

TONART_{9/10}

MUSIK ERLEBEN – REFLEKTIEREN – INTERPRETIEREN

Unterrichtswerk für die Klassen 9 und 10

Ausgabe B (LehrplanPLUS)

Herausgegeben von Wieland Schmid

Unter Mitarbeit von
Bernhard Hofmann, Ursel Lindner
und Florian Niklas

Mit Beiträgen von Patrick Ehrich, Sabine Kubik,
Robert Liebel und Armin Weinfurter

HELBLING

Innsbruck • Esslingen • Bern-Belp

Zu diesem Werk sind erhältlich:

- 4 CDs mit Originalaufnahmen und Playbacks
ISBN 978-3-86227-443-7
- DVD mit Filmausschnitten
ISBN 978-3-86227-444-4
- Lehrerband mit Arbeitsblättern und Lösungsvorschlägen
ISBN 978-3-86227-445-1
- Gesamtpaket (4 CDs, DVD, Lehrerband)
ISBN 978-3-86227-447-5

Im Lernmittel wird auf Audio-CDs und auf eine DVD verwiesen. Diese enthalten ausschließlich optionale Unterrichtsmaterialien. Sie unterliegen nicht dem staatlichen Zulassungsverfahren.

Redaktion: Dr. Matthias Rinderle, Alexandra Nothacker

Umschlag: Katja Rinderle, Immenstadt

Umschlagmotive: Vorderseite (v.l.n.r.): © Granger Historical Picture Archive/Alamy Stock Photo;

© Editions Vérité Musicale; © akg-images/Album/Oronoz; © Gilles Larrain;

© picture alliance/dpa/Swen Pförtner; Rückseite: © akg-images

Grafiken: Helmut Mangott; RBB; Katja Rinderle

Notensatz: Susanne Höppner, Neukloster

Layout und Satz: Katja Rinderle, Immenstadt

Druck und Bindung: APPL, aprinta druck GmbH, Wemding

ISBN 978-3-86227-442-0

1. Auflage A1²/2021

Alle Drucke dieser Auflage können im Unterricht nebeneinander benutzt werden; sie sind untereinander unverändert.

© 2021 HELBLING, Esslingen • Innsbruck • Bern-Belp

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller Inhalte ist ganz und in Auszügen urheberrechtlich geschützt. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie oder anderes Verfahren) ohne ausdrückliche schriftliche Genehmigung des Verlags nachgedruckt oder reproduziert werden und/oder unter Verwendung elektronischer Systeme jeglicher Art gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt und/oder verbreitet bzw. der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Alle Übersetzungsrechte vorbehalten.

1 Die Musik der Klassik

| | |
|---|----|
| Grundzüge der Epoche | 8 |
| Harmonie und Ausgewogenheit | 8 |
| Kulturzentrum Wien | 10 |
| Der beste Ort der Welt | 10 |
| Vier vernünftige Leute im Gespräch | 11 |
| Klassisch nur zu Beginn – Beethovens Klaviersonaten | 12 |
| Die Sinfonie | 14 |
| Ein Orchester wird zum Vorbild | 14 |
| Sinfonie und Sinfonieorchester | 16 |
| Die Sonatenhauptsatzform | 18 |
| ■ Wolfgang Amadé Mozart: Sinfonie Nr. 40 in g-Moll, KV 550 (1788) | |
| Eine Opernszene von Mozart | 20 |
| Große Musik um eine fragwürdige Heldenfigur | 20 |
| ■ Wolfgang Amadé Mozart: Don Giovanni, KV 527 (1787) | |
| Gluck-Interpretationen | 24 |
| Tanz der seligen Geister | 24 |
| ■ Christoph Willibald Gluck: Orfeo ed Euridice (1762) | |
| Lieder für die Praxis | 28 |
| Im nationalen Bewusstsein | 28 |
| ■ Volkslied aus Schottland: Highland Laddie | |
| Ein schwedischer Liedermacher | 30 |
| ■ Carl Michael Bellman: Weile an dieser Quelle (um 1780) | |
| Kompetenz: Ein Volkslied begleiten | 31 |

2 Aspekte der Musik des 19. Jahrhunderts

| | |
|---|----|
| Grundzüge der Epoche | 34 |
| Das Romantische in der Musik | 34 |
| Liedkunst | 36 |
| Ein Jahrhundert des Gesangs | 36 |
| ■ Franz Schubert: Der Wanderer an den Mond, D.870 (1826) | |
| Bürgerliches Chorwesen | 38 |
| ■ Friedrich Silcher: Ich weiß nicht, was soll es bedeuten (1837) | |
| Nationale Schulen | 40 |
| Musikalische Unabhängigkeitsbewegungen | 40 |
| Messe im Morgengrauen | 41 |
| ■ Nikolai Rimski-Korsakow: Russische Ostern, op. 36 (1888) | |
| Auftakt zum Weltruhm | 44 |
| ■ Antonín Dvořák: Klänge aus Mähren, op. 32, Nr. 5: Der kleine Acker (1875) | |
| Eine echte norwegische Atmosphäre | 46 |
| ■ Edvard Grieg: Lyrische Stücke, op. 47, Nr. 4: Halling (1885–1888) | |

| | |
|--|----|
| Virtuosentum und neue Öffentlichkeit | 48 |
| Primadonnen | 48 |
| ■ Gaetano Donizetti: Lucia di Lammermoor (1835) | |
| Spanisches Geigenfeuerwerk | 51 |
| ■ Pablo Sarasate: Zigeunerweisen, op. 20 (1878) | |
| Eine Komponistin im 19. Jahrhundert | 52 |
| Talent kennt kein Geschlecht | 54 |
| ■ Fanny Hensel: Klaviertrio in d-Moll, op. 11, 2. Satz (1847) | |
| Programmmusik | 56 |
| Charakter als Programm | 56 |
| ■ Robert Schumann: Kinderszenen, op. 15, Nr. 7: Träumerei (1838) | |
| Die Geige des Todes | 58 |
| ■ Camille Saint-Saëns: Danse macabre, op. 40 (1875) | |
| Lieder für die Praxis | 61 |
| Der Inbegriff eines Volkslieds | 61 |
| ■ Friedrich Silcher: Ännchen von Tharau (1827) | |
| Der Rückzug ins Private | 62 |
| ■ Volkslied aus Bayern: Mittelmäßig | |
| Ein Spiegel seiner Heimat | 64 |
| ■ Volkslied aus Russland: Stand ein Birkenbäumchen | |
| Kompetenz: Partiturlesen | 66 |

3 Musik und Tanz 1

| | |
|---|----|
| Vergnügen und Bewegungskunst | 68 |
| Der Zauber des Tanzes | 68 |
| Tänze aus der Vergangenheit | 70 |
| Vom Marktplatz in die Tanzsuite – Jig und Gigue | 70 |
| Ein Pub Song wird zum Country Dance | 72 |
| Auf den Boden gezeichnet – das Menuett | 74 |
| Alles Walzer! | 76 |
| Tanz auf der Bühne | 80 |
| Auf die Spitze getrieben – das Ballett | 80 |
| Kompetenz: Ein Musikreferat vorbereiten und halten | 86 |

4 Musiktheater

| | |
|--|----|
| Musical | 88 |
| Viele Eltern und tausend Gesichter | 88 |
| Schriller Thriller | 90 |
| ■ Alan Menken/Howard Ashman/Michael Kunze: Der kleine Horrorladen (1982/86) | |
| Der Chor der Straßenmädchen | 92 |
| Zwischen Oper und Broadway | 94 |
| Finale ohne Happy End | 96 |

| | |
|---|-----|
| Oper | 98 |
| Die Geschichte von der grausamen Prinzessin | 98 |
| ■ Giacomo Puccini: Turandot (1924, UA 1926) | |
| Das Lied vom Jasmin | 100 |
| Eine mörderische Partie | 102 |
| Eine Tenorarie in den Charts | 105 |
| Turandots Gegenspielerin | 106 |
| Ferne Welten | 107 |
| Turandot als Schluss und Abschluss | 108 |

5 Die Musik des Barock

| | |
|---|-----|
| Grundzüge der Epoche | 110 |
| Das Generalbasszeitalter | 110 |
| Das Prinzip des Konzertierens | 112 |
| Ein mehrdeutiges Wort | 112 |
| Das Concerto grosso | 113 |
| Das Solokonzert | 116 |
| Sakrale Musik | 120 |
| Kantor, Kantate, Oratorium | 120 |
| ■ Johann Sebastian Bach: Weihnachtsoratorium, BWV 248 (1734/35) | |
| Die Fuge | 126 |
| Ein komplexes Regelwerk | 126 |
| ■ Johann Sebastian Bach: Das Wohltemperierte Klavier, Band 1, Fuge Nr. 1 in C-Dur, BWV 846 (1722) | |
| Die Suite | 128 |
| Ursprung im Tanz | 128 |
| ■ François Couperin: Second livre de pièces de clavecin (1716/17) | |
| Ballette und Suiten für den Sonnenkönig | 130 |
| ■ Jean-Baptiste Lully: Air pour les divinités de fleuves et les nymphes (1674) | |
| Lieder für die Praxis | 132 |
| Tanzen gegen Spinnengift | 132 |
| ■ Volkslied aus Italien: Tarantella | |
| Ein geselliges Lied aus dem Frühbarock | 134 |
| ■ Melchior Franck: Kommt, ihr G'spielen (1630) | |

6 Aufbruch ins 20. Jahrhundert

| | |
|---|-----|
| Grundzüge der Epoche | 136 |
| Impressionismus und Expressionismus | 136 |
| Ein Prélude von Debussy | 138 |
| Schritte im Schnee | 138 |
| ■ Claude Debussy: Préludes, Band 1, Nr. 6: Des pas sur la neige (um 1910) | |
| Ein Orchesterstück von Ravel | 140 |
| Farben in der Musik | 140 |
| ■ Maurice Ravel: Rapsodie espagnole, Habanera (1908) | |

| | |
|---|-----|
| Eine Klavierfantasie von Zemlinski | 142 |
| Zwischen Impressionismus und Expressionismus | 142 |
| ■ Alexander von Zemlinski: Fantasie op. 9 (1898) | |
| Zwei Klavierstücke von Satie | 144 |
| Außenseiter und Vorreiter | 144 |
| ■ Erik Satie: Vexations (um 1893)/Les Courses (1914) | |
| Ein Lied von Schönberg | 146 |
| Der todeskranke Mond | 146 |
| ■ Arnold Schönberg: Pierrot lunaire, op. 21, Nr. 7 (1912) | |

7 Die Klassische Moderne

| | |
|---|-----|
| Grundzüge der Epoche | 148 |
| Musik im Schatten der Weltkriege | 148 |
| Ein visionäres Werk | 150 |
| Räume und Schichten | 150 |
| ■ Charles Ives: The Unanswered Question (1908) | |
| Ein neoklassizistisches Ballett | 153 |
| Schluss mit den nächtlichen Düften | 153 |
| ■ Sergei Prokofieff: Romeo und Julia, Tanz der Ritter (1935/36) | |
| Progressive Gebrauchsmusik | 156 |
| Spaß am Schockieren | 156 |
| ■ Paul Hindemith: Suite für Klavier, op. 26 (1922) | |
| Eine zeitlose Kantate | 158 |
| Lieder aus Beuern | 158 |
| ■ Carl Orff: Carmina Burana (1937) | |
| Lieder und Hits für die Praxis | 162 |
| Morto per la libertà | 162 |
| ■ Partisanenlied aus Italien: Bella ciao | |
| Brav allein zu Hause | 164 |
| ■ Fats Waller: Ain't Misbehavin' (1929) | |
| Ein Welthit aus dem Leierkasten | 166 |
| ■ Bertolt Brecht/Kurt Weill: Die Moritat von Mackie Messer (1928) | |
| Kompetenz: Einen Blues improvisieren | 167 |

8 Musik und Tanz 2

| | |
|--|-----|
| Neuere Tänze | 170 |
| Mit Kisten gespielt – die Rumba | 170 |
| Afroamerikanische Vorbilder – die Swingtänze | 172 |
| Tanz als Rebellion – der Rock 'n' Roll | 176 |

| | |
|---|-----|
| Choreografien | 178 |
| Wenn Cowboys tanzen – der Squaredance | 178 |
| Vom Boogie ins Ballett – der Jazztanz | 180 |
| Tanzstil der Bronx – der Hip-Hop | 182 |
| Kompetenz: Singen und Musizieren in der Klasse | 184 |

9 Begegnungen der Kulturen im Jazz

| | |
|---|-----|
| Die Wurzeln des Jazz | 188 |
| Black, Brown and White | 188 |
| Das Erbe Afrikas | 190 |
| Der Beitrag Europas | 194 |
| Der Sound des Jazz | 196 |
| Seele und Herz und Tiefe in jedem Ton | 196 |
| Jazzgeschichte im Überblick | 198 |
| Jazzstile | 199 |
| New Orleans im Dixieland – der Old Time Jazz | 199 |
| Bigband-Sound und swing-Feeling – die Swing-Ära | 202 |
| Jazz-Revolution – der Bebop | 204 |
| Jazz wird cool – der Cool Jazz | 206 |
| Kompetenz: Musik beurteilen | 209 |

10 Musiklehre kompakt

| | |
|-------------------------------|-----|
| Quellenverzeichnis | 216 |
| Verzeichnis der Hörbeispiele | 218 |
| Personen- und Sachverzeichnis | 221 |

| | | | |
|---|-----------------------|---|---|
|  | Historische Texte |  | Liedstrophen, Libretti, literarische Texte |
|  | Hören |  | Zitate |
|  | Film/Video sehen |  | Schriftlicher Arbeitsauftrag |
|  | Singen und Musizieren |  | Hinweis auf Kompetenzseiten |

Harmonie und Ausgewogenheit

- Klassische Antike**
(Architektur und Literatur
Griechenlands)
ca. 5. bis Mitte 4. Jh.
v. Chr.
- Wiener Klassik**
(Musik)
ca. 1770–1820
- Weimarer Klassik**
(Literatur)
ca. 1770–1810



Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Goethe in der Campagna (1786)

① Nennt Gegenstände aus verschiedenen Bereichen, denen das Prädikat „klassisch“ zugestanden wird, z. B. Kleidung oder Automobile.

Die Vorstellung vom Bleibenden

Der Begriff „Klassik“ geht auf die Einteilung des römischen Bürgertums in Vermögensklassen zurück; die Reichen waren die „classici“, sie hatten die kostenaufwändige Flotte zu bezahlen. Aber schon in Rom charakterisierte der Begriff auch bedeutende Leistungen auf anderen Gebieten. In diesem sehr allgemeinen Sinn hat sich das Wort bis heute erhalten: Im Zusammenhang mit Alltagsgegenständen bezeichnet „klassisch“ Vorbildliches, über das mit Gültigkeit oder auch allgemein als „schön“ und „harmonisch“ Empfundenes.

Rokoko
(ca. 1720–1770)
V. a. in der Malerei und der Architektur: Übergang zum Klassizismus, in dem das Prunkvolle des Barock von leichten, zierlichen Elementen ersetzt wird.

Als Epochenbegriff in den Künsten ist „Klassik“ sehr vieldeutig; er kennzeichnet bestimmte Perioden der Antike, aber auch Zeitabschnitte der Neuzeit. Und er wird in der Literatur und Architektur ebenso verwendet wie in der Musik. Zu allem Überfluss verlaufen die „klassischen“ Ären in den verschiedenen Künsten nicht immer parallel. Um in diesem Wirrwarr die Orientierung zu erleichtern, verbindet man den Begriff oft mit geografischen Festlegungen: die „Wiener Klassik“ in der Musik, die „Weimarer Klassik“ in der Literatur. In dem Umkreis dieser Begriffe stehen zudem die Stilbezeichnungen „Rokoko“ und „Klassizismus“.

Klassizismus
(ca. 1760–1840)
V. a. in der Architektur: Stil, der sich z. T. auf den griechischen Tempelbau zurückbesinnt.

All diesen „klassischen“ Epochen liegen gemeinsame Ideale zugrunde. Sie stammen aus der Antike: Ordnung und Harmonie, Gleichmaß von Verstand und Gefühl, ausgewogenes Verhältnis von Sinnlichem und Geistigem. So sieht man auf Tischbeins Gemälde den „Dichturfürsten“ der Weimarer Klassik, Johann Wolfgang von Goethe, inmitten einer harmonischen Hügellandschaft, in der Ruinen aus der klassischen Antike die Staffage bilden.

Ein neuer Grad von Öffentlichkeit

Das Musikleben zur Zeit der Klassik ist vom Übergang von der feudalen zu einer bürgerlichen Musikkultur gekennzeichnet. Zwar gab es schon seit dem 17. Jahrhundert vereinzelt öffentlich zugängliche Konzertveranstaltungen, und die Oper war in Italien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mancherorts beinahe zum Volksvergnügen geworden. Nun aber verbreiterte sich das öffentliche Musikleben:

„Die Zahl derer, die an musikalischer Kultur teilnehmen wollen, vergrößert sich ständig. Die Musikkultur gewinnt einen neuen Grad von Öffentlichkeit, die teilnehmende Menge wird zum „Publikum“. Dieses ist nicht mehr nach Klassen, Ständen und Gruppen gegliedert, sondern ihm gehört jeder an, der Zeit, Interesse und Geld dazubringt.“ (Lena Meierott)

Vom Dilettanten zum Profi

Eine neue Situation zeichnet sich auch bei den Musikschaaffenden ab. Zwar sind immer noch „Dilettanten“, also versierte Laien, als Ausführende am öffentlichen Musikleben beteiligt. Aber das Berufsmusikertum gewinnt an Bedeutung. Manche Orchester sind nun vollständig mit „Profis“ besetzt. Reisende Virtuosen (wie z. B. der Geiger Tartarini) feiern Erfolge oder komponieren im Auftrag einer wechselnden Landschaft. Die Tonkunst ist auf dem Weg von der Lakaienrolle im Dienst des Adels und der Kirche zur Unabhängigkeit und zur gesellschaftlichen Gleichberechtigung.

Wie mühsam dieser Weg aber sein würde, zeigt ein Blick auf einige Paragraphen eines Arbeitsvertrags. Joseph Haydn stand schon beinahe 20 Jahre in den Diensten des Fürsten Nikolaus Esterházy, als er 1779 als Kapellmeister und Organist unter folgenden Bedingungen bekam:

Primo: Solle Herr Haydn einen auf-
erbaulichen Christlichen Gott gefäl-
ligen Lebenswandel führen. [...]

Tertio: Solle [er] alle Arten, und zu
allen Zeiten wo wozu und wann es
Sr. Durchlaucht gefallen wird, sich
allenthalben in der Musique nach
seiner Art und Gattung gebrauchen
zu lassen verbunden sein. [...]

Sexto wird Herr Capellmeister an
zwey Jahr einen Wochentag im
Sommer Uniform zu haben
nach belieben Sr. Hoheit zu bekom-
men, und was über das obige
Conventionen über den Tag
sonst nicht weder Geld noch in
Natura zu empfangen.



Christian Ludwig Seehas: Joseph Haydn (1783)

Zu den „Conventionen“ gehörten – neben einem ordentlichen Gehalt – 600 Liter (guter) „Offizierwein“ und ein Schwein.

3 Diskutiert, ob in Dienstverträgen unserer Tage ähnliche Bedingungen auftreten können. Führt ggf. Beispiele für entsprechende Berufe an.



Carl Schütz: Der Wiener Graben (1781)

Der beste Ort der Welt

Im Zentrum Europas

Carl Schütz' Bild zeigt den „Wiener Graben“ im Zentrum der Stadt, an dem Mozart 1781 lebte. Drei Jahre zuvor, kurz nach seinem Umzug von Salzburg nach Wien, schrieb er an seinen Vater:

Ich versichere Ihnen, das hier ein herrlicher Ort ist – und für mich hier der beste Ort der Welt. – das will ich Ihnen jeden Tag sagen.

Da hat er wohl ein bisschen übertrieben. Besonders in der Musik nahm die Stadt eine einzigartige Stellung ein. Wie groß die Anziehungskraft Wiens auf vielen Gebieten war, zeigt ein Brief Joseph Haydns, der den Sommer als Hofkapellmeister auf dem Schloss eines adligen Arbeitgebers verbringen musste. Am Ende richtete er folgende Zeilen:

Wo sind alle diese schönen Abende, alle diese Begeisterungen – Weg sind sie. Ich würde es Tag um Tag magerer, denn die guten Wiener Bissel verloren sich schon weiter westwärts.

1 Diskutiert, welche Stadt man heute als Kulturhauptstadt der Welt bezeichnen könnte.

2 Gewinnt aus den zeitgenössischen Porträts der Komponisten Erkenntnisse in Bezug auf ihren sozialen Status. Überprüft sie durch das Lesen der Kurzbiografien.

Auf dem Weg zum freischaffenden Künstler – Haydn, Mozart, Beethoven

Es ist üblich geworden, die Wiener Klassik mit drei Namen zu verbinden. Das ist nicht gerecht; unter den vielen anderen Musikschaffenden in Wien waren nicht nur „Kleinmeister“. Zudem spielen sich die großen Werke die „Gesetze“ der Wiener Klassik und wiesen viele die Zukunft. Dennoch ist ein Vergleich von Kurzbiografien der drei Meister lehrreich, besonders in Bezug auf den sozialen Status von Komponisten der Zeit.



Joseph Haydn

1732 wird Haydn in Rohrau, Niederösterreich, als Sohn eines Bauern geboren. Sein Talent wird erkannt, er wird 1749 in die Chorknabe am St. Michaels in Wien. Dann findet er verschiedene Anstellungen, unter anderem als Kammerdiener des Fürsten Esterházy.

1790 ist Haydn – als Hofkapellmeister – angestellt bei Fürstentum Esterházy. Inzwischen ist er in Europa bekannt, lebt Haydn, unterbrochen von zwei Aufenthalten in London, bis zu seinem Tod 1809 in Wien vom Verkauf seiner Kompositionen.

Thomas Hardy: Joseph Haydn (1792)

Wolfgang Amadé Mozart

1756 wird Mozart in Salzburg als Sohn eines Hofmusikers geboren. Ab 1762 tritt er auf vielen Reisen als Wunderkind auf. Auch nach einer besoldeten Anstellung beim Fürstbischof in Salzburg verbringt er weiterhin den größten Teil des Jahres auf Reisen.



Joseph Lange: Mozart am Klavier (1789)

1781 kommt es zum Bruch mit dem Salzburger Dienstherrn. Mozart zieht nach Wien, wo er bis zu seinem Tod 1791 als freischaffender Künstler lebt.



Ludwig van Beethoven

1770 wird Beethoven in Bonn als Sohn eines Hofmusikers geboren. Er genießt eine fundierte musikalische Ausbildung. 1792

übersiedelt er nach Wien. Er ist dort mit vielen Adligen befreundet und wird von ihnen auch finanziell unterstützt. Im Wesentlichen lebt er jedoch freischaffend als Komponist und (bis zu seiner ab 1801 fortschreitenden Ertaubung) auch als sehr erfolgreicher Pianist.

W. J. Mähler: Ludwig van Beethoven (1815)

Vier vernünftige Leute im Gespräch



Kunstvoll und verzwick

An den „schönen musikalischen Abenden“, von denen Haydn in seinem Brief spricht, wurden oft seine Streichquartette gespielt. Er ist der Begründer dieser Art der Kammermusik, von der später Goethe sagte, sie erinnere an vier vernünftige Leute im Gespräch. Und Haydn gehört auch zu den Meistern eines wesentlichen Elements dieses Gesprächs, nämlich der motivischen Arbeit. Man kann das gut im Tanzsatz eines seiner Streichquartette beobachten. Was bei Beethoven die Regel wurde, nimmt Haydn hier vorweg. Er ersetzt den Tanzsatz – früher in der Regel ein Menuett – durch einen Scherzando im raschem Tempo. Der Satz beginnt mit diesem Melodieabschnitt:



Die ersten drei Töne kann man als ein kurzes Motiv betrachten: eine Viertaktnote, die mit zwei gebundenen Tönen zum aufsteigenden Dreiklang ergänzt wird. Wie Kunstvoll Haydn mit diesem Motiv arbeitet, zeigen schon die ersten Takte der Partitur.

Joseph Haydn: Streichquartett op. 33, Nr. 1, 2. Satz

Scherzando Allegro



Noch verzwickter wird die motivische Arbeit im weiteren Verlauf des Satzes.



Streichquartett

Besteht aus vier Stimmen für zwei Violinen, eine Viola und Violoncello. In der Kammermusik der Klassik die beliebteste Form der Kammermusik. In der Regel in der Besetzung Violine I, Violine II, Viola und Violoncello. In der Kammermusik der Romantik und bei der Sinfonie folgen die einzelnen Stimmen der Form der Einzelsätze folgen der Besetzung der meisten Streichquartette. Haydn ist ein Vorbild der Sinfonie.

Motiv

Kurze Tonfolge mit spezifischem Charakter. Kleinste Sinnseinheit in einer Melodie.

1 Hört den Beginn des Satzes. Beschreibt, wie aus dem Motiv ein viertaktiger Vordersatz wird. Untersucht, ob im weiteren Verlauf ab T. 5 eine Periode entsteht.

Periode

➔ Musiklehre kompakt, S. 214

2 Studiert den zweiten Partiturausschnitt. Hört dann die Musik dazu. Legt genau dar, wie Haydn hier mit dem Motiv arbeitet.

3 Hört den ganzen Satz. Er steht in der ABA-Form. Erläutert, in welchen Punkten sich der B-Teil vom A-Teil abhebt.

4 Nennt Elemente eines Gesprächs, die ihr beim Lesen der Partitur und beim Hören erkennt.



1, 1



1, 2



1, 1-3



1, 1-3

Klassisch nur zu Beginn – Beethovens Klaviersonaten



Das Palais Schwarzenberg in Wien, der Sitz eines der Förderer Beethovens (kolorierter Kupferstich, 1825)

In den höchsten Kreisen – Konzertieren und Unterrichten

Als Beethoven 1792 endgültig nach Wien zog, musste er zunächst Fuß fassen. Das war bei seinem trotzig und rebellischen Naturell in einer von der Aristokratie geprägten Kulturszene nicht ganz leicht. Aber über einen wichtigen Schlüssel zu den Palästen des Adels verfügte er in seinem Maler. Beethoven war ein brillanter Pianist. So wurde er von Fürsten und Grafen eingeladen und unterrichtete in den höchsten Kreisen. 1808 sogar den Erzherzog Rudolph. Dieser wurde Beethovens Freund und großzügiger Unterstützer und war bald auch sein einziger Schüler. Denn Beethoven musste nun nicht mehr „Stimmen geben“, längst war der Durchbruch als Komponist gelungen. Dazu trugen wesentlich seine 32 Klaviersonaten bei. Sie zeigen beispielhaft die künstlerische Entwicklung Beethovens auf und damit zugleich den Weg, den die Musik ab 1800 gehen sollte. Im Jahr 1798 widmete er sein siebtes Werk dieser Gattung der Gräfin Anna Margarete von Browne, Ehefrau eines der Förderer Beethovens. Der dritte Satz der Sonate ist – noch ganz klassisch – ein Menuett.

Ludwig van Beethoven: Klaviersonate op. 10, Nr. 3, 3. Satz

Allegro

p dolce

sf

9

Erzherzog

Titel der Prinzen (und möglichen Thronfolger) des österreichischen Herrscherhauses.

Sonate

Seit dem 18. Jh. Bezeichnung für eine mehrsätzigte Komposition für Klavier oder ein Duo, meist mit ähnlicher Formanlage wie die Sinfonie.

Im Jahre später, im Jahr 1818, schrieb Beethoven seine 29. Klaviersonate. Sie ist dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Bekannt wurde das Werk unter dem Namen *Hammerklaviersonate*. Der gewaltige technische Anspruch ist im Grunde an jeder beliebigen Stelle der Komposition unmittelbar ersichtlich und hörbar.

Ludwig van Beethoven: Klaviersonate op. 106, 3. Satz

142

una corda *cresc. tre corde* *p dim. pp*

Reo. *Reo.**



1, 4

1 Hört einen längeren Ausschnitt aus dem Menuett und vergleicht seinen Charakter mit dem von Haydn-Tanzsätzen (S. 11).

2 Vergleicht die beiden Notenausschnitte aus Beethoven-Sonaten und formuliert die Unterschiede.

Noch in unseren Tagen stellt der Pianist Alfred Brendel fest:

„Nach Umfang und Anlage geht die Hammerklaviersonate weit über alles hinaus, was auf dem Gebiet der Sonatenkomposition jemals gewagt und bewältigt wurde.“

Aber so monströs die Schwierigkeiten des Stücks sein mögen, noch viel erstaunlicher ist die neue musikalische Welt, in die Beethoven mit seinem Spätwerk vorstößt. Nicht mehr das kunstvolle Erfüllen von Regeln steht im Mittelpunkt, sondern der ganz individuelle Ausdruck von Gefühlen, ja sogar von persönlichen Befindlichkeiten. Zur Zeit der Entstehung des Werks war er weitgehend ertaubt, kämpfte mit privaten und auch finanziellen Bedrängnissen. An einen Freund schrieb er über die *Hammerklaviersonate*:

Die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben.

③ Zeitgenössische Kritiken haben Beethovens späten Werken oft Schroffheit, Exzentrik, Maßlosigkeit vorgeworfen. Findet und treibt im Notentext Merkmale, die solche Kritiken stützen könnten.

Hört den Beginn der *Hammerklaviersonate*. Urdenkt dann, ob sich die „drangvollen Umstände“ in der Musik widerspiegeln. Findet eigene Worte für euren Höreindruck.



1, 5

Ludwig van Beethoven: Klaviersonate op. 106, 1. Satz

Ob man dies zum Beispiel am Beginn des Satzes empfinden mag, bleibt jedem und jedem Einzelnen überlassen. Aber dass es sich um ein Werk im Geiste Haydns oder Mozarts handelt, sondern vielmehr um ein Werk einer anderen Ära, nämlich der Romantik, ist offenkundig.

Das Wiener Publikum, sonst nicht gerade dem Neuen zugewandt, erahnte, welches Genie unter ihnen gelebt hatte. Beethovens eindrucksvollem Trauerzug folgten etwa 20 000 Menschen.



Franz Stöber: Beethovens Trauerzug (1827)

Ein Orchester wird zum Vorbild



Kurfürst Karl Theodor war selbst ein begeisterter Flötenspieler (Gemälde von Heinrich Carl Brandt, 1770).

Mannheimer Musiker – eine internationale Elite

In der Barockzeit waren kleine und recht beliebige Zusammenstellungen von Instrumenten zu größeren Gruppen kennzeichnend. Man suchte aber auch Regeln zutage. Eine Vorreiterrolle bei der Herausbildung einer mehr oder weniger verbindlichen Orchester-Formation übernahm der größte Klangkörper der frühen Klassik, die von Mozart geleitete Mannheimer Hofkapelle.

Der Hof des Pfälzer Kurfürsten Karl Theodor war in der Zeit wohl der glänzendste in Deutschland. Ein prächtiges Schloss, ein französisches Hoftheater, eine italienische Oper, eine Gemäldegalerie, aber auch eine Akademie der Wissenschaften zeugten von der Bandbreite des Kulturlebens. Ganz besonders war Karl Theodor an der Hofkapelle gelegen. In ihr versammelte er eine internationale Elite erstklassiger Musiker. Nicht nur die außerordentliche Qualität, auch die Größe des Mannheimer Orchesters fiel aus dem Rahmen. Das zeigt eine Liste der Musiker, die 1777 dort engagiert waren.

| Instrument | 1. Violine | 2. Violine | Viola | Violoncello | Kontrabass | Pauke |
|----------------|------------|------------|------------|-------------|------------|----------|
| Spieler | 1 | 1 | 1 | 4 | 4 | 1 |
| Instrument | Flöte | Oboe | Klarinette | Fagott | Horn | Trompete |
| Spieler | 3 | 3 | 2 | 4 | 4 | 2 |

Akkolade

Fachbegriff für eine Gruppe von gleichzeitig erklingenden, durch eine Klammer zusammengefassten Stimmen (insbesondere in Orchesterpartituren).

