

Inhalt

Musik politisch

Lieder rebellischer Bauern8
Lieder eines deutschen Aufstandes10
Ein Chor der Freiheit12
Verfemte Werke14
Durchhalteschlager16
Sowjetische Sinfonien18
Das Lied der Partei22
Klingender Protest in Lateinamerika26
Die Welt ändern30
Fridays for Future32
Nationalhymnen34

Musik interdisziplinär

MUSIK UND LITERATUR

Ein Komponist schreibt über sein Werk38
Ein Liederzyklus der Romantik40
Mendelssohns Musik zu Shakespeares Komödie42
Lautgedichte44
Ungeliebter Nobelpreis46
Musikkritik48

MUSIK UND ARCHITEKTUR

Der Klang in Kirchen und Kathedralen50
Das Festspielhaus in Bayreuth56
Opernhäuser und Konzertsäle58
Ein kühner Bau für elektronische Klänge60
Der goldene Schnitt62
Klang und Bau64

MUSIK UND BILDENDE KUNST

Musizierende im Bild68
Hartmann, Mussorgski und Ravel70
Sinfonische Bilder von Max Reger73
Synästhesien76
Die Zeit in Kunst und Musik78
Stehende Musik, bewegte Skulpturen80

MUSIK UND SPORT

Kontaktsport-Musik82
Musikalische Duelle84

Fit durch Zumba	86
Fußballhymnen und Schlachtgesänge	90
Klassiker und Popstars im Stadion	92
Eistanz und Eiskunstlauf	94

Musik explorativ

KOMPONIST UND WERK: FACETTEN EINER SINFONIE

Paul Hindemith: <i>Mathis der Maler</i>	98
---	----

KOMPONIST UND WERK: FACETTEN EINER OPER

Richard Wagner: <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	112
---	-----

Musik kreativ

EINE PERFORMANCE ZUM THEMA NATUR

Gruß an die Erde	126
----------------------------	-----

EINE KOMPOSITION ZUM THEMA NATUR

Komponierte Natur	128
-----------------------------	-----

SOUNDDESIGN ZUM THEMA NATUR

Sounddesigns einer Landschaft	130
---	-----

EIN SONG ZUM THEMA NATUR

Der Weg zum eigenen Song	132
------------------------------------	-----

Methoden- und Kompetenzseiten

KOMPETENZEN DER MUSIKPRAXIS

Einsingen und Stimmtraining: Wege zur Singpraxis	24
Digitale Musikpraxis: Ein kurzer Weg zur eigenen Musik	88
Grundlagen des Dirigierens: Die Magie des Taktstocks	108

METHODEN DER WERKERSCHLIEßUNG

Musikalische Analyse	35
Verfassen einer Musikkritik	96
Bilddbetrachtung	124

Personen- und Sachverzeichnis	136
Quellenverzeichnis	136

Plattencover und Leitsymbol
der Band QUILAPAYÚN

Ein vereintes Volk wird niemals besiegt!



Die lateinische Revolution galt zunächst als Symbol der Befreiung des Kontinents, aber auch als Feinde: In vielen Ländern wurden im Kontext des Kalten Krieges Militärdiktaturen installiert, die sozialistische Reformen nach kubanischer Modell vorzogen und die Niederschlagung solcher Veränderungen mit exzessiver Gewalt durchsetzten. In Chile übernahm ab 1973 eine Militärjunta unter General Augusto Pinochet die demokratisch gewählte Regierung von Salvador Allende.

Die Diktatur forderte Opfer und Verbrechen: Die Aufarbeitung der Gewalt unterliegt bis heute großen politischen Schwierigkeiten. Als Symbol des Widerstandes gegen die Militärdiktatur komponierten Sergio Ortega und Eduardo Carrasco (QUILAPAYÚN) 1973 das Lied *El pueblo unido jamás será vencido* (Das vereinte Volk wird niemals besiegt werden), das seitdem in ganz Lateinamerika Proteste für soziale Gerechtigkeit begleitet.



6

Hören und singen Sie das Lied in Originalsprache

(Aussprachehilfen siehe S. 27) oder in der Übersetzung. Beschreiben Sie die Wirkung, die davon ausgeht. Benennen Sie musikalische Mittel, die charakteristisch dafür sind. Beziehen Sie die Textaussage (siehe Übertragung ins Englische) in musikalische Überlegungen ein.



Übertragung ins Englische:

The united people will never be defeated (Wdh.)

