, der wundervolle Duft der herausgestellten Treibhausblumen erfüllte die Atmosphäre, kurz, eine bezaubernde Nacht. Ihr könnt euch nicht vorstellen, wie schön gebaut der Salon ist, in dem gesungen wurde, riesige Fenster, von oben bis unten geöffnet ... überall Spiegel und wenig Licht.“

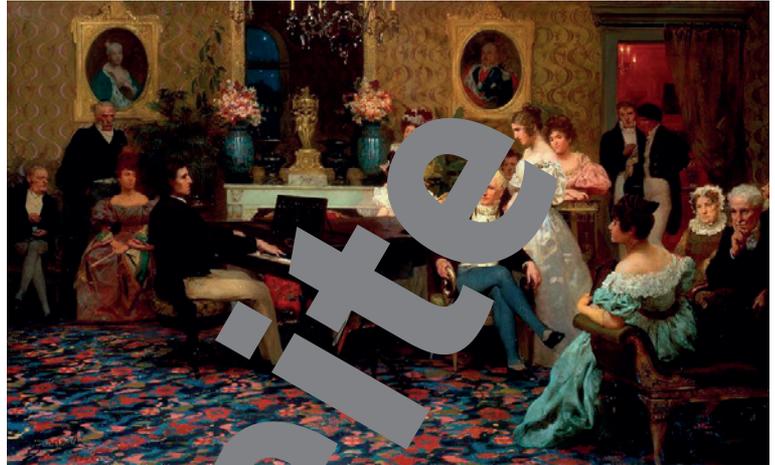
In aller Regel aber sind die Abende im Salon für die Künstlerinnen und Künstler weniger vergnügliche Freizeit als wesentlicher Teil des Berufes. Musikerinnen und Musiker kuppeln dort Kontakte, gewinnen Publikum und Lernwillige, machen ihre Werke bekannt. Auch Chopin erwirbt durch Auftritte im Salon, wo er übrigens nur sehr selten Honorar spielt.

Schwärmerin für die Emanzipation

Sehr ‚bürgerlich‘ war der Kreis gewiss nicht, in dem George Sand um sich versammelte. Ihr Leben stellt geradezu einen Gegenentwurf zum Frauenbild des 19. Jahrhunderts dar, wie man ihn im illustrierten Lexikon für das Volk von 1878, zwei Jahre nach ihrem Tod, lesen kann:

„Die junge Frau führte ein ungewöhnliches und nicht immer sittenstrenges Leben, ganz im Geiste der als herrschenden Romantik, kleidete sich wie ein Mann, um frei in Paris umhergehen zu können [...], wurde in literarische Kreise eingeführt und überließ sich häufig ihrer Neigung zur Schriftstellerei. [Wenig Lob] konnte sie dadurch erlangen, dass sie in dem Inhalt ihrer Romane geizt wurde, in denen sie sich als Verfechterin der radikalsten sozialen, politischen und religiösen Ideen, als begeisterte Demokratin, Schwärmerin für die Emanzipation der Frauen und erklärte Feindin jedes kirchlichen Autoritätsglaubens zeigt.“

17 Tragt heutige Institutionen zusammen, die die Aufgabe der Salons des Bürgertums ausüben.



Henryk Siemiradzki: Chopin's Salon of the Fürsten Radziwill (1887)



George Sand



Gustav Carus: *Wald und Wasserfall im Mondschein* (1830)

Nachtgedanken

Die Nacht nahm im Fühlen und in den Werken der Romantik eine zentrale Stelle ein. Viele Kunstschaffende der Romantik sahen in der Unergründlichkeit der Nacht Grauen und Todesahnung. Zugleich empfanden sie die Nacht als verhüllenden Schleier, der die grelle Realität des Tages verdeckte. Die geheimnisvolle Finsternis war Ort für seltsame Träume und sehnsuchtsvolle Feinnaturen.

- 18** a. Untersuchen Sie das Bild von Carus und das Gedicht von Eichendorff unter dem Gesichtspunkt der romantischen Doppelsicht der Nacht. Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede haben Sie?

Tauschen Sie Hypothesen über das entsprechende Verhältnis bei Chopin aus.

Joseph Freiherr von Eichendorff: *Mondnacht* (1837)

Es war, als hätt der Himmel
Die Erde still geküsst,
Dass sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müsst.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als wär ich nach Hause.

Chopins kleine Formen

Während nur wenigen anderen Komponisten konzentriert sich Chopins Werk auf ein Instrument, das Klavier. Neben den beiden Klavierkonzerten bevorzugt er kleine Formen:

- Tänze, dabei haben neben Walzern diejenigen besonderes Gewicht, in denen er Elemente der polnischen Musik aufgreift (Polonaisen und Mazurken)
- Studien, die mit Technik-Studien kaum zu tun haben, sondern überaus anspruchsvolle Charakterstücke darstellen (z. B. *Revolutions-Etüde*)
- *Préludes*; keine ‚Vorspiele‘, sondern geschlossene, stimmungsvolle musikalische Bilder (z. B. *Regentropfen-Prélude*)
- *Nocturnes*; Nachtstücke, die ohne Programm Seelenzustände ausdrücken

Nocturne F-Dur op. 15, Nr. 1

Musik: Frédéric Chopin

A-Teil

Andante cantabile

p semplice e tranquillo

sempre legato

<

poco cresc. e ritenuto

dolciss.

a tempo

dim.

p

Seo. * Seo. * Seo.

B-Teil

Con fuoco

Con fuoco

f

fz

Seo. *

Seo. *

19

a. Hört das *Nocturne* op. 15, Nr. 1. Nocturnes weisen oft die bei Charakterstücken gängige ABA-Form auf. Beschreibt die prägenden Merkmale der beiden Teile (u. a. Melodieführung, Dynamik, Rhythmus, Tonalität).



C64

b. Deutet das *Nocturne* vor dem Hintergrund einer romantischen Doppelsicht der Nacht (S. 278).

Josephine Lang

Klaviermusik – die vollkommendste musikalische Freude



Anonym: Josephine Lang
in jungen Jahren

 Talent kennt kein
Geschlecht (S. 278)

 Workshop Recherchieren
und prüfen (S. 298)

Aus heutiger Sicht hatte die 1815 in München geborene Josephine Lang beste Voraussetzungen für eine Karriere als Musikerin: Ihr pianistisches Talent konnte sie bereits als Elfjährige bei einem Münchner Konzert unter der Leitung von Carl Czerny stellen. Neben dem Klavier widmete sie sich ebenso intensiv dem Gesang. Daneben begann sie zu komponieren. Bald galt sie als Wunderkind.

Die Ausbildung lag jedoch nicht in den Händen öffentlicher Institute: Familienbedingte Umstände waren im 19. Jahrhundert einschneidender als heute. Nach dem Tod der Mutter reichte das Geld des Vaters nicht mehr aus: Mit zwölf Jahren musste Josephine Lang durch Klavierunterricht zum Familienunterhalt beitragen. Berichtet wird von acht Stunden.

Später spielte sie in den Salons der wohlhabenden Damen. Solche Auftritte waren wohl unverzichtbar, um Kontakte zu knüpfen. Dennoch lehnte sie diesen Einladungen nicht:

„Ich soll spielen? Heiter sei? Tragisch? Tränen Herzenspein. Fröhlich scheinen ohne Lust? Heimlich Weinen, sagt die Brust.“

20 a. Frischt eure Kenntnisse zu Emilie Mayer auf (S. 112 ff.).

b. Setzt die Lebensumstände von Josephine Lang und Emilie Mayer zueinander in Beziehung.

c. Vergleichen Sie die Biografien ihrer männlichen Kollegen derselben Epoche, um die Gemeinsamkeiten zu finden.

Aus dem Lehrbuch über die Rolle der Künstlerinnen im 19. Jahrhundert

Was dann folgte, brachte ein Zeitgenosse auf den Punkt: Die Künstlerin wich der Hausfrau und der Mutter. Sechs Kinder gebar sie. Ihr Ehemann starb, sie musste alleine für sich und ihre Kinder aufkommen. Bis zu ihrem Lebensende 1880 litt sie unter Geldmangel. Josephine Langs Werke sind bis heute nur zum kleinen Teil veröffentlicht. Damit teilt sie das Schicksal sehr vieler Komponistinnen des 19. Jahrhunderts: Ihre Namen tauchen auf den Konzertprogrammen unserer Tage kaum auf; man hat sie vergessen.

Die Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern im 19. Jahrhundert (und auch danach) war eindeutig: Frauen waren an Universitäten nicht zugelassen. Nur besondere Umstände konnten ihnen zu einer fundierten Ausbildung verhelfen. Komponieren lernten sie meist autodidaktisch. Aufführungen groß besetzter Werke, von Sinfonien etwa, waren kaum denkbar. Man konnte sich nicht wie ihre männlichen Kollegen bei der Einstudierung und Aufführung solcher Kompositionen betätigen und entwickeln. In aller Regel wurden ihre Stücke nur im kleinen Kreis der Salons aufgeführt. Dort wurden sie kaum einer Kritik unterzogen, die aber für die Entwicklung unerlässlich gewesen wäre.

Die Beschränkung auf solche Aufführungsmöglichkeiten bestimmte zusammen mit dem Fehlen einer fundierten Ausbildung bei den allermeisten Komponistinnen die Wahl der Gattungen. Josephine Langs Œuvre ist dafür ein treffendes Beispiel. Sie hat etwa 300 Lieder, die sie als Tagebücher und Ausdruck ihrer selbst beschreibt, und vielen Klavierstücke. Sinfonien oder Opern hat sie nicht geschrieben – ihre kleineren Werke aber sind von herausragender Qualität. „die vollkommendste musikalische Freude“, wie Felix Mendelssohn Bartholdy sie beschrieb.

21 a. Lest die Texte zu Josephine Lang.

b. Tragt Informationen zu ihrem zeitlichen und biografischen Umfeld zusammen.

c. Skizziert anhand dessen soziologische Aspekte von Künstlerinnen (z. B. musikalische Bildung, Konzertleben) im 19. Jahrhundert.



Josephine Lang mit ihren Kindern, Bild aus dem Nachlass von Maria Felling (um 1900)



Arabeske

Ornament in der Kunst des Orients; in der Musik: Titel von Charakterstücken für Klavier



- 22** a. Vergleicht die beiden Bilder Josephine Langs.
- b. Bezieht biografische Gegebenheiten in Ihre Beschreibung ein.