Nicht nur für hervorragenden Instrumentalisten komponierten auch für ihr Orchester. B. Beethoven Filz

Anton Bruckner Sinfonie Nr. 8 in A-Dur, 1. Satz (Beginn)

1 Macht euch mit dem Partiturbild vertraut, indem ihr es studiert und euch den Klang der Musik in der ersten Akkolade vorstellt. Überprüft euch hörend.

10

Hrn.

Fl.

VI. I

VI. II

Vla./
Vc./Kb.

16

Fl.

VI. I

VI. II

Vla./
Vc./Kb.

26

Hrn.

Fl.

VI. I

VI. II

Vla./
Vc./Kb.

34

Hrn.

Fl.

VI. I

VI. II

Vla./
Vc./Kb.

p f p f p f

② Hört den Beginn der Sinfonie. Lest dabei in der Partitur mit. Beschreibt anhand der Stimmen der verwendeten Bläser (2 Hörner, 2 Flöten) und eures Lieblingsinstruments, welche verschiedenen Aufgaben die Instrumente in diesem Stück erfüllen.



Kompetenz:
Partiturlesen,
S. 66f.



Karl Theodor
(1724–1799)

Der Kurfürst erbt 1742 die Kurpfalz, 1777 Kurbayern. Ab 1778 regierte er in München. Viele seiner Musiker nahm er mit; sie bildeten den Kern der Münchner Hofkapelle.

Anton Filz
(1733–1760)

Der in Eichstätt geborene Filz war Cellist in der Mannheimer Kapelle; wie viele seiner Kollegen komponierte er auch Literatur für das Orchester.



Massimiliano Pezzolini (*1972): Sinfonieorchester

- Die „deutsche“ Aufstellung (v. n. l.): 1. Violin, Violoncelli, Violen, 2. Violinen.
- Die „amerikanische“ Aufstellung (v. n. r.): 1. Geigen, 2. Geigen, Bratschen, Violoncelli.

Sinfonische Musik

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.

1 Stellt fest, welche der beiden genannten Aufstellungen in Pezzolinis Bild dargestellt ist.

2 Bestimmt im Bild die Aufstellung der Hörner, z. B. die Stimmführung der Kontrabässe oder das Schlagwerk.

3 Sucht in einem der vorderen Bereich positionierten die etwa der eines Dirigenten bzw. einer Dirigentin in der Musik entsprechen.

Die anderen Instrumente, Holz- bzw. Blechbläser und die Pauken (zu denen später weitere Schlaginstrumente treten können) an verschiedenen Stellen platziert werden. Darüber entscheidet der Dirigent oder (seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer öfter) die Dirigentin – je nach den aufführungstechnischen Gegebenheiten und den eigenen Klangvorstellungen.

Konzertmeister und Stimmführer – herausgehobene Positionen

Um als Gruppe Gleichberechtigter zusammenspielen, wurde das klassische Orchester zu groß geworden. Notwendig wurde, bildeten sich Hierarchien heraus. Man sieht das schon bei manchen Orchestern der Gegenwart am ersten Pult, der „Konzertmeister“, erst nach seinem Auftritt und dann für das Orchester den Begrüßungsapplaus des Publikums entgegennimmt. Auch in anderen Gruppen gibt es herausgehobene Positionen mit besonderen Aufgaben, z. B. die Stimmführung der Kontrabässe oder das Schlagwerk, die Stimmführung der Solohorn-Partien.

Am der Spitze stand der Dirigent, der das Werk nach seiner Vorstellung einstudierte und gestaltete. Schon Mozart und Beethoven leiteten ihre Werke vom Dirigentenpult aus. Später wurden Orchesterleiter zu Stars, von denen das Publikum schwärmte wie sonst nur von den Sängerinnen der Opernbühne.

Sinfonie und Sinfonieorchester

Deutsch und amerikanisch – die Aufstellung des Orchesters

Das Mannheimer Orchester war die Blaupause für das wichtigste Ensemble der sinfonischen Musik. Zwar wurden die einzelnen Gruppen später stärker besetzt. Und es kamen neue Instrumente hinzu, z. B. in das Schlagwerk. Am Ende des 19. Jahrhunderts spielten in einem Sinfonieorchester manchmal mehr als 100 Musiker. (Frauen wurden nicht engagiert – das änderte sich erst in der Mitte des 20. Jahrhunderts.) Im Wesentlichen aber sieht ein Sinfonieorchester heute so aus, wie es der Illustrator Massimiliano Pezzolini mit einem Blick von oben im Bild zeigen, Bratschen und Celli sitzen im vorderen Bereich, hinter den Dirigenten oder die Dirigentin. Ansonsten gibt es da schon zwei Möglichkeiten:



Der große Komponist Gustav Mahler war am Ende des 19. Jahrhunderts auch ein Pultstar (Karikatur von Hans Boehler, 1910).

Paukenschlag und Eroica – eine zentrale Form der Instrumentalmusik

Der Begriff „Sinfonie“ hat über die Musik hinaus Eingang in die Alltagssprache gefunden. So preist die Werbung ein Parfum als „eine Sinfonie der Gerüche“, eine Pralinschachtel verspricht eine „Geschmackssinfonie“, eine Staudengärtnerei bietet Samen für eine „Farbensinfonie“ an.

In der Musik wird der vom griechischen Wort für „Zusammenklingen“ hergeleitete Begriff „Sinfonia“ seit dem 17. Jahrhundert verwendet. Er steht für Instrumentalmusik unterschiedlicher Gestalt und Besetzung. Heute versteht man unter „Sinfonie“ allgemein eine Gattung der Instrumentalmusik, die durch Besetzung, Satzfolge und -gestaltung charakterisiert ist. Sie formte sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts und fand in der Klassik einen ersten Höhepunkt. Die Sinfonie war so repräsentativ, dass bis heute Konzerte der Ersten Musik „Sinfoniekonzerte“ genannt werden.



Ulysse Chevreton, Symphonie (1914)

Von Joseph Haydn (1732–1809) sind über 100 Sinfonien erhalten. Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) schrieb etwa 40 und Ludwig van Beethoven (1770–1827) neun. Unter diesen Werken befinden sich manche, die das Konzert zum Kult und immer wieder hören will, auch weil sich ihre (manchmal sehr zwingend) Belikommen ins Ohr prägen:

| | | |
|---|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ■ Joseph Haydn: <ul style="list-style-type: none"> – Sinfonie mit dem Paukenschlag – Abschiedssinfonie | <ul style="list-style-type: none"> ■ Wolfgang Amadeus Mozart: <ul style="list-style-type: none"> – Prager Sinfonie – Jupitersinfonie | <ul style="list-style-type: none"> ■ Ludwig van Beethoven: <ul style="list-style-type: none"> – Eroica – Pastoral |
|---|--|---|

Tempi, Formen, Tonarten – die Satzfolge in der Sinfonie

Sinfonien haben in aller Regel mehrere Sätze mit unterschiedlichen Tempi. Zuerst wurde ein langsamer Mittelsatz von zwei raschen Sätzen eingeklammt. Später kam ein Tanzsatz hinzu. Diese vier Sätze sind nicht nur durch Tempi, sondern auch durch häufig verwendete Formen und weitere Merkmale geprägt. Die Ecksätze standen beispielsweise regelmäßig in der Tonart, die anderen wenigstens in einer verwandten.

| | 1. Satz (Kopfsatz) | 2. Satz | 3. Satz (Menuett, Scherzo) | 4. Satz (Finale) |
|-------|----------------------|------------------------------|-------------------------------|-----------------------------|
| Tempo | rasch | langsam | eher rasch, mit Tanzcharakter | rasch |
| Form | Sonatenhauptsatzform | Madrigalform, Variationssatz | A B (Trio) A | Sonatenhauptsatzform, Rondo |

④ Erklärt, in welchem Sinn der Begriff „Sinfonie“ in den oben erwähnten Beispielen gemeint ist.

⑤ Zieht Schlüsse aus der Anzahl der Sinfonien der drei Wiener Meister.

⑥ Stellt Symmetrien und Kontraste in der Abfolge der Sätze fest.

Die Sonatenhauptsatzform



■ Wolfgang Amadé Mozart: Sinfonie Nr. 40 in g-Moll, KV 550 (1788)

Symmetrie und Gegensatz

Den Idealen der Epoche folgend strebten Musikschröner der Klassik nach einfachen Gestaltungsmitteln, die Verstand und Gefühl gleichermaßen ansprachen. Dazu gehörten eine an den Taktschwerpunkten orientierte Rhythmik und Melodiebildungen, die vor allem auf Tonleiter und Dreiklänge zurückzuführen waren.

Ebenso wichtig war eine wohlproportionierte und zugleich überschaubare formale Struktur. Sie basiert auf zwei Prinzipien, denen man in vielen Bereichen ständig begegnet: Symmetrie und Gegensatz. Diese beiden Begriffe in Entsprechung zur Sonatenhauptsatzform in geradezu idealer Weise. Ihr Vorkommen ist die meiste „Kopf“- oder „Haupt“-Sätze in Instrumentalwerken der Wiener Klassik zum Beispiel in Sinfonien, Sonaten, Streichquartetten. Oft findet sich die Form auch in den Finalsätzen. In beiden Fällen sind fast immer rasche Tempi vorgeschrieben.

Drei Formteile bilden das (oftmals erweiterte) Grundgerüst der Sonatenhauptsatzform. Sie können durch eine langsame Einleitung bzw. einen angefügten Schlussteil (Coda) erweitert werden:

| | | | | |
|--------------|------------|--------------|--------------|--------|
| (Einleitung) | Exposition | Durchführung | Reprise (A') | (Coda) |
|--------------|------------|--------------|--------------|--------|

Die Exposition

Ein charakteristisches Merkmal des Sonatenhauptsatzes ist die Verwendung zweier Themen, die in verschiedener Hinsicht gegensätzlich gestaltet sind („Themen-Dualismus“). So steht das zweite Thema der Reprise in der Dominanttonart, bei Sätzen in Moll in der parallelen Durtonart zum ersten Thema. Aber Kontraste bilden auch viele andere Eigenschaften der beiden Themen, die im ersten Formteil, der „Exposition“, vorgestellt werden.

Sinfonie, 4. Satz

1 1. Thema

2 2. Thema

Exposition

Von lat. „expositio“ für „Aussetzung, Darlegung, Entwicklung, Erklärung, Ausstellung“; als Begriff in vielen Zusammenhängen gebraucht.

1 Begründet, welche der angegebenen Übersetzungen von „expositio“ im musikalischen Zusammenhang zutreffen.



2 Untersucht die Notentexte der beiden Themen. Findet Gegensätze heraus. Hört dann beide Themen und ergänzt eure Erkenntnisse.

3 Erläutert, auf welche Weise der Notentext Bezug nimmt, wie sich das Prinzip Symmetrie in den beiden Themen wiederfindet. (Berücksichtigt dabei das Wiederholungszeichen beim 1. Thema.)

Durchführung und Reprise

In der Durchführung kommt es zu einer intensiven Verarbeitung der Themen und Motive der Exposition („motivisch-thematische Arbeit“). Themen werden verkürzt und variiert, wandern durch Instrumente, lösen sich ab und werden miteinander verknüpft. Modulationen führen in andere Tonarten. Dieser zentrale Mittelteil bildet nicht nur in seiner Ausdehnung, sondern auch in Bezug auf die dramatische Steigerungstechnik in vielen Sätzen einen Schwerpunkt, vor allem bei Beethoven.

Die Bezeichnung „Reprise“ steht im Französischen für „Rückgriff, Wiederaufnahme“. Aus der schematischen Darstellung (→ Seite 18) wird deutlich, was der Begriff in Bezug auf die Sonatenhauptsatzform bedeutet: Die Exposition (A) wird in veränderter Weise (A') wiederaufgenommen. Dadurch ergibt sich ein dramaturgischer Bogen, und der Satz wird organisch abgerundet.

④ Zeigt an dem Partiturausschnitt die im Text genannten Charakteristika einer Durchführung auf.

⑤ Hört die Durchführung der Sinfonie. Erkennt zwei Möglichkeiten der motivisch-thematischen Arbeit und benennt sie.



1, 8

3 Durchführung (Beginn)

The image shows a musical score for the beginning of the development section (Durchführung) of a symphony. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It includes staves for Flöte, Oboe I, Fagott I, Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello/Kontrabass. The first system starts at measure 136 and the second system starts at measure 144. Dynamics include piano (p) and forte (f). A large watermark 'Musterseite www.helping.com' is overlaid on the score.

Große Musik um eine fragwürdige Heldenfigur

■ Wolfgang Amadé Mozart: Don Giovanni, KV 527 (1787)



Max Slevogt:
Das Champagnerlied (1912)

1 Erklärt die Mittel, mit denen Slevogt bestimmte Eigenschaften des Don Giovanni heraushebt. Achtet dabei auch auf die äußeren Kennzeichen seines Standes.



2 Seht und hört die „Champagnerarie“. Weist anhand des Partiturausschnitts nach, dass Mozart hier auf kompositorische Raffinessen verzichtet.

3 Überlegt, welche Eigenschaften der Titelfigur durch die Musik herausgehoben werden.

1 „Champagnerarie“

Flöte

Violinen

Viola

Don Giovanni

Violoncello/
Kontrabass

Fin, ch'hän dal vi - no cal - la la te - sta, u - na gran fe - sta fà pre - pa - rar.
Auf, zu dem Fes - te, froh soll es wer - den, denn mei - ne Gäs - te lie - ben den Wein.

p

Don Juan – Verführer in unzähligen Variationen

Literatur und Musik widmeten sich in früheren Zeiten nicht selten sogenannten „Frauenhelden“. Die berühmteste unter diesen zweifelhaften Figuren ist Don Juan, der schon in alten spanischen Sagen auftritt. Als Bühnenfigur lebt er in unzähligen Varianten fort. Der französische Komödientheaterdichter Molière lässt ihn in seinem Stück *Don Juan* von 1665 selbst sein Verhältnis zu Frauen beschreiben.

Ich finde die höchste Wonne darin, durch unermüdete Huldigungen das Herz einer Schönen zu gewinnen. [...] Hat man sie aber einmal erobert, dann ist's zu Ende, und es bleibt nichts mehr zu wünschen übrig: was die Leidenschaft Schönes hatte, ist dahin, und in der Windstille einer ruhigen Liebe schlafen wir ein, wenn nicht ein neuer Gegenstand unsere Wünsche wieder weckt und uns schon Reue in Aussicht stellt.

Auch Wolfgang Amadé Mozart und Librettist Lorenzo Da Ponte haben der Figur ein Werk gewidmet. Es wurde 1787 in Prag aufgeführt. Dabei wurde der Name Don Juan in die damals vorherrschende Opernsprache übertragen: Don Giovanni.

Gesang im Überschwang – Don Giovanni's „Champagnerarie“

Wer Molières Selbstverständnis des Don Juan gelesen hat, weiß, dass er in seinem Leben keinen anderen Sinn und Zweck hat als die momentane Befriedigung seiner Leidenschaft. Sie strebt er mit allen Mitteln an, was er mit Charme und Verführungs-„Kunst“ nicht erreichen kann, will er mit Gewalt und Gewalt nehmen. Als wolle er sich über sein im Grunde so trübes Leben hinwegtäuschen, verhält er sich stets leutselig und lebensfroh.

Auf dem Land von Hochzeitsfeierlichkeiten vorbereitet, Don Giovanni sieht die Braut, und schon fasst er seinen perfiden Plan. Um sich ihr nähern zu können, lädt er das ganze Dorf zu einem Festmahl ein, mit dem er dies tut, wird nicht selten in „Wunschkonzerten“ von einem dramatischen Bariton unter dem Titel „Champagnerarie“ vorgetragen.

In Ispagna son già mille e tre – Leporellos „Registerarie“

Während Don Giovanni nach einem neuen Abenteuer sucht, erfüllt sein Diener Leporello einen Auftrag seines Herrn. Donna Elvira, die er verlassen hat, verfolgt nämlich seine Spur. Aber sie trifft nur auf Leporello. Und der tröstet sie auf eigene Weise, indem er ihr eine Liste vorsingt, in der die verflissenen Liebschaften seines Herrn registriert sind. In einem Rezitativ bereitet Leporello die Verlassene vor:

Tröstet euch, ihr seid, ihr wart und ihr werdet weder die Erste noch die Letzte sein. Seht, dieses dicke Büchlein ist voll mit Namen seiner Schönen. Jedes Dorf, jedes alle Länder sind Zeugen seiner Weibergeschichten.

Und dann zählt er auf:

In Italien sechshundertvierzig, in Deutschland zweihunderteinunddreißig, in Frankreich, einundneunzig in der Türkei, aber, aber in Spanien sind's schätzungsweise

Und dabei wird die Sonderstellung der spanischen Schönheiten deutlich herausgehoben:

2 „Registerarie“



In I - ta - lia sei - cen - to e qua - ran - ta, ... La -
 ma - gna due - cen - to e trent' u - na, ... in Tur - chi - no - vant'
 u - na, ma in I - spa - gna, ... gna son
 già mil - le e tre, ... mil - le e tre.

Immer, wenn Leporello vor dem nächsten Punkt seiner Statistik Atem schöpfen muss, übernehmen im Orchester Bläser die Führung. Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner. Und sie passen sich seinem plapperndem Gesang an:



Flöten
 Oboen
 Fagotte
 Hörner in D

Don Giovanni liebt aus dem Mund der Singstimme, mit welchen musikalischen Mitteln Mozart die Beliebigen der Eroberungen Don Giovanni verdeutlicht und wie er dann doch die spanischen Frauen hervorhebt.

5 Stellt im Partiturausschnitt fest, in welcher Weise der plappernde Ton Leporellos in den kleinen Zwischenspielen aufgegriffen wird.

6 Seht die Szene in einer modernen Inszenierung. Diskutiert zunächst, ob die Verlegung in eine andere Zeit (Kostüme, Verhaltensweisen!) dem Werk gerecht wird. Beschreibt dann die Haltungen, die der Regisseur Leporello und Donna Elvira vermitteln lässt.

7 Versetzt euch in die Situation der beiden Figuren. Stellt sie dann als Standbild oder als kleine pantomimische Szene dar. Löst euch dabei nach Möglichkeit von der Darstellung im Video.

8 Überlegt, wie Donna Elvira auf Leporellos Ausführungen reagieren könnte. Formuliert eine mögliche Antwort als Monolog.



Figurinen der drei Maskierten (Salzburger Festspiele, 1987)

Menuett, Kontratanz, Ländler – eine besondere Tanzszene

Als Don Giovanni mit seinem „Champagnerlied“ alle Welt zu einem Ball einlud, hatte er natürlich einen Plan: Er wollte die Braut, Zerlina, verführen. Allerdings ist zu ihr und ihrem Bräutigam Masetto eine weitere Gruppe gestoßen: Donna Elvira, der Leporello sei vorher vorsang, hat sich mit Donna Anna und deren Verlobten Don Ottavio zusammengefunden. Sie haben die ernstesten Gründe, Don Giovanni zu hassen. Weil sie nicht erkannt werden wollen, tragen sie Masken. Die Maskierten treten zum Tanz an, die Maskierten, das Hochzeitspaar Don Giovanni, sein Diener Leporello und die Dorfleute. Eine explosive Situation! Die Ballszene, die nun folgt, gehört zu den außergewöhnlichsten Szenen der Musikgeschichte, aber auch zu ihren kunstvoll kompliziertesten.

Zunächst merkt man nichts von der unerhörten Komplexität, mit der Mozart die Szene gestaltet. Der Ball wird mit einem Menuett eröffnet, dessen Melodie man leicht mitpfiffen könnte.

3 Ballszene (Finale des ersten Aktes)

Menuett



Wenn diese ersten acht Takte des Menuetts wiederholt werden, beginnen die Tänzenden, sich zu unterhalten. Dabei hat jede und jeder seine eigenen Gedanken:

Leporello: „Auch nur ein Tanz!“ **Donna Elvira:** (zu Donna Anna, auf die Braut deutend) „Das ist die kleine Braut!“ **Donna Anna:** „Ich sterbe!“ **Don Ottavio:** (zu Donna Anna) „Ich sterbe mit euch!“

Donna Anna: lo mo-ro!

Donna Elvira: Quel-la è la con-ta-di-na.

Leporello: Da bra-vi, via bal-la-te!

Don Ottavio: Si-mu - la-te!

Zu diesem höfischen Menuett tritt Don Ottavio mit seiner Braut Donna Anna an, beide gehören der obersten Gesellschaftsschicht an. Noch während sie tanzen, stimmt sich ein zweites Orchester auf der Bühne ein. Don Giovanni führt Zerlina zu einem Kontratanz. Verwickelt nur, dass der gleichzeitig mit dem Menuett erklingt.

Kontratanz



Menuett

Französischer Hoftanz in gemessenem 3/4-Takt. Seit dem 18. Jh. in ganz Europa verbreitet.



9 Hört den Beginn der Szene mit dem Menuett. Charakterisiert es mit passenden Adjektiven.



10 Hört auch den weiteren Verlauf der Szene. Konzentriert euch dabei auf das Nachvollziehen der Singstimmen.



11 Hört den Rest der Szene. Gebt durch ein Handzeichen zu erkennen, wenn der Kontratanz beginnt.

12 Erklärt die besondere Schönheit der Kontratanz, wenn man sie mit dem Menuett und Kontratanz zur selben Zeit erklingen lassen möchte. Versucht ggf. die beiden Melodien gleichzeitig zu spielen.

Talent kennt kein Geschlecht

■ Fanny Hensel: Klaviertrio in d-Moll, op. 11, 2. Satz (1847)

Ein historisches Unrecht

In der Einschätzung des künstlerischen Wirkens von Frauen herrschte in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts eine heute unvorstellbare Trennung. Sängerinnen, Schauspielerinnen und Tänzerinnen machten es sich zur Ruhm und wurden auf Händen getragen. Gleichzeitig war die Überzeugung fest verankert, dass Frauen von Natur aus für kreatives künstlerisches Schaffen nicht geeignet seien. Robert Schumann hat den Unsinn und die Ungerechtigkeiten dieser Vorstellung mit erstaunlicher Klarheit gesehen:

Ein Mädchen, das über Notenköpfe schreiben und andere Köpfe vergessen kann, muss zehnmal mehr Grund besitzen zu komponieren, als wir, die wir's nur der Unsterblichkeit willen tun.

Schumann hat also erkannt, was wir bis heute nicht verstanden haben: Talent kennt kein Geschlecht. Das wirre Fiktionsverhältnis des 19. Jahrhunderts hat bewirkt, dass viele große Musikerinnen, Malerinnen und Schriftstellerinnen nicht die Förderung und die Anerkennung erfuhren, die sie verdient hätten. Dazu gehörte nicht zuletzt Fanny Mendelssohn.

Für ihn Beruf, für sie nur Zierde

Fanny Mendelssohn wurde 1805 in Hamburg geboren. In dem wohlhabenden Elternhaus genoss sie eine gleiche sorgfältige Ausbildung wie ihr fünf Jahre jüngerer Bruder Felix; sie war ähneln begabte und wurde eine glänzende Pianistin. Aber auch der liberale und modern denkende Vater konnte sich eine „hauptamtliche“ Musikerinnen-Karriere seiner Tochter nicht vorstellen. Von Anfang an bestimmte er unterschiedliche Lebensläufe für sie und ihren Bruder:

Die Musik wird für ihn vielleicht Beruf, während sie für Dich stets nur Zierde, nicht mehr als das Deines Seins und Tuns werden kann und soll.

Und dabei blieb es im Wesentlichen, nachdem Fanny Mendelssohn geheiratet hatte. Zwar begrüßte und förderte ihr Mann, der Hofmaler Wilhelm Hensel, ihren kompositorischen Ehrgeiz. Dennoch: Als Fanny Hensel 1847 an einem Schlaganfall verstarb, waren nur ganz wenige ihrer weit über 400 Kompositionen veröffentlicht worden. Und auch heute noch fügt man, wenn ihr Name genannt wird, in aller Regel hinzu: „Mendelssohns Schwester“.

Wilhelm Marstrand: Musikalische Soirée in einem Bürgerhaus (1834)



Wilhelm Hensel: Fanny Mendelssohn (1847)

Robert Schumann

→ S. 56f.

1 Legt dar, welche Voraussetzungen geschaffen werden müssen, damit sowohl Männer als auch Frauen völlig unabhängig vom Geschlecht Berufe wählen wollen und können.

2 Bespricht Vorteile von geschlechtergemischten Arbeitsgruppen in eurem schulischen Alltag.



Sonntagskonzerte im Bürgerhaus

Im großbürgerlichen Berliner Haus der Mendelssohns fanden regelmäßig Sonntagskonzerte statt, die Fanny Mendelssohn organisierte und leitete und bei denen sie auch eigene Werke aufführte. Der gesellschaftliche und eher gesellige Rahmen prägte den Charakter dieser Werke. Gesangs- und Klavierstücke standen im Vordergrund. Auf diesen Gebieten der Komposition gewann sie große Sicherheit. Einige ihrer Lieder wurden unter dem Namen ihres Bruders veröffentlicht. Daneben versuchte sie sich aber auch an größeren Formen. In ihrem letzten Lebensjahr entstand das *Klaviertrio in d-Moll, op. 11*.

» Der zweite Satz [...] beginnt mit einer Art Chorgesang, der vom Klavier vorgetragen wird. [...] Im B-Teil hört man ein weiteres, wiederum gesanghaftes Thema, das diesmal nicht im Chor „gesungen“, sondern solistisch [...] in den jeweils anderen Instrumenten vorgetragen.«
(Ingeborg Hühn)

Klaviertrio
Ensemble der Kammermusik (Klavier, Violine, Violoncello), auch Begriff für Werke mit dieser Besetzung. Klaviertrios der Klassik und Romantik stehen meist in der Form der dreisätzigen Sonate.

Klaviertrio in d-Moll, 2. Satz (Ausschnitte)

1 Beginn (A-Teil)

Andante espressivo
con espress., legato

2 Mittelteil (B-Teil)

3 Schlussteil

arco
p

1 Hört die Takte 1–8 (NB 1). Erläutert, warum die Verfasserin der Analyse hier an einen „Chorgesang“ denkt.



I, 36

4 Hört das Thema des B-Teils (NB 2). Beschreibt die Begleitfiguren, die zu dieser Melodie erklingen. Erklärt, weshalb beide Themen (NB 1 und 2) als „gesanghaft“ bezeichnet werden.



I, 37

5 Das NB 3 zeigt einen Ausschnitt des Schlussteils. Erläutert das musikalische Geschehen an dieser Stelle. Beschreibt, inwieweit Hensel hier von der gängigen Gestalt der Form abweicht.



I, 38

6 Verfolgt beim Hören des ganzen Satzes noch einmal die Gestaltung der Formteile.



I, 36–38

Charakter als Programm

■ Robert Schumann: Kinderszenen, op. 15, Nr. 7: Träumerei (1838)

Stücke im Grenzbereich

Charakterstücke gehörten zu den beliebtesten Kompositionen im 19. Jahrhundert. In der Definition eines Musiklexikons finden sich die Gründe für die Popularität.

» *Charakterstück: Kürzere Instrumentalkompositionen, die im Grenzbereich zwischen Programmmusik und absoluter Musik stehend, spezifische poetische Stimmungen und Empfindungen ausdrückt und meist eine entsprechende außermusikalische Überschrift trägt. Vorwiegend für Klavier komponiert.* (dtv-Wörterbuch Musik)

① Lest den Abschnitt *Kinderszenen*. Fasst anschließend zusammen, welche Bedeutung Schumann den Titeln des Zyklus und der einzelnen Stücke zumisst.

Klavierzyklus

Folge kleinerer, meist thematisch verbundener Klavierstücke in freier Form.



Philipp Veit: *Die Hüterin der Kinder* (1806)

② Diskutiert, warum im 19. Jh. die Kindheit als Ideal verklärt wurde. Sucht in der realen Lebenswelt dieser Zeit Gründe und Ursachen dafür (→ S. 34f.). Überlegt, ob ähnliche Phänomene auch heute noch existieren.

Die Stücke des Zyklus sind nicht – wie der Titel vermuten ließe – für Kinder komponiert, sondern stellen nach Schumanns Worten eine „Rückspiegelung eines Älteren für die Kindheit“ dar. Gegenüber der oft als hart und unmenschlich empfundenen Wirklichkeit wurde die Kindheit im 19. Jahrhundert als Ideal verklärt.

Der romantischste der Romantiker

Robert Schumann wurde 1810 als Sohn eines Buchhändlers in Zwickau geboren und starb schon 1856 nach mehreren qualvollen Jahren in geistiger Umnachtung. Als Herausgeber einer Zeitschrift und als Kritiker hatte er entscheidenden Einfluss auf das Musikleben seiner Zeit. Seine Kompositionen sind in besonderem Maß von der Ideenwelt der Romantik geprägt.

③ Formuliert in eigenen Worten, worauf der Autor des Zitats Schumanns frühen Tod zurückführt.

» *Schumann, unter den romantischen Musikern der romantischste, [...] ist im wahrsten Sinne ein Kind der poetischen Bewegung, ohne die man ihn kaum verstehen kann. Und sicher ist er der letzte dieser frühvollendeten Geister, die unsere unvollkommene Welt und den unerbittlichen Lauf der Zeit nicht anerkennen wollen und, weil sie in ihrer Sucht nach dem Unendlichen [...] ihr Leben und ihren Verstand aufs Spiel setzen, einem frühen Tod geweiht sind.*“ (André Boucourechilev)

Kinderszenen

Im Rahmen der 13 Stücke von Schumanns *Kinderszenen* nimmt die *Träumerei* als Nr. 7 die Mittelposition ein. Zur Bedeutung der Überschriften innerhalb des Klavierzyklus äußerte sich Schumann gegenüber einem abfälligen Kritiker:

Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es [...]: die Überschriften entstanden natürlich später und sind eigentlich nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung.

Träumerei

M.M. ♩ = 100

1

5

9

13

17

21

ri - - - tar - - - dan - - - do

p

4 Hört die *Träumerei* mehrfach und gebt dann Stimmungsgelhalt als ein nicht gegenständliche Komposition wieder.



1, 39

5 Findet nun zu Bildern und Musik passende Adjektive.



1, 39

6 Fasst den formalen Aufbau des Stücks in einem Schema zusammen.

7 Bestimmt in den Takten 1 bis 4 die klanglichen Schwerpunkte, die sich u. a. durch das gleichzeitige Anschlagen mehrerer Töne ergeben. Vergleicht euer Ergebnis mit der Taktstruktur des Stücks. Beschreibt die Wirkung, die damit erzielt wird.

8 Sucht nach weiteren musikalischen Merkmalen, welche die spezifische Stimmung erzeugen.



Josef Kriehuber:
Robert Schumann (1839)

Die Geige des Todes



Michael Wohlgemuth:
Totentanz (1493)

■ Camille Saint-Saëns: Danse macabre, op. 40 (1875)

Dichtungen für die Geige

Schon in früheren Jahrhunderten gab es „Programmmusik“. Ein heute populäres Beispiel stellen Antonio Vivaldis *Vier Jahreszeiten* dar (→ Seite 116f). Nur ab ca. 1500 kam es wieder zu einer Blüte von Werken mit einem außermusikalischen „Programm“, dessen Ausdrucksgehalt wieder oder schilderten Klänge, Vorgänge oder Personen. Dafür galt die alte Regel für den Bau einer Sinfonie natürlich ein hinderliches Korsett gewesen. Man wollte formal reinhalten und solche Werke brauchten auch einen Titel. Der lag ebenso nahe wie die Definition der neuen Gattung: „Sinfonische Dichtungen“ sind nicht einsätzige Programmkompositionen.