1. On foot, singing
because we are going triumph.
Advance now,
flags of unity.
And you will come
marching together with me,
and in that way you will see
your song and your flag flourish.
The light
of a red dawn
now announces
the life which will come.

2. On foot, fighting,
the people will triumph
It will be better,
the life which will come
to enamor
our happiness
and in a protest
a thousand voices
revolt,
they will demonstrate
the song of liberty,
with the people
the homeland will be victor.
And with the
rise of the sun
with the voice of a giant
shouting: forward!

Übersetzung mit freundlicher
Genehmigung von Schott Music,
Mainz

Musik u. Text: Sergio Ortega, Eduardo Carrasco
© Coda Ed./Seemsa/Schott Music

El pueblo unido jamás será vencido

Musical score for "El pueblo unido jamás será vencido" in G major, 4/4 time. The score includes lyrics in Spanish and English, with guitar chords and musical notation. A large 'SAMPLE' watermark is overlaid on the page.

Lyrics (Spanish):
 pue - blo ni - do ja - más se - rá ven - ci - do!
 e - pie, can - ta que va - mos a triun - far, a - van - zan
 pie, mar - cha el pue - blo va a triun - far, se - rá me -
 ya ban - de - ras de u - ni - dad. Y tú ven - drás mar -
 la vi - da que ven - drá. A con - quis - tar nues -
 in - do jun - to a mí ya - sí ve - rás tu can - to y tu ban -
 tra fe - li - ci - dad y en un cla - mor mil vo - ces de com -
 de - ra flo - re - cer, la luz de un ro - jo a - ma - ne - cer a -
 ba - te se al - za - rán, dí - rán can - ción de li - ber - tad con

Lyrics (English):
 nun - cia ya la vi - da que ven - drá. pa - tria ven - ce - rá.
 de - ci - sión. La

Final line: Y_a - ho - ra el pue - blo que se al - za en la lu - cha con voz de gi - gan - te, gri - tan - do; ja - de - lan - te!

Anhaltende Proteste in Chile

Chile kehrte in den 1990er-Jahren unter umstrittenen Bedingungen zur Demokratie zurück, die Verfassung der Militärdiktatur blieb aber bestehen und verhinderte die Forderung nach Aufklärung und Gerechtigkeit. Diktator Pinochet starb 2006 im Hausarrest in Chile eines natürlichen Todes, ohne jemals für seine Verbrechen bestraft worden zu sein.



Soziale Proteste in Santiago de Chile 2019

7. Recherchieren und beschreiben Sie Fotos und Videos von Protesten und Demonstrationen in Chile. Besuchen Sie die Website von INTI-ILUMINADO mit dem Song *El Inti-Iluminado*. Beschreiben Sie die Wirkung, die der Song auf die Menschen hat. Diskutieren Sie Vor- und Nachteile der Dynamik, die diese Musik auslösen kann.



8. Finden Sie Beispiele für Protestsongs auf Demonstrationen zu Themen in Ihrem eigenen Umfeld.

8. Finden Sie Beispiele für Protestsongs auf Demonstrationen zu Themen in Ihrem eigenen Umfeld.

Widerstand am Konzertflügel

Auch im Bereich der Neuen Musik wurde die „Neue Chilenische Lied“ zur Inspiration: Der US-amerikanische Komponist Frederic Rzewski verarbeitete 1975 die 36 Piano-Variationen von *The People and the War* von Eduardo Carrasco und setzte damit ein Statement gegen die US-Senspolitik, die den Putsch des chilenischen Militärregimes maßgeblich betrie.



Variation 18 (Ausschnitt)

Musik: Frederic Rzewski, Sergio Ortega, Eduardo Carrasco © Coda Ed./Zenon Music/Schott Music



Frederic Rzewski

(1938–2021)
US-amerikanischer Komponist und Pianist Neuer Musik, bekannt vor allem durch improvisatorische Elemente und politische Bezüge in seinen Werken.

9. Hören Sie das Thema in der Version von Rzewski und zwei seiner Variationen. Beschreiben Sie arbeitsteilig anhand von Höreindrücken und Notenausschnitten, wie die Variationen das Thema jeweils verarbeiten.