Eine feine Melodie

Einer breiten Öffentlichkeit wurde 1905 ein kleines Meisterstück zugänglich gemacht, als es in einer Beilage zur *Neuen Musik-Zeitung* gedruckt wurde: Eine Arabeske. Eine schlichte Melodie eröffnet das Stück und wiederholt und erklingt dann noch einmal im letzten Teil.

Arabeske

1 Takt 1–16

Allegretto cantabile

- 23** a. Hört den Beginn der Arabeske.
- b. Kennen Sie die Melodie in den Takten 1–16 (Notenbeispiel 1) bunt. Singt oder spielt die Melodie auf auch zu den klingenden Instrumenten.
- c. Benennt darin das Motiv, das weite Teile der Komposition prägt.
- 24** Analysiert das Verhältnis der beiden achttaktigen Phrasen der Melodie in Notenbeispiel 1 zueinander: Erläutert dazu Gemeinsamkeiten und Unterschiede.

Musiklehre angewandt
(S. 29, 100)

Tonarten (S. 313)



C65

Aus der Begleitstimme erwächst ein weiteres Motiv mit Anklängen an die Melodie. Dieses Motiv wird frei fortgeführt und wandert durch beide Hände:

2 Takt 33–52

Musiklehre angewandt
(S. 29, 100)

- 25** a. Untersucht den weiteren Verlauf der Melodie auf des Stücks (Notenbeispiel 2).
 b. Stellt fest, in welchem Bereich es sich jetzt bewegt.
 c. Erläutert den Zusammenhang mit der Grundtonart F-Dur.

Musiklehre kompakt
(S. 310)

Ein weiterer Abschnitt folgt, verwebt alte und neue motivische und rhythmische Elemente, die dann die Wiederkehr der Eingangsmelodie vorbereiten. Die melodische Begleitung der linken Hand wird leicht abgeändert:

3 Takt 68–96

26 a. Hört einen weiteren Abschnitt und zeigt auf, wenn ihr bekannte Elemente wiedererkennt.



b. Beschreibt die Mittel, die ihr aus Notenbeispiel 1 und 2 kennt, in ihrem neuen Kontext am Notentext (z. B. Takt 1 mit „a tempo“). (Notenbeispiel 3)

27 Hört die Arabeske im Zusammenhang. Findet Adjektive, die die Grundstimmung des Stücks charakterisieren.





Maurice Denis: *Arabesques poétiques* (1892)

Blumenranken in der Musik – Arabesken durch die Epochen

Die Arabeske ist gleichzeitig Gattung und Gestaltungsmittel. Sie wird mit der Ornamentik der islamischen Kunst in Verbindung gebracht, hat ihren Ursprung aber in der europäischen Antike, wo sie zur Füllung rechteckiger Architekturteile verwendet wurde. Sie ist angelehnt an das Ranken von Pflanzen und Blüten, die Suche nach Licht führt zu schlangen- und wellenförmigen Linien. Auch in anderen Kunstformen kommt sie häufig vor, z. B. in der bildenden Kunst oder dem Tanz.

- 28 a. Bildet Zweierteams. Eine Person zeichnet (vereinfachte) Arabesken-Formen in Linien auf ein Papier. Die andere illustriert das Zeichnen musikalisch mit Glissandi auf einem Instrument oder mit der Stimme.
- b. Beschreibt das Gemälde von Maurice Denis: Erläutert die Haltung der vier Frauen und vergleicht sie miteinander. Stellt auch vor, das Bild würde lebendig und überlegt eine Live-Performance mit Leiter/Trepp.
- c. Hört das Stück *Arabesque* von Claude Debussy. Findet Parallelen zur Darstellung von Denis und begründet sie am Notenbild.



Arabesque Nr. 1 (Ausschnitte)

- 29 a. Vergleicht Debussys Arabeske mit dem Songs *Like the Sea* von Alicia Keys. Beschreibt, wie Alicia Keys das Motiv einsetzt und verändert. Stellt Parallelen zu Debussy und Denis.
- b. Musiziert den Spielsatz zu Debussys *Arabesque Nr. 1*.



Debussy-Groove

M.: Claude Debussy
Arr.: Mathias Schillmöller



Künstler im Exil – Béla Bartók

Konzert für Orchester – Leben und Werk

Ungarn im Dritten Reich

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und damit der Habsburger Doppelmonarchie wurde Ungarn eigenständig. In den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg rückte der Staat immer näher an die faschistischen ‚Achsenmächte‘ heran. Auch die wirtschaftliche Abhängigkeit von Deutschland wurde immer größer. Seit 1942 nahm Ungarn militärisch am Kriegsgeschehen teil. Ab 1944 besetzte die Rote Armee schrittweise das Land.

i

1938: Béla Bartók ist weltweit anerkannt, in Ungarn als Nationalkomponist. Der Anschluss des Nachbarlands Österreich an das Dritte Reich entsetzt ihn. Am meisten bedrückt ihn „die eminente Gefahr, die sich für Ungarn diesem Räuber- und Mörderstaat ergibt.“

1940: Ungarn hat sich auf die Seite Deutschlands geschlagen. Rechtsnationale Repressionen greifen um sich. Bartók flieht nach Amerika.

1942: Bartóks finanzielle und gesundheitliche Situation ist erbärmlich, er leidet an Blutkrebs. Die USA führen einen Zweifrontenkrieg, Bartóks Werk stößt da auf wenig Interesse.

1943: Krankheitskosten und Arbeitslosigkeit haben Bartók in eine äußerst prekäre Situation gestürzt. Da bittet ihn der Komponist Sergei Kusnezow um ein Werk.

1944: Das *Konzert für Orchester* wird zum triumphalen Erfolg. Man interessiert sich für den Komponisten, die finanzielle Not ist überwunden.

1945: Bartók stirbt in Amerika.

Die Zukunft absolut trübe

Bartók hatte zu Beginn seines Exils eine relativ komfortable Anstellung an der Columbia University, die wenigstens die Last des Exils ändern konnte, zeigen Dokumente aus Bartóks ersten Jahren in Amerika:

„Schwer, unendlich schwer! Abschied. Eigentlich ist diese Reise ein Sprung ins Unbekannte aus dem gewissen Überträglichen. [...] Weiß Gott, wie und wie lange ich das dort arbeiten kann.“ (1940)

„Ich weiß nicht, ob ich überhaupt noch Kompositionsarbeit machen werde. Kreative, künstlerische Arbeit ist gewöhnlich ein Ausfluss an Kraft und Lebensfreude. Diese Konditionen fehlen mir [...].“ (März 1942)

„Die bedrückendste Sache an Allem ist, dass die Zukunft absolut trübe sein wird. Man sieht zum Ende, und die Zerstörung Europas (der Menschen und der Kunstwerke) geht weiter, pausenlos und unbarmherzig. Und das Schicksal des armen Ungarn liegt in der russischen Gefahr im Hintergrund.“ (Mitte 1942)

„Von der Columbia Universität hat man mich entlassen; es scheint, sie haben für mich kein Geld mehr. [...] Ich hätte es wohl nie gedacht, dass dies das Ende meiner Laufbahn sein würde. [...] Das ist eine Schande, aber nicht für mich.“ (Dezember 1942)



Protestlied im Iran (S. 249)

30 Tragt zusammen, ob ihr vergleichbare Situationen von Künstlerinnen und Künstlern im Exil in unseren Tagen kennt.

Ich soll kein Deutscher mehr sein

Bartóks Exilanten-Schicksal erlitt während der Hitler-Jahre ein großer Teil der geistigen Elite Europas. Wie er, so landeten unter vielen anderen Bertolt Brecht und die ganze Literatenfamilie Mann in den USA. Auch der in New York geborene Maler Lyonel Feininger, der 50 Jahre in Deutschland gelebt hatte, kehrte mit seiner jüdischen Frau nach Amerika zurück.



Lyonel Feininger: *Manhattan, I* (1937)

Klaus Mann: *Ich soll kein Deutscher mehr sein* (1934)

Mit meinem großen und schönen Vaterland steht es jetzt so, daß es eine Ehre bedeutet, verstoßen zu werden. Auf diese Weise wird uns offiziell bestätigt, daß wir nichts zu tun haben mit seiner Schande, und auch: daß die Machthaber unseren Kampf gegen die Schande sehr wohl bemerkt haben – warum sonst die Wut? Bestätigt wird uns schließlich, daß wir nicht ganz unglücklich sind, später – eines Tages – Bürger eines Vaterlandes zu sein, das wir als solches wieder anerkennen. Denn: nicht überall, wo es mir leidlich gegangen ist, ist mein Vaterland; aber dort, wo täglich das Infamste geschieht und das Allergrässlichste vorbereitet wird, ist es nicht. Das hat man mir nun öffentlich bestätigt [...].

Was die Machthaber mir im Praktischen antun konnten, haben sie mir natürlich schon vorher angetan. Was mir gehört, hatte man schon gestohlen, was er an Gedrucktem gab, war schon verboten; mein abgegriffener Paß schon nicht mehr verlängert. [...] Was kann man mir nehmen? Doch nicht die Hoffnung, dass aus diesem unglücklichen, entstellten Stück Welt ein Deutschland – einmal wieder mein echtes Vaterland wird.

 Theodor W. Adorno (S. 253)

Theodor W. Adorno (1903–1969)

Deutscher Philosoph, Soziologe, Musikphilosoph, Komponist und Pädagoge; widmete sich insbesondere der Kompositionslehre um die Zweite Wiener Schule. Mitte der 1930er-Jahre emigrierte er unter dem Lehrverbot durch die Nationalsozialisten nach Großbritannien bzw. in die USA. Nach seiner Rückkehr aus dem Exil nahm er eine wichtige Rolle in akademischen Elite Europas, u. a. in seiner Kritischen Theorie ein.

Bertolt Brecht: *Gedanken während der Dauer des Exils* (1934)

Schlage keinen Nagel in die Wand.
Wirf den Hammer auf den Stuhl.
Warum vorbringen, was für Tage?
Du kehrest ja gegen Glück.

Lass den Baum ohne Baumann Wasser.
Wozu noch ein Baum pflanzen?
Bevor er noch so hoch wie eine Stufe ist
Gehst du schon den Weg von hier.