① Lest das Gedicht; tragt es ggf. in der Originalsprache vor.

② Findet einzelne Aspekte des Textes, die sich zur Vertonung besonders eignen. Entwickelt eigene Ideen zu deren musikalischer Umsetzung.

Die Beherrschung des Handwerk

Eine der wirkungsvollsten sinfonischen Dichtungen stammt von Camille Saint-Saëns (1835–1921). Sein Poème symphonique *Danse macabre* entstand im Jahr 1875. Den Hintergrund des Werkes bildet ein Symbolmotiv, das in vielen Ländern auftaucht. In Europa ist es wohl auf die Zeichnungen des aus dem Mittelalter zurückzuführen. Sie prägten die Vorstellung vom Tod der Menschen aller Stände unterschiedslos zu einem makabren Tanz holt. In Mitternacht erheben sich die Skelette aus ihren Gräbern; eine Stunde lang tanzen sie sich in einem wilden Reigen, ehe sie wieder ins Grab sinken.

Die Vorstellung vom Totentanz lag auch in späteren Jahrhunderten Malerei, Komposition und Dichtung bewegt. Dabei ist der ursprüngliche religiöse Hintergrund oft verloren gegangen. Wenn solchen Totentanz beschreibt ein Gedicht von Henri Cazalis. Es inspirierte Camille Saint-Saëns zu seinem *Danse macabre*. Bei der Uraufführung des Werks 1875 ließ er einen Ausschnitt des Gedichts im Programmheft abdrucken:

Henri Cazalis: Danse macabre (Ausschnitt)

Zig et Zig et Zig, le mort en tôle
Frappant une tonne sur son talon
La Mort à minuit joue une danse,
Zig et Zig et Zag, sur sa viole.

Le vent d'hiver murmure est sombre;
Des gémissements portent des tilleuls;
Les squelettes blanchissent à travers l'ombre,
Courant et sautant sous leurs grands lincauls.

Zig et Zig et Zig, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs.
Mais psit! Tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté.

Tak und tak und tak, der Tod klopf im Takt
Mit seinem Bogen auf ein Grab,
Der Tod spielt um Mitternacht zum Tanz auf,
Tak und tak und tok, auf seiner Geige.

Der Winterwind flüstert und die Nacht ist düster;
Linden hauchen Seufzer;
Weiße Skelette durchstreifen die Schatten,
Laufend und springend unter ihren großen Leichentüchern.

Tak und tak und tak, jeder hüpf hin und her,
Man hört die Knochen der Tänzer klappern.
Aber pst! Plötzlich verlassen alle die Runde,
Sie stoßen sich an, fliehen, der Hahn hat gekräht.

Auf die Spitze getrieben – das Ballett

Molière (eigentlich Jean-Baptiste Poquelin) (1622–1673)

Molière leitete als Schauspieler 12 Jahre lang eine Wandertruppe; dabei lernte er Menschen aller Schichten kennen, die er dann als Komödienautor auf die Bühne brachte. Später wurde er zum Günstling Ludwigs XIV.

Marc-Antoine Charpentier (1643–1704)

Charpentier schrieb v. a. Sakralmusik. Das Präludium aus seinem *Te Deum* ist als „Eurovisions-Hymne“ bekannt geworden. Er war aber auch ein bedeutender Komponist von Bühnenmusik.

Vom Intermezzo zur Ballettkomödie

Tänze nahmen im gesellschaftlichen Leben des Renaissance-Adels einen wichtigen Platz ein. Vor allem in Italien sorgten angesehene und gut bezahlte Tanzmeister für das Einhalten der Regeln und Rangfolgen. Schon im 15. Jahrhundert gab es Tanzlehrbücher: Sie hielten die Schritte und Schrittfolgen fest, die bei festlichen Gelegenheiten ausgeführt wurden.

„Die in verschiedenen Aufführungen am Hofe aufgeführten Intermezzi sind zusammen mit den [...] Abhandlungen der Tanzmeister die Grundstücke zur Entstehung der wesentlichen Elemente des Balletts. [...] Die Intermezzi entstanden als publikumswirksame Einlagen bei Darbietungen aller Art, bei Ballschmähnen und anderen Festlichkeiten.“

(Giovanni Calendoli)

Aus diesen Einlagen wurde bald eine vollwertige Kunstform, die „Comédie-ballet“, die Ballettkomödie. Der wichtigste Schauplatz war in der französische Königshof, und der große Dichter Molière spielte eine entscheidende Rolle. Er stellte fest:

Um aber den Faden der Komödie nicht durch [...] Intermezzi zu zerreißen, ist es klüger gedacht, sie in das Ballett einzuweben und ein Ganzes aus Ballett und Komödie zu machen.

Ein Glücksfall der Geschichte wollte es, dass zur selben Zeit Jean-Baptiste Lully (→ Seite 130f.) und Marc-Antoine Charpentier am Hofe wirkten und dass die Künstler in Ludwig XIV. einen begeisterten und verständnisvollen Förderer hatten.

Charpentiers als Musikmeister der Comédie-ballet

Als erste Zusammenarbeit von Jean-Baptiste Lully und Molière bei der Verwirklichung seiner Vorstellung, „ein Ganzes aus Ballett und Komödie“ zu machen. Viele großartige Werke dieser Art entstanden in der Zusammenarbeit der beiden. Alle wurden in prunkvollen Inszenierungen auf die Bühne gebracht. Als besonders günstig erwies sich auch, dass Ludwig 1661 die Académie Royale de Danse gegründet hatte. Aus ihr kamen die Tänzer der königlichen Schallmützen. Tänzerinnen durften erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Bühne betreten.



Der Druck aus dem 17. Jahrhundert zeigt Ludwig XIV. beim Tanz. Im Vordergrund links: Marc-Antoine Charpentier mit zwei Hofdamen.

Das bis heute bekannteste Ergebnis der Zusammenarbeit von Lully und Molière war *Der Bürger als Edelmann*. Aber nach der Aufführung dieses Meisterwerks zerstritten sich die beiden. Somit brauchte der Dichter einen neuen Komponisten. Er bat also Marc-Antoine Charpentier, der am Hof einer Adligen Musikmeister war, um eine Zusammenarbeit. Und das erwies sich als glückliche Wahl. Denn in der neuen Kooperation entstand z. B. die Ballettkomödie *Le malade imaginaire*. Mit diesem Werk verbindet sich übrigens eine düstere Begebenheit. Bei einer Aufführung des Stückes im Jahr 1673, in der Molière selbst die Titelfigur, den „eingebildeten Kranken“, spielt, erkrankte er schwer; wenige Tage später verstarb er.



II, 18

Positionen, Pliés und Pirouetten

Viele der Bewegungen, die man heute bei einer Ballettaufführung bewundern kann, wurden schon in der ACADÉMIE ROYALE DE DANSE festgelegt.

„Eines der größten Verdienste der Akademie war zweifellos, dass sie den noch jungen Tanz kodifizierte, das heißt: in festgelegte Regeln fasste.“ (Rudolf Liechtenhan)

Andere „Regelbücher“ folgten; zu den wichtigsten gehören die Anleitungen, die der italienische Tänzer Carlo Blasis seit 1820 veröffentlichte. Auch heute noch beendete fast jeder Schritt und jede Bewegung des klassischen Balletts mit einer der beschriebenen fünf Grundpositionen der Füße. Bis heute müssen die Tänzerinnen und Tänzer sie ebenso unermüdlich üben wie die raschen Drehungen (Pirouetten), eleganten Beugungen der Knie (Pliés) und die vielen anderen Figuren.

Die erste Position: Beide Füße bilden eine Linie, die Fersen berühren sich.

Die zweite Position: Beide Füße bilden eine gerade Linie, die Fersen sind etwa eine Fußlänge voneinander getrennt.

Die dritte Position: Ein Fuß steht ausgedreht vor dem anderen. Die Fersen berühren jeweils die Mitte des anderen Fußes.

Die vierte Position: Ein Fuß steht ausgedreht vor dem anderen um eine Fußlänge voneinander getrennt.

Die fünfte Position: Die Füße berühren sich in ihrer ganzen Länge, die Spitze des einen Fußes steht vor der Ferse des anderen.



2 Benennt die Fußpositionen, die die Bilder aus dem Lehrbuch Carlo Blasis' zeigen. Beschreibt, mit welchen Bewegungselementen (Arme, Kopf) sie hier verbunden sind.

3 Versucht, die fünf Grundpositionen korrekt auszuführen: zuerst mit gestreckten Beinen, dann mit halber Beugung der Knie (demi-plié). Nehmt Eure Stuhllehne als Stütze.

Primaballerinen

Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts setzte sich eine Technik durch, deren vollkommene Beherrschung die Primaballerinen heute in vielen Zusammenhängen mit dem Tutu verbunden sind. Balletts angesehen wird. „Leben“ die Tänzerinnen auf den Spitzen ihrer Ballettschuhe.

„[Die „Spitzen“] waren eine Erfindung noch eine Entdeckung, sondern das Resultat technischer Erfahrung. Die Tänzerinnen der Romantik [...] benutzten die Spitzentechnik nicht nur als willkommenes Mittel, ihr Können zur Schau zu stellen, sondern um den „Seelenflug“, ein Grundelement aller romantischen Visionen, anschaulich zu machen.“

(Giovanni Calendoli)

Primaballerina

Erste Solotänzerin an einem Theater oder in einer Tanzkompanie (in Frankreich „Première danseuse étoile“).

Tutu [ty'ty:]

Rock aus mehreren Tüllschichten, der um 1830 die bis dahin üblichen Reifröcke ersetzte. Er gibt den Tänzerinnen Bewegungsfreiheit und erlaubt höhere Sprünge.



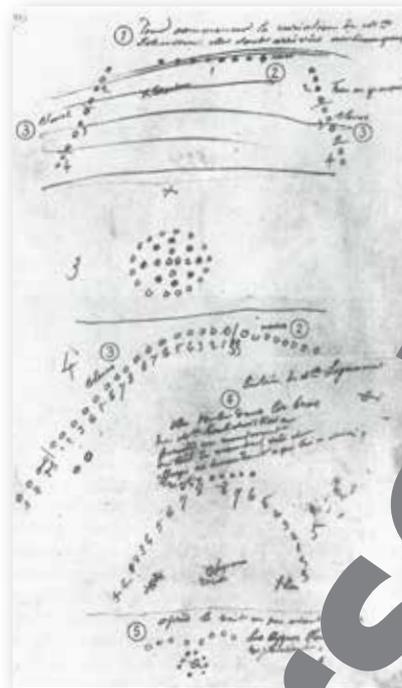
Die Primaballerina Olga Esina in Tschaikowskis Ballett Schwanensee (Wiener Staatsoper, 2014)

Corps de Ballet

Eine Gruppe von Tänzerinnen und Tänzern eines Balletts, die – wie der Chor in der Oper – keine solistischen Aufgaben übernimmt.

Choreografie

Tanzschrift, auch Entwurf von Tänzen für Ballett- und Operaufführungen.



Choreografische Notizen Petipa (1890)

Ein Franzose in St. Petersburg

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren vor allem Frankreich und Italien die Zentren des Balletts. Der Schwerpunkt verlagerte sich, als 1847 Marius Petipa (1818–1910) ans Mariinski-Theater in St. Petersburg gelangte. Der französische Tänzer wurde zur vorherrschenden Figur des Balletts in der zweiten Jahrhunderthälfte. In Zusammenarbeit mit großen Komponisten seiner Zeit schuf er über 50 Ballette. Die Schritte und Schrittfolgen für die Solotänzerinnen und -tänzer und das Corps de Ballet festlegte, werden heute noch auf allen Bühnen der Welt getanzt. Besonders beliebt sind die Choreografien, die Petipa und Musik Tschaikowskis schuf:

- Russischer Zirkus (1882)
- Dornröschen (1890)
- Der Schwanensee (1894)



4 Seht einen Tanz-ausschnitt aus Tschaikowskis *Dornröschen* in der Choreografie von Marius Petipa. Beschreibt Figuren und Schrittfolgen.

Russen in Paris

Nach 1900 verlief die Ballettgeschichte in umgekehrter Richtung. Das vitale Paris zog Kunstschaffende aus aller Welt an. In der großen russischen Kolonie von Paris lebte auch Sergei Diaghilew. Der geniale Kunstmanager gründete 1909 die **BALLETS RUSSES**. In diesem Russischen Ballettmarkt die besten Tänzerinnen und Tänzer ihrer Epoche mit. Ebenso groß wie deren Aufmerksamkeit war die schlagende Wirkung der Choreografen, die Diaghilew engagierte. Sie waren faszinierend variabel, aber insbesondere sein Konzept, Musik, Tanz und Bühnenbild zu einem Gesamtkunstwerk zu vereinen.

„Er verstand es, die Künstler aus den Spezialkünsten des Balletts – Musik, Malerei und Literatur – zu seinen Werken zu machen.“
(Rudolf Martinhan)

Pablo Picasso

(1881–1973)
Picasso gilt vielen als einer der bedeutendsten Maler des 20. Jh. Charakteristisch für sein Werk ist u. a. die Vielfalt der Stile, in denen er sich gleich virtuos

Eine Liste dieser „Mitstreiter“ liest man wie ein Künstlerlexikon der Zeit. In vielen anderen stehen da zum B. die Maler Pablo Picasso und Georges Braque, die Komponisten Sergei Prokofieff, Maurice Ravel und Claude Debussy. Auf Diaghilews Anregung entstanden viele der wichtigsten Werke der Ballettgeschichte. Dazu gehören auch die Arbeiten, mit denen er Igor Strawinski betraute:

- *Der Feuervogel* (1910)
- *Petrouschka* (1911)
- *Le sacre du printemps* (1913)
- *Pulcinella* (1920)



Pablo Picasso: *Figurine des Pulcinella* (1920)

Bewegungen für den Einzelfall – Fokins Forderungen

Michail Fokin war in der Tanzakademie des Zaren in St. Petersburg ausgebildet worden, ging dann zu Diaghilew nach Paris und wurde als Tänzer und Choreograf ein Star in den Ballet Russes. Aber Fokin blieb nicht stehen bei einer Tanzkunst, die im Grunde aus dem 19. Jahrhundert stammte. Er war der Ansicht, dass das Ballett neuer Kostüme und neuer Tanztechniken bedurfte. 1914 fasste er seine Gedanken so zusammen:



Michail Fokin und Vera Fokina (1914)

- Für jeden Einzelfall muss [...] eine neue Bewegungsform gefunden werden, die dem Gegenstand, der Zeit und dem Charakter der Musik entspricht.
- Wenn Tanz und Musik keine Ausdrucksmittel der Handlung sind, haben sie [...] keinen Sinn.
- Die Bewegungen der Hände sind [...] durch Bewegungen des ganzen Körpers zu ersetzen.
- Das Ensemble ist nicht nur Ornament.

Solche Vorstellungen sollten den Bühnentanz im 20. Jahrhundert entscheidend prägen. Viele neue Anregungen kamen hinzu. Und natürlich blieben sie nicht unumstritten.

Mary Wigmans Vision – Tanz ohne Musik

Die schärfste Kritik aus dem Lager des klassischen Balletts kam von Mary Wigman. Sie war nicht die erste, wurde aber seit 1918 zur bekanntesten Vertreterin des „Ausdrucks tanzes“. Nicht mehr Handlungen, Kostüme oder festgelegte Choreografien waren die Mittel ihrer Kunst. Auch schon vorhandene Musikstücke verwendeten sie nicht. Oft erklangen nur Trommeln oder Gongs, gelegentlich verzichtete sie sogar auf Musik. Im Zentrum sollte vielmehr der seelische Ausdruck stehen, der durch die Bewegungen der Tanzenden abgebildet wurde. Die unmittelbare Verwandtschaft dieser Überzeugung mit jener, die auch in der Musik und Malerei der Zeit eine entscheidende Rolle spielte, fällt ins Auge. Sie legt den Begriff „expressionistischer Tanz“ nahe. In manche Titel von Wigmans (zum Teil ohne Musik getanzten) Choreografien weisen auf diese Parallele hin: *Vision*, *Elegie*, *Sieben Tänze des Lebens*.



5 Formuliert mögliche Grundsätze des traditionellen Balletts, die den Fokin'schen Forderungen entgegengesetzt sind.

Mary Wigman
(1886–1973)

Die deutsche Tänzerin zeigte mit ihren Tanzgruppen ihre Choreografien auf Gastspielreisen auch in Amerika und gewann dabei großen Einfluss auf die Entwicklung des Balletts.

6 Beschreibt die Gefühle, die die Gesten der sechs Personen im Bild ausdrücken könnten. Findet eine passende Überschrift für die gesamte Figurenkonstellation.

Mary Wigman und ihre Schülerinnen (Fotografie von Dora Kallmus, 1924)

7 Vergleicht die Rolle des Balletts im Musical mit der in der Comédie-ballet (→ S. 80).

Pina Bausch

(1940–2009)

Die Choreografin entwickelte einen zugleich von poetischen Bildern und von Alltagsszenen geprägten Stil.



Szene aus Pina Bauschs Ballett *Água* (2010)

John Neumeier

(*1939)

Der Amerikaner arbeitete seit 1963 als Tänzer und dann als Ballettdirektor in Stuttgart, Frankfurt a. M. und Hamburg. Er gilt als einer der einflussreichsten Choreografen unserer Zeit.

Ballett mit Breitenwirkung – Bernstein und Bausch

Mit den neuen Vorstellungen vom Bühnentanz gewann das Ballett auch eine neue Spielstätte: Es wurde als gleichberechtigter Partner in die populärste Theatergattung integriert, ins Musical. Alle choreografischen Größen der Zeit schufen auf diesem Gebiet Meisterwerke. So gestaltete Jerome Robbins die überaus wirkungsvollen Ballettszenen in Leonard Bernsteins *West Side Story*.

Aber auch die klassische Tanzkunst lebte weiter. Am Broadwaytheatern feierte gerade das Handlungsballett Triumphe. Und das gilt bis heute so: Die Vorstellungen von Tschaikowskis *Nussknacker* sind nicht nur in der Weihnachtszeit regelmäßig ausverkauft. Daneben haben sich aber in der ganzen Welt ganze Kompanien mit individuellen Gestaltungsweisen etabliert. Festgelegte Regeln, einheitliche Ausdrucksformen gibt es allerdings im „Neuen Ballett“ nicht. Jede Kompanie, alle Choreografinnen und Choreografen suchen nach eigenen Wegen.

Zu den aufsehenerregenden und einflussreichen Kompanien gehört das Tanztheater, das Pina Bausch in der Ruhrstadt Wuppertal gegründet hat. Sie knüpfte an Techniken und Absichten des expressionistischen Tanzes an: das Darstellen eines Gefühls mit unkonventionellen tänzerischen Mitteln. Dabei überschritt sie die Grenzen der klassischen Kunstform, integrierte Elemente der Akrobatik und der Pantomime in oft ungemein dramatischen Szenen.

Tabubruch oder Vollkommenheit – Bach auf dem Parkett

Über die zahlreichen Entwicklungen und Erneuerungen, die der Bühnentanz im 20. Jahrhundert erlebt hat, stritt man sich in erster Linie unter von Tanzkunst besessenen „Ballettmännern“ und „Ballettomanen“. Seit den 1960er-Jahren aber wurden Choreografinnen und Choreografen, die darüber hinaus künstlerische Grundfragen aufrührten und zu aufregenden Kontroversen in einer breiteren Öffentlichkeit Anlass gaben. Bisher hatte man fast ausschließlich zu Musik getanzt, die für das Ballett geschrieben wurde und die die Choreografie berücksichtigte. Nun aber benützte man in den Choreografien zum Teil auch Musik, bei der die Komponisten bestimmt nicht an Tanz gedacht hatten.

So kümmerte sich John Neumeier in einem entscheidenden Teil seines großen Œuvres um die Choreografie von Meisterwerken der Sakralmusik, Bachs *Matthäuspassion* zum Beispiel. Bei dieser Choreografie im Jahr 1982 berief er sich auf die uralte Tradition des kultischen Tanzes und wollte das biblische Geschehen als für unsere Welt relevant erscheinen lassen:

Bach verbindet die Darstellung des uns allen vertrauten historischen Geschehens mit einem sehr direkten, persönlichen Glaubensbekenntnis und gibt, ganz unhistorisch und aktuell, Zeugnis von menschlicher Leidens- und Lebenserfahrung.



II, 19

8 Hört die Jesusworte „Nehmet, esset, das ist mein Leib“ in Bachs Vertonung des Matthäusevangeliums. Diskutiert die Vorzeichen vor diesem Hintergrund. Eine neue Einstellung zu den angesprochenen künstlerischen Grundfragen. Bezieht dabei ästhetische und religiöse Argumente ein.

Der Kritiker des Magazins DER SPIEGEL sah in Neumeiers Arbeit eher eine Blasphemie:

„Religiöse Ergriffenheit äußerte sich zumeist in weitstanzartigen Zuckungen, und beim Abendmahl hatte man einen Augenblick lang Angst [...], Neumeier würde den Satz ‚Das ist mein Leib!‘ kannibalisch wörtlich nehmen. Doch dann begnügte er sich damit, dass die Jünger eine Art Sprungtuch für Jesus bildeten.“ (Helmut Karasek)



9 Äußert euch zu der Kritik Karaseks an der Szene.

Blasphemie
Verleumdung durch Worte oder Taten
äußerer Mangel an Ehrfurcht vor dem Göttlichen;
Gotteslästerung.

Dieses Bild sieht man in Neumeiers Choreografie zu den Christusworten: „Das ist mein Leib“ (Das Hamburg Ballett, 2016).

Béjarts Beethoven – die getanzte Neunte

Beim Nachdenken über Neumeiers Choreografien des 19. Jahrhunderts oder des Mozart-Requiems spielen bei vielen wohl auch religiöse Argumente eine Rolle. Bei Maurice Béjarts Ballett zur Musik von Ludwig van Beethovens 9. Sinfonie, die 1964 auf die Bühne kam, muss man solche Kriterien nicht berücksichtigen. Er besitzt bereits gerade die „Neunte“, bei der Schillers *Ode an die Freude* in gleicher Weise als Masschor erklingt, eine Art Kultstatus beim Publikum.

2014 wurde das Ballett mit 250 Tänzerinnen und Tänzern, Musikerinnen und Musikern in Tokio aufgeführt und für das Fernsehen übertragen. Die ARD kündigte die Übertragung als „emotional bewegendes und beeindruckendes Gesamtwerk“ an.



Das Bild zeigt den kreisenden Wirbel des Finales:
„Freude, schöner Götterfunken!“ (Béjart Ballett Lausanne, Tokio 2014)

Maurice Béjart
(1927–2007)

Der französische Tänzer und Choreograf erregte durch spektakuläre Tanzkompositionen Aufsehen, in denen er ein Gesamtkunstwerk aus Musik, Wort und Tanz anstrebte.

10 Seht einen Ausschnitt aus dem Scherzo der 9. Sinfonie Beethovens. Sammelt dann in zwei Gruppen Argumente:

- für diese Art der Inszenierung (Gruppe 1: pro),
- für die Gegenposition (Gruppe 2: kontra).

Wählt jeweils zwei Personen, die sich in einer Podiumsdiskussion mit der Streitfrage auseinandersetzen. Stellt am Ende fest, welche Position euch überzeugen konnte oder entwickelt gemeinsam eine Kompromisslösung (Synthese).



Ein Musikreferat vorbereiten und halten

I Ziel und Weg

Ziel eines Referats ist es in der Regel, den Zuhörenden Wissen zu vermitteln und sie für das Thema zu interessieren. Beides gelingt am besten mit wenigen, dafür attraktiven und exemplarischen Beispielen und Materialien.

Mind Map

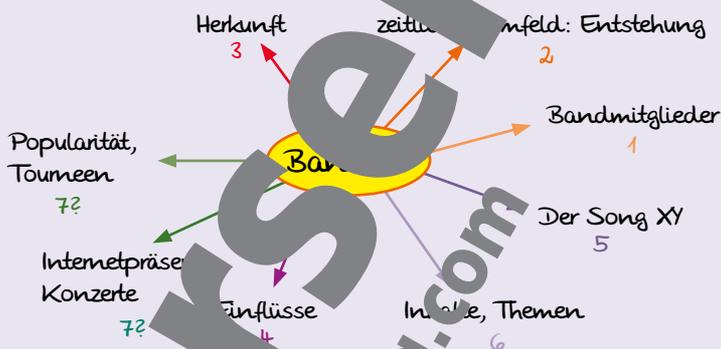
nennt man eine Methode beim Sammeln von Ideen zu einem Thema. Dabei werden Schlüsselbegriffe und untergeordnete Aspekte grafisch dargestellt.

- II Erstellt zunächst eine Stoffsammlung ähnlich einer einfachen Mind Map.
 - Notiert das zentrale Schlagwort in die Mitte eines DIN A4-Blatts im Querformat.
 - Sammelt zum Thema gehörende Aspekte.
 - Nummeriert sie in einer für den Vortrag geeigneten Folge.

II Stoffsammlung

Um einen Überblick über die Themen zu bekommen, was man sprechen möchte, ist es gut, zunächst eine Mind Map zu erstellen. Man sollte bereits darauf zu achten (durch Markierungen oder Farben), Wichtiges von weniger Wichtigem zu trennen.

Beispiel für eine Mind Map



III Gliederung

Die einzelnen Aspekte der Stoffsammlung werden in einer Gliederung geordnet und zusammengestellt.

Beispiel für eine Gliederung

| | | |
|----|--|--------|
| 1. | Thema-Einstellung: Die Rockgruppe XY | 3 Min. |
| 2. | Überblick über die Band | |
| | a) Zeitliches Umfeld über Entstehung, Herkunft | 3 Min. |
| | b) Musikalische Einflüsse | 3 Min. |
| | c) Inhaltlicher Aufbau eines typischer Song | |
| | d) Hören des Songs | 3 Min. |
| | e) „Analyse“ des Songs: z.B. Hookline, Sound, Stimme(n) | 3 Min. |
| | f) Bühnenshow (ggf. mit Videoclip) | 3 Min. |
| 4. | Bedeutung der Gruppe | |
| | Stilistische Einordnung (Popularität, Zielgruppe, Erfolge) | 3 Min. |
| 5. | Fazit, Abrundung | 3 Min. |

Vorsicht mit Verkaufszahlen, Chartplätzen, Tag/Monat von Geburts- und Sterbejahren, Terminen einzelner Konzerte und Nachnamen der Bandmitglieder! Eltern, Geschwister! Solche Informationen werden sofort gelöscht!

- IV Sucht gezielt Material zu den Aspekten, die ihr beleuchten wollt.

IV Material

Der wichtigste Fundort für Material ist heute natürlich das Internet mit Suchanfragen zu

- Noten:** Songtitel + sheet music
- Bildern:** Songtitel + images
- Text:** Songtitel + lyrics
- Filmen:** Videoportale

Weitere, oft korrektere Quellen sind jedoch Bücher!

Turandots Gegenspielerin

Großes Leid einer kleinen Person

1 Lest die deutsche Übersetzung des Arientextes. Interpretiert die Aussagen Liùs zu ihrem Leben und zu Turandots Zukunft.

2 Hört die Arie der Liù. Verfolgt dabei den Notenausschnitt. Nennt Affekte, die in der Arie ausgedrückt werden, und beschreibt die musikalischen Mittel, die Puccini hierfür wählte.

3 Die Partie der Liù wird von „lyrischen Sopranen“ gesungen. Beschreibt anhand der Arien der Turandot und der Liù Unterschiede zwischen den Stimmfächern (→ S. 103) der beiden Figuren.

Die Handlung ist in einem dramaturgischen Knoten stecken geblieben: Was sollte die eiskalte Turandot dazu bewegen, ihrer Zuneigung zu Turandot Raum zu geben? Puccini erkannte das Problem und forderte seine Librettisten:

Ich glaube, dass Liù ihrem Schmerz geopfert werden muss. Dieser Tod könnte eine Kraft sein, die sich auf das Auftauchen der Prinzessin auswirkt.

So entstand eine der Frauengestalten, wie sie für Puccini Opern typisch sind: eine kleine Person mit großen Schmerzen.

Turandot muss den Namen des Prinzen herausfinden, sonst ist sie ihm verfallen. In dieser Nacht hat niemand geschlafen. Das ganze Volk fahndete, von Turandots Drohungen eingeschüchtert, nach dem Namen ohne Erfolg. Aber kurz vor Morgengrauen findet man Kalafs Vater. Um den Namen soll er den Namen seines Sohnes preisgeben. Da greift Liù ein und beteuert sie – kennt den Namen. Dann wendet sie sich an Turandot: „Tu, che di gel sei cinta“ – „Zuletzt, als die Menge sie weiter bedroht, entreißt sie einen Dolch aus dem Messer und tötet sich. Den Namen nimmt Liù mit ins Grab.“

Turandot, Arie der Liù: Tu, che di gel sei cinta

Musik: Giacomo Puccini/Franco Alfano
Text: Giuseppe Adami, Renato Simoni
Dt. Text: Axel Brüggemann; © Ricordi

Tu, che di gel sei da tan nam-ma vin-ta l'a-me-rai an-che tu!
Du, von Eis um cher Glut ist du er-lie-gen, wirst ihn lie-ben auch du!

L'a-me-rai ch tu! Pri-ma di ques-ta au-ro-ra,
Wirst ihn lie-ben auch du! E-he der Mor-gen däm-mert,

io chiu gli oc-chi, per-ché e-gli vin-ca an-co-ra...
schließ' ich die mü-Au-gen, da-mit er noch-mals sie-ge...

co-ra... Per non per non ve-der-lo più! Pri-ma di que-sta au-
noch sie-ge... Und dann... dass ich ihn nim-mer seh'! E-he der Mor-gen

ro-ra, di que-sta au-ro-ra, io chiu-do stan-ca gli oc-chi, per non ve-der-lo più!
däm-mert, der Mor-gen däm-mert, schließ' ich die mü-den Au-gen, dass ich ihn nie mehr seh'!

Ferne Welten

Chinoiserien

Die Begeisterung der Europäer für China reicht Jahrhunderte zurück. Seit Marco Polos verwegenen Reisen im 13. Jahrhundert kannte man Geschichten über die ferne Welt. Seit dem 18. Jahrhundert sahen viele – wie der französische Philosoph Voltaire – das Reich der Mitte als ein Vorbild an Zivilisation. Die Vorstellung von einer idealen Hochkultur fand man bestätigt, als der Fernhandel formvollendete chinesische Produkte nach Europa brachte: Porzellan, Seide, Möbel. Nun wurden Chinoiserien zur Mode. Kunstschaffende in Europa ahmten chinesische Formenwelten nach. Man baute Zimmer im chinesischen Stil, baute in den Parks chinesische Türme und Brücken, malte Bilder in chinesischer Manier und schrieb Chinesische Tänze.

Auch nach der Blütezeit der Chinamode im 18. und 19. Jahrhundert blieb in der Kunst das Interesse am fernen Reich im Osten lebendig. In der bildenden Kunst und in der Literatur finden sich noch weit ins 20. Jahrhundert hinein unzählige Beispiele für seine Anziehungskraft. Und nicht nur *Turandot* spielt in China und enthält chinesischen Elementen; auch Puccinis Freund Franz Lehár siedelt eine seiner bekanntesten Opern im *Land des Lächelns* an.