Variation 3 (Ausschnitt)



10. Diskutieren Sie, welche Wirkung und Funktion die Verarbeitung politischer Lieder in Neuer Musik haben kann.

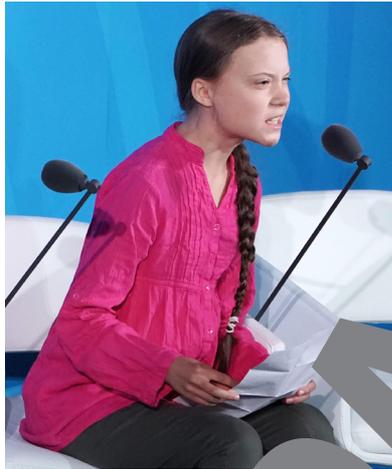
Billie Eilish (*2001)

2019 erzielte sie ihren internationalen Durchbruch. 2021 wurde sie für ihr Engagement für Klima- und Umweltschutz mit dem Deutschen Nachhaltigkeitspreis geehrt.

Greta Thunberg (*2003)

Die Schwedin begann 2018 allein ihren „Schulstreik für das Klima“, dem sich Schülerinnen und Schüler auf der ganzen Welt anschlossen. Als Repräsentantin der FRIDAYS FOR FUTURE-Bewegung wurde die junge Aktivistin 2019 international bekannt.

1 Übersetzen Sie die Rede und den kämpferischen Gestus ins Deutsche.



Greta Thunberg beim Klimagipfel 2019

Friday for Future

How Dare You

Die schwedische Aktivistin Greta Thunberg sorgte 2019 für weltweites Aufsehen. Damals, sechs Monate alt, hielt sie beim UN-Klimagipfel im September 2019 in New York eine kurze, einfache und viel beachtete Rede. Ziel aus dieser Rede gingen um die

This is all wrong. I shouldn't be here. I should be back in school on the other side of the ocean. Yet you all come to us young people for hope. How dare you!

You have stolen my dreams and my childhood with your empty words. And yet I'm one of the lucky ones. People are suffering. People are dying. Entire ecosystems are collapsing. We are in the beginning of a mass extinction, and all you can talk about is money and fairy tales of eternal economic growth. How dare you!

For more than 30 years, the science has been crystal clear. How dare you continue to look away and come here saying that you're doing enough, when the politics and solutions needed are still nowhere in sight. (Greta Thunberg, 2019)

Als jüngere Mitstreiterin von Greta Thunberg tritt die Eilish auf. Die US-amerikanische Singer-Songwriterin vertritt den gleichen Anspruch und wendet sich mit ganz persönlichen Forderungen an ihr Publikum. Ihr Repertoire sind vor allem die Songs, von denen viele in Zusammenarbeit mit ihrem Bruder Finneas entstehen. Die größte Wirkung erzielte sie dabei mit *All Good Girls Go to Hell*. Unter das Video zu dem Song setzte sie eine Nachricht, die sich nicht nur an ihre Fans richtet:



Billie Eilish 2019 in Hamburg

[...] Our earth is warming up at an unprecedented rate, icecaps are melting, our oceans are rising, our wildlife is being poisoned and our forests are burning.

[...] The clock is ticking. [...] Make your voice be heard. Take it to the streets.

(Billie Eilish, 2019)



XX

2 Hören Sie den Dance-Remix von Theo Rio, der auf Ausschnitten der Rede von Greta Thunberg basiert. Gestalten Sie mit Samples der Rede Ihren eigenen Track.



Kompetenz:
Digitale Musikpraxis ➔ S. 88



www

3 Übersetzen Sie den Song von Billie Eilish und interpretieren Sie ihn vor dem Hintergrund des Musikvideos. Stellen Sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur Rede von Greta Thunberg her.



XX

4 Hören Sie den Song von Billie Eilish. Sprechen Sie ihn dann zum Playback und wenden Sie sich mit geeigneten Instrumenten.



5 Besuchen Sie die Website www.billieeilish.com. Merken Sie sich das Ergebnis. Diskutieren Sie Ihre Ergebnisse und werfen Sie einen Blick auf sonst übliche Pop-Produktionen.

6 Diskutieren Sie über Punkte der Ähnlichkeit und der Unterschiede der beiden Musikstücke. Positionieren Sie sich zur Bedeutung politischer Songs in diesen oder anderen gesellschaftlichen Konflikten, die Ihnen wichtig sind.

All the Good Girls Go to Hell

Musik: Billie Eilish, Finneas O'Connell
 Text: Billie Eilish, Finneas O'Connell
 © DRUR/Universal/MCA/Last Frontier

Intro/Interlude

(Dm⁶) (E⁷) Verse Am

My Lu - ci - fer is lone - y.