Zieh dich nicht ins Gesicht, wenn Leute vorbeigehn!
Was in einem fremden Grammatik blättern?
Was ist das Nachwort, die dich heimruft
In der Sprache kannter Sprache geschrieben

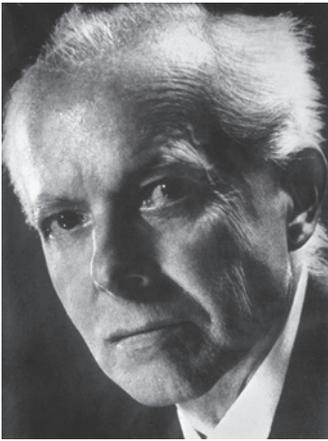
So wie der Kalk vom Gebälk blättert
(Tue nichts dagegen!)

Was der Zaun der Gewalt zermorschen,
Der an der Grenze aufgerichtet worden ist
Gegen die Gerechtigkeit.

Bertolt (Bert) Brecht (1898–1956)

Brecht, ein überzeugter Sozialist, kehrte aus dem Exil nach Ost-Berlin zurück. Dort zeigte er dem Regime gegenüber eine zugleich engagierte und distanzierte Haltung. Als Dramatiker, Lyriker, Regisseur und Theatertheoretiker gehört er zu den Jahrhundertgestalten, als politischer Dichter wurde er Vorbild für viele.

31 Schildert die unterschiedlichen Grundhaltungen von Bartók, Brecht und Klaus Mann in Bezug auf ihre Situation im Exil.



Béla Bartók (1940)

Sehnsucht nach der wahren Heimat

Als der Dirigent des Boston Symphony Orchestra, Sergei Kussewitzki, Bartók im Jahr 1943 mit der Komposition eines großen Orchesterwerks beauftragen wollte, lehnte dieser zunächst ab. Er befürchtete, wegen seines schlechten Gesundheitszustandes die Arbeit nicht vollenden zu können. Kussewitzki konnte seine Bedenken zerstreuen, und Bartók stürzte sich in die Arbeit.

Das *Konzert für Orchester*, das auf diese Weise entstand, ist ein Meisterwerk der sinfonischen Literatur. Der Musikwissenschaftler Detmar Holland empfindet den 4. Satz als ein „Bild der vergeblichen Sehnsucht nach der wahren Heimat“. Er beschreibt die drei Themen, die das Thema bilden:

» Auf ein slowakisches Bauernlied folgt eine sehr ideale Melodie, die so klischeehaft ungarisch klingt, wie man sich gemeinhin ungarische Musik vorstellt. Bartók zitiert hier, als scharfen Kontrast zu der echten Volksmusik, ein populäres Operettenlied aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen (Schön, wunderschön bist du, Ungarland). In die Wiederholung [des Volkslieds] bricht dann höchst drastisch ein Gassenhauer ein, der in grotesker Verzerrung das frivole Couplet ‚Hut geh ich ins Maxim‘ aus Lehárs Lustiger Witwe herbeizitiert, übrigens eines Komponisten, den Bartók selbst gehasst hat. Die Fortsetzung des Couplettextes (Da kann man leicht vergessen das teure Vaterland!) hat Bartók mitgedacht haben, ganz sicher aber die kleinbürgerliche Banalität, die ihm zur brutalen Satire wird und den Übergriff der Faschisten in Ungarn darstellt. Die falsche Idylle wird von der gnadenlos überrollt. «

1. Das slowakische Volkslied

© Boosey & Hawkes



2. Die ungarische Operettenmelodie



3. Das Lehár-Zitat



- 32 a. Analysieren Sie die drei Themen in Bezug auf Melodik, Rhythmik, Tonalität und Grundcharakter. Vergleichen Sie die Parameter der drei Themen miteinander.
- b. Hören den Satz und notiert dabei die Abfolge des Auftretens der Themen.



- 33 Bezieht den Ausschnitt aus dem 4. Satz des *Konzerts für Orchester* auf die Kompositionsweise und das Grundinteresse Bartóks. Beschreiben Sie die Umsetzung seiner Ideen in diesem Satz.

Die Notwendigkeit elitärer Kunst – Sofia Gubaidulina

Fachwerk – Werk und Zeit

- 1931:** Sofia Gubaidulina wird in Tschistopol geboren.
- 1954:** Sie studiert in Moskau mit einem ‚Stalin-Stipendium‘ Komposition.
- 1975:** Gubaidulina gründet die Gruppe Astreja, die auf russische, kaukasische und asiatischen Volksmusikinstrumenten improvisiert.
- 1979:** Der Vorsitzende des Verbandes sowjetischer Komponisten tadelt öffentlich Gubaidulina (und andere) wegen ihrer ‚nonkonformistischen‘ Werke.
- 1980:** Gubaidulinas Werk verbreitet sich auch in den Ländern des Westens, sie wird häufig zu Festivals eingeladen.
- 1992:** Gubaidulina übersiedelt nach Deutschland, wo sie bis heute lebt.

Gubaidulina und das System

Solange Gubaidulina in Russland lebte und die Sowjetunion existierte, waren sich das System und die Künstlerin fremd. Ihre kritische Einschätzung der ‚offiziellen‘ Kulturideologie aufbauen und den optimistischen Charakter vermissen, waren zu ‚elitär‘. 1988 konnte Gubaidulina in einem Interview der Fachzeitschrift des Komponistenverbandes ihre Kunstanschauung erläutern:

„ Mir scheint, dass sich eine Nation, die über Probleme des Lebens und Überlebens hinaus große Aufgaben stellt, auch eine Art von Kunst braucht. [...] Aber wenn es keine Künstler gibt, die um hohen Ziele wegen bereit sind, auf eine möglichst große Popularität und auf allzu leichte Eingängigkeit zu verzichten, dann kann dies zum Schaden des Volkes sein. Wir brauchen solche Kunst wie die Luft zum Leben.“

- 34** a. Fasst die Kernaussage von Gubaidulinas Kunstsicht zusammen.
b. Nehmt Stellung zu dieser Aussage.

Ein Zeugnis der Befreiung

Gubaidulina war angesichts der Kulturpolitik in ihrer Heimat gezwungen, ihre Werke im Westen aufzuführen. Die Staaten des Westens luden sowjetische Künstlerinnen und Künstler deshalb gerne ein, weil sie damit die Unfreiheit im Ostblock demonstrieren und seine Machthaber ärgern konnten. Auf diese Situation angesprochen, erklärte Gubaidulina:

„ Diese ganze ‚Export‘-Situation ist nur deshalb entstanden, weil irgendwelche Funktionäre, die sich mit der Organisation von Konzerten beschäftigten, aus persönlichen Gründen den natürlichen Gang der kulturellen Entwicklung im Land gebremst haben. Der Grund liegt darin, dass unsere ganze Musik ein unerwünschtes Zeugnis der Befreiung war.“



Sofia Gubaidulina (2002)

Sowjetische Kulturideologie

Nach der Oktoberrevolution genossen sowjetische Künstlerinnen und Künstler zunächst eine Zeit des freien Experimentierens. Ab etwa 1930 aber wurde erwartet, der Kunstideologie des ‚Sozialistischen Realismus‘ zu folgen. Man verlangte, das Leben der Sowjetmenschen zugleich realistisch und optimistisch darzustellen. Wer sich dieser Ästhetik nicht beugte, musste die härtesten Folgen befürchten.

 **Oktoberrevolution** (S. 124)



Musikalisches Fachwerk

Schon bei der Arbeit mit der Gruppe Astreja in den 1970er-Jahren hatte sich Gubaidulina intensiv mit Instrumenten der Volksmusik befasst. Später gewann eines dieser Instrumente in ihrem Schaffen eine besondere Bedeutung: das Bajan. Für dieses Instrument, Perkussion und Streichorchester schrieb sie *Fachwerk*.

„Der Titel dieses Werks kann auf meinen Enthusiasmus für die Fachwerk-Architektur zurückgeführt werden. [...] Die für den Bau von Häusern konstruktiven Bestandteile wie Mauerabstützungen, Fenster- und Türschwelle und Deckenabstützungen formen verschiedene Arten von rhythmischen Mustern, die zu ästhetischen Phänomenen werden. Und mit der Zeit tritt ein noch tieferes Phänomen durch diese Schönheit hindurch, das grundlegendes und wesenhaftes Phänomen ist. Ich dachte, man könnte in der Musik etwas von diesem Stil Erinnerndes zeigen.“

(Sofia Gubaidulina)

Fachwerkbauten

Fachwerkbauten sind in vielen europäischen Ländern nördlich der Alpen verbreitet. Dabei wird ein Skelettbau aus Holz durch schräg eingebaute Streben ausgesteift. Die Zwischenräume füllt man mit Mauerwerk oder verputztem Holzgeflecht. Bei der Verbindung der Hölzer verzichtet man so weit wie möglich auf Nägel oder Schrauben und verwendet stattdessen kunstvolle ‚zimmermannsmäßige‘ Techniken wie Zapfen oder Nute.



Der „alte Fleck“ in der Innenstadt von Ludwigsberg

- 35
- Erarbeitet in Kleingruppen, wie sich die Fachwerk-Struktur in Klängen gestalten lassen könnte. Tauscht euch aus und präsentiert unterschiedliche Möglichkeiten aus.
 - Tragt euch eure Ergebnisse gegenseitig vor und diskutiert Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Gestaltung.
 - Hört den Beginn des *Fachwerk*. Diskutiert, welche Werkeigenschaften in der Sowjetunion die Einschätzung ‚formalistisch‘, ‚elitär‘ und ‚volksfern‘ bewirkt haben könnten.
 - Gubaidulina zeichnete das Bajan als „atmendes Monster“, das sie sehr liebe. Sammelt im Beginn des Werks Stellen, die euch an dieses Bild erinnern.
 - Beschreibt Strukturen im Noten- und Klangbild, die mit Fachwerk-Techniken vergleichbar sind. Stellt Bezüge zu euren eigenen Ergebnissen her und erläutert das Kompositionsprinzip, das Gubaidulina ihrem Werk zugrundelegt.



C71

Fachwerk für Bajan, Percussion und Streichorchester (Beginn)

Musik: Sofia Gubaidulina
© Sikorski Musikverlag

Bajan $\text{♩} = 96$ **G.P.**

Marimbafono *p* *gliss.* *p* *vibr.*

Violini I *pp* *vibr.*

Violini II *pp* *vibr.*

Violen *pp* *vibr.*

Violoncelli *pp* *vibr.*

Contrabassi *pp* *vibr.*

B. *p* *mp* *mf* *pp* *mf* **G.P.**

Mar. *gliss.*

Vln. *vibr.* *pp*

Vln. *vibr.* *pp*

Vla. *vibr.* *pp*

Vc. *vibr.* *pp*

Cb. *pp* *vibr.* *pp*

Woher kommt mein Wissen? – Recherchieren und prüfen



Frauen im Musikbusiness – ein Recherchebeispiel

Stellt euch vor, ihr sollt für ein Schulprojekt ein aktuelles Thema recherchieren und erörtern. Es gibt verschiedene Wege, an Informationen zu kommen: Besonders fundierte Quellen, deren Recherche mehr Zeit und Mühen kostet, konkurrieren mit Quellen, die auf Knopfdruck verfügbar sind. Welche Vorgehensweise lohnt sich? Probiert am Beispiel der Situation von Frauen im Musikbusiness verschiedene Wege der Informationsbeschaffung aus. Orientiert euch an den folgenden Arbeitsschritten.