Kontrollblick der Überwachung

Eine Inszenierung an der Staatsoper München verlegte die *Turandot*-Handlung ins Jahr 2046: Die Weltmacht China hat Europas Schulden bezahlt und so den Kontinent vor dem Bankrott bewahrt. Europa steht nun unter chinesischer Herrschaft, wird überflutet von fernöstlicher Kultur und ist strenger staatlicher Kontrolle unterworfen. *Turandot* ist Repräsentantin eines Überwachungsstaats, eines Regimes, das auf Menschenrechte keinen Wert legt. Der Regisseur Carlus Padrissa von der katalanischen Theatergruppe LA FURA DELS BAUS erläuterte seine Inszenierung so:

Es ist eine Welt von Big Brother. *Turandot*, die kalte Prinzessin, ist die Prinzessin aus Eis. Also eine kalte, berechnende Frau, die ihre Augen auf alle kontrolliert.



Gustav Klimt: Bildnis Friederike Maria Beer (1916)

- ① Sucht in eurem Umkreis, in Büchern oder im Internet nach Chinoiserien früherer Jahrhunderte.
- ② Beschreibt „chinesische“ Anklänge in Klimts Bild.

- ③ Analysiert das Bühnenbild.
- ④ Erläutert, inwiefern Padrissas Sicht der *Turandot* einen Wandel in der europäischen Chinasicht widerspiegelt.

Turandot an der Bayerischen Staatsoper

Turandot als Schluss und Abschluss

Eine Oper ohne Ende

1 Stellt andere wichtige Ereignisse des Jahres 1926 zusammen (Geschichtsbuch, Internetrecherche).

Die Uraufführung der Oper *Turandot* in der Mailänder Scala war ein erstrangiges gesellschaftliches und künstlerisches Ereignis des Jahres 1926. Delegationen aus ganz Europa berichteten. Während des dritten Akts geschah Unvorhergesehenes. Mitten im Akt legte der Dirigent Arturo Toscanini den Taktstock nieder und wandte sich ans Publikum:

Die Oper endet hier, denn an dieser Stelle überlebte der Meister. Der Tod war stärker als die Kunst.

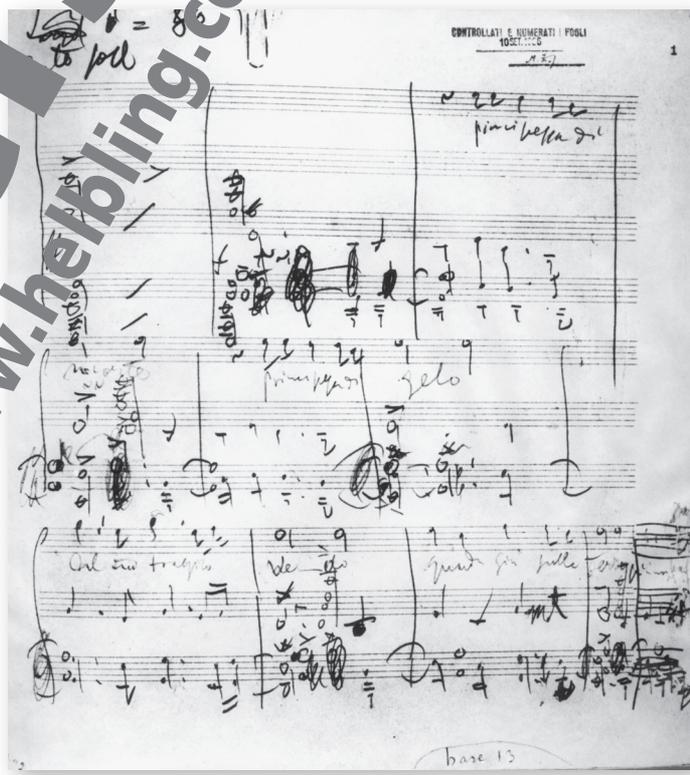
Das Ende der Geschichte um Turandot und Kalaf, das durch den Tod Liùs eingeleitet wird, blieb in der Uraufführung unerzählt.

Nach Liùs Tod erlahmt Turandots Verstand. Schließlich gesteht sie, dass sie Kalaf seit seinem Erscheinen am Hof zugleich verachtet und geliebt hat. Als Kalaf ihr seinen Namen offenbart und sich damit in die Falle begibt, tritt sie mit ihm vor das Volk und vor den Kaiser und verkündet den Namen des Fremdlings, den sie nun kennt: „Il suo nome è Amor!“

Ein qualvolles Ende

Die Arbeit an der Oper *Turandot* hatte sich über vier Jahre hingezogen. Im Herbst 1924 war sie fast fertig. Dann stellten die Ärzte Puccini als Leber- und empfindlich, zog er sich in Brüssel ein, um eine Kur zur Genesung zu unterziehen. Während der Kur erlitt Puccini einen Herz-Kreislauf-Kollaps, an dessen Folgen er verstarb.

Auf dem Weg nach Brüssel hatte er zahlreiche Notizen genommen, dicht beschriftet mit Ideen, Motiven und Skizzen für den Schluss der *Turandot*, versehen mit Korrekturnotizen wie „Melodie finden“ oder „weniger einfältig“. Aber er konnte die Komposition nicht mehr fertigstellen.



Handschriftliche Notizen Puccinis zu *Turandot* (1924)

Heute endet *Turandot* in manchen Inszenierungen – wie bei der Uraufführung – nach der Sterbeszene der Liù mit den letzten von Puccini komponierten Takten. Bei den meisten Vorstellungen jedoch sind Vertonungen des Finales zu hören, die nach seinen Skizzen nachträglich ergänzt wurden.



II, 42

2 Hört die letzte Szene der Oper. Beschreibt die Mittel, mit denen der Komponist das Werk zu einem wirkungsvollen Abschluss führt.

3 Recherchiert nach anderen berühmten Werken der Musikgeschichte, die unvollendet blieben.

4 Macht euch ein Bild von der Arbeit an der Fertigstellung der letzten Szenen, indem ihr folgende Leitfragen beantwortet: Welchen Schwierigkeiten stand man gegenüber? Was fand man vor? Was musste man ergänzen?

Das Ende der Oper?

Immer wieder, spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, ist die Oper als Kunstform mit eindrucksvollen Grabreden beerdigt worden. Auch Puccinis *Turandot* empfanden viele als Schlusspunkt einer 400-jährigen Geschichte. Die Musik hatte inzwischen Entwicklungen erfahren, in denen mit Melodie und Stimme auf ganz neue Weise umgegangen wurde. Vor diesem Hintergrund veranlasste Toscaninis dramatische Geste bei der Uraufführung einen britischen Opernliebhaber zu einer weit reichenden Vermutung:

„Toscanini hat möglicherweise nicht nur von Puccinis letztem Werk gesprochen, sondern von der italienischen Oper insgesamt. Selbstverständlich wurden weiterhin neue italienische Opern in den folgenden Jahrzehnten komponiert und aufgeführt, und viele von ihnen erfreuten sich eines gewissen Erfolgs. Aber Puccini hinterließ keinen Kronprinzen. Mit ihm kam eine ruhmreiche Linie zu einem krönenden Abschluss.“

(William Weaver)

Man kann Weavers Vermutung, dass mit *Turandot* die Geschichte der italienischen Oper zu einem Abschluss gekommen ist, anhand einer Statistik überprüfen. Die Auskunft über das Publikumsinteresse (Platz 1–20) gibt Sie bezieht sich auf die 20 am häufigsten gespielten Opern (darunter eine Operette) in den Spielzeiten 2007 bis 2010. Dabei wurden die Spielpläne von über 600 Häusern auf der ganzen Welt herangezogen.

| Platz | Komponist | Werk | Jahr der Uraufführung | Zahl der Aufführungen |
|-------|-----------------|-------------------------|-----------------------|-----------------------|
| 1 | G. Verdi | La traviata | 1853 | 629 |
| 2 | G. Puccini | La bohème | 1896 | 580 |
| 3 | G. Bizet | Carmen | 1875 | 573 |
| 4 | W. A. Mozart | Die Zauberflöte | 1791 | 511 |
| 5 | G. Puccini | Tosca | 1900 | 504 |
| 6 | W. A. Mozart | Le nozze di Figaro | 1787 | 494 |
| 7 | G. Puccini | Madama Butterfly | 1904 | 469 |
| 8 | G. Rossini | Il barbiere di Siviglia | 1816 | 465 |
| 9 | G. Verdi | Rigoleto | 1851 | 434 |
| 10 | W. A. Mozart | Don Giovanni | 1787 | 433 |
| 11 | W. A. Mozart | Così fan tutte | 1790 | 336 |
| 12 | E. Humperdinck | Hänsel und Gretel | 1893 | 300 |
| 13 | G. Donizetti | Lucia di Lammermoor | 1832 | 291 |
| 14 | G. Verdi | Il trovatore | 1871 | 290 |
| 15 | J. Strauss jun. | Die Fledermaus | 1874 | 285 |
| 16 | G. Puccini | Turandot | 1926 | 266 |
| 17 | P. Tschaikowski | Eugen Onegin | 1879 | 247 |
| 18 | G. Donizetti | Lucia di Lammermoor | 1835 | 237 |
| 19 | G. Verdi | Nabucco | 1842 | 226 |
| 20 | R. Leoncavallo | I Pagliacci | 1892 | 216 |

5 Ordnet die 20 Werke Epochen der Musikgeschichte zu. Stellt grafisch auf einer Zeitleiste dar, welche Verteilung sich ergibt.

6 Unterstreicht in dieser Zeitleiste (Aufgabe 5) alle italienischen Opern. (Bedenkt dabei, dass italienische Opern auch von Nicht-Italiern geschrieben wurden). Vergleiche ihre Häufigkeit mit der nicht-italienischer Werke.

7 Beurteilt angesichts der Uraufführungsdaten der heute am häufigsten gespielten Opern, ob auch Weavers Schlussfolgerungen plausibel erscheinen.

8 Sucht im Internet nach Angaben und Daten zu Opern von Komponisten und Komponistinnen, die im 20. Jh. geboren wurden.

Das Generalbasszeitalter

- Frühbarock**
ca. 1600–1650
- Hochbarock**
ca. 1650–1700
- Spätbarock**
ca. 1700–1750

Schiefe Perlen

Historisch leitet sich der Begriff „Barock“ von der spanisch-portugiesischen Bezeichnung für eine schiefrunde, also merkwürdig geformte Perle her. Lange wurde er überwiegend im Sinn von „seltsam, überladen“ gebraucht. Erst am Ende des 19. Jahrhunderts setzte er sich zum Namen einer Epoche durch, die etwa von 1600 bis 1750 dauerte. Natürlich ist es schwierig, einen so großen Zeitraum zusammenfassend zu beschreiben. Um die Entwicklung vieler Jahrzehnte genauer einzuordnen, schafft eine Einteilung in Schritten von je 50 Jahren vorgetragene



Treppenhaus im Kloster Melk (um 1700)

Die Doppelsicht der Welt

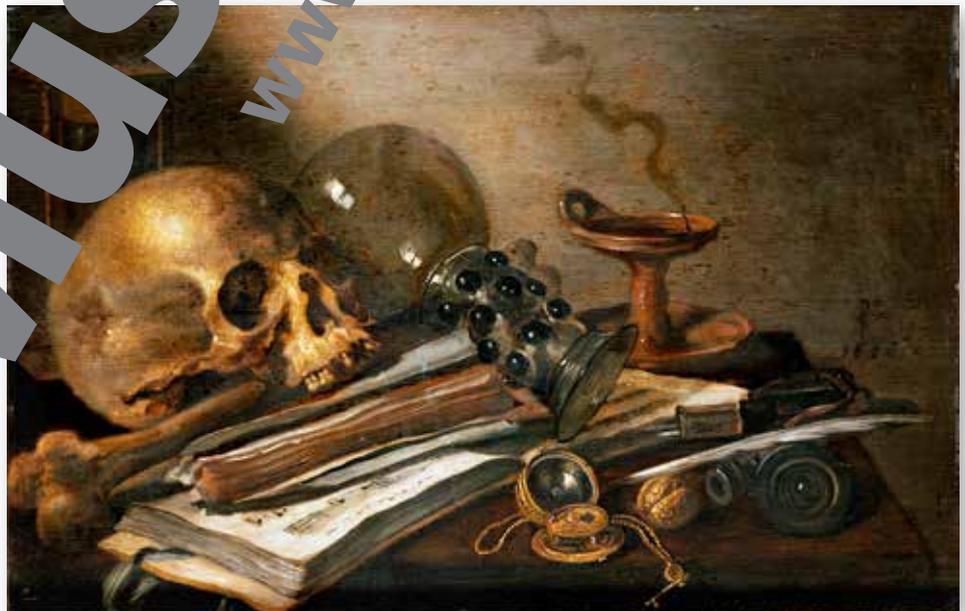
Die Herkunft der Epochenbezeichnung mag unklar sein. Aber das Verschnörkelte und Üppige, das zum Beispiel im Treppenhaus der berühmten Benediktinerabtei Melk an der Donau ins Auge fällt, ist tatsächlich ein Merkmal des Barock. Es charakterisiert in gleichem Maß seine Kirchen wie seine Altäre. Beide sind Ausdruck der Prunksucht und der Repräsentation einer Herrschaft: der absolutistischen Herrscher und der Kirche.

Mindestens ebenso kennzeichnend für die Epoche wie dieser Aspekt ist der Erkenntnisdrang der Menschen in der Barockzeit. Große philosophische Lehren wurden entwickelt, die Grundlagen für die Mathematik und das Weltbild der Neuzeit gelegt. Dazu kam ein ausgeprägtes Interesse an Naturwissenschaften. Es steht heute für viele in einem gewissen Widerspruch zu der engen religiösen Bindung, die die meisten Menschen empfanden. Dieser Widerspruch zeigt sich auch in einem seltsamen Gegensatzpaar, mit dem das Leben in der Epoche des Barock beschrieben werden kann: ein Nebeneinander von Diesseitsfreude und Jenseitsgewandtheit. Beides findet in der bildenden Kunst des 17. Jahrhunderts seinen prägnantesten Niederschlag. Bilder der Sinnen- und Lebensfreude hängen neben „Vanitas“-Darstellungen, die die Endlichkeit alles Menschlichen in Symbole fasst.

1 Sucht nach einem umfassenden Epochenbegriff, in den eure Lebenszeit sinnvoll eingeordnet werden könnte.

Vanitas
lat. für „Nichtigkeit, Eitelkeit“.

2 Findet in dem Vanitas-Bild mindestens fünf Symbole der Vergänglichkeit.



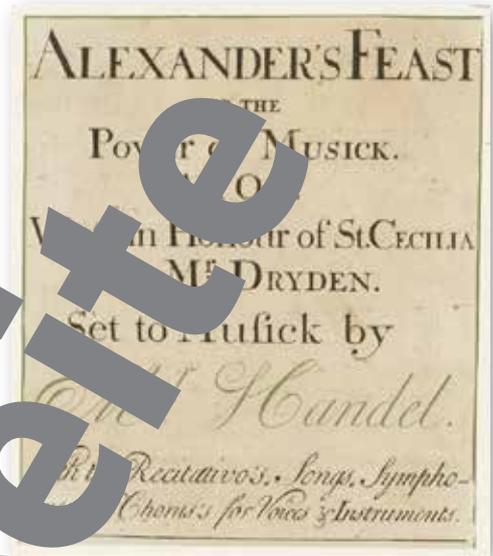
Anonymus: Vanitas (1656)

Erste Schritte zur Selbständigkeit

Musikschaffende standen in der Zeit des Barock in aller Regel im Dienst der Kirche oder des Adels. Der Dienstherr bestimmte, was zu komponieren und aufzuführen war. Selbst in renommierten Ensembles spielten neben wenigen Hauptamtlichen vor allem Laien oder Halbprofis, die neben der Musik andere Aufgaben hatten. So war in der Hofkapelle im anhaltischen Köthen, die Johann Sebastian Bach leitete, der Oboist Johann Ludewig Rose zugleich Fechtlehrer, der Trompeter Johann Christoph Krahl nebenbei Kammerdiener des Fürsten. Feste Ensembles wie die VINGT-QUATRE VIOLONS DU ROY, die vierundzwanzig Streicher, die sich die Könige von Frankreich von 1626 bis 1761 „hielten“, waren eine einsame Ausnahme.

Aber ein Umbruch deutete sich an. Dabei spielt die Oper eine besonders wichtige Rolle. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wurden Musiktheater als Geschäftsunternehmen geführt. In Venedig gab es in der zweiten Jahrhunderthälfte nicht weniger als 17 Operntheater; in London komponierte Händel Werke für die Bühne, die er selbst betrieb.

Auch auf anderen Feldern unternahmen Musiker erste Schritte zur Emanzipation. Ein Londoner Kohlenhändler organisierte öffentliche Instrumentalkonzerte; Kaufleute in verschiedenen Ländern taten es ihm nach. Und die Perfektionierung des Notendrucks bildete eine neue Einkommensquelle für Komponisten (Komponistinnen spielten im öffentlichen Musikleben kaum eine Rolle). Sie nutzten es zum Beispiel Händel und Vivaldi, ihre Werke zu veröffentlichen.



Jan Steen: Das Familienkonzert (1668)

Im 17. Jahrhundert bildete sich für die Hofkapellen und Opernorchester eine Standardform aus. Mit dem Horn musizierten Flöten, Oboen und Fagotte; Trompeten, Hörner und Pauken traten ebenfalls hinzu. Solch differenzierte Instrumentalbesetzungen waren auf eine Leitung angewiesen. Diese stand allerdings nicht, wie die Dirigenten und Dirigentinnen im heutigen Konzertsaal, vor dem Ensemble. Vielmehr wurde entweder vom Cembalo, das den Basso continuo ausführte, aus geleitet. Oder die erste Geige führte von ihrem Pult aus das Orchester an. Diese Funktion als „Maestro di capella“ lebt weiter in der Bezeichnung „Konzertmeister“ bzw. „Konzertmeisterin“ für die führende Stimme unter den ersten Violinen im modernen Sinfonieorchester.

Maestro di capella

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gab es zu Beginn des Barockzeitalters noch keine Orchester; man spielte in der Regel in kleinen Räumen mit ganz unterschiedlichen, aber meist bescheidenen Besetzungen. Das gilt für den hässlichen Rahmen, den der niederländische Maler Jan Steen in seinem Bild *Das Familienkonzert* darstellt, im selben Maß wie für das Musizieren bei Hofe.

Allmählich jedoch bildete sich für die Hofkapellen und Opernorchester eine Standardform aus.

Basso continuo (B. c., Generalbass)

Mit einer Bezifferung versehen Instrumentalstimme für Bass-, Tasten- und Zupfinstrumente. Die Harmonieinstrumente setzten die Bezifferung als Akkorde (aus dem Stegreif) aus. Der B. c. bildet das harmonische Grundgerüst fast aller Kompositionen im Barock. Deshalb wird die Epoche auch „Generalbasszeitalter“ genannt.

Ein mehrdeutiges Wort

Teekessel

„Teekessel“ heißt ein Spiel, bei dem die Mitwirkenden mithilfe von Definitionen ein Wort mit mehreren Bedeutungen herausfinden müssen. „Konzert“ wäre ein geeigneter Begriff für dieses Spiel. Er wird nämlich in zwei unterschiedlichen Zusammenhängen benutzt, als Bezeichnung für

- eine musikalische Veranstaltung, in der Regel im öffentlichen Rahmen,
- eine musikalische Gattung bzw. Komposition, in der ein oder mehrere Soloinstrumente mit einem Orchester musizieren.

„Konzert“ ist also

- im Alltag ein umfassender, oft bezeichnender Begriff,
- in der musikalischen Fachsprache ein Gattungsbegriff.

Es ist daher ein normaler Vorgang, wenn ein Konzert ein Konzert auf dem Programm steht.



Anonym aus England:
Concert with Eight Figures (1630)

Das konzertierende Prinzip

Seit dem frühen 16. Jahrhundert kennt man das Wort „Concerto“ in Italien als Bezeichnung für das Zusammenspielen. Der Begriff findet sich in vielen Sprachen wieder, so im englischen „concert“ und im deutschen „Konzert“. Noch im Barockzeitalter konnte dieses Zusammenspiel in unterschiedlicher Form erfolgen: Zusammenwirken verschiedener Instrumente oder Stimmen im Chor, aber auch von Vokalstimmen und Instrumenten.

Später wurde die Bedeutung des Begriffs eingeeengt. Michael Praetorius, Komponist und Musikschriftsteller, definierte „Konzert“ um 1620 so:

Man unter einer gantzen Gesellschaft der Musicorum etzliche, und bevorab die besten und fürnembsten Gesellen herausucht, daß sie [...] gleich gegeneinander streiten, also daß immer einer dem andern zuvor thun und sich besser machen lassen will.

1 Betrachtet die Abbildung und stellt fest, um welche der im Text genannten Ausprägungen von „Konzert“ es sich hier handelt.

Es wurde also ausgenutzt, dass es unter Musizierenden begabte und weniger begabte gab: Profis, denen man spieltechnische Schwierigkeiten zumuten durfte, und (durchaus versierte) Laien, deren Part man einfacher gestalten musste. Unter diesen Voraussetzungen entwickelten sich im Barock zwei Formen der Gegenüberstellung:

- das Concerto grosso, bei dem mehrere Musizierende eine Sologruppe bilden, der ein Orchester gegenübersteht,
- das Solokonzert, bei dem ein Soloinstrument von einem Orchester begleitet wird.

Das Concerto grosso

Der Vater der Gattung – Arcangelo Corelli

Als Schöpfer des „Concerto grosso“ gilt Arcangelo Corelli. Er schrieb im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts Musterwerke der Gattung. Und er sorgte – über seine Schüler – als Vorbild für Musikschafter in ganz Europa wie kein anderer für die Ausbreitung von Werken dieser Art. Einige der von Corelli geprägten Merkmale gelten für alle Concerti grossi. Immer handelt es sich um mehrsätzig Kompositionen, in denen zwei Gruppen zusammenwirken, und zwar:

- eine Gruppe von Soloinstrumenten, das „Concertino“,
- ein größeres Orchester, das „Ripieno“ bzw. „Concerto grosso“. Die Bezeichnung für die Tutti-Gruppe wurde also gleichzeitig zum Namen einer musikalischen Gruppe.

Arcangelo Corelli hinterließ ein schmales, aber wertvolles Erbe: sechs Gruppen, darunter die zwölf Concerti grossi op. 6. Sie waren – weit über Italien hinaus – in mehreren Aspekten die Vorlage für Werke der Gattung. Zunächst die Besetzung:

- Das Concertino besteht aus zwei Violinen und einem Violoncello.
- Das Concerto grosso bzw. Ripieno bildet ein Orchester mit 1. und 2. Violen, Bratschen, Violoncelli und Kontrabässen.
- Wie in fast allen Kompositionen des Barock legt ein Basscontinuo (= Seite 111) das musikalische Fundament.

Alternieren und ergänzen – Concertino und Ripieno

Die Besetzung mit zwei verschiedenen großen Instrumentengruppen eröffnet eine Reihe von Kombinationsmöglichkeiten. Die einfachste zeigt das folgende Notenbeispiel.

Arcangelo Corelli: Concerto op. 6, Nr. 1, Satz

Largo



Arcangelo Corelli

(1653–1713)
Seit 1674 lebte Corelli als Solist und Orchesterleiter in Rom. Dort wurde er von reichen Musikliebhabern, v. a. aber von Kirchenfürsten gefördert. Sein Grab im Vatikanischen Pantheon weist darauf hin, dass man ihn zu den herausragenden Künstlern seiner Zeit zählte.

① Ergänzt die fehlenden Angaben am Beginn der Akkoladen.

➔ Akkolade
S. 14

② Studiert das Partiturbild und hört die Stelle. Erläutert das musikalische Geschehen.



III, 1

③ Stellt Vermutungen an, wie die Takte 17ff. besetzt sein könnten. Überprüft sie dann beim Hören des ganzen Satzes.



III, 1/2

Begleiten und Fortführen – Spielarten des Konzertierens

Die Wiederholung eines von einer kleinen Gruppe gespielten Abschnitts durch ein Tutti ist die einfachste Weise, mit zwei konzertierenden Gruppen umzugehen. Aber es gibt auch andere Möglichkeiten der „Kombination“. Drei davon kann man so beschreiben:

4 Ordnet die drei Notenbeispiele aus Concerti grossi Corellis jeweils einer der drei Kombinationsmöglichkeiten zu.

- Das Spiel des Concertinos wird vom Concerto grosso (mit länger gehaltenen Noten) schlicht begleitet.
- Das Concerto grosso „stört“ das Spiel des Concertino, B mit eingeworfenen Akkorden.
- Das Ripieno führt zusammen mit dem Concertino eine begonnene Melodie fort.



5 Hört dann drei Musikausschnitte und ordnet sie den Notenbeispielen zu.

6 In einigen Concerti fügte Corelli (meist am Ende) Tanzsätze ein, ohne sie als solche zu bezeichnen. Stellt eine Vermutung an, welches der drei Beispiele zu diesen Concerti gehört.



Jan Frans van Douven:
Arcangelo Corelli (1704)

1

2

3

Allegro

VI. I solo

VI. II solo

Vc. solo

VI. I

VI. II

Vla.

Vc./Kb.

Allegro scioso

VI. I solo

VI.

Vc. solo

VI. I

VI. II

Vla.

Vc./Kb.

Allegro

VI. I solo

VI. II solo

Vc. solo

VI. I

VI. II

Vla.

Vc./Kb.

MUSIKSTUDIEN

www.helbling.com

Zwischenaktmusik – Georg Friedrich Händel

Georg Friedrich Händel arbeitete von 1706 bis 1710 in Italien. Es ist verbürgt, dass er dort bei Aufführungen von Corellis Concerti mitwirkte. Später ließ er sich in London nieder, wurde sogar zum englischen Nationalkomponisten. Dort entstanden auch seine zwölf Concerti HWV 319–330. Sie ähneln in manchen Aspekten denen Corellis. Aber dazwischen liegt doch fast ein halbes Jahrhundert voller musikalischer Entwicklungen. Als Konsequenz ergeben sich manche Unterschiede:

- In vielen der Concerti Händels unterstützen Oboen die Violinstimmen des Concertos.
- Viel deutlicher als bei Corelli zeigen sich in Händels Stimmführung die Merkmale der barocken Fortspinnungstechnik.

Ein schönes Beispiel für dieses kompositorische Vorgehen findet sich im zweiten Satz des Concertos HWV 323. Da wird das viertaktige Thema von allen Violinen vorgestellt:



Aus diesem Thema werden Teile herausgenommen und Motive in verschiedenen Stimmführungen gespalten. Diese Motive tauchen ihrerseits wieder in vielen Varianten auf, so dass das Thema im Ende des Concertino und Concerto grosso fast ständig in irgendeiner Gestalt auftritt.

Georg Friedrich Händel: Concerto grosso HWV 323, 2. Satz

Fortspinnung

Ein Thema ohne klare Abgrenzung wird durch Wiederholung und Sequenzierung von Motiven in einem kontinuierlichen Verlauf weiterentwickelt.

Sequenz

Wiederholung eines Motivs, einer Spielfigur oder Melodie auf einer anderen Tonstufe.

7 Betrachtet die ersten fünf Noten des Themas als Motiv. Stellt fest, in welcher Weise dieses Motiv in den vier Takten wiederkehrt.

8 Untersucht den Partiturausschnitt und erläutert, wie Händel hier Motive „fortspinnend“ behandelt.

9 Studiert das Notenbeispiel. Beschreibt dann das musikalische Geschehen in eigenen Worten, ehe ihr einen längeren Ausschnitt von Beginn an hört. Bestimmt die Instrumente des Concertinos und überprüft, ob eure Beschreibung zutreffend war.



III, 4

Das Solokonzert

Giuseppe Torelli
(1658–1709)

Der hervorragende Geiger wirkte meist in Bologna; kurze Zeit war er auch Hofkapellmeister in Ansbach. Ähnlich wie Corelli bündelte er seine Concerti und Sonaten in wenigen Werkgruppen.

Allein im Concertino – die ersten Violinkonzerte

Konzerte für ein Soloinstrument sind laut dem Musikwissenschaftler Hans Engel „ein Sonderfall des Concerto grosso“. Tatsächlich finden sich in manchen Concerti „grossi“ Stellen mit hohen spieltechnischen Anforderungen, an denen sich das Concertino gleichsam auf nur eine Violine beschränkt. Damit ist der Weg zum Solokonzert nur noch sehr kurz. Als erster beschritt ihn wohl Giuseppe Torelli.

Giuseppe Torelli: Concerto per Violino concertante, 1. Satz (Violinstimme)



Mit Torellis „Concerto per Violino concertante“ waren die Kennzeichen der Gattung vorgegeben, die in den nächsten 200 Jahren in vielen Meisterwerken ausgeformt wurden. In dem Werk (mit einem Instrument und einer größeren Gruppe) kam als zweites Element die Virtuosität. Und schließlich setzte sich auch die dreisätzigige Form (mit der Sinfonie) durch.

Antonio Vivaldi – ein Publikumserfolg

Antonio Vivaldi
(1678–1741)

Vivaldi empfing die Konzerte von der Bühne her. Er war Maestro di Violino, später Leiter des Orchesters an dem (einem Kloster) in Venedig. Er war ein virtuoser Geiger und komponierte auch als Theaterintendant in anderen Städten. Dann wandelte sich der Publikumsgeschmack, Vivaldi wurde „unmodern“ und starb ziemlich unbeachtet in Wien.

Konzertpodien unserer Tage sind die Sinfoniekonzerte des Barock keine alltäglichen Unterhaltungsveranstaltungen für zahlende Gäste. Dafür sorgen mehrere Solisten. Zum einen übernehmen (meist) nur Streicher und ein Basso continuo die Begleitung. Zum andern wurden die Anforderungen an die Spieltechnik im Laufe der Zeit so ausgeweitet, dass Barockkonzerte den Solistinnen und Solisten heute oft wenig Gelegenheit geben, virtuos zu glänzen. Eine Ausnahme bilden allerdings vier Violinkonzerte, die 1725 unter dem Titel *Le quattro stagioni* (Die vier Jahreszeiten) in Amsterdam und Paris gedruckt wurden.



François Morellon de La Cave:
Antonio Vivaldi (1725)



III, 5

1 Hört den Beginn von Torellis Concerto per Violino concertante. Zeigt die Stellen genau auf (Taktzahlen), an denen in die Stimme „Solo“ bzw. „Tutti“ einzutragen ist.

Antonio Vivaldi folgte bei der Komposition außer-musikalischen Vorstellungen, und zwar selbst verfassten Sonetten, die sich mit besonderen Aspekten der Jahreszeiten befassen. So beginnt das Sonett über den Sommer mit den Versen:

Unter der harten Zeit
sengender Sonne
leiden Mensch und Herde,
und es glüht die Pinie.

Sonett

Gedichtform mit zwei Abschnitten zu je vier Versen und zwei Abschnitten zu je drei Versen.

Antonio Vivaldi: Der Sommer RV 315, 1. Satz

1 Beginn

2 Hört den Beginn des Satzes. Erläutert, wie Vivaldi die Stimmung der ersten Sonettverse musikalisch nachempfindet.



III, 6

Dann steht in der Partitur über den Stimmen „Scioglie il cucco la voce”. Der Kuckuck lockert seine Stimme. Das geschieht in folgender Weise:

2 Kuckuck

3 Stellt fest, welchem Instrument Vivaldi die Kuckucksrufe anvertraut. Nennt die Intervalle dieses Rufes und vergleicht sie mit dem sonst für den Kuckucksruf üblichen Tonabstand.