Fmaj7

I can't com - mit to an - y - thing but Pe - ter's on va - ca - tion, an
 you know I'm not your friend with - out some green - y, wear - ing fet - ters,

E⁷ Am Fmaj7

o - pen in - vi - ta - tion. An - i - mals, ev - er - y - one, look more like a pick - et fence
 Pe - ter should know bet - ter. Your cov - er up is ca - sh, he is such a fool, why are we sav - ing him?

Dm⁶

once you get in - side 'em, not friends but can't in - vite them.
 Poi - son - ing them - selves now, beg - ging for our help, wow!

Prechorus

Am Fmaj7 Dm⁶ E⁷

Hills burn in Cal - i - for - nia, turn to ig - nor - ya, don't say I did - n't warn ya.

Chorus

Am Fmaj7 Dm⁶

All the good girls go to Hell 'cause ev - en God her - self has

E⁷ Am Fmaj7

en - e - mies and the Heav - en - ter starts to rise and heav - en's out of sight.

Dm⁶ Am Fmaj7

She'll want the lev - il on her team.

Outro

Dm⁶ E⁷ Am

My Lu - ci - fer lone - ly. There's noth - ing left to save now.

Fmaj7 Dm⁶ E⁷ Am

My Lu - ci - fer is gon - na owe me. There's noth - ing left to save now.

Mendelssohns Musik zu Shakespeares Komödie



Joseph Noel Paton: *Die Versöhnung von Oberon und Titania*
(um 1850)

Hochzeitsmarsch und Rüpeln

Bis heute werden in Klubs häufig Suiten aus Schachermüller's Musik gespielt. Aber an kaum einem Theater führt man das Stück mit der gesamten Hauspielmusik auf. Auch aus der Musik Felix Mendelssohn Bartholdys zu Shakespeares *Sommernachtstraum* findet man nur einzelne Konzertprogrammen, z. B. den *Hochzeits-*
Marsch.

In der Handlungstränge der Komödie studieren Handwerker ein sehr trauriges Theaterstück ein. Für den Abschluss bereiten sie ein Ballett vor, das gar nicht zum Inhalt ihrer Vorstellung passen will: einen Tanz von Rüpeln.

F. Mendelssohn Bartholdy: Ein Tanz von Rüpeln (aus: Ein Sommernachtstraum)

William Shakespeare

(1564–1616)

Shakespeare gilt als der größte Dichter der englischen Sprache. Seine Tragödien (*Romeo und Julia*, *Hamlet*), Königsdramen und Komödien, aber auch seine Sonette gehören zu den Gipfelwerken der Weltliteratur.

Felix Mendelssohn Bartholdy

(↪ S. 14)



XX

1 Hören Sie den Beginn des *Hochzeitsmarsches*. Stellen Sie dar, welche musikalischen Elemente das Stück charakterisieren, das das Stück immer sofort erkannt wird.



XX

Hören Sie den *Rüpeln*. Beschreiben Sie die musikalischen Elemente, die Mendelssohn die hier verwenden als grobschlächterische Charaktere charakterisiert.

Der *Rüpeltanz* soll der Abschluss der Tragödie sein, in der sich Handwerker als Löwen verkleiden und der Weber Zettel in einen Esel verwandelt wird. Am Ende wird aus dem Trauerspiel eine Komödie. Andere Hauptfiguren in der recht verworrenen Geschichte: ein Liebespaar aus Athen, das sich im Wald verirrt, und der Feenkönig Oberon mit Elfenkönigin Titania, die einen heftigen Ehestreit austragen. Und manchmal greift Puck ein, ein drolliger, erfindungsreicher Geist in Oberons Diensten.

In das ganze turbulente Geschehen wird immer wieder Musik eingebettet: Orchesterstücke wie der *Hochzeitsmarsch* und der *Rüpeltanz* oder Chöre der Elfen. Im Finale spielt das Orchester eine schwungvolle Musik; die Elfenchöre beglückwünschen Titania und Oberon zur Versöhnung mit zarten Liedern. Aber vorher laden die beiden zur Hochzeitsfeier ein. So wird das in einer ganz eigenen Form, die im 19. Jahrhundert sehr beliebt war: in einer Melodram.



John Auster Christian Fitzgerald: *Titania und Zettel* (um 1850)

F. Mendelssohn Bartholdy: *Finale (Ein Sommernachtstraum)*

Allegro di molto

3 Identifizieren Sie Figuren in Fitzgeralds Bild.

4 Studieren Sie das Notenbild des Melodrams (Finale): Erläutern Sie, inwiefern die zu dem Dialog erklingende Musik dem Text gerecht wird.