- 1 Tragt eure Erfahrungen mit Recherche-Methoden und -ergebnissen zusammen. Überlegt gemeinsam, inwiefern sich die Wege der Informationsbeschaffung unterscheiden.

Interviews, Bücher und Wissenschaften – besonders vertraulich



Bei Fragestellungen, die weitestgehend Unklarheiten liegen, sind Archive, Bibliotheken und gedruckte oder digitale Bücher geeignet. Interviews und wissenschaftliche Bücher in Bibliotheken bieten besonders gute Informationen. Für aktuelle Themen, die sich relativ schnell ändern, sind Fachzeitschriften, Zeitungen oder jüngere Bücher gute Informationsquellen. Sie sind entweder aus erster Hand entstanden (Primärquellen, z. B. Interviews und Umfragen) oder wurden durch wissenschaftlich geprüfte Personen oder Journalistinnen und Journalisten geschrieben (Sekundärliteratur, z. B. Artikel in Zeitschriften). Die Verfasserinnen und Verfasser dieser Medien beziehen sich meist auf seriöse Quellen, hinterfragen Meinungen und Fakten und bieten so einen möglichst informierten Überblick über das Thema.

Beispiel 1: Orchestermusikerin

Ihr entscheidet euch, im Bereich der „klassischen“ Musik ein Interview mit einer Orchestermusikerin zu führen. Davon versprecht ihr euch Material allerersten Ranges, die unverfälschte Perspektiven und Informationen liefern.

- 2
 - a. Gute Prompts und Fragestellungen sind der Grundstein für gute Ergebnisse: Sammelt Fragen in einer Mindmap, die euch zum Thema einfallen (z. B. Bezahlung, Ansehen, Wahrnehmung als gleichberechtigt oder nicht gleichberechtigt, Vorspiele hinter dem Vorhang oder „auf der Decke“).
 - b. Lest die Auszüge oder das komplette Interview mit Magdalina Hayrapetyan, das 2025 in München publiziert wurde. Fasst in eigenen Worten zusammen, wie die Fragestellungen das Gespräch steuert.
 - c. Diskutiert, inwiefern ein Interview zielführende und vertrauenswürdige Informationen liefert.
 - d. Tragt ggf. zusammen, welche Informationen eurer Meinung nach ergänzt werden müssten.



Autorin: Magdalena, du hast an der Düsseldorfer Musikhochschule Violine und Viola studiert, mit Konzertexamen abgeschlossen, hast an Wettbewerben teilgenommen und Kurse bei berühmten Musikerinnen und Musikern besucht. [...] Wie verlief bei dir der Einstieg in den Beruf als Orchestermusikerin?

M. H.: Ich hatte großes Glück und hab direkt das erste Probespiel am Ende des Studiums schon gewonnen. Das war für einen Zeitvertrag im WDR-Sinfonieorchester in Köln. Man muss sagen, Glück gehört dazu, also nicht nur Disziplin und Können ist da wichtig, sondern auch die Tagesform, die Stimmung im Orchester, welchen Klangcharakter wollen sie hören. [...]

Orchesterstellen werden ja in der Regel von einem Gremium von Orchestermitgliedern nach einem Probespiel vergeben. Ist dabei das Vorspielen hinter einem Vorhang, das ja verhindern soll, dass man das Geschlecht erkennt, überhaupt noch üblich?

Tatsächlich waren dann meine ersten Erfahrungen fast immer ohne Vorhang; ich muss auch sagen, ich hab mich da wesentlich wohler gefühlt, weil man nicht diese Wand vor sich hat und auch akustisch in den Saal spielen kann. Außerdem natürlich ist das schon ein neutraleres Hören. Wenn ich jetzt als Orchestermitglied die Probespiele anhöre, dann hilft es mir schon, einen Vorhang zu haben, denn wenn man erst mal kein Bild hat, sondern sich wirklich nur auf die Ohren konzentrieren kann. [...]



Als stellvertretende Solobratschistin bist du bei den Essener Philharmonikern selbst bei Probespielen Jurorin. Gibt es besonders bei Besetzungen herausgehobener Positionen wie z. B. Konzertmeisters oder der Konzertmeisterin gefühlte Ungerechtigkeiten, Frauen- Männerkonflikte? Die nackten Zahlen sprechen dafür: Bei den Berliner Philharmonikern mit ihrer 125-jährigen Geschichte gab es erst 2023 eine Konzertmeisterin, bei den Münchner Philharmonikern 2021, und bei den insgesamt sehr traditionsbewussten Wiener Philharmonikern immerhin schon seit 2011.

Ja, die meisten Solopositionen sind von Männern besetzt, vor allem die Konzertmeister-Positionen. Ich kann an einer Hand abzählen, mit wie vielen Konzertmeisterinnen ich gearbeitet habe. Und ich habe den Eindruck, dass den Frauen oft weniger Führungsqualität zugetraut wird. Übrigens auch von den Männern im Orchester. Ich habe die eigene Erfahrung gemacht, dass ich als Solobratscherin oft besonders streng bewertet werde und das meistens von den Frauen, nicht von den Männern. Und man hat's als junge Frau schon schwieriger, in einer Führungsposition zu kommen als ein Mann. Das ganz bestimmt.

Die Idee, dass es Instrumente gibt, die von Frauen oder Männern bevorzugt gespielt werden, hat wahrscheinlich keine Auswirkung auf die Stellenbesetzung, oder? Bei Blasinstrumenten, vor allem Blechblasinstrumente nicht mit Frauen besetzt werden? Wie ist die Situation jetzt?

Ja, es gibt schon Unterschiede in der Instrumentenwahl. Aber das beginnt ja schon im Kindesalter. Grundsätzlich werden heute schon für jede Stelle auch Frauen zum Probieren eingeladen und die werden auch gehört, natürlich. Und es werden mehr, das ist schon zu beobachten. Mehr Frauen z. B. mehr Schlagzeugerinnen und auch mehr Blechbläserinnen. Dass sie in den Orchestern ein bisschen rarer gut sind, liegt meiner Meinung – wie schon erwähnt – auch an der Entscheidung für Instrumente in der Kindheit und Jugend. [...]

Du hast in verschiedenen Orchestern gearbeitet. B. im Orchester des Westdeutschen Rundfunks, im Leipziger Gewandhausorchester, im Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Wie verteilten sich Dirigentinnen und Dirigenten? Gab es in der Probenarbeit einen großen Unterschied zwischen Dirigentinnen und Dirigenten? Hast du da Erfahrungen gemacht?

Ich hab auch mit Dirigentinnen gearbeitet, natürlich, aber sehr selten. Ich würde sagen, die Dirigentinnen kommen aber so langsam, werden auch mehr anerkannt und kriegen Chancen. Man muss aber auch sagen, dass es bei den Dirigentinnen genauso gut wie bei den männlichen Kollegen gute wie schlechte gibt; das ist eigentlich selbstverständlich. Bei der Probenarbeit habe ich den Eindruck, dass die Skepsis relativ groß noch ist, ob die Frau das jetzt genauso gut leiten kann. Aber die Qualität der Arbeit ist gleich, also da gibt es meiner Meinung nach keine großen Unterschiede.

Du hast nach sieben Jahren dein erstes Kind bekommen. Wie verlief dein Berufsleben danach?

Bei mir war es eine Sondersituation; da ich alleinerziehend war, bin ich dann wieder Richtung Familie gezogen. Dadurch hat sich aber die Chance ergeben, dass ich einen Zeitvertrag beim BR-Sinfonieorchester bekommen habe. Also hatte ich da wieder ein großes Glück. Trotzdem, man braucht viel Disziplin. Ohne sie und gute Planung, ohne Unterstützung aus der Familie, durch Freunde geht's dann nicht. Aber das gilt ja für alle Berufe. Bei mir funktioniert es mithilfe der Elternzeit ganz gut. Und ich muss auch sagen: in Deutschland sind die Bedingungen für feste Orchestermusikerinnen hervorragend. Das ist z. B. in der Schweiz nicht so. Da muss man nach der Mutterschutzzeit sofort wieder einsteigen und hat nicht die Chancen, die Kinder zu erziehen oder auf Teilzeit zu gehen mit der Möglichkeit, später wieder voll zurück ins Berufsleben zu kommen.

Internetrecherche – Podcasts, Blogs und Ergebnisfluten

Auch die Recherche im Internet ist ein nützlicher Weg, um Informationen zu bekommen. Die Suche geht relativ schnell und die Ergebnisse sind zahlreich. Viele Quellen sind durchaus vertrauenswürdig – die Herausforderung besteht darin, zielführende Suchbegriffe zu formulieren und ein Bewusstsein für die Beurteilung von Quellen zu entwickeln. Bei allen Suchmaschinen gilt: Die Ergebnisse sind nur so gut wie ihr Suchbegriff. Es ist außerdem sehr wichtig, die Angebote zu hinterfragen und genau hinzuschauen: Inwiefern sind sie sachlich richtig, ausreichend objektiv und für die Zielsetzung nützlich? Gelingt der Überblick über das Angebot, kann die Internetrecherche eine hilfreiche und zeitsparende Methode der Informationsbeschaffung sein.



Beispiel 2: Popmusik und Genderfragen

Ihr entscheidet euch, im Bereich der Popmusik im Internet oder mit KI zu recherchieren. Davon versprecht ihr euch, möglichst schnell sehr viele Ergebnisse zu bekommen. Wo fängt man das Musikbusiness an? Bei frauenfeindlichen Raptexten, den männerdominierten DJ-Pulten oder den einseitig besetzten Festivalbühnen? Ihr entscheidet euch für einen Rundumschlag, um einen ersten Einblick in diese Music Business zu bekommen.