Nach diesen eigenartigen Lockerungsübungen des Kuckucks hört man, nun in der Solovioline, die Stimmen von tortorella und verdellino, von Täubchen und Stieglitz:

3 Täubchen und Stieglitz (Violinstimme)

4 Beschreibt die Stimmen der Tauben (Notenzeilen 1 und 2) und des Stieglitz (v.a. Notenzeile 3). Geht auf Melodik, Rhythmik, Artikulation, Lage und Effekte ein.

5 Hört den ganzen Satz. Verfolgt dabei den Verlauf der beschriebenen Einzelszenen. Schildert und bewertet eure Höreindrücke.



III, 6/7

Dann erhebt sich ein sanfter Wind, der aber gleich von einem wilden Sturm vertrieben wird. Ein Hirte bangt und zittert angesichts des Unwetters. Und schließlich beenden Donner, Blitz und Hagel die ländliche Szene. Die virtuose Lautmalerei, mit der Vivaldi solche Naturszenen lebendig werden lässt, hat dem Werk zu einem ganz ungewöhnlichen Publikumserfolg verholfen. Darüber hat man ein wenig vergessen, dass Vivaldi wohl der produktivste Komponist von Solokonzerten (nicht nur) seiner Zeit war. Insgesamt haben sich etwa 200 Violinkonzerte des Venezianers erhalten. Darüber hinaus hinterließ er mindestens ebenso viele Konzerte für alle möglichen Instrumente.



Italienisches Spinett (um 1570)

6 Weist die im Text genannten Merkmale der Instrumente auf den beiden Bildern nach.

→ Johann Sebastian Bach
S. 120

Collegium Musicum als Ensemble und für sich selbst als Vereinigung von Amateurnachschülern, Musikern und -liebhabern. Die Konzerte für ein Tasteninstrument sind ein kompositorisches Material entnommen, das er mit seinen vielen Aufgaben als Kantor, Organist, Lehrer und Komponist überlastete. Bach richtete es stets so ein, dass die spieltechnischen Möglichkeiten und klanglichen Besonderheiten des Cembalos glänzend zur Geltung kamen, so z. B. der rauschende Klang.

Ein Instrument emanzipiert sich – Konzerte für Cembalo

In der Geschichte der Gattung Konzert stellt das Klavier neben der Violine bis heute das beliebteste Soloinstrument dar. Erste Klavierkonzerte entstanden im Barock, noch ein Klavierinstrument in der uns heute bekannte Form existierte.

Im frühen 15. Jahrhundert benutzte man Keyboardinstrumente, bei denen die Saiten mit einem Federkiel angezupft wurden. Am Anfang standen kleine Formen mit geringem Umfang, die man auf dem Schoß spielen konnte. Daraus entwickelten sich Instrumente wie das Spinett mit quer bzw. schräg zur Tastatur verlaufenden Saiten. Zur Mitte des 16. Jahrhunderts nannte man diese „Keyboards“ – so nannte man

man Zupfinstrumente mit Tastatur in England – wurde aber das Cembalo. In ganz Europa baute man das Instrument, das man höchst kunstvoll. Gemeinsames Kennzeichen blieb der durch die Anzupftechnik bestimmte, helle und obertonreiche Klang. Cembali wurden in der Regel mit ein oder zwei Manualen ausgestattet, die für unterschiedliche Klänge sorgen. Eine „Schwäche“ des Cembalos konnte man allerdings schwerlich beheben: Der Klang der gezupften Saiten blieb leise. Und so wurde das Cembalo gegen Ende des 17. Jahrhunderts vom Hammerklavier nach und nach verdrängt.

Fürs Collegium Musicum – Bachs Cembalokonzerte

Fast alle Konzerte des Barock wurden gleichermaßen für den eigenen Gebrauch geschrieben und so war auch ein mehrheitlich instrumentalistischer bei den ersten Cembalokonzerten geschrieben: Johann Sebastian Bach. Nach 1730 leitete er, neben vielen anderen Verpflichtungen, ein COLLEGIUM MUSICUM, das regelmäßig auftrat.



Französisches Cembalo (1716)

Johann Sebastian Bach: Cembalokonzert BWV 1052, 1. Satz (Cembalostimme)

7 Hörst die Passage und beschreibst, auf welche Weise du sie hier dem an sich leisen Ton des Cembalos Klangvoll machen siehst.



Woldemar Friedrich: Der erblindete Händel wird an den Spieltisch der Orgel geführt (Zeichnung aus dem 19. Jh.).

Attraktion im Oratorium – Händels Orgelkonzerte

Solokonzerte für die Orgel mit Orchester gibt es von Bach, obwohl er der bedeutendste Organist seiner Zeit war. Das liegt sicherlich an den für die damaligen Ausführungsbedingungen: In die Kirche passten solche Stücke nicht und im Zimmermann'schen Kaffeehaus, in dem Bach mit seinem COLLEGIUM MUSICUM konzertrierte, gab es keine Orgel.

Georg Friedrich Händel dagegen, der zur selben Zeit in England zum englischen Nationalkomponisten geworden war, schrieb eine ganze Reihe von Orgelkonzerten. Und die haben eine besondere Geschichte. Händel war als Intendant in Schwierigkeiten geraten, ein Konkurrent hatte ihm den großen Kasseeinkommen der Farinens abgeworben. Nun führte er, zunächst ausschließlich in Theater, seine großen Oratorien auf. Zur Attraktion dieser Aufführungen wurden die Orgelkonzerte, die er zwischen den Akten (manchmal auch als Eröffnungstücke) auf dem Theaterorgan selbst spielte. Dass es sich hier nicht um kirchliche Werke handelt, ist man an den Konzertsätzen wie diesem:

Georg Friedrich Händel: Orgelkonzert BWV 593, 4. Satz (Orgelstimme)

Georg Friedrich Händel (1685–1759)
 Nach ersten Berufsjahren als Geiger und Cembalist in Hamburg errang Händel in Italien erste Erfolge als Opernkomponist. Nach 1710 lebte er in London, eröffnete als Intendant ein Opernhaus, das nach großen Triumphen schließlich scheiterte. Ab 1740 komponierte er v. a. Oratorien. Händel gilt den Engländern als ihr größter Komponist und wurde in der Westminster Abbey beigesetzt.

8 Hörst die Stelle aus Händels Orgelkonzert. Beschreibst musikalische Merkmale, die an einen Tanzsatz denken lassen.



Kantor, Kantate, Oratorium

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



Joachim Ernst Scheffler:
Die Thomaskirche und die
Thomasschule zu Bachs Zeit

Eine erdrückende Arbeitslast

Bachs erfolgreicher Lebenslauf kann als Beispiel für die Karriere eines (erfolgreichen) Komponisten dienen. Zu keiner Zeit war er selbständig; immer war er im Dienst von Fürsten oder kirchlichen Institutionen. Und er bekam nicht wirklich viel Geld. In dem renommierten Amt als Leipziger Thomaskantor und städtischer Musikdirektor war die Arbeitslast erdrückend. So gab er im Internat der Thomasschule keinen Musik- und Lateinunterricht, er leitete auch den Chor. Jeden Tag probte und regelmäßig bei Gottesdiensten, Begräbnissen oder Feierlichkeiten aller Art auftrat. Jeweils eine Woche im Monat war Bach zum Inspektorendienst verpflichtet. Die Schulleitung bestimmte die Funktionen, die er dabei ausüben musste. So musste er z. B. dafür sorgen, dass diese Regel eingehalten wurde. Drückebergerei am Simulieren einer Krankheit hindern sich

Damit unter dem Schein des Siechen und Francken nicht andere Knaben sich hineinlegen, und so zu ihrem Verderben und Schaden, mit Sitzen in der Nacht, Zechen, Spielen, und dergleichen Mißsbrauchen.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Bach stammt aus einer Musikerfamilie. Er bekleidete Hof- und Kirchenmusikerstellen 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 musicus“ der Stadt Leipzig und das Kantorat an der Thomaskirche. Sowohl das weltliche als auch das geistliche Werk Bachs gelten als Höhepunkt des Spätbarock.

① Bach hat oft weltlichen Werken (z. B. Geburtstagskantaten für Adlige) in geistlichen Werken wiederverwendet. Stücke aus geistlichen Werken hat er dagegen nie in weltlichen Werken aufgegriffen. Findet dafür eine Ursache und führt sie aus.

Damit nicht ganz Bach übte in all seinen Leipziger Jahren Nebentätigkeiten aus, zum Beispiel als Instruktions- und Notenmacher. Als hochgeschätzter Orgelsachverständiger wurde er immer wieder nicht nur in nahegelegene Orte gerufen. Bei ihm wohnten (neben seiner großen Familie) stets Privatschüler. Und zu all dem übernahm Bach noch ein studentisches Studium Musices, mit dem er wöchentlich im Saal oder im Garten des Zimmermannschen Kaffeehauses auftrat (→ Seite 118f.).

Jeweils am Sonntag: der Gottesdienst, die Kirchenkantate

Bachs unglaublich umfangreiches Gesamtwerk zeigt beispielhaft, wie eingeschränkt die Erfindungsmöglichkeiten der Musikschaaffenden im Barock waren. So gibt es von ihm, dem genialsten Komponisten der Zeit, keine Oper: Er bekam hierfür eben keinen Auftrag. Und zur Zeit seiner Anstellung am Köthener Hof schrieb Bach gar keine weltliche Musik (zwischen 1717 und 1723) gar keine geistliche Musik.

Der festliche evangelische Gottesdienst der Bachzeit war nicht nur in Leipzig Musik und sichtbar. Bach hatte jeden Sonn- und Feiertag eine Kantate in einer der vier Hauptkirchen aufzuführen. Und so entstanden zwischen den Jahren 1723 und 1729 etwa 300 geistliche Kantaten. Verständlich, dass Bach angesichts dieser Arbeitslast (Komponieren, Stimmen schreiben lassen, Proben, Aufführen) ökonomisch vorgehen musste. Er griff frühere Kompositionen auf, arbeitete Sätze aus weltlichen Werken um und fügte sie in Kirchenkantaten ein. Dennoch ragen beinahe alle Kantaten aus der Fülle ähnlicher Werke der Zeit weit heraus.

Besonders häufig hört man jene sechs Kantaten, die Bach zu den weihnachtlichen Festen der Jahreswende 1734/35 schrieb. Er fasste sie, auch wegen des großen Anklangs, später zu einem Oratorium zusammen. Dieses *Weihnachtsoratorium* sollte „die heilige Weihnacht über musizieren“ werden.

Melodie in kostbarem Gewand – die Funktion der Choräle

Heute werden Bachs Kantaten und auch 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 und jede singen können. In der Kantate vom Weihnachtstage greift Bach z. B. eine Melodie aus dem Jahr 1667 auf:



Schaut hin, dort liegt im finstern Stall, dess' Herrschaft gehet über all. Da speierte vormals sucht ein Rind, da ruhet jetzt der Jungfrau Kind.

Bach kleidet die Melodie allerdings in ein farbenreiches Gewand. Er wählt die Instrumente, die die vier Stimmen des Chores mitspielen, sorgfältig aus und erzeugt so einen spezifischen, dem Text angemessenen Klang. Die Grundmelodie, die der Chor in der Kantate die Empfindungen der Gemeinde wiederzugeben soll, auch wenn sie bei der Aufführung nicht mitsingt.

Weihnachtsoratorium

1 Schaut hin, dort liegt im finstern Stall



Sopran/Violine I/
Traversflöte I+II/
Oboe d'amore I+II

Alt/Violine II/
Oboe da caccia I

Tenor/Viola/
Oboe da caccia II

Bass

Orgel/
Basso continuo

Schaut hin! dort liegt im finstern Stall, dess' Herrschaft gehet über all. Da speierte vormals sucht ein Rind, da ruhet jetzt der Jungfrau Kind.

8 7 5 6 5 6 5 5 6 6 6 6

2 Sucht und notiert Argumente für und gegen eine Aufführung sakraler Musik im Konzertsaal. Geht die Streitfrage dann in Form einer Podiumsdiskussion an. Achtet dabei auf die respektvollen Umgangston.

3 Singt den Choral.



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.

4 Untersucht, welche Instrumente die einzelnen Singstimmen begleiten. Findet heraus, um welche (historischen) Instrumente es sich handelt.

5 Charakterisiert zunächst den Klang, den ihr erwartet. Hört dann den Choral und beschreibt, inwieweit der Klang eurer Erwartung entspricht.



III, 10

Arie

Der früher vieldeutige Begriff wird seit dem 18. Jh. stets für solistische Gesangsstücke mit Instrumentalbegleitung verwendet. Diese sind Bestandteile von Opern, Oratorien und Kantaten oder stehen als Konzertarien für sich. Typisch für Arien ist der intensive Ausdruck von Affekten (Gemütsverfassungen) wie z. B. Freude, Wut, Gelassenheit.

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 Gesangstext eine große Rolle.

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

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

Die Macht des „starken Königs“ wird nun in vielfältigster Weise musikalisch dargestellt. Manche Mittel sind augenfällig: Die

Stimmhöhe des Sängers und das solistische Begleitinstrument erkennt man leicht. Aber auch das Tonmaterial, mit dem das Soloinstrument acht Takte lang auskommt, galt als Symbol der Vollkommenheit. Und die Kriechung des Melodieverlaufs in den ersten Takten der Singstimme ist ein musikalisches Bild: Der Herrscher steigt von oben herab.

2. Großer Herr, o starker König (Arie)

8
e-nig ach - test du der Er-den Pracht, der Er - den Pracht;

Dieser zweite Teil der Arie folgt ein zweiter, dessen Schlüsselwörter (Pracht, Zier) wiederum mit musikalischen Attributen nachgezeichnet werden.

2. Denn die ganze Welt erhält, ihre Pracht und Zier erschaffen, in einer Krippe schlafen.

Die Arie steht insgesamt in einer Form, die im Barock fast Gesetz für alle Gesangsolostücke in Opern und in geistlichen Werken war. Der zweite Teil hebt sich in verschiedener Weise, z. B. in der Tonart oder im Grundcharakter,

vom ersten ab. Nach diesem zweiten Teil wird der erste wiederholt. Er wurde allerdings nicht nochmals extra aufgeschrieben. Vielmehr setzte man an das Ende des zweiten Teils die Anweisung „da capo“, von vorne. Deshalb spricht man von der „Da-capo-Arie“.

Dem heutigen Publikum fehlt beim Hören nicht selten die Geduld für diese Form. In der historischen Aufführungspraxis allerdings wird das „Da capo“ freizügig mit Koloraturen oder anderen Verzierungen ausgeschmückt, die neuen Anreiz zu genauem Hinhören bieten.



III, 11

6 Hört den ersten Teil der Arie. Bestimmt die Stimmhöhe des Gesangs sowie das Soloinstrument.

7 Fasst die Töne zusammen, die das solistische Begleitinstrument in den ersten acht Takten verwendet. Benennt sie mit einem Fachausdruck.



12

8 Hört und sieht die ganze Da-capo-Arie im Video. Analysiert, ob der erste Teil bei seinerholung musikalische Veränderungen erfährt.

Ballete und Suiten für den Sonnenkönig

■ Jean-Baptiste Lully: Air pour les divinités des fleuves et les nymphes (1674)

Ludwig XIV.
(1638–1715)

Der „Sonnenkönig“ verkörperte den Höhepunkt des Absolutismus. Er führte Frankreich auf den Gipfel seiner Macht. Er ließ das Schloss zu Versailles erbauen und förderte alle Künste. Besonders war er an der Musik und am Tanz interessiert; bei Ballettvorstellungen am Hof wirkte er nicht selten mit.

Jean-Baptiste Lully
(1632–1687)

Der in Florenz als Giovanni Battista Lulli Geborene kam als Knabe an den Hof der Prinzessin von Orléans, wo er in verschiedenen Funktionen wirkte. Später wurde er beim Sonnenkönig in Versailles Hofkomponist und Orchesterleiter.

Air

Franz. für „Lied, Weise“. In der barocken Instrumentalmusik ein nicht mit Tanz verbundener Satz.

Der Erfinder der Orchestersuite

Jede Musik entsteht vor dem Hintergrund ihrer Zeit. Besonders gilt das für den französischen Barock. Für die Musikschaffenden waren enge Beziehungen zum König entscheidend. Die engsten Verbindungen zum „Sonnenkönig“ hatte Jean-Baptiste Lully. Nachdem der aus Italien eingewanderte am Hof Fuß gefasst hatte, wurde er bald „Compositeur de musique instrumentale“ und begleitete mit seinem Eliteorchester den König auf Reisen.

In den Balletten, die er für den Hof schrieb, trat Lully oft selbst als Tänzer auf. Und auch der König war gelegentlich mit. So tanzte er 1653 in dem *Ballet de la Nuit* den Part des aufstehenden Sonne“. Seine Stellung am Hof nützte Lully sehr. Er erbat sich von seinem Tanzpartner das Privileg zur alleinigen Aufführung musikalischer Bühnenwerke. Lully wurde so reich. Ein zeitlicher Kritiker schrieb:

Muss es sein, dass ein Komponist die Verwegenheit hat, solche Güter zu besitzen. Der Reichtum dieses Meisters ist viel beachtlicher als der des ersten Ministers.

Viel Zeit zum Ausüben seines Vermögens wird Lully allerdings nicht gehabt haben. Er war außerordentlich fleißig: über 60 Bühnenwerke schrieb er: Ballete, tragische und komische Opern. Außerdem in die Opern wurden Tanzszenen eingefügt.

Zudem war Lully für die Instrumentalmusik zuständig. Da suchte er Arbeitserleichterung, indem er aus den Bühnen seiner Bühnenwerke mehrsätzig Instrumentalwerke sammelte. In ihnen fanden ganz verschiedenartige Stücke Platz. Neben Tänzen, Overtüren, Ouvertüren, oder Märsche. Heute spricht man von „Orchestersuiten“, und Lully gilt als ihr Erfinder. Aus seiner Oper *Alceste* gibt es eine *Air für die Gottheiten der Flüsse und Nymphen*. Lully übernahm dieses festliche Eröffnungstück in eine Suite.



Ludwig XIV. als „Aufgehende Sonne“ (1653)

A
Kompeten

B

1 Betrachtet Teil **A** auf S. 130 und bestimmt, in welcher Tonart das Stück ist. Untersucht dann, welche Töne die Pauken spielen und erklärt die Funktion dieser Töne in der Musik.

2 Hört die Air zweimal. Notiert, in welcher Reihenfolge die Teile **A**, **B** und **C** erklingen.



C

Oboen

3 Mit den Besetzungsangaben ging man im Barock freizügig um. So ist es auch nicht falsch, wenn sich Interpretationen gelegentlich Freiheiten erlauben. Stellt beim Hören im **C**-Teil fest, welche Instrumente die vorgesehenen Oboen ersetzen.



Israel Silvestre: Aufführung eines Balletts von Lully in Versailles (1664)

Tanzen gegen Spinnengift

■ Volkslied aus Italien: Tarantella (um 1600)



Tarantel

Trippelnde Mädchen in Neapel

Volksbräuche haben oft abwegige Hintergründe. So glaubte man in der Region um Neapel, dass Krämpfe, Krampfen, Krampfen und Tanzen sei ein Heilmittel gegen den Biss einer giftigen Spinne, nämlich der Tarantel. Die Lieder der Tarantella, die als „Tarantellas“ im 17. Jahrhundert entstanden, sind heute weit von ihrem ursprünglichen Zweck bald für den Tanz. Im 18. Jahrhundert berichtet Goethe, was er in Neapel beobachtet:

1 Stellt Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen der Beschreibung Goethes und dem Bild der Tanzenden auf S. 133 fest.

Der Tanz, welcher Tarantella genannt wird, ist in Neapel unter den Mädchen der geringen und Mittelklasse allgemein. Man geht von wenigstens ihrer drei dazu. Die eine schlägt das Tamburin und schlägt von Zeit zu Zeit die Schellen an demselben [...], die andern beiden machen die Schritte des Tanzes. Eigentlich sind es, wie bei allen roheren Tänzen, keine abgesonderten und für sich selbst bestehenden Tanzschritte. Die Mädchen vielmehr nur den Takt, indem sie eine Weile auf dem Platz stehen, dann schritteln, dann sich umdrehen, die Plätze wechseln usw.

2 Sprecht die Texte von Refrain und Strophe laut im Rhythmus. Steigert das Tempo.



3 Übt dann das Lied zur eigenen Gitarren- oder Klavierbegleitung.

Tarantella

1 Lied

Refrain

Musical notation for the Refrain in 6/8 time. Chords: C, Gm, A, Dm. Lyrics: Ci-ce-re - nel - la mia, si bo - na_e bel - la.

Strophe

Musical notation for the Strophe in 6/8 time. Chords: Gm, C, F, Gm, A, Dm. Lyrics: 1 Ci-ce-re - nel - la dan-za, vo - la, dan-za, vo - la, non si fer - ma. Ci-ce-re - nel - la sal - ta, ruo - ta, sal - ta, ruo - ta, non si fer - ma. Ci-ce-re - nel - la be - ve, trin - ca, be - ve, trin - ca, non si fer - ma.

Aussprachehinweis:
„C“ in „Cicerenella“ – „tsch“

Deutsche Textübertragung

Dt. Text: Wieland Schmid

Refrain

Meine Cicerenella, sie ist so gut und schön.

Strophen

1. Cicerenella tanzt, fliegt, tanzt, fliegt, hält nicht inne.
2. Cicerenella springt, dreht sich, springt, dreht sich, hält nicht inne.
3. Cicerenella trinkt, bechert, trinkt, bechert, hört nicht auf.

2 Perkussion

Kastagnetten/
Schellen

Tamburin

Große Trommel/
Rahmentrommel

4 Übt zuerst die präzise Ausführung der Perkussionsinstrumente.



3 Begleitsatz

5 Zur Gitarren- oder Klavierbegleitung kommt der Begleitsatz. Die beiden oberen Stimmen können von beliebigen Instrumenten gespielt werden: Violinen, Flöten, Stabspiele u.a. Für die Bassstimme eignen sich Kontrabass, Cello, Bass-Stabspiele.



6 Singt und musiziert das Lied. Gestaltet es abwechslungsreich, indem ihr die Begleitung variabel ausführt (Weglassen einzelner Instrumente, solistischer Vortrag bei den Strophen).



Kompetenz:
Singen und Musizieren
in der Klasse, S. 184ff.



7 Führt abschließend auch den Tanz aus. Folgt dabei Goethes Schilderung auf S. 132.



Anonyme Farblithografie
aus dem 19. Jahrhundert:
Neapolitanische Tarantella

Ein geselliges Lied aus dem Frühbarock

Melchior Franck

(um 1579–1639)
 Franck schrieb neben geistlicher Musik viele weltliche Kompositionen, die Züge der Volksmusik des 16. Jh. tragen.



1 Studiert den Chorsatz ein. Dabei können (v. a. die beiden Mittel-)Stimmen durch beliebige Instrumente ersetzt werden.



2 Setzt zwischen die drei Strophen des Chorliedes jeweils den instrumentalen Spielsatz (NB 3).

1 Chorsatz

Musical score for the chorale 'Kommt, ihr G'spielen' by Melchior Franck. The score is in 9/10 time and features four vocal parts: Sopran, Alt, Tenor, and Bass. The lyrics are:

1. Kommt, ihr G'spie - len, wir wol - len kü - hen bei die - sem fri - schen Tau - e.
 2. Hört, ihr G'sel - len, die Hül - fe in der Hand, was wol - len wir be - gin - nen?
 3. Auf, ihr Brü - der, singt auf und nie - der, den Som - mer zu ge - win - nen!

5
 Wer - det sich sin - gen, wird es er - klin - gen, fern in die - ser Au - e.
 Las - set uns krie - gen, las - set uns sie - gen, Som - mer - lust ge - win - nen.
 Ist es nicht Schan - de weit in dem Lan - de, wenn wir uns be - sin - nen?

■ Melchior Franck: Kommt, ihr G'spielen (1630)

Lebensfreude in Zeiten der Not

„Die zwanzig oder dreißig Jahre vor 1600 waren die schlimmste Zeit und die Seuchen setzten sich im 17. Jahrhundert fort. [...] Es sind die bekannten Infektionskrankheiten: Pest und Ruhr, Fleckfieber und Grippe, deutlich verstärkt durch die Pocken und Masern hervor. Zu Beginn der 1560er-Jahre geht eine europäische Pestwelle über das Land. [...] In Wien ergingen zwischen 1560 und 1600 sagenhafte 117 Pestordnungen.“

(Manfred Vasold)

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts waren die Seuchenzüge ein wenig abgeebbt. Aber bald tauchte eine neue Bedrohung auf. 1618 brachen die Kämpfe aus, die als „Dreißigjähriger Krieg“ in die Geschichte eingingen. Regelmäßige Truppen und plündernde Söldner verbreiteten Angst und Schrecken, und sie brachten neue Seuchenausbrüche mit sich. Das Land brannte und die Bevölkerung wurde dezimiert.

Stellt man Melchior Francks Chorsatz *Kommt, ihr G'spielen* in Bezug zu den Lebensumständen der Zeit, bekommt man einen eindringlichen Eindruck von der oft zitierten Doppelsicht der barocken Welt. Die Lebensfreude steht neben einem Gefühl der Bedrohung.



Abraham Teniers:
Bauern vor der Schenke (1662)

2 Melodie

Sicher wurde die lebhafteste Melodie nicht immer im vierstimmigen Gesungenen. Kommt ihr G'spielen klingt auch in ganz einfachen Versionen ansprechend.

1. Kommt, ihr G'spie-len, wir wolln uns küh-len bei dem menschlichen Tanne.
5
Wer-det ihr sin-gen, wird es er-schallen, fern in die-sei-Au-e.

3 Begleitstimmen

Eine Begleitung zur Melodie ist schnell ausgestellt. Die Borduntöne des Dudelsacks, der auf Tenorsackpfeife sieht, kann man mit allen möglichen Instrumenten nachahmen (siehe Saiten des Cellos, Stabspiele):

oder

Eine zweite Stimme spielt man mit einer Flöte oder Geige:

Für eine rhythmische Begleitung eignen sich viele Schlaginstrumente vom Triangel bis zur Handtrommel. Ein Sackpfeibentamburin könnte z. B. diesen nicht ganz einfachen Rhythmus schlagen:

Bordun

Halteton, oft auch Quintklang, in tiefer Lage, über dem eine Melodie erklingt (z. B. Dudelsack, Drehleier).

3 Setzt die einzelnen Elemente der Begleitstimmen zusammen. Findet Möglichkeiten, weitere Schlaginstrumente einzusetzen. Sie müssen allerdings dezent gespielt werden. Durch wechselnde Besetzung der Begleitung (in verschiedenen Teilen oder bei mehreren Durchgängen) lässt sich das Stück interessanter gestalten.

Kompetenz:
Singen und Musizieren
in der Klasse, S. 184ff.



Impressionismus und Expressionismus

Eine Zeit des Übergangs

In der Musikgeschichte fasst man gerne über viele Jahrzehnte reichende zeitliche Abschnitte mit möglichst zahlreichen gemeinsamen Stilmerkmalen unter einem Epochenbegriff zusammen. Dabei nimmt man unvermeidlich Verallgemeinerungen in Kauf, wenn man z. B. die Musik des 19. Jahrhunderts mit dem „Romantischen“ (→ Seite 34) versteht.

In den Jahren um 1900 blühten in allen Künsten Stilrichtungen auf, die von ganz verschiedenen Merkmalen geprägt waren. Zuerst waren es der Impressionismus und der Expressionismus, die sich in diversen Bereichen der Kunst manifestierten. Während des Ersten Weltkrieges kamen auch andere Strömungen auf, die in der Musik jedoch nur vereinzelt ein Echo fanden, so der Dadaismus und der Surrealismus.

Musikwerke all dieser Stilrichtungen vermitteln völlig unterschiedliche Höreindrücke. Deshalb mag es willkürlich wirken, wenn man sie zusammenfasst. Aber es gibt Gründe für solch ein Vorgehen. Sie alle haben nämlich zwei gemeinsame Merkmale:

- Sie wenden sich – jede auf ihre Weise – gegen die spätromantische Ideenwelt.
- Sie beschreiten in ihrer Komposition neue Wege, bereiten damit den Boden für die folgende Epoche, die klassische Moderne (→ Seite 148ff.).

Die Ideenwelt des Impressionismus

Der Impressionismus hat seinen Ausgang in Frankreich und blieb auch weitgehend eine französische Strömung. Als zentrale Figur gilt Claude Debussy; manche halten ihn für den einzigen Meister der Richtung. Allerdings finden sich in den Werken anderer französischer Komponisten wie Maurice Ravel oder Gabriel Fauré sowohl in der ästhetischen Zielsetzung als auch bei den verwendeten musikalischen Mitteln „impressionistische“ Züge. Ein großer Einfluss auf die Musikschaffenden anderer Nationen wie den Italiener Ottorino Respighi und den Spanier Manuel de Falla.

Der Name dieser Stilrichtung stammt aus der Malerei. Er geht auf ein Bild Claude Monets zurück, das die konservative Kunstkritik irritierte und sie zu dem abschätzig genutzten Titel „Impressionismus“ inspirierte.

Die Übertragung des Begriffs von der bildenden Kunst auf die Musik wurde von vielen abgelehnt, auch von Claude Debussy. Dennoch hat sie sich im allgemeinen Sprachgebrauch durchgesetzt, und auch dafür gibt es gute Gründe. Unübersehbar sind Berührungspunkte, Bindeglieder und eine Geistesverwandtschaft zwischen der impressionistischen Musik und der impressionistischen Malerei, für die der Begriff ursprünglich angewendet wurde.

Im Gegensatz zur akademischen Kunstauffassung wollte die impressionistische Malerei nicht die reale Struktur des Bildgegenstands, sondern seine von Licht und Raum geprägte Erscheinung im Augenblick des Malens, die „Impression“ wiedergeben. Ähnliches geschieht in der impressionistischen Musik. Zwar tragen viele Werke außermusikalische Titel; dennoch handelt es sich bei ihnen nicht um Programmmusik. Sie sind nicht lautmalerische Illustrationen von Vorgängen, sondern Beschwörungen einer atmosphärischen Wirkung.

→ Claude Debussy
S. 139

Claude Monet
(1840–1926)
Der Hauptvertreter des französischen Impressionismus nahm 1874 an der für die Stilrichtung wegweisenden Ausstellung in Paris teil. Monet war ein „Pleinairmaler“, der nicht im Atelier, sondern unter freiem Himmel bei natürlichen Licht- und Schattenverhältnissen arbeitete.



Claude Monet: Impression, Sonnenaufgang (1872)

Die Ideenwelt des Expressionismus

Wie der Impressionismus, so umfasst auch der Expressionismus in der Musik einen relativ kurzen Zeitraum. Seine Anfänge werden auf das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts datiert; mit dem Ende des Ersten Weltkriegs 1918 lösten ihn die verschiedenen Stilrichtungen der Klassischen Moderne ab. Deren musikalische Mittel fußten allerdings in großen Teilen auf der Tonsprache des Expressionismus.

Die Zeit um 1900 war eine Ära des Umbruchs. Alte Werte verloren ihre bindende Wirkung. Gesellschaftliche Gepflogenheiten und Ordnungen wurden in Frage gestellt. Der Adel verlor seine Privilegien, die Kirche ihre Autorität. In Wien eröffnete Sigmund Freud den Blick auf bisher verbotene Wünsche und auf verborgene Bereiche der Seele. Die allgemeine Stimmung dieser Jahre fängt der Begriff „Fin de Siècle“ ein, der mehr oder weniger die wörtliche Übersetzung „Jahrhundertende“ besagt.