5 Hören Sie das Melodram und das anschließende Finale der Musik zum *Sommernachtstraum*. Formulieren Sie einen kurzen erklärenden Artikel zum Thema „Melodram“ für ein Lexikon.



6 Überlegen Sie, inwieweit Schauspielmusiken mit Soundtracks zu Filmen vergleichbar sind. Stellen Sie die Unterschiede heraus.

7 Setzen Sie das Wesen der Schauspielmusiken in Beziehung zu der Tatsache, dass sie bei heutigen Inszenierungen kaum noch herangezogen werden.

Oberon

Bei dem ... in den
mattem ... bunten ...
Geister, Elfen, ...
Stellt euch ein!

Singt nach meiner
Lieder Weise!
Singet, hüpfet,
lose, leise!

Titania

Wirbelt mit der zarten Kunst
Eine Not' auf jedes Wort
Hand in Hand, mit Feengunst
Singt, und segnet diesen Ort

Der Klang in Kirchen und Kathedralen

Vierung

In der Vierung durchdringen sich das Langhaus (Chor und Mittelschiff) und das Querhaus (die Kreuzarme) einer Kirche.

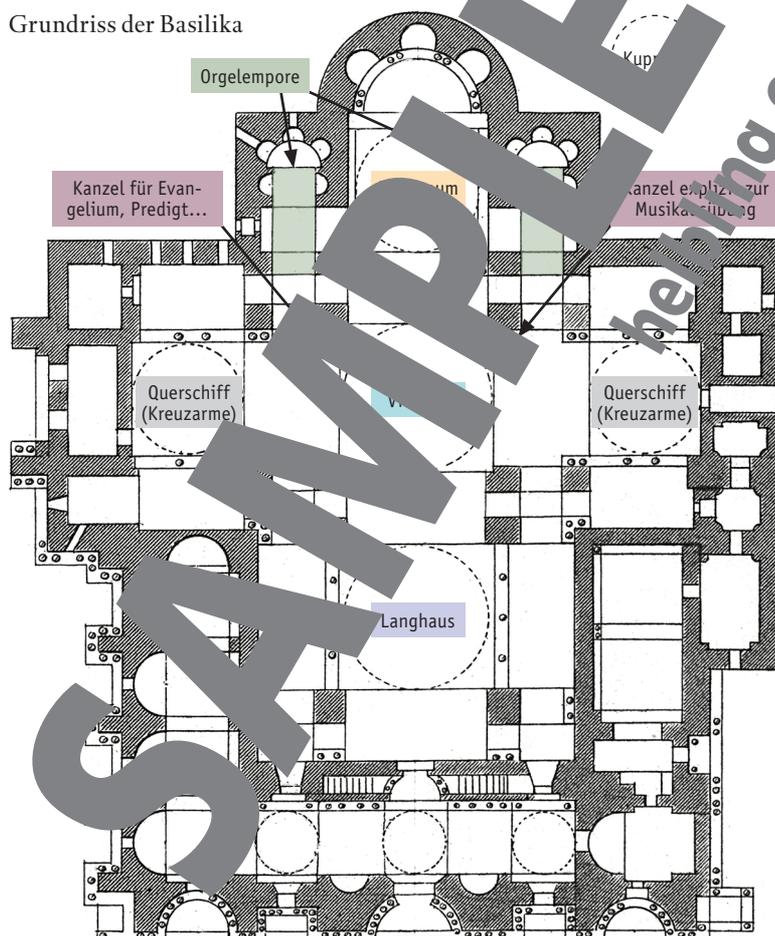
1 Studieren Sie den Grundriss des Markusdoms. Imaginieren Sie die Orte, an denen das Publikum unter Berücksichtigung der Emporen und Kanzeln den optimalen Surround-Sound erleben konnte.

Die Emporen im Markusdom

Seit dem Mittelalter waren Kirchen die wichtigsten „Ortsäle“. Oft beeinflusste die Architektur sogar die Kompositionsweise. Schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden z. B. in Venedig, die Auswirkungen einbezogen. Man stellte Gruppen von Musikern an verschiedenen Stellen des Kirchenschiffes auf. Diese Teil-Ensembles nannte man „Cappelle“, obwohl auch Instrumente dabei eingesetzt wurden. Sie musizierten entweder abwechselnd, aufeinander antwortend oder vereinigt in einem Chor, sodass sie den ganzen Kirchenraum mit Klangpracht erfüllten.