- 3 a. Formuliert dazu geeignete Suchbegriffe und macht euch Notizen über die ersten Seiten der Ergebnisliste.
- b. Prüft die Treffer in einem ersten Überblick: Welche Informationen für Person stellt die Informationen bereit? In welcher Form? Welche inhaltlichen Schwerpunkte werden gesetzt?
- c. Schaut euch Beiträge, die euch besonders interessant erscheinen und die ihr gerne nutzen möchtet, genau an: Gibt die verfassende Person/Podcasterin/Bloggerin alle notwendigen und weiterführende Informationen an? Sind Meinungen und Positionen glaubhaft, begründet und konstruktiv?
- d. Tauscht eure Beurteilungen aus und wechselt eure Meinungen aus, inwiefern die gewonnenen Informationen nutzbar sind.

Watch out: Meinungsmache, Fake News und stille Post

Besondere Vorsicht ist geboten bei Fake News und Informationen, deren Herkunft und Zielsetzung unklar sind: KIs liefern oft nur ein einziges Ergebnis, dessen Herkunft nicht rückvollziehbar ist und falsch sein kann, wenn etwa sehr viele Beiträge falsche Inhalte verbreiten. Es kann aber auch darum gehen, mit falschen oder verzerrten Meldungen die Meinung der Community zu beeinflussen. Der Effekt ist verheerend, falsche Informationen und Stimmungsmache im Internet sind zu einem der größten Probleme des digitalen Zeitalters geworden.

- 4 a. Prüft eure Recherchergebnisse zu Frauen im Musikbusiness genau: Diskutiert, welche Seiten ihr aussortieren würdet, basierend auf eure Einschätzungen.
- b. Tauscht euch über eure eigenen Erfahrungen mit Fake News aus.
- c. Diskutiert, wie ihr den Umgang mit dubiosen Ergebnissen am besten gestalten könnt und welche Alternativen sinnvoll wären könnten.



- 5** a. Fasst die Recherche-Methoden in einer Übersicht zusammen. Formuliert und notiert jeweils die Vor- und Nachteile.
- b. Beurteilt, welche Informationsquelle euch sinnvoll erscheint. Begründet eure Meinung.
- 6** a. Erarbeitet euch in Kleingruppen auf der Grundlage einer sinnvollen Quelle eine Auswahl unterschiedliche Bereiche, die Frauen im Musikbusiness betreffen, z. B.:
- Klassische Musik, Orchesterbesetzung oder Dirigentinnen
 - Festivalpräsenz von Frauen
 - #metoo-Bewegung im Kontext von Musikhochschulen
 - Diskriminierung in Songtexten
 - DJs und DJanes, Debatte um Gendern in Berufsbezeichnungen
- b. Präsentiert euch eure Ergebnisse.
- c. Bewertet den aktuellen Stand der Debatten. Nehmt selbst Verantwortung zu eurem Thema und begründet eure Perspektiven.



Checkliste für die Recherche im Internet

Seriöse Meldungen von Fake News unterscheiden, relevante Informationen aus Quellen herausfiltern und Wichtiges von Unwichtigem unterscheiden – der Leitfaden hilft euch dabei.

1. Themenüberblick verschaffen
 - Thema eingrenzen
 - Habe ich einen guten Überblick über die Ergebnisse?
2. Strukturierung des Themas
 - wiederkehrende Begriffe definieren
 - Zusammenhänge herstellen
 - mögliche Widersprüche klären
3. Fakten-Check
 - Wer bietet mir die gefundenen Informationen an? Hat die Person Quellen angegeben?
 - verschiedene Quellen heranziehen, besonders bei Ergebnissen ohne eindeutige Angabe zur Herkunft der Ergebnisse
 - Kann ich Hinweise auf KI-generierte Inhalte finden und bin mir dessen bewusst?
 - Sind die Argumente überzeugend, konstruktiv und informiert? Kann ich sie untermauern oder widerlegen?
4. Zusammenfassung der Recherche
 - logischen Aufbau erstellen
 - Verbindungen zwischen Inhalten erkennen
 - roten Faden schaffen

Mit einigen Tipps lassen sich bei der Nutzung von Suchmaschinen möglichst relevante Ergebnisse herausfiltern:

- eindeutige Suchbegriffe nutzen
- Stichworte statt vollständiger Sätze oder Fragen eingeben
- Synonyme benutzen, um die Suche zu ergänzen

Check-up Kompetenzerwerb

Selbstevaluation

Workshop „Faszination Mehrstimmigkeit – alles andere als eintönig“ (S. 39)

| Ich kann ... | Hier habe ich noch Übbedarf. | Klappt meistens. | Check ✓ |
|---|------------------------------|------------------|---------|
| über einem Quint-Bordun ein kurze Hookline improvisieren. | | | |
| zu einer einfachen Melodie eine Über- bzw. Unterstimme finden. | | | |
| im Klassenverband Schritt für Schritt einen mehrstimmigen Loop aufbauen. | | | |
| meine Stimme in einem drei- bzw. vierstimmigen Kanon oder Chorsatz halten | | | |
| einen Melodieverlauf in der Notation erfassen und mit meiner Stimme umsetzen. | | | |
| zur Unterstützung des Gesangs einfache Begleitungen ausführen. | | | |

Trainiere das mehrstimmige Singen anhand von weiteren Klücken aus unterschiedlichen Stilrichtungen und Kulturen:

- S. 7: *Kyrie*, mehrstimmiges Ausprobieren und Gestalten (Gebrauchsmusik Machaut)
- S. 24: *Loreley* (Friedrich Silcher)
- S. 235: *The March of the Women* (Ethel Smyth)
- S. 243: *All the Good Girls Go to Hell* (Billie Eilish)
- S. 246: *A desalambrar* (Daniel Viglietti)

Workshop „Sing a Song“ (S. 72–75)

| Ich kann ... | Hier habe ich noch Übbedarf. | Klappt meistens. | Check ✓ |
|--|------------------------------|------------------|---------|
| einen Songtext rhythmisch sprechen. | | | |
| einzelne Songteile ein- und mehrstimmig singen. | | | |
| ein Lied abwechslungsreich gestalten. | | | |
| einen A-cappella-Song stilgerecht interpretieren. | | | |
| Melodieverlauf und Rhythmus in Notation (Staff) erfassen und mit meiner Stimme umsetzen. | | | |

An diesen beispielhaften Klücken im Schulbuch kannst du deine stimmlichen Fähigkeiten anhand von Stücken aus anderen Epochen oder Kulturen weiter trainieren:

- S. 41: *Palästina* (Walzer von der Vogelweide)
- S. 55: *Aririo* (Walzer)
- S. 66: *Rolling in the Deep* (Adele)
- S. 180: *Haushamer Lieder* (Trad. aus dem Alpenraum)
- S. 209: *Wade in the Water* (Trad. aus den USA)
- S. 227: *Va, pensiero, sull'ali dorate* (Giuseppe Verdi)
- S. 247: *El pueblo unido jamás será vencido* (in ganz Lateinamerika verbreitet)

Workshop „Die Magie des Taktstocks“ (S.134–137)

| Ich kann ... | Hier habe ich noch Übebedarf. | Klappt meistens. | Check ✓ |
|--|-------------------------------|------------------|---------|
| die Aufgaben einer Dirigentin/eines Dirigenten beschreiben und die dafür nötigen Fähigkeiten benennen. | | | |
| Einsätze von Instrumenten(-gruppen) lesend und hörend nachvollziehen. | | | |
| meinen Körper bewusst wahrnehmen und kontrollierte Bewegungen ausführen. | | | |
| meine Bewegungen an ein Musikstück anpassen. | | | |
| meine beiden Arme unabhängig voneinander bewegen. | | | |
| einen Einsatz mithilfe meines Atems und/oder meiner Arme geben. | | | |
| Schlagfiguren in verschiedenen Taktarten ausführen. | | | |
| Unterschiede zwischen zwei Dirigaten erkennen und in Worte fassen. | | | |

Übe das Dirigieren auch anhand der folgenden Stücke im Schulbuch:

- S. 16: *Schaut hin, dort liegt im finstern Stall* (4/4-Takt mit Auftakt)
- S. 54: *Oh, du lieber Augustin* (3/4-Takt)
- S. 66: *Rolling in the Deep* (4/4-Takt)
- S. 243: *All the Good Girls go to Hell* (4/4-Takt)
- S. 291: *Debussy-Groove* (2/4-Takt)
- S. 191: *Malambo* (6/8-Takt, 2er-Takt -> Für Profis)

Workshop „Schöne neue Klänge“ (S. 150–151)

| Ich kann ... | Hier habe ich noch Übebedarf. | Klappt meistens. | Check ✓ |
|--|-------------------------------|------------------|---------|
| mit Stimme und Instrumenten nach bestimmten Vorgaben (z. B. Linien, vs em) improvisieren. | | | |
| verschiedenste Klänge mit meiner Stimme, Instrumenten und Alltagsgegenständen erzeugen. | | | |
| mit selbst entwickelten Klängen in Gruppen eine Komposition gestalten. | | | |
| eine eigene Gestaltung mit einer bestehenden Komposition vergleichen. | | | |
| Anweisungen aus Kompositionen rezepten interpretieren und gemeinsam kreativ umsetzen. | | | |
| eine Improvisation kritisch bewerten. | | | |
| Klänge und Klangwirkungen wahrnehmen und Gestalten bewusst wahrnehmen. | | | |
| mich über Erfolge und Misserfolge meines Gestaltungsprozesses austauschen und das Ergebnis präsentieren. | | | |

An diesen Stellen des Schulbuches kannst du das kreative Gestalten mit Klängen ebenfalls trainieren:

- S. 26: *I Remember* (Alvin Lucier)
- S. 25: Experimentelle Chormusik, Linien improvisieren
- S. 147/148: ein Stück nach Vorlage der *Imaginary Landscapes No. 4* gestalten (nach John Cage)
- S. 173: Collagen gestalten (nach Igor Strawinski)
- S. 217: Streichquartett Nr. 10/Oh, du lieber Augustin (nach Arnold Schönberg)
- S. 211: Improvisation im Stile von Alice Coltrane

- S. 165: *Soundwalks* (nach Christina Kubisch)
- S. 163: Filmplakatvertonung (nach Hildur Guðnadóttir)

Workshop „Komponieren mit dem Computer“ (S. 156–159)

| Ich kann ... | Hier habe ich noch Übebedarf. | Klappt meistens. | Check ✓ |
|---|-------------------------------|------------------|---------|
| ein Kompositionskonzept erarbeiten und in entsprechender Form notieren. | | | |
| verschiedene Sounds in meinem Umfeld entdecken/erzeugen und diese aufnehmen. | | | |
| aufgenommene Sounds am Computer nachbearbeiten. | | | |
| mithilfe von Audacity verschiedene Samples arrangieren und mit Effekten versehen. | | | |
| über die entstandenen Kompositionen reflektieren. | | | |