Die Veränderungen erfassten natürlich auch die Welt der Künste. Expressionistinnen und Expressionisten verweigerten sich jeder Regel. In der Malerei suchten sie in einem mittelbaren Ausdruck ihres subjektiven Empfindens. Die Maler blickten mit bildkräftigen Symbolen hinter den äußeren Schein. Und die Tonkünstlerinnen und -künstler in ihren klingenden Psychogrammen dem Bösen und Hässlichen ebenso wenig ab als dem Über-schwang. Vor dem Hintergrund dieser Intention wählte der kompositorische Expressionismus seine oft extremen Mittel.

Die Reaktion des Publikums

Impressionistische und expressionistische Gemälde gehören heute zu den begehrtesten auf dem Kunstmarkt; sie erzielen oftenteuere Preise. Und auch zur Musik dieser Epoche des Umbruchs hat das Publikum einen Anteil gefunden. Anders zur Zeit ihrer Entstehung: Sowohl Impressionismus als auch Expressionismus wandten sich gegen die herrschenden ästhetischen Vorstellungen der musikalischen Lehranstalten. Sie verschreckten das bürgerliche Publikum, das in der sich wandelnden Welt auf Bestätigung und Trost im Gewohnten hoffte.

Deshalb stieß der musikalische Expressionismus – wie der in der Malerei – nicht sofort auf Interesse und Wohlwollen. Doch schwerer hatten es die Musikschaffenden des Expressionismus. Kaum einer konnte von seinen Werken allein leben. Sie hatten vielmehr meist „Brotberufe“ (z. B. Dirigieren oder Lehren an Hochschulen). Ihre kompromisslosen Kompositionen stellten für einen großen Teil des Publikums eine Zumutung dar. Eine kleine, aber glühende Anhängerschaft verteidigte jedoch die expressionistischen Werke enthusiastisch. So kam es bei vielen Aufführungen zu sehr lebhaften Auseinandersetzungen. Bei einem Konzert in Wien im Jahr 1913 wurden die beiden Lager sogar handgreiflich. So ging der Abend als „Watschenkonzert“ in die Musikgeschichte ein.



Marianne von Werefkin: Die Landschaft (1900)

Marianne von Werefkin (1860–1938)

Die aus russischem Adel stammende Malerin siedelte 1896 nach München über, wo sie einen in Künstlerkreisen bekannten Salon führte und für den deutschen Expressionismus Herausragendes leistete. 1914 flüchtete sie in die Schweiz, später zog sie nach Italien. Eine lange Zeit ihres Lebens verbrachte sie mit dem Maler Alexei von Jawlenski (→ S. 143).

① Beschreibt Eindrücke und Assoziationen, die beim Betrachten des Bildes von Werefkin über die bloße Bildwirklichkeit hinaus entstehen können.

Schritte im Schnee

- Claude Debussy:
Préludes, Bd. 1, Nr. 6: Des pas sur la neige (um 1910)



Claude Monet:
Schnee in Giverny (1893)

→ Charakterstück
S. 56



III, 23

① Hört einen Ausschnitt aus dem *Prélude* und lest den Beginn in den Noten mit. Benennt Mittel der Dynamik, der Artikulation, der Rhythmik und der Melodie in der oberen Stimme, die zum Eindruck des Tristen beitragen.

Debussys „Préludes“

Zwischen 1908 und 1913 hat Claude Debussy 24 *Préludes* komponiert. Die Übersetzung „Vorspiele“ ist zwar korrekt, träfe aber nicht das Wesen dieser Klavierstücke. Auf die Vorspiele folgt meist, sie stehen für sich als typische Charakterstücke.

Debussy hat sich dagegen gewehrt, seine Musik mit Gemälden des französischen Impressionismus zu vergleichen. Aber sehr viele Menschen haben unwillkürlich Werke dieser Stilrichtung, wenn sie *Préludes* von Debussy hören. Dieser legitimiert solche Vorstellungen sogar ein bisschen: Er gibt den Stücken zwar keine Titel. Aber am Ende (und oft auch in den Anweisungen zur Interpretation) finden sich außermusikalische Hinweise in den Noten. Unter dem sechsten Stück im ersten Band der *Préludes* steht beispielsweise: ...*Des pas sur la neige*.

Diese „Schritte auf dem Schnee“ sind „traurig und langsam“ zu spielen. Und Debussy verstärkt den Eindruck, indem er angibt: „Dieser Rhythmus soll die klangliche Entsprechung eines tristen und frostigen Landschaft wiedergeben.“

Des pas sur la neige

1 Beginn

Handwritten musical score for the beginning of 'Des pas sur la neige'. It shows the first few measures of the piece. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music starts with a piano (*p*) dynamic. There are markings for 'p expressif et douloureux' and '3' (triplets). The score includes notes, rests, and slurs.

Ce rythme doit avoir la valeur sonore *pp*
d'un fond de paysage triste et glacé.

Continuation of the musical score for 'Des pas sur la neige'. It shows the next few measures of the piece. The notation continues with similar dynamics and markings as the previous section.

expressif et douloureux – ausdrucks- und schmerzvoll

Tiefgehende Analysen von Werken Debussys setzen musikwissenschaftliche Kenntnisse voraus. Aber einige wesentliche und stilprägende Elemente seiner Tonsprache kann man in jedem seiner Werke erkennen, auch in diesem *Prélude*:

- unübliche Tonleitern (Pentatonik, Ganztonleitern),
- Akkordverschiebungen,
- neue, farbige, oft dissonanzenreiche Zusammenklänge,
- häufig wiederkehrende Motive.

2 Schluss



Jacques-Émile Blanche:
Claude Debussy (1903)

Claude Debussy
(1862–1918)

Debussy studierte schon als Kind Klavier und Komposition am Pariser Conservatoire. Später beeinflussten Dichtungen des Symbolismus und die Begegnung mit fernöstlicher Musik bei der Weltausstellung 1889 in Paris sein Werk.

- 2 Stellt aus den Tönen bei 1 einen Tonleiterabschnitt zusammen und charakterisiert ihn.
- 3 Ordnet die Stellen bei 2, 3 und 4 je einer der genannten Eigenschaften von Debussys Tonsprache zu.
- 4 Hört den Schlussteil des Werkes und verifiziert eure Zuordnungen.
- 5 Hört abschließend das ganze Stück. Diskutiert, ob euch das Bild von Monet und die Komposition von Debussy ähnliche Eindrücke vermitteln.



et – und; plus lent – noch langsamer; retenu – verhalten, hier: langsamer; tendre – zärtlich; très – sehr; triste – traurig; regret – Bedauern; un – ein

(... Des pas sur la neige)

Farben in der Musik

■ Maurice Ravel: Rapsodie espagnole: Habanera (1908)

Maurice Ravel (1875–1937)

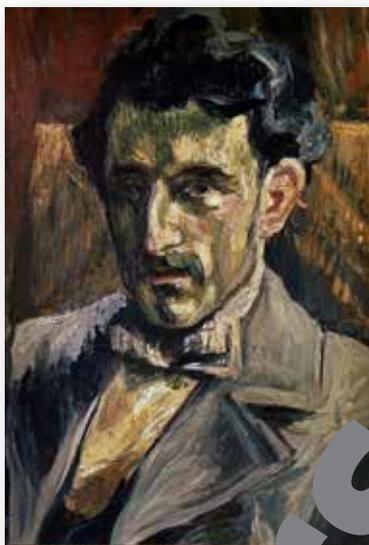
Ravel lebte sehr zurückgezogen. Seine Werke sind ungemein fein ausgearbeitet; als Instrumentator blieb er unübertroffen. Neben seinen Klavier- und Orchesterwerken gehört die Orchestrierung von Modest Mussorgskis Klavierzyklus *Bilder einer Ausstellung* zu den meistgespielten Zeugnissen seines Schaffens.

Instrumentation

Die Festlegung der einzelnen Instrumentalstimmen einer Orchesterpartitur.

Habanera

Ursprünglich kubanischer Tanz in mäßig raschem 2/4- oder 4/8-Takt. Seit dem Ende des 19. Jh. (von Spanien ausgehend) als Modetanz in ganz Europa verbreitet.



Henri Manguin: Maurice Ravel (1903)

Impressionistische Instrumentation

Viele Merkmale impressionistischer Musik kann man in Klavierstücken von Debussys *Préludes* (→ Seite 186) entdecken. Dieser ganz besonderen Eigenschaften des Stils aber kann man nur in Orchesterstücken begegnen. In der Instrumentation. Das „Kolorieren“ einer Partitur spielt in der impressionistischen Musik eine ähnliche Rolle wie die Farbgebung in der Malerei.

Als genialer Instrumentator gilt Maurice Ravel. Ein hervorragendes Beispiel für diese exquisite Kunst ist die Orchestersuite *Rapsodie espagnole* aus dem Jahr 1908. Einer der vier Sätze ist mit *Habanera* überschrieben. Und wirklich liegt dem Stück ein Habanera-Rhythmus zugrunde. Er wird allerdings auf raffinierte Weise verschleiert.

Habanera-Rhythmus



Mit diesem Rhythmus beginnt das Stück. Fast unhörbar leise erklingt sie von den Klarinetten. Später tragen die Oboen und das Englischhorn eine kleine Melodie vor. Gallant und ausdrucksvoll soll sie gespielt werden:

1 Melodie



Diese Melodie kommen in vielen Veränderungen vor. Später hört man in verschiedenen Instrumentengruppen immer wieder eine Abwandlung, die auch wegen ihrer „spanischen“ Rhythmus im Ohr bleibt:

2 „Spanischer“ Rhythmus



Viele weitere kleine Motive treten in den unterschiedlichsten Instrumenten des üppig besetzten Orchesters im Verlauf der *Habanera* hinzu. Sie bereichern wie Farbpartikel das Klangbild. Am Ende verklingt das Stück, als hätte man sich von einem Fest entfernt. Vorher aber steigert sich die Musik zu einem Höhepunkt, in dem alle genannten (und noch viele andere) Elemente zusammenklingen.



III, 25

3 Partiturausschnitt

The image shows a page of a musical score for orchestra. The instruments listed on the left are: Piccolo, Flöte I/II, Oboe I/II, Englischhorn in F, Klarinette I/II in A, Bassklarinette in A, Fagott I/II, Horn I/II in F, Trompete I/II in C, Schlagwerk (Schellentamburin/Triangel + Becken), Harfe I, Harfe II, Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The score is in 2/4 time and features various dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. There are also performance instructions like 'mit Dämpfer' and 'pizz. arco'. A large watermark 'MUSIKERSITE' is overlaid diagonally across the score.

3 Orientiert euch auf der Partiturseite. Stellt fest, welche Instrumentengruppen benötigt sind und wo sie zu finden sind.

Kompetenz:
Partiturlernen,
S. 66f.



4 Sucht in der Partiturseite nach musikalischen Elementen, die in der Beschreibung des Werkes auf S. 140 aufgezeigt werden.

5 Hört die ganze *Habanera*, ggf. mehrfach. Bestimmt die Zeitspanne, während der die Musik zur Partiturseite erklingt. Beschreibt besondere klangliche Effekte und führt die dafür verantwortlichen Instrumente an.



III, 25/26



Richard Gerstl: Alexander von Zemlinski (1908)

Richard Gerstl (1883–1908)

Gerstl beendete seine kurze Schaffenszeit mit Selbstmord. Trotz seines kleinen Œuvres zählt er zu den bedeutendsten Wiener Expressionisten.

Alexander von Zemlinski (1871–1942)

Zemlinskis Kompositionen stehen an der Schwelle zwischen Spätromantik und Expressionismus.

① Weist romantische Topoi (→ S. 34) in dem Gedicht von Dehmel

② Hört den Beginn der *Fantasie*. Bestimmt und charakterisiert das Motiv und das darin verarbeitete Thema. Verfolge die Auftreten in den Takten

③ Ab T. 9, ZZ 3 bestimmen zwei neue Motive vorübergehend das musikalische Geschehen. Findet sie, charakterisiert sie und beschreibt, wie sie verarbeitet werden.

Zwischen Romantik und Expressionismus

■ Alexander von Zemlinski: Fantasie op. 9, Nr. 1 (1898)

Die Stimme des Abends

Ein ekstatisches Lebensgefühl ist ein wesentliches Kennzeichen der expressionistischen Kunst. Der deutsche Dichter Richard Dehmel beschrieb es so:

Was den Menschen entzückt, entsetzt,
was ihn erlöst, weil's ihn außer
sich bringt, weil's ihn mit Leben erfüllt.

Allerdings ging die Kunst nicht mit einem einzigen Schritt zu dieser neuen Ausdrucksweise über. Das zeigt ein Gedicht von Dehmel, das die Stimme des Abends – nicht fern von romantischen Naturgedichten – in sich vereinen lässt:

Die Flur will ruh'n;
In Halmen und Zweigen
Ein leises Neigen.
Dir ist, als hörst du die Nebel
In der Nacht
Du horchst, und nun –
Dir wird, als störst du mich
In meinen Schauern
Ihr Schweigen.

Dieses Gedicht hat Alexander von Zemlinski im Jahr 1898 vertont. Nicht als Lied, wie es nahe läge, sondern als *Fantasie* für Klavier. Im Grunde handelt es sich um ein typisches Charakterstück. Es beginnt mit einem Motiv aus sechs Tönen. Dieser Kern wird zur Melodie ausgebaut und spielt auch im weiteren Verlauf des Stückes eine Rolle.

Fantasie

Musical score for measures 15-18. The music is in a minor key with a complex, chromatic melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

④ Analysiert die letzten vier Takte und weist nach, dass sie offensichtlich den letzten Worten des Gedichtes Ausdruck verleihen.

Musical score for measures 19-23. Measure 19 starts with a *ppp* dynamic. Measure 21 has a *dolcissimo* marking. The music continues with a similar chromatic texture.

⑤ Hört das ganze Stück. Ermittelt Stellen, die euch „modern“ erscheinen (Harmonik, Melodiebildung u. a.). Begründet eure Einschätzung.



III, 27/28

Musical score for measures 24-25. Measure 24 features a *dim.* (diminuendo) marking. The music shows a continuation of the chromatic and rhythmic patterns.

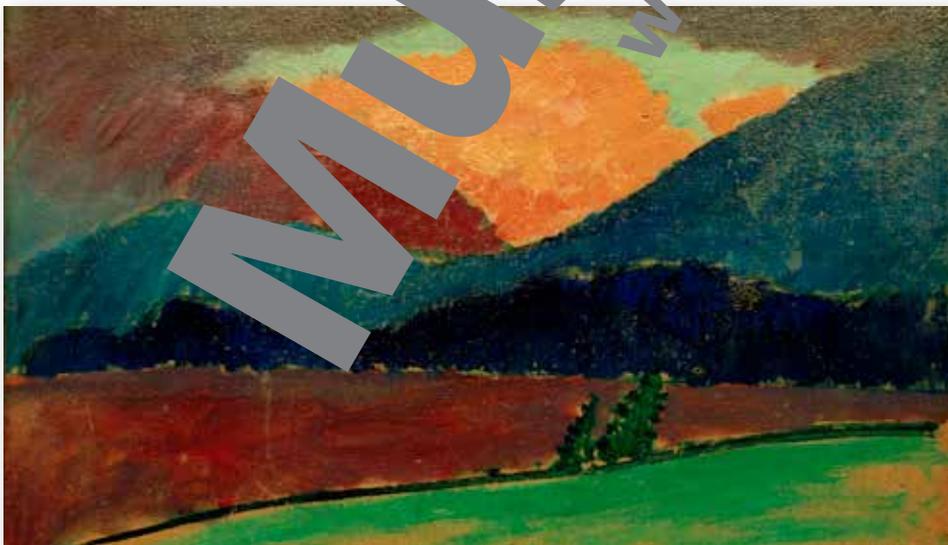
⑥ Lest noch einmal genau den Gedichttext auf S. 142. Hört dann wieder die ganze *Fantasie*. Lotet aus, ob eine Zuordnung von weiteren Stellen in der Musik zu Elementen des Gedichtes möglich und sinnvoll ist.



III, 27/28

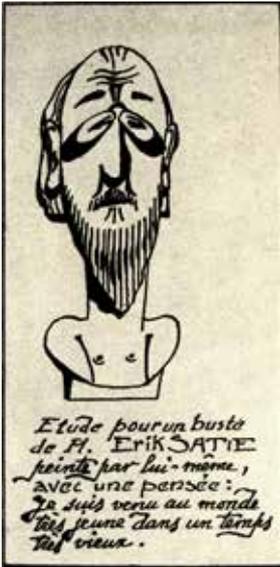
Musical score for measures 26-28. Measure 26 has a *rit.* (ritardando) marking. Measure 27 has a *ppp* marking. The music becomes more sparse and atmospheric.

Musical score for measures 29-31. Measure 29 has a *pppp* marking and the text "Noch länger". The music concludes with a final, sustained chord.



Alexei von Jawlenski
(1864–1941)
Der aus Russland stammende Maler gehörte zeitweise auch zum Kreis der expressionistischen Künstlergruppe **BLAUER REITER**.

Alexei von Jawlenski: Sommerabend in Murnau (1908/09)



Studie einer Büste für M. Erik Satie (von ihm selbst gezeichnet) mit einem Gedanken: „Ich bin sehr jung zur Welt gekommen in einer sehr alten Zeit.“

Erik Satie (1866–1925) Satie, eine der schillerndsten Figuren der Musikgeschichte, war mit vielen Künstlern seiner Zeit befreundet (z. B. mit Pablo Picasso). Zusammenfassend kann man seine Musik als **antiromantisch** bezeichnen.

① Zeigt auf, in welchen Zusammenhängen Saties Forderung nach einer „Mobiliarmusik“ heute zu verstehen ist.

② Saties Musik wird oft als **Meditationsmusik** oder auch als **Musique d'Ameublement** (Möbelmusik) bezeichnet. Hört einen längeren Ausschnitt aus dem (eigentlich 840 Mal zu spielenden) Stück und diskutiert beide Deutungsweisen.

Außenseiter und Vorreiter

■ Erik Satie: Vexations (um 1893) / Les Courses (1914)

Antikunst – Dadaismus und Surrealismus

An der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert kamen neben dem Impressionismus und Expressionismus auch andere Ideen in der Kunst auf.

- der Dadaismus, zu dessen Zielen der Protest gegen die „Kultur- und Kunstszene“ gehörte. Die „Antikunst“ des Dadaismus setzte auf Spontaneität und Witz.
- der Surrealismus, der unter anderem die Ausschüttung der Logik propagierte.

Beide Strömungen fanden vor allem in der Literatur und in der Malerei ihren Niederschlag; in der Musik sind sie als Stilbegriffe nicht üblich. In Saties Werken allerdings findet man Belege, dass er sich solchen Richtungen nahe fühlte. Das zeigt z. B. seine Forderung nach einer „Mobiliarmusik“:

Wir wollen nun eine Musik einführen, die die nützlichen Bedürfnisse befriedigt. Die Kunst gehört nicht zu diesen Bedürfnissen. Die *Musique d'Ameublement* erzeugt Schwingungen; sie ist das Ziel. Sie erfüllt die gleiche Rolle wie das Licht, die Wärme und der Komfort in der Form.

Vexations – die Entdeckung der Langsamkeit

Ebenfalls zukunftsweisend erschließt uns eine andere Facette von Saties Schaffen. Viele Jahrzehnte später erkannten Komponisten seine Idee von Bewegungslosigkeit und meditativer Ruhe auf. Die Ausführung seines Stückes *Vexations* (Schikanen, Demütigungen) dauert – beachtet man die Tempobemerkung „Sehr langsam“ – etwa 28 Stunden.

„Das *Vexations* findet in einer schon exzessiv zu nennenden Weise Anwendung auf die Wiederholung feststellen: 840mal wird das ganze Stück gespielt, im Stück selbst viermal die Bassmelodie und zweimal mit geringfügiger Veränderung der dreistimmige Satz.“ (Ludwig Striegel)

Vexations – *très lent*

⊕ Bei diesem Zeichen das Bass-Thema präsentieren.

Thème

thème – Thema; *très lent* – sehr langsam



III, 29

Les Courses – ein kommentiertes Pferderennen

Wieder eine andere Seite Saties lernt man kennen, wenn man sich mit seinen Schriften befasst. Als Musterbeispiel kann ein kleiner Ausschnitt aus den 42 Regeln dienen, die er im Tageslauf eines Musikers aufstellte:

Ich nehme nur weiße Nahrung zu mir: Eier, Zucker, Knochenmehl, Fett von toten Tieren [...], Salz [...], Schimmelpilz an Früchten, Baumwollsalat [...]

Skurile Elemente wie diese Speisevorschrift kennzeichnen auch viele der Werke Saties. So sein Werk *Sports et Divertissements*. Satie komponierte 20 kleine Klavierstücke, die er in kalligrafischer Schrift mit Anmerkungen zum Geschehen verfasste. In *Les Courses* verfolgt er musikalisch ein Pferderennen und versieht es mit Kommentaren.

La foule, die Menge, wird in der linken Hand dargestellt, wie ein ständiges wütendes Geräuschteppich. Die rechte Hand schildert einzelne Aspekte des Geschehens: Von dem Start (*Départ*): Das Wiegen (*Le Pesage*) der Pferde, den Kauf des Programms (die Angabe einer Wettquote (*Vingt & vingt*), das Führen der Pferde zum Startband (*Arrivée*), dann aber beschreibt die Musik Pferde, die von der Bahn abkommen (*Chevaux qui se débattent*). Die Verlierer (*Les Perdants*) bleiben „mit spitzen Nasen und hängenden Ohren“ zurück. Und schließlich erklingt ein Zitat, das nicht nur jede Französin und jeder Franzose erkennen – allerdings in besonderer Weise.

3 Studiert die Notenschrift mithilfe der Klammerschrittangaben im Text. Verfolgt die einzelnen Geschehnisse. Beschreibt genau, wie das Ausbrechen einiger Pferde gestaltet wird.

4 Hört das Stück. Verfolgt die einzelnen „Stationen“: Achtet genau auf das Zitat am Ende und deutet es.



III, 30

Les Courses

Erik SATIE
26 Mars 1914



Egon Schiele:
Arnold Schönberg (1917)

Egon Schiele (1890–1918)

Der als Opfer der Spanischen Grippe viel zu früh Verstorbene zählt zu den wichtigsten Vertretern des Wiener Expressionismus.

Arnold Schönberg (1874–1951)

Nach frühen spätromantischen Werken und einer Reihe atonaler Kompositionen fand Schönberg in den frühen 1920er-Jahren zu seiner „Methode der Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen“. Als radikaler Erneuerer wurde er damit zum Begründer der „Neuen Wiener Schule“.

Melodram

Kombination von gesprochenem Wort und Instrumentalmusik.

① Weist im Notentext von Schönbergs *Der kranke Mond* (→ S. 11) die Merkmale detailliert

② Hört einen längeren Ausschnitt aus dem Werk und verfolgt das Erkannte im Klang. Zieht Verbindungslinien zwischen der Musik und dem Bild von Rohlfs.

Der todeskranke Mond

■ Arnold Schönberg: *Pierrot lunaire*, op. 21, Nr. 7 (1912)

Ein Melodram ohne Tonart

Nach einem Konzert im Wiener Rudolfinum konnte man im *Prager Tagblatt* lesen:

Gestern hat Herr Arnold Schönberg, der viel gestritten hat, seine Lehren auch hier verkündet. Ob mit Erfolg oder nicht ist schwer zu sagen, wenn man bedenkt, dass auf einer Seite begeisterter Zisch und Pfeifen während auf der anderen Zischen und Pfeifen, im Kammermusik-Verband bisher unbekannt gewesene Ausdrucksmittel, in Erscheinung traten.

Dass um Schönbergs Melodram *Pierrot lunaire* im Februar 1913 so enthemmt gestritten wurde, darf uns nicht wundern. Auch heute, mehr als 100 Jahre später, findet der größte Teil der Hörerschaft nur sehr wenig Zugang zu Schönbergs Tonsprache. Damals waren die Merkmale des Expressionismus, die das Stück kennzeichnen, für das Publikum völlig neu.

Das gilt für Text und Musik. Zu den überlieferten Gedichten des Belgiers Albert Giraud sind Grundlage des Melodrams. In den wenigen Zeilen von *Der kranke Mond* begegnet man neuartigen Zusammenstellungen von Bildern und Begriffen, einer Traumwelterfahrung, dem Gefühl der Verlorenheit. Der Blick des „todeskranken“ Mondes, der „fielbergsberggroß auf dem Kissen des Himmels liegt, bannt den Dichter, und die bildliche Vorstellung fesselt wohl auch die Leserinnen und Leser.

Als ebenso extrem sind die Konzerte, die das musikalische Mittel zur Steigerung des Ausdrucks empfinden haben:

- extreme Lautstärke und Tempangaben,
- extreme hohe bis tiefe Tonlagen,
- ungewöhnlich große Intervallsprünge,
- oft ungenaue, exakte Tonhöhen im rezelebenden Gesang (hochgestrichene Stimmen).
- Verzicht auf eine „ins Ohr gehende“ Melodie,
- unregelmäßig gebildete Rhythmik,
- akribische Angaben zur Gestaltung,
- ungewöhnliche Besetzung ohne eine die Melodie stützende Harmonik.

Die größte Neuerung aber und die, die den Menschen am meisten zu schaffen macht: Das Lied hat keine Tonart, es ist atonal. Es gibt keinen Grundton, auf dem das Geschehen ruhen könnte; es gibt keine Dominante, die nach Auflösung verlangen würde. Die Zuhörenden erkennen oft keine Strukturen, können Einzelheiten nicht folgen. Sie können sich aber, wie beim Betrachten eines expressionistischen Bildes, dem Eindruck widmen, dem Affekt hingeben, den das Kunstwerk bei ihnen hinterlässt.



Christian Rohlfs: *Blaue Mondnacht* (1937)



III, 31



Italienische Partisanen im Kampf (1944)

Morto per la libertà

■ Partisanenlied aus Italien: Bella ciao

Widerstand gegen den Faschismus

Im Sommer 1943 löste Italien das Bündnis mit Deutschland auf. Daraufhin setzten italienische Faschisten und nationalsozialistische Streitkräfte Teile des Landes in Brand. In Reaktion bildete sich eine italienische Widerstandsbewegung. Gegen die „Resistenza“ gingen die deutschen Truppen mit äußerster Brutalität vor. Mehr als 40 000 Partisanen und Partisaninnen verloren ihr Leben. Ihre „Hymne“ über ist bis heute in aller Welt bekannt: „O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao!“

Partisan, Partisanin
Bewaffnete Kämpfer und Kämpferinnen zwischen oder hinter den feindlichen Linien. Sie tragen keine Uniform und sind völkerrechtlich eigentlich nicht zu Kriegshandlungen ermächtigt.

Bella ciao



① Macht euch mit dem Text des Liedes und seinem Hintergrund vertraut. Übt die Aussprache mithilfe eines/r Sprachkundigen. Singt dann das Lied, mit Gitarrenbegleitung.

1. Un mattino, portami via, o bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao!
|| O partigiano, portami via, ché mi sento di morir. ||
2. Un giorno muoio da partigiano, o bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao!
|| Un giorno muoio da partigiano, tu mi devi seppellir. ||
3. E seppellire lassù in montagna, o bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao!
|| E tu mi devi seppellire sotto l'ombra di un bel fior. ||
4. È questo il fiore del partigiano, o bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao!
|| È questo il fiore del partigiano, morto per la libertà! ||

Deutsche Textübertragung

- | | |
|--|---|
| 1. Eines Morgens wachte ich auf, o du Schöne, ade! Da waren die Invasoren im Land. | 4. Musst mich begraben dort in den Bergen, o du Schöne, ade! Musst mich begraben im Schatten einer schönen Blume. |
| 2. Ihr Partisanen, nehmt mich mit euch, o du Schöne, ade! Denn ich fühle den Tod nahen. | 5. Dies ist die Blume des Partisanen, o du Schöne, ade! Dies ist die Blume des Partisanen, der für die Freiheit starb. |
| 3. Und wenn ich als Partisan sterbe, o du Schöne, ade! Dann musst du mich begraben. | |

Dt. Textübertragung: Wieland Schmid

Versionen eines Liedes

Bella ciao war und ist bei unterschiedlichen Anlässen zu hören: als Hymne italienischer Partisaninnen und Partisanen, als Protestlied gegen faschistische und rechtsradikale Gesinnung, als Kampflied gegen Unterdrückung und Ausbeutung. Gesungen wurde und wird es bei Demonstrationen auf der Straße, in Konzerten von Liedermacherinnen und Liedermachern. In Abwandlungen fungiert das Lied als Fangesang in Fußballstadien. 2018 produzierte der französische DJ HUGEL aus *Bella ciao* einen tanzbaren Remix, der in vielen Ländern zum Sommerhit der Partygemeinden wurde. Und am Ballermann-Strand auf Mallorca grölt man zu der Partisanenweise: „Alle blau, alle blau ...“



HUGEL bei einem Festival in Berlin (1, 2018), Demonstration in Turin (2, 2019); Fürther Fußballfans verwenden das Lied zum Umgang mit Stadionverboten (3, 2020).



Hört einen Ausschnitt des HUGELS Remix. Diskutiert dann über die Angemessenheit der Verwendung des Liedes in den verschiedenen genannten Versionen.



IV, 5

Impulse zur Szenischen Interpretation

- Übernehmt die Perspektive eines Menschen, den ihr auf den Bildern seht.
- Überlegt, welche Ziele dieser Mensch verfolgt und warum.
- Erfühlt, welche Rolle dieser Mensch einnimmt, wenn er *Bella ciao* singt. Nehmt dann selbst an der Handlung ein.
- Beschreibt, wie die Stimme des Menschen, dessen Rolle ihr spielt, in eurer Vorstellung klingt.
- Erläutert, wie sich der Stimmklang ändert, wenn das Lied in unterschiedlichen Situationen gesungen wird, zum Beispiel bei einem Begräbnis, in einem Konzert eines Liedermachers, bei einer Demonstration.

③ Man kann Beweggründe, Ziele, Hoffnungen und Enttäuschungen von Menschen beim Umgang mit Musik erkunden, indem man sich in sie hineinfühlt. Tut dies anhand des Liedes *Bella ciao*. Folgt dazu den Anweisungen im Kasten. Dabei geht es nicht darum, den Liedtext zu illustrieren!



Fats Waller (1938)

Brav allein zu Hause

■ Fats Waller: Ain't Misbehavin' (1929)

Vom Feature Song zum Jazzstar

In den 1920 Jahren hatte sich in den USA in allen Bevölkerungsschichten eine neue Art von Unterhaltung durchgesetzt. Sie basierte auf der afroamerikanischen Musik, die sich seit dem Ende der Sklavenszeit entwickelt hatte. Dazu gehörten bald Revuen und Musicals; der Broadway wurde zur Mecca der Unterhaltungsindustrie.

1929 avancierte dort die Revue *Hot Chocolates* zum Kassenschlager. Einen großen Teil der Musik hatte Fats Waller geschrieben. In dem kleinen Orchester spielte er and Geringerer als Louis Armstrong die Trompete. Als er 1929 nach New York kam, war er schon ein berühmter Musiker, hatte bisher Plattenaufnahmen gemacht und nicht nur in Chicago Triumphe gefeiert. Für einen Durchbruch in New York sorgte vor allem ein Feature Song, den er in der Pause von *Hot Chocolates* auf der Bühne spielte: *Ain't Misbehavin'*. Die Entstehungsgeschichte des Songs geht zu den gern erzählten Legenden der Jazzgeschichte:

Luis Armstrong
→ S. 196f.