In der Musikgeschichte bezeichnet man eine Art des Musizierens als „Venezianische Mehrchörigkeit“. Neben zu Genua, die in Venedig wurde sie weiterentwickelt. Sie kam dort in mehrstimmigen Kirchen zur Anwendung, auch und vor allem im Markusdom, der Staats- und Kathedrale der Dogen. Die mächtige Basilika wurde in großen Teilen gegen Ende des 17. Jahrhunderts fertiggestellt. Sie erinnert mit ihrer Kreuzform und den fünf Kuppeln über der Vierung und den Kreuzarmen an byzantinische Vorbilder.

Grundriss der Basilika



Die Musik- und Kunstwissenschaftlerin Judith Nüsser befasste sich intensiv mit den Gegebenheiten von San Marco. Sie beschrieb die Musizierpraxis in dem über und über mit Mosaiken auf Goldgrund geschmückten Raumes:

„Abwechselndes Musizieren hatte es in der Kirche zwar schon seit langer Zeit gegeben, angefangen bei den Wechselgesängen der Mönche. Dass aber der Raum in die Komposition einbezogen wurde, das war neu und einzigartig. Die Sänger und Instrumentalisten standen nicht nur an einer Stelle, sondern im Raum verteilt: In San Marco befinden sich an beiden Seiten des Chorraums zwei gegenüberliegende Emporen, auf denen die Musiker [...] Stellung bezogen und im Wettstreit von einer Empore zur anderen musizierten, sodass sich der Klang aus unterschiedlichen Richtungen des Raumes zusammensetzte.“

Wie auf dem Bild von Canal auf der gegenüberliegenden Seite zu erkennen ist, blieb wohl auch die rechte der beiden Kanzeln explizit den Musikern vorbehalten.

Ein Meister der Klangfülle und der Klangvarianten

Zu den wichtigsten Komponisten jener Zeit gehört Giovanni Gabrieli. Judith Nüsser fasste seine Bedeutung so zusammen:

„Giovanni Gabrieli brachte die Kunst der Mehrchörigkeit zu ihrem Höhepunkt, erfand immer neue Varianten und verfeinerte ihre Wirkung. Bis dahin erweiterte er die Zahl der Chöre noch, sodass zusätzlich zu den Emporen und Podeste aufgestellt werden mussten, um die Musiker im Raum zu verteilen. Es gab sogar Aufführungen mit bis zu sechs Chören, die jeweils auch eine Orgel zur Unterstützung hatten. Gabrieli ist nicht nur ein Meister der Klangfülle, sondern vor allem der Klang-Varianten: Mal sind die Chöre eines Stückes in verschiedenen Stimmlagen gesetzt, mal wechselt er zwischen Solo-Partien und dem Vollklang, mal alternieren Singstimmen mit Instrumenten.“

Ein Beispiel für die Verteilung der Vokal- und Instrumentenchöre zu der Besetzung, die Ludovico da Viadana 1612 für ein vierchöriges Choralstück vorschlug:

- **Concertachor**

Die besten Sänger, von der Hauptorgel (und evtl. von Streichern) begleitet

- **Hauptchor**

Starke Besetzung mit 20–30 Sängern, von Instrumenten (z. B. Posaunen) begleitet

- **Hochchor**

Kleine Besetzung, bei der die Oberstimme besonders hervorgehört wird, der Basso continuo wird von der zweiten Orgel ausgeführt

- **Tiefchor**

Kleine Besetzung mit tiefen Stimmen (tief bis tiefer Bass), dazu Posaunen, Fagotte und dritte Orgel

Gotteslob mit vierzehn Stimmen

Als Musterbeispiel für die mehrstimmige Musizierpraxis im Venedig kann Giovanni Gabrielis *Magnificat in G-dur* genannt werden. Der lateinische Text stammt aus dem Lukas-Evangelium. Maria erzählt ihren Lobgesang auf die Größe Gottes:

Magnificat anima mea Dominum, Mein Geist er hebt den Herrn
Et exultavit spiritus meus, Mein Geist freuet sich
In Deo salutari meo, Gottes, meines Heilandes,
Quia respexit humilitatem ancillae suae. Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen.

Das Mariengebete beginnt mit folgenden Worten:

Sicut locutus est ad patres tuos, Wie er geredet hat unsern Vätern,
Abraham et semini in saecula. Abraham und seinem Samen ewiglich.