Nutze den Workshop an folgenden Stellen im Schulbuch:

- S. 7: *Kyrie*, mehrstimmiges Ausprobieren und Gestalten (Guillaume de Machaut)
- S. 242: *Dance-Remix* zu Greta Thunbergs Rede vor der UNO
- S. 177–179: *Cantus Arcticus* (nach Einjohuani Rautavaara)
- S. 153: *Schöne neue Klänge*, Klangskulpturen (John Cage)
- S. 165: *Soundwalks* (nach Christina Kubisch)
- S. 163: Filmplakatvertonung (nach Hildur Guðnadóttir)
- S. 147/148: ein Stück nach Vorlage der *Imaginary Dances No. 4* gestalten (nach John Cage)

Workshop „Vom Üben und Meistern“ (S. 207–212)

| Ich kann ... | Hier habe ich noch Übebedarf. | Klappt meistens. | Check ✓ |
|--|-------------------------------|------------------|---------|
| mit schulischem Instrumentarium harmonische Grundstruktur, Melodieverlauf, Rhythmus und Dynamik erfassen und umsetzen. | | | |
| Begleitpatterns für verschiedene Instrumente analysieren und aufbauen, einüben. | | | |
| längere Abschnitte und Übergänge erkennen und gezielt üben. | | | |
| musikpraktische Kompetenzen in kleineren Abschnitten zerlegen und aufbauend üben. | | | |
| meine Übemethodik als Repertoire zum Einsatz von Stücken nutzen. | | | |

An diesen beispielhaften Stellen aus dem Schulbuch kannst du deine musikpraktischen Fähigkeiten und die erarbeitete Übemethodik anwenden:

- S. 66: *Rolling in the Deep* (Adele)
- S. 69: *The Emancipation Movement* (Linkin Park)
- S. 182: *D'Scenario* (Lil Nas X)
- S. 225: *Toccata* (Claudio Monteverdi)
- S. 235: *March of the Witches* (Ethel Smyth)
- S. 241: *Mannenbergs Is Where It's Happening* (Abdullah Ibrahim)
- S. 291: *Debussy-Groove* (Claude Debussy, arr.)

Begleitungen

- S. 54: *Oh, du lieber Augustin*
- S. 55: *Arirang*
- S. 57: *Paints and Dogies*
- S. 61: *How High the Moon*
- S. 66: *Rolling in the Deep*
- S. 94: *Ol Man River* (Ausschnitt)
- S. 96: *Wachs für mich*
- S. 209: *Wade in the Water*
- S. 231: *Es geht alles vorüber*
- S. 235: *March of the Women*
- S. 243: *All the Good Girls Go to Hell*
- S. 245: *A desalambrar*
- S. 256: *Azzurro*
- S. 261: *No Ordinary World*
- S. 265: *Not A Muslim*
- S. 69: *The Emptiness Machine*

Workshop „Westafrikanische Trommelrhythmen“ (S. 191–202)

| Ich kann ... | Hier habe ich noch Übebedarf. | Klappt meistens. | Check ✓ |
|--|-------------------------------|------------------|---------|
| einen regelmäßigen Puls (z. B. mit meinen Füßen) erzeugen. | | | |
| einen Rhythmus präzise im Beat ausführen. | | | |
| auf einer Trommel unterschiedliche Sounds produzieren. | | | |
| vorgegebene Rhythmen auf einer Handtrommel spielen. | | | |
| im zwei- bzw. mehrstimmigen Spiel meine Stimme halten. | | | |

- S. 69: *The Emptiness Machine* u. a. auf Schlagzeug oder Klavier begleiten
- S. 191: Percussion-Stimmen von *Estancia* auf Schlagzeug begleiten
- S. 209: *Wade in the Water* mit (Body-)Percussion begleiten
- S. 243: *All the Good Girls Go to Hell* u. a. mit Schlagzeug begleiten

Workshop „Moving Music“ (S. 268–277)

| Ich kann ... | Hier habe ich noch Übebedarf. | Klappt meistens. | Check ✓ |
|---|-------------------------------|------------------|---------|
| die Struktur einer Musik hörend ermitteln (Formteil eines Songs, deren Länge). | | | |
| ausgehend von einem Thema eigenes Bewegungsmaterial entwickeln. | | | |
| aus eigenem Bewegungsmaterial bzw. vorgegebenen Einzelfiguren eine Abfolge/Choreografie präsentieren. | | | |
| Musik mittels improvisierter Bewegung interpretieren. | | | |
| Bewegungen in Zweier- oder Vierergruppen vorgeben/anleiten. | | | |
| mich gemeinsam mit einer Partnerin/ einem Partner koordiniert bewegen. | | | |
| anhand von Musik einzelne und ganze Figurenabfolgen einstudieren. | | | |
| die Capoeira-Bewegungen kontrolliert und anhand der vorgegebenen Regeln ausführen. | | | |

Workshop „Recherchieren und prüfen“ (S. 298–301)

| Ich kann ... | Hier habe ich noch Übebedarf. | Klappt meistens. | Check ✓ |
|---|-------------------------------|------------------|---------|
| Interviewfragen entwickeln. | | | |
| ein Interview zusammenfassen und bewerten. | | | |
| Medienangebote kritisch hinterfragen und Quellen entsprechend bewusst auswählen. | | | |
| Glaubwürdigkeit und Wertvorstellungen von Medien(-beiträgen) einschätzen und Fake News erkennen. | | | |
| je nach Zielsetzung verschiedene Recherchemethoden anwenden. | | | |
| anhand von verschiedenen Quellen eine eigene Position zu den Themen „Chancengleichheit“, „Sexismus“, „Diskriminierung“ etc. entwickeln. | | | |

Nutze die Medienvielfalt, die dir zur Verfügung steht, um Informationen zu anderen Themengebieten zu recherchieren, z. B. zu

- S. 16: Historische Instrumente
- S. 92: Innerviews recherchieren, Rückblick auf Aufführung von *The Outcast*
- S. 95: Handlungen von Musicals
- S. 121: Instrumentenkunde
- S. 144: Filmausschnitte zu Theremin und Ondes Martenot
- S. 164: Projekte von Christina Kubisch
- S. 234: Entwicklung des Wahlrechts in Österreich und Schweiz
- S. 239: Ereignisse zwischen 1965 und 1973
- S. 252: Tonträger
- S. 267: Songs für Playlists
- S. 275: Konzertpläne
- S. 279: Frauen im Musikbusiness

Musiklehre angewandt „Grundregeln der Harmonik anwenden“ (S. 27/28)

| Ich kann ... | Hier habe ich noch Übebedarf. | Klappt meistens. | Check ✓ |
|--|-------------------------------|------------------|---------|
| Dur- und Molldreiklänge bestimmen können. | | | |
| Dominantseptakkorde bestimmen können. | | | |
| Dreiklänge miteinander zur diatonischen Skala verbinden. | | | |

Musiklehre angewandt „Methoden der Werkerschließung I“ (S. 29–33)

| Ich kann ... | Hier habe ich noch Übebedarf. | Klappt meistens. | Check ✓ |
|--|-------------------------------|------------------|---------|
| den Tonvorrat einer Melodie und deren Gestalt anhand des Notentexts analysieren. | | | |
| das Tongeschlecht eines Stücks mithilfe des Notenbildes bestimmen. | | | |
| den Harmonieverlauf eines Popsongs ermitteln. | | | |
| einen Partiturausschnitt auf rhythmische Besonderheiten untersuchen. | | | |
| einen zeitgenössischen Notenausschnitt mithilfe der dazugehörigen Legende untersuchen. | | | |

Musiklehre angewandt „Wenn Musik und Text zusammenwirken“ (S. 58/59)

| Ich kann ... | Hier habe ich noch Übebedarf. | Klappt meistens. | Check ✓ |
|--|-------------------------------|------------------|---------|
| die unterschiedlichen Ebenen von Text und Musik in Musikstücken beschreiben. | | | |
| die Beziehung zwischen Text und Musik beschreiben und interpretieren. | | | |
| analytische Erkenntnisse auf den Text von (textbasierten) Musikstücken anwenden. | | | |

In vielen Kapiteln finden sich Beispiele von textbasierten Musik, an denen die Beziehung zwischen Text und Musik vertieft und geübt werden kann. Insbesondere das Kapitel zur Vokalmusik (S. 7 ff.) eignet sich dafür.

Musiklehre angewandt „Methoden der Werkerschließung II“ (S. 100–104)

| Ich kann ... | Hier habe ich noch Übebedarf. | Klappt meistens. | Check ✓ |
|---|-------------------------------|------------------|---------|
| die formale Gestaltung eines Volksliedes beschreiben. | | | |
| die Motive innerhalb eines Themas erkennen und miteinander vergleichen. | | | |
| zwei Themen vergleichend analysieren und beschreiben. | | | |
| anhand von Partiturausschnitten (Satzung/Notenbild) auf die Epoche und Gattung schließen. | | | |

Musiklehre angewandt „Merkmale erkennen und einordnen“ (S. 143)

| Ich kann ... | Hier habe ich noch Übebedarf. | Klappt meistens. | Check ✓ |
|--|-------------------------------|------------------|---------|
| stilistische Merkmale erkennen, beschreiben, zuordnen. | | | |
| analytische Merkmale hörend beschreiben sowie am Notentext wiederfinden und belegen. | | | |
| Unterschiede zwischen Interpretationen erkennen und verbalisieren. | | | |

In allen Kapiteln finden sich zahlreiche Beispiele aus unterschiedlichen Epochen und Stilistiken, an denen aktive Hör- und Verstehensprozesse geübt werden können.

Coverversionen in der Rock- & Popmusik – Original und Bearbeitung von *Proud Mary*



Creedence Clearwater Revival (1968)



Ike & Tina Turner (1971)

Materialien

| | | |
|---------------|-----|--|
| Hörbeispiele | 160 | <i>Proud Mary</i> (Creedence Clearwater Revival) |
| | 161 | <i>Proud Mary</i> (Ike & Tina Turner) |
| Notenbeispiel | NB | <i>Proud Mary</i> (Leadsheet) |

Input

John Fogerty, ein Mitglied der kalifornischen Band Creedence Clearwater Revival (CCR), schrieb den erfolgreichen Rock-Song *Proud Mary* (= Name eines Schaufelraddampfers auf dem Mississippi) im Jahr 1969. Ein Jahr später kam der Song als Single in die Charts und wurde von CCR beim berühmten Woodstock-Festival gespielt, das als Höhepunkt der US-amerikanischen Hippie-Bewegung gilt. Danach entstanden viele Coverversionen von *Proud Mary*. Eine der bekanntesten stammt von Ike & Tina Turner aus dem Jahr 1970.