Feature Song

(engl. *to feature sth.* = etwas besonders herausstellen)
Song, der im Rahmen einer Aufführung solistisch vorgelesen wird, und zwar von einer nicht als Hauptfigur beteiligten Person.

Thomas Wright Waller
(1904–1943)

Als Pianist, Komponist und Sänger gilt Waller, wegen seiner Leibesfülle vom Publikum „Fats“ genannt, als einen der prägenden Figuren zwischen 1920 und

„[Der Text basiert] auf dem Lieblingsausdruck von Fats Waller, und dieser soll die Musik dazu innerhalb von 30 Minuten erfüllen haben – befeuert durch ein Flasche Whiskey. Daher gilt der Song als eine Art Self-porträt des ‚melancholischen Clowns‘, Klaviervirtuosen und Komponisten Fats Waller: das [...] Bekenntnis eines Menschen, der brav allein zu Hause bleibt, Paulo hört und seine Liebe für die Einzige oder den Einzigen aufsperrt und sie in eine fröhlich-traurige Stride-Melodie.“

(Hans-Jürgen Schaal)

Fats Waller war einer der wichtigsten Pianisten des Stride-Stils. Der Begriff (engl. *stride* = schreiten, übersteigen) beschreibt die Bewegung der linken Hand: Sie schlägt einen Bass-ton an und springt ihn dann (nach einem großen Sprung) in einer höheren Lage mit vollkommener Sicherheit zum nächsten Akkord. In dem folgenden Klavier-Intro zu *Ain't Misbehavin'* kann man diese Spielweise wunderbar beobachten.

Klavier-Einsatz (Intro)

Musik: Fats Waller, Harry Brooks
© Mills/Redwood/Neue Welt/EMI



IV, 6

1 Hört die abgebildete Klaviereinleitung zum Notenbild des Stride-Stils.



17

2 Seht Wallers eigene Interpretation im Film *Stormy Weather*. Achtet auf Stellen, an denen er im Stride-Stil spielt. Beschreibt die Grundhaltung des Interpreten. Überlegt, ob sie dem Text angemessen ist.

Sehr schnell wurde *Ain't Misbehavin'* zum Hit. Nicht nur nahm sich die Tin Pan Alley, das Zentrum der amerikanischen Schlagerindustrie, seiner an. Auch beinahe alle Jazzsängerinnen und -sänger integrierten den Song in ihr Repertoire; er wurde zum Jazzstandard. So kommt es, dass man *Ain't Misbehavin'* heute in unzähligen Interpretationen hören kann. Allerdings gibt es kaum eine, die nicht von der notierten Melodie abweichen würde. Das gilt schon für die des Komponisten, der sein Lied kurz nach der „Uraufführung“ durch Armstrong einspielte. Und es trifft ebenso auf eine der berühmtesten Interpretationen zu, die Ella Fitzgerald 1964 mit dem Orchester von Count Basie (→ Seite 202f.) aufnahm. Bei allen Einspielungen sorgen meist improvisierte Abwandlungen der Melodie und der jeweils eigene Sound der Begleitung dafür, dass ganz unterschiedliche Stimmungen entstehen. Und das, obwohl der Text kaum verändert und die Form – eine für Jazzsongs sehr typische Abfolge der Teile – fast immer eingehalten wird.



Ella Fitzgerald (1964)

2 Song

Text: Andy Razaf; Musik: Fats Waller, Louis Brooks
© Music Redwood/Neue Welt/EMI

A

No one to talk with, I know for cer - tain
I know for cer - tain the way my - self, the way I love,

3 no one to walk with but I'm sav - in' my love on the shelf.
I'm through with flirt - in', I'm sav - in' my love on the shelf.

5 Ain't mis-be-hav - in', I'm sav - in' my love for you. you.

B

11 Like Jack Horn - er in a cor - ner, don't go no - where,
I'm sav - in' my love for you. you.

14 what do I care? You are worth wait - in' for, be - lieve me.
I don't stop to date, don't care to go, I'm home a - bout eight, just

A

19 I don't stop to date, don't care to go, I'm home a - bout eight, just
me and my ra - di - o. Ain't mis-be-hav - in', I'm sav - in' my love for

22 you. you.

25 1. Bb6 G7 Cm7 F7 2. Bb6

Tin Pan Alley

An dieser Straße in Manhattan waren zwischen 1900 und 1930 sehr viele Musikverlage ansässig. Für sie arbeiteten die erfolgreichsten Songschreiber.

3 Stellt anhand des Leadsheets den typischen Formverlauf von *Ain't Misbehavin'* fest, der sich in sehr vielen Tin-Pan-Alley-Hits wiederfindet.

4 Singt den Song zum Playback.

5 Hört *Ain't Misbehavin'* in Aufnahmen von Louis Armstrong und Ella Fitzgerald. Charakterisiert den Grundaffekt dieser Interpretationen, auch im Vergleich mit Wallers Version.

Übersetzungshilfen:

to be happy on the shelf = hier: ein braver Bursche sein;
Jack Horner = Figur aus einem Kinderreim



Ein Welthit aus dem Leierkasten

■ Bertolt Brecht/Kurt Weill: Die Moritat von Mackie Messer



Ernst Busch singt die Moritat in der Verfilmung der Dreigroschenoper (1931).

Ein schmutziges Gangertalent

Kurt Weill ist einer der ganz wenigen Komponisten der Moderne, deren Melodien man pfeifen kann. „Ein schmutziges Gangertalent“ nannte ihn deshalb ein Kritiker nach der Uraufführung der *Dreigroschenoper*. Brecht und Kurt Weill aber fand:

Wir begannen mit der Dreigroschenoper an ein Publikum zu denken, das weit über den Rahmen des Musik- und Opernpublikums hinausgeht.

Dies war die Absicht, als Bert Brecht und Kurt Weill ihre Musik im Milieu der Bettler, Huren und Ganoven und um den Gangsterkönig Macheath, genannt Mackie Messer, spielen ließen. Sie wollten mit ihren kunstvoll-banalsten Songs die Augen öffnen für die sozialen Verhältnisse in der kapitalistischen Welt. Ein großer Musiksoziologe fand allerdings, dass ihnen dieses Vorhaben gründlich misslungen ist. Und zwar so vollkommen, dass der Einleitungssong des Werkes zum Welthit wurde.

„Die Gesellschaft, die das bequemere Werk nicht ignoriert, sie hat es nicht verboten können, sie hat ihm nur die Mittel an die Hand genommen, was man ihm antun konnte: sie hat es geschlossen.“ (Theodor W. Adorno)

Moritat

Text: Bertolt Brecht; Musik: Kurt Weill
© Universal Edition



1. Und Hai-fisch, der hat Zäh-ne, und die trägt er im Ge-sicht. Und Mac-
2. An schön-er Bau - en Sonn-tag liegt ein to - ter Mann am Strand.* Und ein



...n, der _ hat ein Mes-ser, doch das Mes-ser sieht man nicht. _ (6.) Preis? _
Mensch geht um die E - cke, den man Ma-ckie Mes-ser nennt. _

* Straße in London

3. Und Schmul Meier bleibt verschwunden
Und so mancher reiche Mann.
Und sein Geld hat Mackie Messer,
Dem man nichts beweisen kann.
4. Jenny Towler ward gefunden
Mit 'nem Messer in der Brust.
Und am Kai geht Mackie Messer,
Der von allem nichts gewusst.
5. Und das große Feuer in Soho:
Sieben Kinder und ein Greis.
In der Menge: Mackie Messer, den
Man nicht fragt und der nichts weiß.
6. Und die minderjährige Witwe,
Deren Namen jeder weiß,
Wachte auf und war geschändet,
Mackie, welches war dein Preis?



1 Singt und musiziert die *Moritat* von Mackie Messer. Nutzt ggf. auch das Playback.

2 Erläutert Adornos Aussage, indem ihr erklärt, wieso die Gesellschaft der Werk „das Schmutzige“ antat.



3 Hört und vergleicht Versionen der *Moritat*, gesungen von Bert Brecht, einem Opernsänger und einem Schlagersänger. Analysiert, für welche Zwecke die Versionen gedacht sind.

Vom Boogie ins Ballett – der Jazztanz



1 Tanzlokal in Clarksdale, Mississippi (1939)



2 Tänzerin in einem Nachtclub (Filmausschnitt, 1955)

1 Zeigt anhand der beiden Bilder grundsätzliche Unterschiede zwischen Swingtanz (→S. 172) und Jazztanz auf.

2 Stellt fest, ob in eurer näheren Umgebung heute noch Aerobic-Kurse oder ähnliche Fitness-Übungen zu Musik angeboten werden.

In Tanzkunst und Gymnastik – neue Bewegungsformen

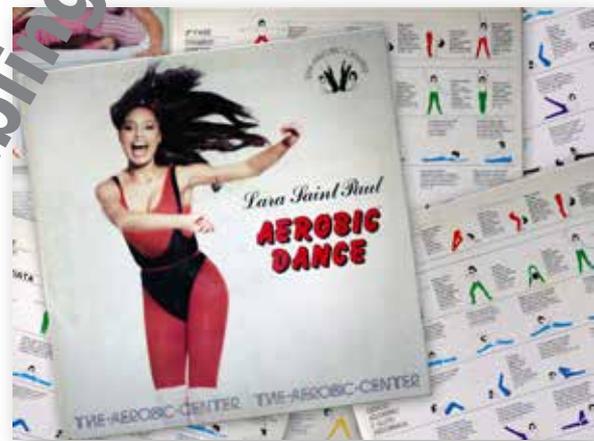
Wenn man heute von Jazztanz spricht, denkt man meist nicht an die Swingtänze (→ Seite 172f.), die im mittleren Drittel des 20. Jahrhunderts in vielen Ausprägungen überaus beliebt waren. Das kam so:

Seit den 1950er-Jahren wurden einzelne Elemente der Swingtänze aus der gesellschaftlichen Verwendung herausgehoben. Künstlerisch gestaltete Tanzformen eingefügt. Sie wurden mit klassischer Ballett- und moderner Ausdruckstanz kombiniert, kamen in Balletten und in Musicals auf die Bühne. In diesem Zusammenhang fassten sie Fuß in der Tanzkunst.

Später entwickelten sich die neuen Bewegungsformen in einer ganz anderen Richtung. „Aerobic“ ist heute beinahe verstanden, aber in den 1980er Jahren eine aufwühlende Bewegung. Eine einfache Definition wäre: Schwungvoller Tanz beschwingter Musik im Dienst der Körperertüchtigung.

All diese Elemente wuchsen zusammen zu dem, was man heute in der Regel als Jazztanz versteht. Mit den Ursprüngen im Swingtanz hat dieser aber heute noch wenig zu tun:

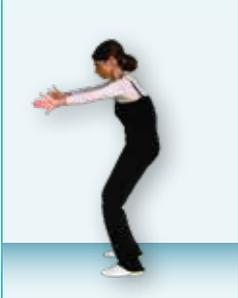
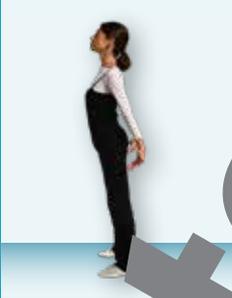
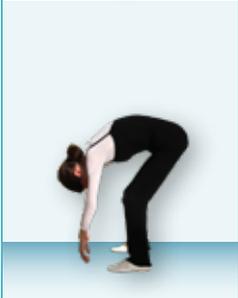
- Beim Jazztanz verwendet man sehr selten Jazzmusik als musikalischen Taktgeber. Man tanzt vielmehr fast ausschließlich zu Titeln aus den Pop-Charts.
- Im Laufe der Jahre hat sich für den Jazztanz ein Figurenrepertoire entwickelt, das mit dem der Swingtänze kaum noch verwandt ist.



LP mit Begleitmusik zu Aerobic

Contraction and Release – Isolationsbewegungen

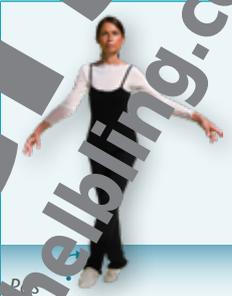
Im Jazztanz wird grundsätzlich allein getanzt. Typisch sind „Isolationsbewegungen“, die auf „Polyzentrik“ beruhen. Jedes Körperglied hat dabei sein eigenes Spannungsfeld, die verschiedenen Körperteile bewegen sich räumlich und zeitlich unterschiedlich. In Europa ist es eigentlich üblich, dass der ganze Körper vom Rumpf aus in Spannung versetzt und bewegt wird. Es erfordert also hartnäckiges Training, um diese Isolationsbewegungen mühelos auszuführen und sie dann auch mit Schritten kombinieren zu können. Zu den typischen **Bewegungsformen** gehören:

| | | | |
|--|--|--|--|
|  | <p>Contraction</p> <p>Rundmachen des Rückens, dabei kippt die Hüfte leicht nach vorn.</p> | <p>Release</p> <p>Auflösung der Contraction.</p> |  |
|  | <p>Fall/Level</p> <p>Fallbewegungen in verschiedene „Levels“, z. B. vom Stand in die Hocke.</p> | <p>Jazzwalk</p> <p>Gehen auf der ganzen Sohle mit paralleler Fußhaltung und lockerem Mitschwingen der Arme.</p> |  |

3 Trainiert die Bewegungsformen und Schritte in langsamem Tempo, das allmählich steigert. Orientiert euch bei das Video und orientiert euch auch an den Bildern.



Oft verwendete Schrittfolgen sind:

| | | | |
|---|---|--|---|
|  | <p>Kick Ball Change</p> <p>Kick rechts nach vorn, Bein nach hinten abstellen, kleiner Schritt mit links nach vorn.</p> | <p>Pas de Bourrée</p> <p>Rechtes Bein nach hinten, linkes Bein zur Seite, rechtes Bein nach vorn.</p> |  |
|---|---|--|---|

Pas de Bourrée
Ursprünglich eine Schrittfolge in einem der Gesellschaftstänze des 17./18. Jhs., wurde der Pas de Bourrée in das klassische Ballett übernommen; von dort gelangte er auch in den Jazztanz.

Mit diesen Schritten kann man die Bewegungen kombinieren, so dass eine reizvolle kleine **Choreografie** entsteht.

Bewegungen in Kombination – eigene jazztanz Choreografie

1. Die Elemente

- **Ausgangsposition:** breiter Stand, lockere Knie und aufrechtem Körper.
- **Contraction:** Rücken runden, als ob man den Bauchnabel zur Wirbelsäule zöge.
- **Release:** von der Contraction Position in die Ausgangsposition zurückgehen.
- **Kick Ball Change:** breiter Stand auf beiden Beinen; Kick mit dem rechten Bein nach vorn; rechtes Bein wieder abstellen; kleiner Schritt zur Seite.
- **Pas de Bourrée:** breiter Stand; Schritt mit dem rechten Bein nach hinten; Schritt mit dem linken Bein zur Seite; Schritt mit dem rechten Bein nach vorn.

2. Die Kombination

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------|---------|-------------|---------|-----------|--------|-----|----|---------|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| Contraction | Release | Contraction | Release | Kick Ball | Change | Pas | de | Bourrée | | | | | | | |

4 Lasst Abstand und übt zuerst die einzelnen Elemente (1). Fügt sie dann zusammen (2). Vorteilhaft ist es, wenn eine bewegungsbegabte Person mit dem Rücken zur Gruppe die Übungen vortanz. Beginnt alle Überschritte in langsamem Tempo, das ihr dann steigert. Führt die Bewegungen schließlich einzeln und in Kombination zur Musik (auf der CD) aus. Orientiert euch bei der Einstudierung am Video.





Hip-Hop-Tanzgruppe

Tanzstil der Bronx – der Hip-Hop

Der Begriff „Hip-Hop“ bezeichnet einerseits eine Musikrichtung und andererseits eine ganze Jugendkultur, die sich Anfang der 1970er Jahre entwickelte.

Zu dieser Subkultur gehören neben Baggy Pants und Sneakers das DJing, Graffiti, Skateboarding und verschiedene Tanzformen, wie z. B. der Breakdance. Der Ursprung des Hip-Hop liegt in den Blockpartys, Feiern eines ganzen Stadtviertels im hauptsächlichen von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern bewohnten New Yorker Stadtteil Bronx.

Als Tanzstil wurde Hip-Hop vor allem durch Musikvideos populär. Hip-Hop-Choreografien, die in Gruppen oder in Form eines sogenannten „battle“ getanzt werden, zeichnen sich durch einen Wechsel von „beat“- und „offbeat“-Bewegungen aus.

battle

Wettkampf im Hip-Hop, bei dem konkurrierende Teams mit solistischen Einlagen gegeneinander antreten.

1 Führt beide Grundelemente (Time Step und Step Tap) als Vorübung aus. Kombiniert sie dann frei miteinander.

Grundelemente des Hip-Hop

1. Time Step

Bei dieser Bewegung geht man mit einem Bein Schritte in verschiedene Richtungen zum Bass-Beat. Das Knie wird dabei leicht gebeugt.

2. Step Tap

Man setzt einen Fuß zu einer beliebigen Seite und der andere Fuß folgt sehr schnell mit einem kleinen Schritt. Dabei bewegt man auch den Oberkörper, als ob man ihn nachziehen wollte. Man setzt dann wieder in Ausgangsposition.

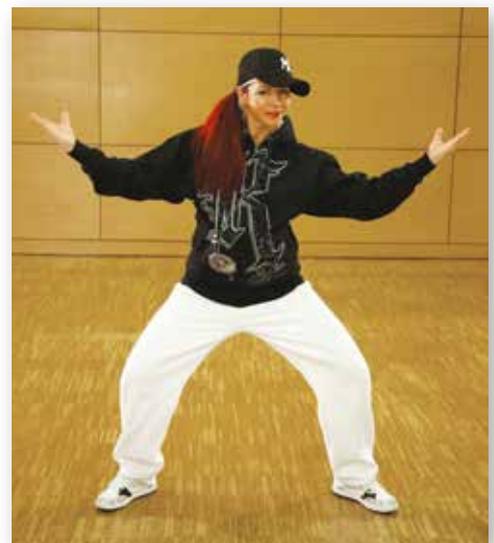
Modus

Ausgangsposition

Die Beine sind gegrätscht und durchgestreckt, die Arme hängen locker an beiden Seiten des Körpers nach unten.

Ausführung

- Auf den Downbeats (Zählzeiten 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) die Knie leicht beugen und die Arme leicht gebeugt mit nach oben gerichteten Handflächen heben (→ Bild).
- Auf den Offbeats (immer auf „und“ zwischen den Zählzeiten: 1 und, 2 und, usw.) die Beine durchstrecken und die Arme leicht senken.



Modell 2

Ausgangsposition

Die Beine sind gegrätscht und durchgestreckt, die Arme hängen locker an beiden Seiten des Körpers nach unten.

Ausführung

- Auf den Downbeats die Knie leicht beugen und die Arme leicht gebeugt und mit gekreuzten Handgelenken auf Brusthöhe anheben. Die Handflächen sind nach unten gerichtet (→ Bild).
- Auf den Offbeats die Beine durchstrecken und die Arme in gleichbleibender Position leicht senken.



- ② Führt zur Musik die verschiedenen Hip-Hop-Modelle aus. Eine Hilfe zur Durchführung der Modelle findet ihr in den Videoauswertungen auf Seite 21–25.



Modell 3

Ausgangsposition

Die Beine sind geschlossen, die Ellenbogen auf Schulterhöhe hochgezogen, die Unterarme eng angewinkelt, die Fäuste auf Brustbeinhöhe (→ Bild).

Ausführung

- Auf „1 und 2“ mit drei kleinen Schritten nach vorne gehen (rechts-links-schließen). Gleichzeitig mit den Armen vor dem Körper auf Brusthöhe einen Kreis gegen den Uhrzeigersinn ziehen. Sobald das rechte Bein schließt, sind die Arme wieder in der Ausgangsposition.
- Auf „3 und 4“ mit drei kleinen Schritten nach hinten gehen (links-rechts-schließen). Mit den Armen den Kreis im Uhrzeigersinn aufziehen.
- Auf „5 bis 8“ Bewegungsablauf wiederholen.



- ③ Erfindet zusätzliche eigene Modelle.

- ④ Gestaltet nun zur Musik eine eigene Choreografie. Dabei könnt ihr die Modelle aus dem Buch und eigene Erfindungen in beliebiger Reihenfolge zusammenstellen.



Modell 4

Ausgangsposition

Die Beine sind gegrätscht und durchgestreckt, die Arme hängen locker an beiden Seiten des Körpers nach unten.

Ausführung

- Auf den Downbeats die Beine durchstrecken, die linke Hand ruht auf dem linken Knie, während der rechte Arm senkrecht nach oben im rechten Winkel abgewinkelt wird. Ein Ballaufschlag ausholt (Achtung: Der Bewegungsablauf beginnt auf dem Auftakt/Offbeat „und“).
- Auf den Downbeats die Knie leicht beugen und mit dem gehobenen Arm leicht nach unten schlagen. Der andere Arm ruht währenddessen weiterhin locker auf dem Oberschenkel (→ Bild).



- ⑤ Übt die Choreografie ein und tragt sie dann vor der Klasse vor.

Singen und Musizieren in der Klasse

Joseph Kabasele

(1930–1983)

Der kongolesische Sänger und Leiter der Band LE GRAND KALLÉ ET L'AFRICAN JAZZ war einer der wichtigsten Vertreter der populären Musik seines Landes.

I Vorüberlegungen

Nicht jede Art von Musik kann man angemessen und stilgerecht in und mit der ganzen Klasse musizieren. Am besten wählt man Stücke, bei denen alle mitmachen und sich ihren Fähigkeiten entsprechend einbringen können: Alle können sprechen, Rhythmen mit Bodypercussion und einfachen Schlaginstrumenten wiedergeben und – natürlich – singen. Das beispielhaft vorgesehene Vorgehen bei der Einstudierung des Songs *Indépendance Cha Cha* von Joseph Kabasele kann man grundsätzlich bei allen Liedern anwenden. Dabei wird man die Vorgehensweise anpassen und nicht immer müssen alle im Folgenden beschriebenen Schritte getan werden, und natürlich kann ihre Aufeinanderfolge geändert werden.



Joseph Kabasele auf einem CD-Cover (1960)

II Der Hintergrund

Bei jeder Art von Musik ist es wichtig, sich vor dem Singen oder Spielen mit dem Entstehungshintergrund zu beschäftigen. Bei vielen Liedern ist es unerlässlich, auch bei *Indépendance Cha Cha*. Der Song stammt aus dem Jahr 1960. Damals wurde die belgische Kolonie Kongo nach jahrelangen Befreiungskämpfen als Demokratische Republik unabhängig. Der kongolesische Sänger und Leiter der Band LE GRAND KALLÉ ET L'AFRICAN JAZZ komponierte den Song, der in ganz Schwarzafrika zum Hit wurde. Die (einer Rumba ähnliche) musikalische Gestaltung offenbart ein interessantes Phänomen: Ursprünglich aus Afrika stammende Rhythmen kehren in ihr Ursprungsland zurück.

II Macht euch mit dem Hintergrund des Songs vertraut. Informiert euch über die derzeitigen Verhältnisse in der Demokratischen Republik Kongo.

Rumba

→ S. 170f.



III Sprecht den Liedtext auf S. 185 zuerst ohne Rhythmisierung, dann im Rhythmus. Achtet dabei besonders auf die Synkopen im Teil [B]. Steigert das Tempo bis 112 bpm. Eine Hilfe kann es sein, wenn ihr stehend im Gospelschritt spricht.

Gospelschritt

Dabei bewegt man sich in kleinen Schritten fast auf der Stelle: links beistellen, rechts beistellen.

III D



Die Lage der Demokratischen Republik Kongo in Afrika

Bei fremdsprachigen Liedern sollte man in aller Regel zuerst den Text im Rhythmus sprechend einüben und dabei die (meist beigegebenen) Ausspracheregeln beachten. Allerdings wird man sich oft mit einer Annäherung an die richtige Aussprache begnügen müssen. Das gilt auch für *Indépendance Cha Cha*. Das kongolesische Lied wird in einem Slang gesungen, in dem sich das Französische mit der afrikanischen Bantusprache Lingála mischt. Im Refrain heißt es „Wir haben die Unabhängigkeit, wir sind endlich frei!“. Der Text des [B]-Teils besteht aus Namen von Politikern (Kasavubu, Lumumba, M[o]butu, Kanza, Tshombe), die im Prozess der Befreiung von der belgischen Kolonialmacht bekannt wurden. Hinzu kommen für Außenstehende kaum verständliche Begriffe oder das Kunstwort „Indépendance“ (von franz. „indépendence“).

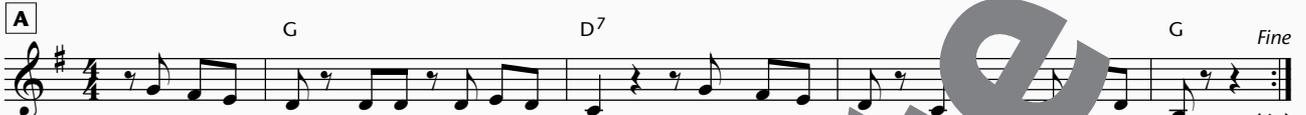
IV Lied und Begleitung

Joseph Kabasele: *Indépendance Cha Cha*

© EMI

A

G D⁷ G *Fine*



1. In-dé-pen-dance cha cha to zu-wi yé! Oh kimp-wan-ja cha-ka-ba-ki-di. (4x)
 2. Oh ta-ble ronde cha cha ba ga-gner oh! Oh li-pan-d-cha to-zu-wi ye!

B

G D⁷ G



Bo-lin-kan-go, Ka-sa-vu-bu mpe Lu-ba-na Ka-lon-dij

D⁷ G *D.C. al Fine*



Bo-lya, Tshom-be, Ka-mit ta-tu, Es-dja, mbu-ta-Kan-za.

Nicht wenige Songs lassen sich mit einfachen Akkordfolgen auf Gitarre oder Klavier begleiten. Bei *Indépendance Cha Cha* braucht man nur die I. und II. Stufe, also C-Dur und D-Dur. Beide Dreiklänge kann man durch hinzunehmen der Töne „würzen“: G⁶ (mit großer Sexte, Zusatzton e) und D⁷ (mit kleiner Septime, Zusatzton e).

Aussprachehilfen:
 ch (cha cha) = tsch
 ths (Tshome) = dsch
 v (Kasavubu) = w
 z (Kanza) = s

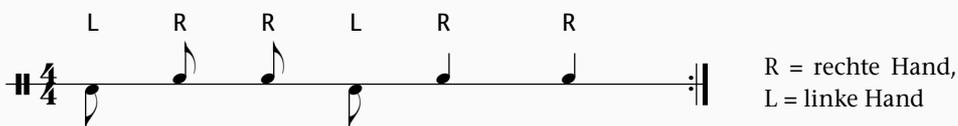
Beispiel *Indépendance Cha Cha*: Akkord-Pattern



Bei vielen rhythmusbetonten Liedern kann (ggf. nur an einigen Stellen) die Einstudierung von Rhythmen mit dem Percussion-Ensemble Hilfe sein. Bei einer Aufführung können Körperinstrumente zum Einsatz kommen. Dabei gelten folgende Grundregeln:

- Bei Pausen helfen Luft- oder Gleichgewichtsschläge, den Puls gut durchzuhalten.
- Der Gospelschritt garantiert ein gemeinsames Grundfeeling und ein stabiles Tempo.
- Bei *Indépendance Cha Cha* wird ein Bodypercussion-Pattern gut möglich, das zwischen Clapping, Ankelschlagen und Brustschlägen abwechselt:

Beispiel *Indépendance Cha Cha*: Bodypercussion-Pattern



R = rechte Hand,
 L = linke Hand

(IVa) Fühlt euch beim Hören in den Song ein. Singt ihn dann zu einer einfachen Akkordbegleitung.



(IVb) Übt das Bodypercussion-Pattern (wie das Sprechen) mit schrittweiser Temposteigerung und Gospelschritt. Teilt euch dann in zwei Gruppen, von denen abwechselnd die Elemente Sprechen und Bodypercussion übernommen werden.



V Begleitstimmen

Bei der Ausgestaltung beinahe jeden Liedes kann man Instrumente heranziehen. Allerdings: Nicht zu jedem Lied passen die gleichen Instrumente! Man beachte auch: Gerade durch eine reduzierte Auswahl der Begleitinstrumente kann man Herkunft, Charakter, Funktion und Aussage von Liedern gut zur Geltung bringen.

Bei sehr alten Liedern wie *So treiben wir den Winter* (Geige) oder *So oft* (schlichter Bordun) als Begleitung. Das gilt auch für viele Tanzlieder (z. B. *Land der Dudelsack*) eine wichtige Rolle spielt. Man kann sich auch andere Instrumente nachahmen (leere Saiten eines Cellos oder klingende Stabspiele).

Beispiel Tanzlied aus Tschechien: Bordunbegleitung

Va Sucht in Liederbüchern Beispiele, die mit Bordunen begleitet werden können.

Hauptstufen (Hauptdreiklänge)
→ S. 213

Eine harmonische Stütze können Gitarre, Klavier, Akkordeon oder Stabspiele bilden. Bei vielen Liedern genügen zwei oder drei Akkorde, meist die der Hauptstufen.

In vielen Folkloren (z. B. in der irischen) war und ist es üblich, dass Instrumente wie Geige oder Flöte melodisch mitspielen. Fügt man zur Melodie instrumentale Begleitstimmen hinzu, ergeben sich oft reizvolle Klangbilder. Beim Song *Indépendance Cha Cha* könnten die Stimmen z. B. so verteilt werden:

- Stimme 1: Melodieinstrumente (Violine, Flöte, Klarinette, Blockflöte)
- Stimme 2: Stabspiele wie Xylophone, Metallofone, Glockenspiel
- Stimme 3: Metallofone mit harten Schlägeln
- Stimme 4: Bassinstrumente wie Cello, Kontrabass, E-Bass

Beispiel Indépendance Cha Cha: Begleitsatz

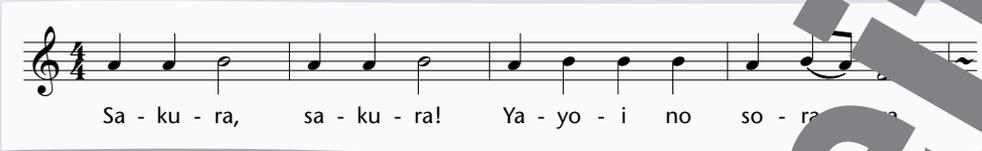
Vb Übt (ggf. in häuslicher Vorbereitung) die Stimmen ein und setzt sie dann zusammen. Sie sind teilweise so einfach, dass sie auch von Nicht-Instrumentalisten gespielt werden können. Setzt nicht immer alle Instrumente ein. Eine unterschiedliche Besetzung der Teile **A** und **B** sorgt für ein abwechslungsreiches Klangbild.

VI Percussion

Keinesfalls sollte man Perkussionsinstrumente bedenken- und gedankenlos bei Liedern jeder Art einsetzen. Und immer muss man sensibel auf die Lautstärke achten: Trommeln sind nun einmal lauter als Geigen oder unverstärkte Singstimmen.

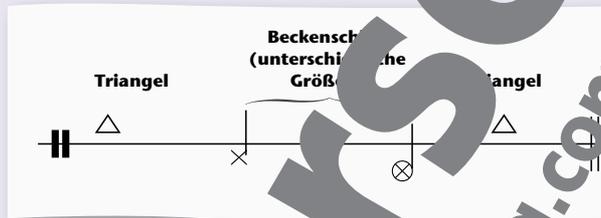
Wichtig ist auch die Anpassung der Instrumente an den Charakter des Liedes. Am Beispiel eines berühmten japanischen Liedes lässt sich das demonstrieren. In *Sakura* geht es um die in Japan in Volksfesten gefeierte Kirschblüte.