Der Partiturausschnitt auf der nächsten Seite zeigt eine Stelle kurz vor dem Ende des Mariengebets, an das Gabrieli ein Gloria anfügt.



Antonio da Canal: *Die Musik in San Marco*, Blick in die Vierung und ins Querschiff (1766)

Giovanni Gabrieli

(1554(?)–1612)

Gabrieli wirkte ab 1580 am Markusdom. 1586 wurde er als Nachfolger seines Onkels Andrea Hauptorganist der Kathedrale. Gabrieli gilt als einer der entscheidenden Komponisten im Übergang von der Renaissance zum Barock.

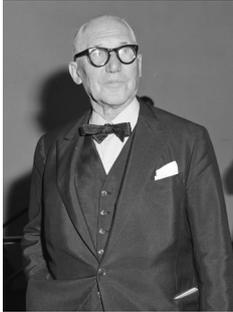
2 Hören Sie mehrmals einen Ausschnitt aus dem Werk in einer Interpretation, bei der – der historischen Praxis folgend – Stimmen durch Instrumente ergänzt oder ersetzt werden. Bestimmen Sie das Instrument, das in Chor 1 die Oberstimme spielt.



3 Im Chor 2 wird nur die Oberstimme gesungen. Benennen Sie die Instrumentengruppe, die die anderen vier Stimmen ausführt.

Weltausstellung

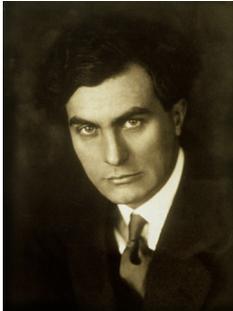
Seit der Mitte des 19. Jh. wurden Weltausstellungen organisiert, in denen die Industrienationen ihre Stärken zur Schau stellten. Oft wurden dabei aufwändige Bauten errichtet, z. B. 1889 in Paris der Eiffelturm.



Le Corbusier

(Charles-Édouard Jeanneret-Gris, 1887–1965)

Als einer der einflussreichsten Architekten seiner Zeit wollte Corbusier die Baukörper auf stereometrische Grundformen zurückführen.



Edgar Varèse

(1883–1965)

Typische Kennzeichen der Werke Varèses sind die Bevorzugung des Schlagwerks und (in seinen späteren Werken) die Verwendung realer Geräusche (z. B. von Straßenmusikanten) neben elektronischer Musik.

1 Diskutieren Sie die Bedeutung für bzw. gegenüber der Zusammenarbeit bei der Produktion.

2 Leiten Sie die Zitate die technischen und baulichen Anforderungen ab, die Le Corbusiers Pavillon erfüllen musste.

Ein kühner Bau für elektronische Klänge

Eine Multi-Media-Show zur Weltausstellung



Der Philips-Pavillon im Jahr 1958.

Der Philips-Pavillon im Jahr 1958 machte sich aufmerksam. Der französisch-schweizerische Architekt Le Corbusier errichtete für den Ausstellungspavillon einen verblüffenden Bau. Heute kann man ihn nicht mehr sehen: Nach einem halben Jahr Ausstellung und rund zwei Millionen Besuchern wurde der Pavillon abgerissen. Damals aber war er Schauplatz eines projizierenden Gesamtkunstwerks aus Architektur, Technik, Klang, Licht und Ton. Jeden acht Minuten dauerte eine Vorstellung.

Die Musik dazu schrieb der französische Komponist Edgar Varèse. Das *Poème électronique*, das er für den Pavillon komponierte, beschrieb er selbst so:

Die Musik, auf 20 Lautsprecher verteilt – es gab zwanzig Verstärkerkombinationen –, war auf einem Dreispurtonband aufgenommen, dessen Dynamik und Klangqualität verändert werden konnte. Die Lautsprecher waren in Gruppen und in sogenannten „Klangbahnen“ angeordnet, um verschiedene Effekte zu erzielen: als ob die Musik sich um den Pavillon bewege oder als ob sie aus verschiedenen Richtungen käme, zurückgeworfen würde etc.