Zielsetzung

Ziel der Präsentation sind die Analyse des Rock-Songs *Proud Mary* und der Vergleich des Originals mit einer erfolgreichen Coverversion.

Aufgabenstellung

1. Fasst den Inhalt des Song-Textes zusammen. Stellt auch einen Bezug zum Titel *Proud Mary* her; führt dabei zentrale Textstellen an.
2. analysiert das Leadsheet und bezeichnet seine Formteile mit passenden Begriffen: Chorus (Refrain), Verse (Strophe), Intro (Vorspiel), Interlude (Zwischenspiel), Bridge etc. Zeigt und benennt darüber hinaus wesentliche Merkmale eines Leadsheets.
 - a. Analysiert die Aufnahme von CCR und notiert den musikalischen Ablauf unter Berücksichtigung der in Teilaufgabe a vorgeschlagenen Begriffe.
3. hört mehrfach das kurze Vorspiel und betrachtet T. 1–6 in den Noten (Akkordfolge: C A C A C A G F F D D D). Versucht nun, diese Phrase auf einem Instrument entweder rhythmisch (z. B. Cajón) oder mit Akkorden (z. B. Keyboard, Gitarre, E-Bass) auszuführen. Alternativ könnt ihr die Stelle mit einer beliebigen Silbe sprechen oder singen. Erläutert anschließend das Phänomen ‚Synkope‘.
4.
 - a. Hört einen Ausschnitt (00:00–00:59) in der Version von Ike & Tina Turner und führt Abweichungen zum Original von CCR an.
 - b. Hört nun die vollständige Version von Ike & Tina Turner im Vergleich. Benennet wesentliche Unterschiede zwischen Original und Coverversion. Geht dabei auf Tempo, Besetzung (vokal und instrumental), Singweise und die jeweilige Stilrichtung ein.



Proud Mary

Musik und Text: John Fogerty (CCR)
© Jondora/Warner Chappell/Burlington Music

C A C A C A G B \flat B \flat D D D

7 D

11 D

15 A Bm

19 D

23 D

27 D *D.S. al f rit o*

31 17 6

59 D

63 D *D.S. (Chorus -fade out)*

Left a good job_ in the cit - y, work - ing for the man_ ev_ and day_

and I nev - er lost a min - ute of sleep - ing wor - ry - ing bou_ way_ things might have been_

Big wheel,_ keep on turn - ing. Proud Mary_ keep on burn - ing, roll -

- in', roll - in', on the riv - er.____

Cleaned a lot of plates in Mem - phis, pa_ lot of p_ ne_ down in New Or - leans,____

but I nev - er saw the good_ side of the_ 'til I ne_ bu_ a ride on the ri - ver - boat queen.

roll - in', - in', roll - in' on the riv - er.____

If you come down_ to the riv_ bet you gon - na find_ some peo - ple who live.____

You don't have_ 'cause_ you have no mon - ey. Peo - ple on the riv - er are hap - py to give.____

Übersetzungshilfe

working for the (Gewerkschafts/Arbeiterdruckerische) Organisation/den Staat arbeiten;
to pump a lot of p_ (Benzin tanken); to hitch a ride – mitfahren

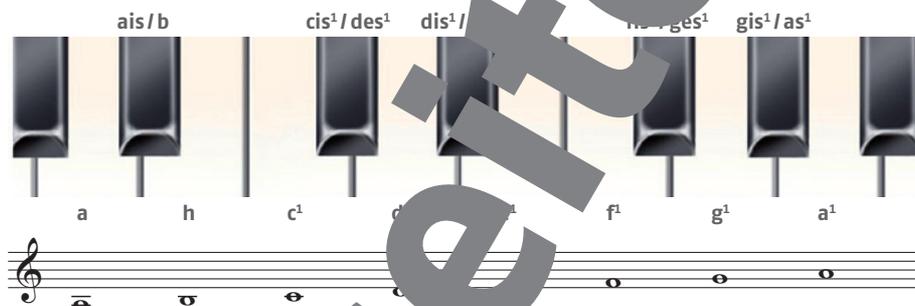
Schauflerraddampfer *Mississippi*



Musiklehre kompakt

Oktavidentität

Töne im Oktavabstand werden grundsätzlich als identisch empfunden; deshalb werden sie mit den gleichen Tonbuchstaben benannt. Zur Unterscheidung der Oktavbereiche werden Groß- oder Kleinbuchstaben und Satzzeichen (Striche c^1 oder Ziffern c^1) verwendet. In der abendländischen Musik gilt im Wesentlichen, dass die Oktave in zwölf gleich große Abstände (Halbtöne) geteilt ist.



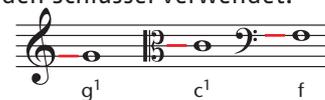
Stammtöne

Sieben Töne werden als Stammtöne mit den Tonbuchstaben a, h, c, d, e, f, g bezeichnet. Zwischen h und c, f und g stehen Halbtonschritte (kleine Sekunden), die anderen Abstände sind Ganztonschritte (große Sekunden).

Notenschlüssel

Als Bezugspunkt für die Lage der Stammtöne werden Schlüssel verwendet:

- G-Schlüssel (Violinschlüssel) → „g¹“ für hohe,
- C-Schlüssel (C-Schlüssel) → „c¹“ für mittlere,
- F-Schlüssel (Bassschlüssel) → „f“ für tiefe Lagen.



Versetzungszeichen

Jeder Ton kann durch Versetzungszeichen verändert werden:

- Kreuzversetzungszeichen \sharp erhöht einen Stammtone um einen Halbtonschritt, an den Notennamen wird die Silbe 'is' angehängt.
- Bogenversetzungszeichen \flat erniedrigt einen Stammtone um einen Halbtonschritt, an den Notennamen wird die Silbe 'es' angehängt. (Ausnahmen: $b \rightarrow b$; $a \rightarrow as$; $e \rightarrow es$.)
- Auflösungszeichen \natural hebt die Wirkung eines Versetzungszeichens auf.



Enharmonik

Enharmonisch notierte Töne werden als gleich klingend identifiziert (z. B. gis \rightarrow as).

Intervalle

Der Abstand zwischen zwei Tönen bezeichnet man als Intervall.



Alle Intervalle können feiner bestimmt werden. Sekunden, Septimen, Terzen und Sexten können – je nach der Anzahl der dazwischenliegenden Halbtonschritte – klein oder groß sein. Quarten, Quinten, Prim und Oktav können auch vermindert (z. B. verminderte Oktav $a-as^1$) oder übermäßig (z. B. übermäßige Quint $c-gis$) auftreten.

Intervalle können als Konsonanzen (Wohlklänge) oder Dissonanzen (Missklänge) empfunden werden. Konsonanzen rufen die Wirkung von Entspannung hervor, Dissonanzen die Empfindung von Reibung, sie streben nach Auflösung in eine Konsonanz. Die Einstufung in diese grundlegenden Kategorien ist von kulturspezifischen Faktoren abhängig. In der europäischen Musikkultur nach 1600 wirken z. B. Sekunden und Septimen eher dissonant, Terzen und Sexten konsonant.

Konsonanz, Dissonanz

Tonleitern (Skalen) sind der Höhe nach geordnete Folgen von Tonschritten zwischen zwei Rahmentönen (fast immer eine Oktave).

Skalen

In der abendländischen Musikgeschichte herrschten über viele Jahrhunderte sieben- bis achtstimmige (heptatonische) Skalen mit fünf Ganz- und zwei Halbtönen (diatonisch) vor.

Heptatonik, Diatonik

Der frühen abendländischen Musik liegen sogenannte Kirchentöne (Modi) zugrunde. Wesentlich für den Charakter der einzelnen Modi ist die Lage der Ganz- und Halbtöne.

Kirchentöne (Modi)

Aus den mittelalterlichen Modi bildete sich im 16. Jahrhundert das Dur-Moll-System heraus, das die mitteleuropäische Musik prägt.

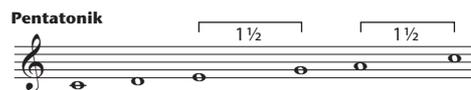
Dur-Moll-System

Neben der natürlichen Molltonleiter, die dem äolischen Modus entspricht, finden sich auch die harmonische Molltonleiter und melodisch Moll.

In der neueren Musik werden häufig chromatische Tonleitern (von griech. ‚chroma‘ für ‚Farbe‘), also Halbtonleitern mit zwölf Tönen, oder Ganztonleitern mit sieben Tönen verwendet.

Chromatik, Ganztonleiter

V. a. in der Volksmusik werden oft auch pentatonische (von griech. ‚penta‘ für ‚fünf‘) Skalen auf Halbtonschritten verwendet.



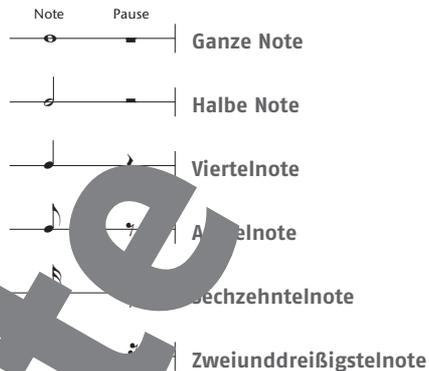
Pentatonik

In anderen Kulturen wie z. B. in der arabisch-islamischen und in der indonesischen Musik gibt es eine Vielfalt von Skalen und Tonabständen, die sich mit unserem Notensystem nicht abbilden lassen, weil sie andere Tondistanzen als Ganz- und Halbtöne verwenden. In der Musikwissenschaft werden diese Abstände in Cent (100C = 1 Halbton) gemessen.

Skalen anderer Kulturkreise

Notenwerte

Notenwerte geben Auskunft über die relative Dauer einer Note innerhalb eines musikalischen Zusammenhangs. Die absolute Dauer ist abhängig vom Tempo des Stücks. Ausgangspunkt ist die ganze Note. Jede Note kann in zwei gleich große Teile geteilt werden. Jeder Note entspricht ein Pausenzeichen gleicher Dauer.