Beispiel *Sakura*: Melodie und Vorspiel



(VIa) Rhythmisch Begabte können das Percussion-Pattern (ggf. außerhalb des Unterrichts) einüben. 

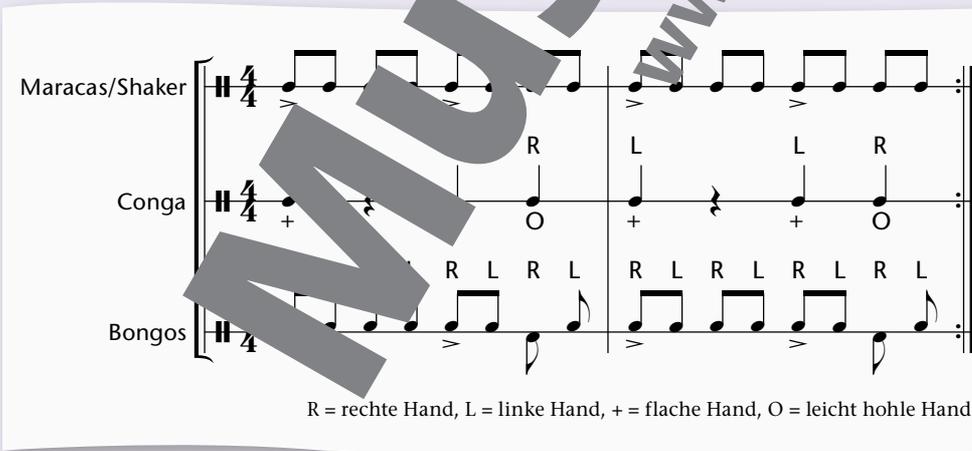
Am besten beschränkt man sich beim Begleiten dieses Liedes auf das Mitspielen der Melodie durch eine Flöte. Für ein Vorspiel reichen Triangel und Becken jeder Größe aus, die in langen Zeitabständen leicht am Rand angeschlagen werden. Das Abwarten auf das Verklingen des jeweiligen Tones erzeugt bereits die passende Stimmung für das verhaltene und beschauliche Lied.



(VIb) Setzt nun alle eingeübten Elemente (Song, Begleitsatz, Patterns) schrittweise zusammen. Achet dabei auf Abwechslung, z. B. durch unterschiedliche Besetzung der beiden Songteile oder durch eingefügte Abschnitte, in denen nur das Begleitmodell und das Body-Percussion-Pattern erklingen. 

Ganz anders muss natürlich die Perkussion zur Begleitung des Song *Indépendance Cha Cha* klingen. In Joseph Kabaseles Interpretation hört man ein recht vielfältiges rhythmisches Geschehen, das sich aber, ohne den originalen Charakter zu vermissen, auf das folgende Modell reduzieren lässt. Als zusätzliche Unterstützung können Claves leise den Viertel puls mitspielen.

Beispiel *Indépendance Cha Cha*: Percussion



(VIc) Schließlich können Tanzpaare im Rumbaschritt (→ S. 171) bei einer Gesamtauführung mitwirken. 

Bigband-Sound und swing-Feeling – die Swing-Ära

William „Count“ Basie
(1904–1984)
Der aus New Jersey stammende Jazzpianist, Arrangeur und Bandleader zählt mit seiner Bigband zu den wichtigsten Repräsentanten der Swing-Ära.

1 Bestimmt, zu welchen Sections die Instrumente auf der Fotografie gehören.

Swing
Abschnitt der Jazzgeschichte.

swing
Bezeichnung für eine den Swing kennzeichnende (v.a. rhythmische) Spielweise.



Das Count Basie Orchestra (1950er-Jahre)

Die Ära des Swing

In den 1930er-Jahren setzte sich ein neuer Jazzstil durch. Duke Ellington, Count Basie und andere große Musiker prägten mit ihren legendären Bigbands den Sound der folgenden Jahre, die als „Swing-Ära“ bezeichnet werden. Weit mehr als früher spielten nun auch weiße Musiker wie Benny Goodman und Glenn Miller eine wichtige Rolle. Die Musik der Bigbands, zu der in den 1930er-Jahren Ballroom- und der großen Städte Lindy Hop und Jitterbug (→ Seite 173) tanzte, wurde auch in der breiten Bevölkerung und bei weißen Jugendlichen außerordentlich populär.

Bereits in den 1920er-Jahren hatte sich die Entwicklung des Swing bereits in den 1920er-Jahren. Zu den kleinen Jazz-Ensembles kamen nun auch Tanzorchester in größeren Formationen, die sich am Jazz orientierten. In der Mitte der 1930er-Jahre hatte sich eine Standardbesetzung herausgebildet. Diese Bigbands setzten sich in der Regel aus drei Instrumentengruppen zusammen:

- **Woodwind-Section** (Holzbläsergruppe): vier, später fünf Saxofone.
- **Brass-Section** (Blechbläsergruppe): drei bis vier Trompeten und zwei bis drei Posaunen.
- **Rhythm-Section** (Rhythmusgruppe): Klavier, Gitarre, Kontrabass und Schlagzeug.

Head-Arrangements

In den frühen Jazzstilen konnten noch alle Bandmitglieder zugleich improvisieren. Eine solche „Kollektivimprovisation“ war angesichts der großen Anzahl von Ausführenden in den Bigbands unmöglich. Man brauchte ein Arrangement, das die Stimmverläufe der einzelnen Instrumente exakt notierte oder in mündlichen Absprachen mit der Band als „Head-Arrangement“ festlegte. Die verschiedenen Sections wurden mit unterschiedlichen Aufgaben betraut. Die Rhythmusgruppe bildete das harmonische und rhythmische Fundament für die meist melodischen Passagen der Saxofone, die von den Blechbläsern mit rhythmischen Akzenten kommentiert wurden. Innerhalb der Arrangements ließ man Freiräume für improvisierte Soli.



IV, 36

2 Hört einen Ausschnitt aus Count Basies *One O'Clock Jump*. Ermittle, in welcher Reihenfolge die Sections hier einsetzen.



IV, 37

3 Hört einige Stellen des *One O'Clock Jump*. Schreibe jeweils die Funktion der neben dem Solisten beteiligten Sections.

Basies Erkennungsmelodie

Die meisten großen Bands des Swing eröffneten oder beschlossen ihre Programme mit immer demselben Stück. Die Geschichte seiner Erkennungsmelodie erzählt Basie selbst:

Es passierte während einer unserer Rundfunkübertragungen. [...] Was eine Band spielte, ging direkt über den Äther. [...] Eines Abends waren es noch ungefähr fünf Minuten bis zum Ende der Sendung, und der Ansager fragte mich nach dem Titel der Schlussnummer. Nun, das Stück hatte einfach keinen Titel. Ich guckte mich im Studio um, und mein Blick fiel auf die Uhr. „Nenn das Ding doch einfach *O’Clock Jump*“, sagte ich dem Ansager. Danach machten wir das Stück zu unserer Erkennungsmelodie.

Riff
→ S. 174

Riff
→ S. 174

Call and Response
→ S. 191

Ein swingendes Arrangement

Count Basies Erkennungsmelodie *One O’Clock Jump* liegt eine Blues-Funktion zugrunde. Darüber werfen sich Reed- und Brass-Section verschiedene Riffs in einer Call-and-Response-Struktur zu.

Musical notation for the first four measures of 'One O’Clock Jump' in 4/4 time. Measure 1 shows a triplet of eighth notes. Measure 2 shows a bass line with a triplet. Measure 3 shows a melody with a triplet. Measure 4 shows a bass line with a triplet. A watermark 'www.helping.com' is overlaid on the notation.

4 Ordnet die Riffs (NB [1]–[4]) den Instrumentengruppen im Hörbeispiel zu.



IV, 38

5 Hört auf die Tonfolgen und die Rhythmik des Kontrabasses. Tippt dazu leise den Beat mit. Beschreibt typische Merkmale des „Walking Bass“.



IV, 36



Walking Bass
→ S. 167

...if it ain’t got that swing

„It don’t mean a thing, if it ain’t got that swing“, so heißt ein Jazzstandard von Duke Ellington. Damit stellt der große Bandleader die Bedeutung des Grundsatzes „swing“ für das Jazzmusizieren heraus. Die Wortdefinition eines Lexikons lässt erkennen, wie schwer es fällt, den Begriff zu erklären:

„swing, wörtlich schwanken, schaukeln: [...] ein sich aus dem rhythmisch-melodischen Ablauf ergebendes, gefühlsbetontes zeitliches Phänomen, das mit Worten kaum erklärbar ist.“ (Handbuch der populären Musik)

Beim swing haben wir ein Gefühl, einen rhythmischen Impuls, den man höchstens annähern, aber nicht messen kann. Dennoch lassen sich wesentliche Faktoren nennen, die ein swingendes Jazzstück kennzeichnen. Dazu gehört ein regelmäßiger Beat, also eine Abfolge von gleichmäßig akzentuierten Grundschlägen. Dieser Beat ist teilweise vom Schlagzeug, ganz deutlich aber im Walking Bass des Kontrabasses zu hören. Ein weiteres typisches Merkmal des swing ist, dass beim Musizieren zweier aufeinander folgender Achtel das erste Achtel etwas länger gespielt wird, das zweite Achtel etwas verzögert folgt und entsprechend verkürzt wird. Das für diese Spielweise übliche Symbol zeigt das ungefähre Verhältnis:

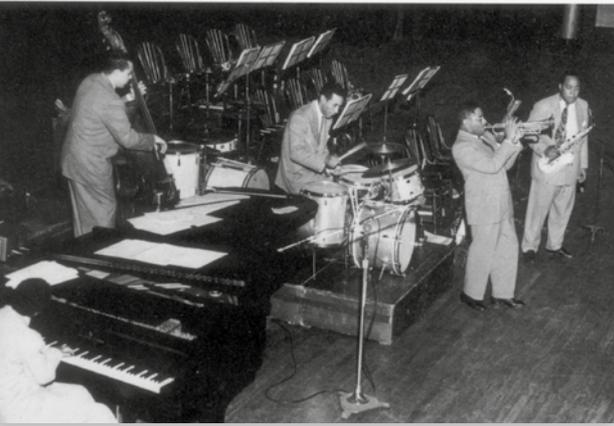
6 Klatscht oder spielt auf dem Ride-Becken des Schlagzeugs eine Kette von Achtern, erst wie notiert „gerade“, anschließend im swing-Feeling.



7 Musiziert die Riffs mit Instrumenten oder singt sie in verschiedenen Gruppen auf Tonsilben (z. B. „du-bah“) zum Playback. Achtet dabei auf das swing-Feeling! Beginnt mit einem Riff und nimmt die anderen nach und nach dazu.



IV, 39



Bebop-Combo mit dem Trompeter Dizzy Gillespie und dem Saxofonisten Charlie Parker

Jazz-Revolution – der Bebop

Gefängnis Orchester

Der Erfolg vieler Bigbands war für die Ausführenden wegen der guten Verdienstmöglichkeiten ein Segen. Auf der anderen Seite gaben ihnen die exakt auskomponierten Arrangements kaum Möglichkeiten des persönlichen Ausdrucks. Der Klarinettist Stan Getz oder Benny Goodman stellte fest:

Irgendetwas geht in der Unterhaltungsmusik verloren, wenn du eines Tages merkst, dass das, was gespielt wird, nicht mehr Musik ist, sondern dass es ein Teil der Unterhaltungsindustrie geworden ist.

In dieser Unterhaltungsindustrie wollten die Bandmitglieder zwar weiterhin ihren Lebensunterhalt. Aber seit dem Beginn der 1940er-Jahre trafen sie sich nach dem „Dienst“ in Clubs zu so genannten Jazz-Workshops, um in kleineren „Combos“ improvisierend zu experimentieren.

Standards als Ausgangspunkt

Bei der Suche nach neuen Klängen griff man zunächst von Standards der Swing-Ära und des Blues aus. So dienten zum Beispiel der beliebte Swing-Titel *Cherokee* als Grundlage für Improvisationen.

Ray Noble: Cherokee

Musik: Ray Noble
© Peter Maurice Music/Arcadia

Cherokee wird zu Ko Ko

Beim Improvisieren in den kleinen Besetzungen entwickelte sich eine neue, komplexe Spielweise. Zu Beginn erklang häufig ein grundlegendes Thema im Unisono. Dann aber entfernte man sich weit von diesem Ausgangspunkt. Als eines der Meisterwerke der neuen Spielkunst gilt Charlie Parkers *Ko Ko*. Auch dieses Stück basiert auf der Akkordfolge von *Cherokee*. Allerdings ist dieser Bezug nur schwer zu hören.

Combo

(von engl. „combination“)
Eine kleinere Gruppe von 3 bis 6 Personen im Jazz.

1 Führt aus, welche „Vorschriften“ Benny Goodman beim Spiel in der Bigband störten.



IV, 40

2 Hört eine Swing-Aufnahme von *Cherokee* und lest dabei den Notentext mit. Haltet mit Großbuchstaben die Formteile des Jazz-Standards fest.



IV, 41

3 Hört nun eine Aufnahme in einer Bebop-Version von *Cherokee* von Charlie Parker. Verfolgt dabei den Ablauf der ermittelten Formteile (Aufgabe 2). Vergleicht ihn mit dem Notentext und beschreibt, wie Parker in den einzelnen Formteilen mit der Melodie umgeht.

Charlie Parker: Ko Ko

Musik: Charlie Parker
© Screen Gems/EMI

Die Melodien wirken hektisch und zerrissen. Und viele Phrasen enden mit einem verminderten Quintfall. Diese „flatted fifth“ nimmt in der Melodik der moderneren Jazzweise eine herausragende Rolle ein. Einer Theorie zufolge gab sie ihr auch den lautmalerischen Namen: „Be-bop“.

Kein Beat zum Tanzen

Nicht nur die komplexen Melodielinien des Bebop verwirrten die Zuhörer, sondern auch die erschwerte rhythmische Orientierung: Zwar behielten die Komponisten den Grundschlag in den durchgängigen Vierteln des Walking Basses bei, aber über dem Schlagzeug wurden Möglichkeiten zu freier Gestaltung eingeräumt. Auch manche Musiker war verwirrt. Louis Armstrong stellte bedauernd fest:

Es gibt keine Melodie, an die man sich erinnern kann und keinen Beat zum Tanzen.

Bebop war also eine wahre Revolution in der Jazzgeschichte. Als ihr Geburtsort gilt „Minton’s Playhouse“ im ersten Stock einer heruntergekommenen Bar im New Yorker Stadtteil Harlem. Neu war nicht nur die Musik, sondern auch die soziale Umkleidekabine der Musiker und das Hörverhalten des Publikums.

„Allmählich begann sich die Überzeugung durchzusetzen, dass „moderner“ Jazz für die Durchschnittstänzer nicht mehr geeignet sei, und dass neue Klänge aus der Musik seien, die den wachsenden Komplexität und den abstrakten Reizen dieser Musik gerecht zu werden. Man sah sich grundsätzlich an, was gegenüber dem Publikum tun müsse. Und in der Tat, es geschah nach dem aufmerksamen Zuhörer. Dies war nun also, genau genommen, eine neue Musik; und es dauerte nicht lange, bis sich die Jazzclubs in Auditorien verwandelten. [...] Die Herrschaft des Bebop in der Welt des Jazz, wiewohl nur von kurzer Dauer, hinterließ tiefe Spuren. Niemals wieder fügte sich der Jazz in das Bild [...] einer für alle zugänglichen Popularkunst.“

(André Hodeir)



Minton's Playhouse in den 1940er-Jahren

Charlie „Bird“ Parker (1920–1955)

Der Saxofonist prägte mit seinen innovativen und komplexen Melodien nachhaltig den Jazz. Er gilt als wichtigster Begründer des Bebop. Nach seinem exzessiven Leben starb er bereits mit 34 Jahren.

4 Beschreibt anhand des Notentextes die Melodiegestaltung von Ko Ko im Vergleich zu Cherokee. Hört anschließend den Ausschnitt.



IV, 43

5 Findet im Notenbeispiel von Ko Ko aufwärtsgerichtete Zweitonfiguren.

6 Spielt die zweitaktige Phrase aus Ko Ko auf einem beliebigen Instrument und charakterisiert die Wirkung der flatted fifth.



7 Hört den Beginn von Ko Ko. Erläutert, wie die Ausführungen hier bei der Vorstellung des Themas vorgehen.



IV, 42

Jazz wird cool – der Cool Jazz



Miles Davis in den 1970er-Jahren

Miles Davis – Meilenstein der Jazzgeschichte

Der Trompeter Miles Davis gehört ohne Zweifel zu den bedeutendsten Musikern der Jazzgeschichte. So wie er als Sohn einer Mittelsstandsfamilie geboren. Mit 16 Jahren trat er in die Musikergewerkschaft ein. Beinahe 50 Jahre, bis zu seinem Tod im Jahr 1991, war er dann bei jedem stilistischen Wandel an vorderer Stelle beteiligt. In Konzerten und mit Aufnahmen wies er neue Wege. Immer fand er exzellente Musiker, die ihn begleiten konnten. Er spielte mit Charlie Parker zusammen, als der Bebop die Jazzszene beherrschte. Gegen Ende der 1960er-Jahre galt er als einer der profiliertesten Vertreter von Spielweisen, die Jazzmusik mit Rock verbanden.

„Im Laufe seiner Karriere hat er die Ästhetik, zu deren Sprecher er sich von Mal zu Mal gemacht hatte, wiederholt verworfen und die Scharen der Musikfolger jeder Generation angeführt.“

(Arrigo Polillo)

Für seinen einzigartigen Beitrag zur Jazzgeschichte halten aber viele die Aufnahmen einer von Miles Davis zusammengestellten, neunköpfigen Studioband. Die Einzelaufnahmen aus den Jahren 1949 und 1950 wurden später unter dem Titel *Birth of the Cool* veröffentlicht, und sie gelten als Geburtsstunde des „Cool Jazz“.

Birth of the Cool

Der Cool Jazz bildete sich am Ende der 1940er-Jahre heraus. Er stellte eine Reaktion auf die nervösen Unruhen des Bebop dar. Das Attribut „cool“ bezieht sich auf mehrere Faktoren. Neben der Spielweise als auch des Klangideals. Der Sound des Cool Jazz ist von Zurückhaltung geprägt. Dynamische Extreme werden vermieden. Insgesamt wird eine eher gedämpfte Grundstimmung vermittelt. Gil Evans, einer der wichtigsten Musiker des Cool Jazz, beschrieb diese musikalische Atmosphäre so:

„Dieses muss leiser gespielt werden, um diesen bestimmten Sound zu erzeugen, und nichts darf getan werden, was die Aufmerksamkeit von ihm ablenken könnte. Dieser Sound lag wie eine Wolke über allem.“



Miles Davis mit seiner CAPITOL BAND bei den Aufnahmen zu *Birth of the Cool*

1 Lest die Texte auf dieser Seite. Hört dann zwei Aufnahmen mit Miles Davis. Entscheidet, zu welchen Stilrichtungen sie gehören. Begründet eure Entscheidung.

2 Hört einen Titel des Albums *Birth of the Cool*. Tippst leise zum Solo des Baritonsaxofons den Beat mit und versucht, die verzögerte, entspannte Spielweise nachzuvollziehen.



Der Vibrafonist Milt Jackson bei dem legendären Konzert in Donaueschingen

Der kühle Klang

Der introvertierte Charakter, der die Stücke des Cool Jazz insgesamt kennzeichnet, zeigt sich auch in der Wahl der Instrumente und in der Art, wie man sie spielte. So wurde der Sound der Trompeten durch die häufige Verwendung von Dämpfern umgeformt. Eine bestimmende Rolle spielten die kalten Töne des Klaviers. Und integrierte Instrumente, die ein neues Klangbild prägten. So war zum Beispiel das Vibrafon zwar schon in früheren Jazzstilen verwendet worden; jetzt aber wurde es geradezu zum Charakteristikum mancher Ensembles.

Ein extremes Beispiel für diesen neuen Sound stellt das MODERN JAZZ QUARTET dar. Die schwedische Gruppe des Vibrafons und die kalten Linien des Klaviers werden von einer stets dezentem Rhythmusgruppe aus Kontrabass und Schlagzeug begleitet.

3 Hört zwei Saxophonisten. Beschreibt den Klang und ordnet sie Jazzstilen zu.



IV, 47/48

Vibrafon

Ein Metallofon mit einer elektronischen Einrichtung, die dafür sorgt, dass die Töne fortschwingen.

4 Vergleicht die Fotos der Musiker des MODERN JAZZ QUARTETS mit den Porträts anderer Jazzmusiker.

Jazz für den Konzertsaal

Die alljährlich stattfindenden Donaueschinger Musiktage sind das wichtigste Forum der zeitgenössischen Musik; dort werden – fast nur in Uraufführungen – die neuesten Werke der musikalischen Avantgarde vorgestellt. 1957 fiel bei diesem Festival ein Konzert aus dem Rahmen: der Auftritt des MODERN JAZZ QUARTETS. Dieses Zusammenbringen von Jazz mit der avantgardistischen Musik ist aus der Sicht nur auf den ersten Blick verblüffend. Denn das Interesse an der europäischen Kunstmusik ist typisch für viele Vertreter des Cool Jazz. Durch die Einbeziehung von Elementen „klassischer Musik“ in ihre Arrangements brachten sie eine neue Farbe in ihre Musik. Ihr kompositionell und harmonisch komplexes Spiel lockte nicht nur eingeschulter Jazzfans in die Konzerthallen, sondern auch ein Publikum, das sich bisher kaum mit Jazz beschäftigte.

Das MODERN JAZZ QUARTET ist für diese besondere Spielart des Cool Jazz ein perfektes Beispiel. Es ist bezeichnend, dass alle vier Mitglieder Musik studiert hatten. Der Pianist John Lewis hatte zudem ein Studium der Anthropologie abgeschlossen. Er war der führende Kopf der Gruppe und arrangierte alle Stücke.

Das MODERN JAZZ QUARTET mit John Lewis (hinten rechts)



Referenz an die Barockzeit

Ein Jazzkritiker beschreibt den Aufbau der Stücke des MODERN JAZZ QUARTET:

„Unter John Lewis' Leitung hat die Gruppe wiederentdeckt, was Musiker [...] in früheren Stilen demonstriert haben und was inzwischen in Vergessenheit geriet: das Geheimnis der Balance zwischen dem, was einers... lieben, vorarrangiert ist, und andererseits dem, was von den einzelnen Solisten improvisiert wird – eine Balance, eine Synthese, die das Werk selbst des besten Jazzmusikers immer nur noch besser und wirkungsvoller machen kann.“
 (Martin Williams)

Vielleicht war gerade wegen dieser Synthese der Stil des MODERN JAZZ QUARTET in Europa ungewöhnlich groß. Hinzu kommt, dass in vielen seiner Stücke Bezüge zur europäischen Kulturgeschichte hergestellt werden. So trägt eines von John Lewis' kompositorischen Meisterstücken den Titel *Vendôme*. Die Referenz auf eine prächtige barocke Platzanlage in Paris findet in der Musik ebenfalls Parallelen.



John Lewis: *Vendôme*, Thema

Musik: John Lewis
 © MJQ Music/Essex

5 Fasst Williams' Zitat über die Bedeutung von notiertem Arrangement bzw. Improvisation zusammen.



6 Spielt das Thema von *Vendôme* mit beliebigen Instrumenten, sodass es euch gut vertraut ist.



IV, 49

7 Hört den Beginn von *Vendôme* und beschreibt, wie das Thema vom MODERN JAZZ QUARTET musikalisch verarbeitet wird.



IV, 50

8 Hört den Beginn der Bach-Fuge. Untersucht den Notenausschnitt und zeigt Parallelen zu *Vendôme* auf (→ S. 126f., Fuge).

Die Place Vendôme in Paris (um 1900)

9 Erläutert, welche Eigenschaften des Stückes sich in dem Bild wiederfinden.



Johann Sebastian Bach: *Das Wohltemperierte Klavier, Fuge d-Moll (Beginn)*



IV, 49

10 Hört das Ende des Stückes *Vendôme* und stellt einen Formablauf, in welchem ihr es in typisch „jazzige“ Abschnitte und Teile gliedert, die Einflüsse der Barockmusik erkennen lassen.

Musik beurteilen

I Hörgruppen

Fast alle Menschen reagieren auf Musik sehr spontan. Anders als in vielen anderen Bereichen unterwerfen nur wenige Hörerinnen und Hörer ihren Eindruck der Kontrolle des Verstands. Die meisten entscheiden im Rahmen der subjektiven Kategorien „Gefallen“ oder „Nichtgefallen“. Das ist eine durchaus legitime Vorgehensweise. Ein „objektives“ Urteil über die Qualität eines Musikstücks ist ohnehin nur im Rahmen von Hörgruppen möglich, die sich auf gemeinsame Maßstäbe geeinigt haben.

I) Nennt Beispiele für Hörgruppen mit gemeinsamen Beurteilungskriterien.

II Polaritätsprofil

Die Sozialforschung hat Methoden entwickelt, die verdeutlichen sollen, wie unterschiedlich Personen, Gegenstände oder Vorstellungen beurteilt werden. Mit diesen „Polaritätsprofilen“ kann man auch die Wirkung von Musikstücken auf verschiedene Hörerinnen und Hörer erkunden und vergleichen. Dabei muss man natürlich bewusst sein, dass ein solches Vorgehen im Rahmen der Schulwissenschaftlichen Anforderungen nicht genügt. Aber es kann dennoch zu interessanten Erkenntnissen verhelfen.

IIa) Formuliert für die Gegensatzpaare jeweils genauere Beschreibungen in fünf Stufen.

Alle Teilnehmenden markieren während des Hörens ihren Eindruck, indem sie Eigenschaften eines beliebigen Musikstücks auf einer Liste mit jeweils zwei Gegensatzpaaren einordnen. In Bezug auf den Parameter „Lautstärke“ muss man sich entscheiden zwischen

IIb) Erstellt eine eigene Vorlage für ein Polaritätsprofil; findet dazu weitere Beurteilungsaspekte.

lärmend - laut - gemäßigt - leise - sehr leise

IIc) Füllt eure Liste zu dem Musikstück aus. Ersatzweise könnt ihr das Arbeitsblatt benutzen. Errechnet dann den Mittelwert für jedes Gegensatzpaar.

Weitere Extreme beziehen sich auf andere Eigenschaften des Stückes. Dazu gehören einige relativ **eindeutig bestimmbare** wie

langsam ← → schnell
 konsonant (wohlklingend) ← → dissonant (missklingend)

Die meisten Gegensatzpaare spiegeln aber eher **subjektive Einschätzungen** wider:

angenehm → unangenehm
 ernst → heiter
 einfach → kompliziert
 leicht → schwer
 interessant → langweilig
 klar → unverständlich
 schmerzhaft → gefühvoll

III Auswertung

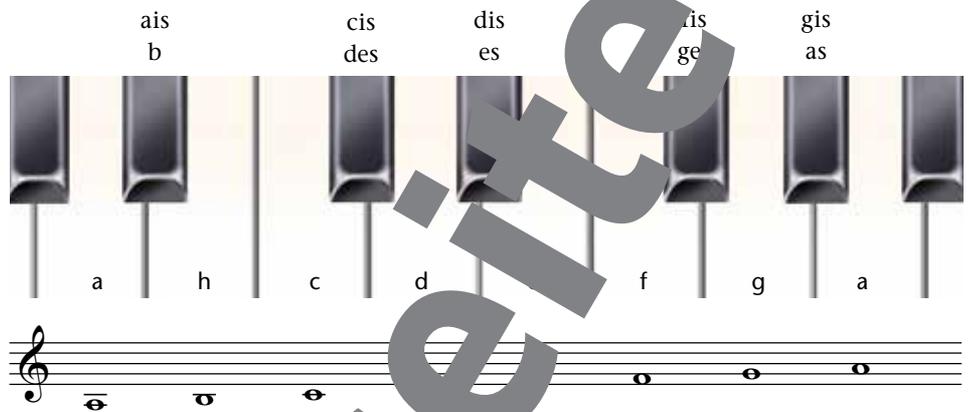
Zur Erstellung eines Polaritätsprofils kreuzt man auf einer vorbereiteten Liste jeweils die persönliche Einschätzung an. Die Auswertung des Ergebnisses kann zu folgenden Fragestellungen führen:

- Wie einheitlich ist die Einschätzung?
- Wie hoch ist der Grad der Abweichungen vom Mittelwert?
- Welche Rolle spielt bei diesen Aspekten die Gruppenzusammensetzung?
- Wie weit weicht die eigene Einschätzung vom Mittelwert ab?
- Worauf sind diese Abweichungen zurückzuführen?

III) Diskutiert das Ergebnis. Berücksichtigt dabei die angegebenen Gesichtspunkte.

Oktavidentität

In den meisten Tonsystemen werden Töne im Oktavabstand als identisch empfunden; sie unterscheiden sich nur durch die höhere oder tiefere Lage und werden deshalb mit den gleichen Tonbuchstaben benannt. In der abendländischen Musik gilt im Wesentlichen, dass die Oktave in zwölf gleich große Abstände (Halbtöne) geteilt ist.



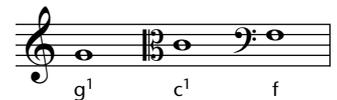
Stammtöne

Sieben Töne werden als Stammtöne mit den Tonbuchstaben a, h, c, d, e, f, g bezeichnet. Zwischen h und c und e und f liegen Halbtöne (kleine Sekunden), die anderen Abstände sind Ganztonschritte (große Sekunden).

Notenschlüssel

Als Bezugspunkt für die Stammtöne werden Schlüssel verwendet. Üblich sind

- G-Schlüssel (Violinschlüssel) → „g“ für hohe Lagen.
- C-Schlüssel → mittlere Lagen.
- F-Schlüssel (Bassschlüssel) → „f“ für tiefe Lagen.



Versetzungszeichen

Jeder Ton kann durch Versetzungszeichen verändert werden:

- Kreuz → einen Stammtone um einen Halbton, an den Notennamen wird die Silbe „is“ angehängt.
- Einhorn → einen Stammtone um einen Halbton, an den Notennamen wird die Silbe „es“ angehängt.
- Auflösungszeichen → b; a → as, e → es.
- Das Doppelkreuzzeichen (x) hebt die Wirkung eines Versetzungszeichens auf.



Intervalle

Der Abstand zwischen zwei Tönen bezeichnet man als Intervall.



Intervalle können feiner bestimmt werden. Sekunden, Septimen, Terzen und Sexten können – je nach der Anzahl der dazwischen liegenden Halbtone – klein oder groß sein. Reine Quarten und Quinten, aber auch Primen und Oktaven können vermindert (z. B. verminderte Oktave a – as) oder übermäßig (z. B. übermäßige Quinte c – gis) auftreten.

Konsonanz, Dissonanz

Intervalle können als Konsonanzen (Wohlklänge) oder Dissonanzen (Missklänge) empfunden werden. Konsonanzen rufen die Wirkung von Ruhe und Entspannung hervor, Dissonanzen die Empfindung von Reibung und Schärfe, sie streben nach Auflösung. Die Einstufung von Klängen in diese beiden grundlegenden Kategorien ist von historischen und kulturspezifischen Faktoren abhängig. In der europäischen Musikkultur nach 1600 wirken z. B. Sekunden und Septimen eher dissonant, Terzen und Sexten konsonant.