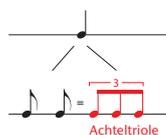
Punktierung

Ein Punkt hinter der Note verlängert die Dauer um die Hälfte.



Triole

Abweichungen von der binären (quadri-) Teilung der Notenwerte müssen durch einen Bogen mit entsprechenden Ziffern angezeigt werden. Treten drei Noten an die Stelle von zwei Noten desselben Werts, spricht man von einer Triole.



Metrum

Der gleichmäßige Schlag in einem Musikstück, oft auch als Puls empfunden, wird Metrum genannt.

Rhythmus

Rhythmus entsteht durch die Folge meist unterschiedlicher Notenwerte.

Takt

Der Takt ist ein Messsystem für die Anordnung von Notenwerten in einer bestimmten Einheit (Taktstrich). Diese Einheit wird als **Beat** (am Zeilenbeginn angegeben; dabei stehen die **Zählzeiten** oder **Schläge** (Zählzeiten) im Zähler, ihr Wert im Nenner. Die Summe der Notenwerte in einem Takt muss dieser Angabe entsprechen. Zugleich ist ein **Betonungsschema**, in dem zwischen schweren und leichten Zählzeiten Unterschiede sind. Fast immer wird die erste Zählzeit am stärksten betont.



Taktarten

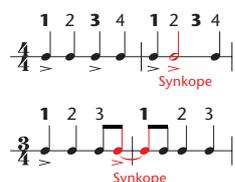
Prinzipiell unterscheidet man:
 • binäre (gerade) Taktarten, die sich in Zweiergruppen gliedern lassen (2/4, 4/4);
 • unbinäre (ungerade) Taktarten, die sich in Dreiergruppen gliedern lassen (3/4, 6/8);
 • Taktarten mit ungleichmäßiger Untergliederung (z. B. 5/4 = 3/4 + 2/4 oder 7/4 = 2/4 + 3/4).

Auftakt

Stücke können mit einem vollen Takt (abtaktig) beginnen oder mit einem unbetonten Teiltakt (Auftakt), der am Ende zu einem Volltakt ergänzt wird.

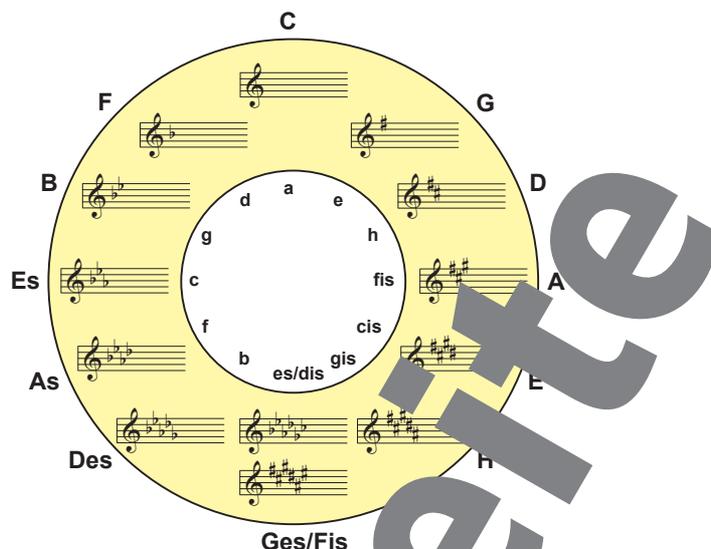
Synkope

Bei einer Synkope wird die Betonungsordnung im Takt gestört, indem eine Betonung auf eine an sich leichtere Zählzeit vorgezogen wird.



Quintenzirkel

Der Quintenzirkel stellt die Tonarten und ihre Verwandtschaftsverhältnisse schematisch dar. Dabei nehmen die Kreuz-Vorzeichen mit steigender Quintenreihe, die B-Vorzeichen mit fallender Quintenreihe zu. Die Molltonarten können parallel dazu im Abstand einer kleinen Terz abgelesen werden.



Unter der Harmonik eines Musikstücks versteht man die Art der mehrstimmigen Klänge sowie deren Zusammenhang, z. B. als charakteristische Akkordfolge innerhalb einer Tonart. Man unterscheidet dabei zwischen Konsonanz (Wohlklang) und Dissonanz (Missklang).

Harmonik

Als Akkord bezeichnet man einen Zusammenklang von mindestens drei verschiedenen – nicht im Oktavabstand stehenden – Tönen.

Akkord

Unter den konsonanten Akkorden besitzt der Dreiklang in der Musik die größte Bedeutung. Er besteht in seiner Grundform aus zwei dem Grundton liegenden Terzen. Werden ein oder zwei Töne eine Oktave versetzt, spricht man von einer Umkehrung des Dreiklangs.



Dreiklang, Umkehrungen

Dreiklänge der Tongeschlechter Dur und Moll besitzen jeweils charakteristische Klangqualitäten, die sich durch die unterschiedliche Reihenfolge von großer und kleiner Terz ergeben (Dur: große Terz – kleine Terz; Moll: kleine Terz – große Terz).

Dur- und Moll-Dreiklang

Neben den Dreiklängen existieren weitere Akkorde, so z. B. der Septakkord (Dreiklang mit hinzugefügter Septime) oder dissonante Intervallzusammenstellungen, die v. a. in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielen.



Weitere Akkorde

Auf jedem Ton einer Tonart kann ein Dreiklang errichtet werden. Die Hauptdreiklänge sind auf I. (Tonika), IV. (Subdominante) und V. Stufe (Dominante).

Hauptdreiklänge

Hauptdreiklänge in C-Dur:



Die Abfolge von Dreiklängen in einer bestimmten Anordnung wird Kadenz genannt.

Kadenz

Kadenz in C-Dur:



Motiv und Thema

Musikstücke können in aller Regel in größere oder kleinere Abschnitte gegliedert werden. Das Motiv ist dabei die kleinste sinnvolle musikalische Einheit. Mehrere Motive schließen sich zu einem Thema zusammen.

Periode

Ist ein Thema symmetrisch aufgebaut, bezeichnet man es v. a. im Zusammenhang mit der Musik der Wiener Klassik und des 19. Jahrhunderts als Periode. Deren beide meist viertaktigen Teile nennt man Vordersatz und Nachsatz.

Gliederung

Zur Kennzeichnung der einzelnen Abschnitte eines Musikstücks verwendet man bei einer Feingliederung Kleinbuchstaben, bei einer Grobgliederung Großbuchstaben. In der Populärmusik kommen zur Feingliederung die Begriffe ‚Intro‘ (= Einleitung), ‚Vers‘ (= Strophe), ‚Refrain‘ (= Refrain), ‚Bridge‘ (= Überleitung), ‚Outro‘ (= Nachspiel) zum Einsatz.

Im Wesentlichen existieren drei Prinzipien des Zusammenhangs zwischen den Teilen eines Stücks:

Wiederholung

Wiederholung (a–a): Der Abschnitt wird zweifachmals identisch.

Variation

Variation (a^1 – a^2): der jeweils folgende Abschnitt wird verändert, ist allerdings ähnlich. Wird ein Abschnitt in einer anderen Tonhöhe wiederholt, spricht man von Sequenz.

Kontrast

Kontrast (a–b): Es besteht keine deutlichen Ähnlichkeiten zwischen den Abschnitten.

Joseph Haydn: Sonate in D-Dur, Hob. I: 104, letzter Satz, Hauptthema

Auch komplexe große Strukturen wie z. B. ein Sonatenhauptsatz können auf diese Weise beschrieben werden. Häufig vorkommende Formverläufe sind:

Bogenform

A–B–A: Dreiteilige Lied- oder Bogenform wie z. B. bei einem Menuett oder bei vielen Charakterstücken. Der Kontrast zwischen den Teilen kann dabei sehr ausgeprägt sein.

Rondo

A–B–A–C–A (usw.): Abwechseln von wiederholten und kontrastierenden Abschnitten (Kettenrondo). In der klassischen Musik kommt häufig das Bogenrondo vor (A–B–A–C–A–B–A).

Variations-Sätze

A– A^1 – A^2 (usw.): Von einem Thema ausgehende Reihung von ähnlichen, aber nicht identischen Abschnitten, z. B. bei einem Variations-Satz oder einem variierten Strophenlied. Der Grad der Abweichung der Variation vom Thema (A) kann dabei sehr differieren.

Klangfarbe entsteht in der Musik v. a. durch die Verwendung unterschiedlicher Instrumente, die Besetzung. Diese wird in einer Partitur festgehalten, in der die Stimmen aller Instrumente – geordnet nach Familien und Tonhöhe – untereinander notiert sind.

Klangfarbe

Franz Schubert: *Sinfonie C-Dur, D 944*, Beginn des 4. Satzes

Partitur

Allegro vivace

Holzblasinstrumente

Blechblasinstrumente

Schlaginstrumente

Streichinstrumente

Die dynamischen Angaben beschränken sich in diesem Partiturausschnitt auf fortissimo und piano. An anderen Stellen erweitert der Komponist die Palette der Lautstärke.

Dynamik

| <i>pp</i> | <i>p</i> | <i>mp</i> | <i>mf</i> | <i>f</i> | <i>ff</i> |
|------------|----------|-------------|------------|----------|------------|
| pianissimo | piano | mezzo piano | mezzoforte | forte | fortissimo |
| sehr leise | leise | halbleise | halblaut | laut | sehr laut |

| | |
|---------------|---------------|
| | |
| crescendo | decrescendo |
| lauter werden | leiser werden |

Die Bezeichnung ‚Allegro vivace‘ (lebhaft bewegt) gibt die Tempovorstellung des Komponisten wieder. Die wichtigsten Tempoangaben sind:

Tempo

| Adagio | Andante | Moderato | Allegro | Presto |
|---------|---------|----------|---------|--------------|
| langsam | gemäßig | gemäßig | schnell | sehr schnell |

| accelerando | ritardando |
|------------------|------------------|
| schneller werden | langsamer werden |

Genauer sind Metronomangaben für die Anzahl der genannten Notenwerte pro Minute (z. B. Viertel = 60).

Unter Artikulation versteht man in der Musik die Spielweise der einzelnen Töne, z. B. Legato: Noten unter einem Bogen sollen ohne Unterbrechung erklingen. Staccato: Punkte unter oder über der Note deuten an, dass der Ton kurz gespielt wird. Akzente (>) fordern die besondere Betonung einer Note.

Artikulation