Die Aufführungen des *Poème électronique* schildert die Kunsthistorikerin Karen Michaels:

[Es ging darum,] alle zehn Minuten rund 500 Personen den Eintritt in den Raum zu ermöglichen und gleichzeitig ebenso viele aus ihm herauszuschleusen. [Dabei galt es,] jede Erinnerung an eine gewöhnliche Kino-Atmosphäre zu verhindern. Deformierungen und Verzerrungen der auf die gebogenen Innenwände des Pavillons zu projizierenden Bilder waren erwünscht, Tiefenvolumina sollten einen möglichst phantastischen, irrationalen Raumeindruck und ungewöhnliche Farbeffekte entstehen lassen. Für die Musik von Varèse, dem es besonders um die räumliche Wirkung seiner Komposition ging, mussten gerade, parallel verlaufende Wände wegen unerwünschter Schallreflexionen vermieden werden.

Menschheitsepos im Miniaturformat

Le Corbusier hatte für die Aufführungen des *Poème électronique* einen sekundengenauen Ablaufplan erstellt. Neben den oft blitzschnell wechselnden Schwarz-Weiß-Fotografien gab es auch Filmsequenzen. Edgar Varèse folgte den Anweisungen Le Corbusiers genau. Drei Monate verbrachte er zusammen mit zwei Technikern von Philips im Studio. Das Ausgangsmaterial seiner Collage bestand aus Geräuschaufnahmen, wie Glockenläuten oder der Lärm von Werkshallen. Andere Teile stammten von Schallplatten seiner früheren Kompositionen oder waren komplett maschinell erstellt, wie etwa Gemische aus Sinustönen, wie sie für die frühe elektronische Musik typisch sind.

Le Corbusiers Inszenierung ließ aus Architektur, Klängen und Bildern ein Menschheitsepos im Miniaturformat entstehen. Evolution, Gegenüberstellung der technisierten Zukunft: Das war das Programm. Auch Varèse verfolgte ein großes Anliegen: Er wollte eine Musik schaffen, die absolut frei war und aus Humanität und Lautsprechern zu einem bisher undenkbaren Gesamtkunstwerk beitrug. Er schrieb:

Die Musik des *Poème électronique* besitzt einen schier unglaublichen Reichtum an Klangmaterialien. Orgelklänge, Klavierklänge, Chor- und Sologesang, Schlagzeugeffekte (ich zähle die Glockenklänge und das laute Klopfen auf Holz hier dazu) erinnern zwar noch an konventionelle Instrumente, ebenso stark vertreten sind aber Geräusche aus Montagehallen und Flugzeugmotoren, Detonationen und Sirenen. Im Verlauf zum Schluß des *Poème* einen veritablen Bombensturm.

Corbusiers Ablaufplan

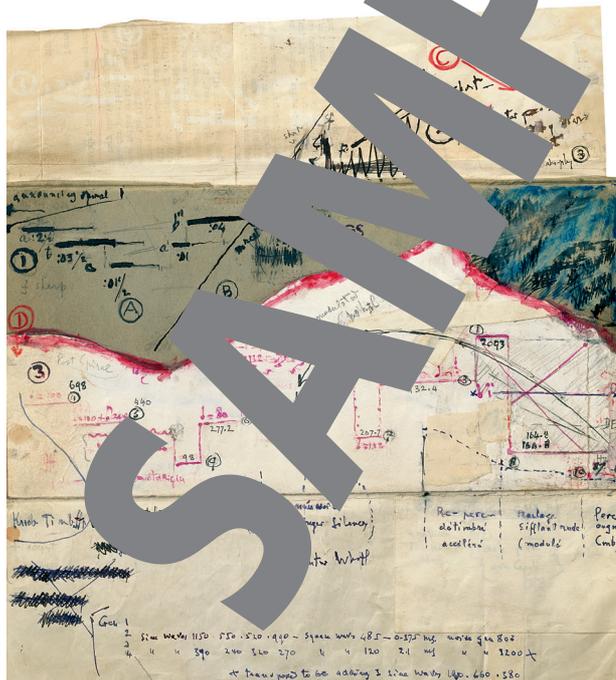
1. Genesis (10 Minuten)
2. Materie und Geist (10 Minuten)
3. Von der Materie zur Schöpfung (eine Minute und 24 Sekunden)
4. Götter von der Materie (35 Sekunden)
5. So prägt die Zeit (10 Minuten)
6. Die Welt (eine Minute)
7. Die Welt der Zukunft (zwei Minuten)

3 Hören Sie einen Ausschnitt aus Edgar Varèses *Poème Électronique*. Notieren Sie die Klangereignisse in der Reihenfolge ihres Auftretens. Beschreiben Sie die Neuerungen in der Komposition, welche Varèse seiner Idee einer „absolut freien“ Musik näherbrachten.

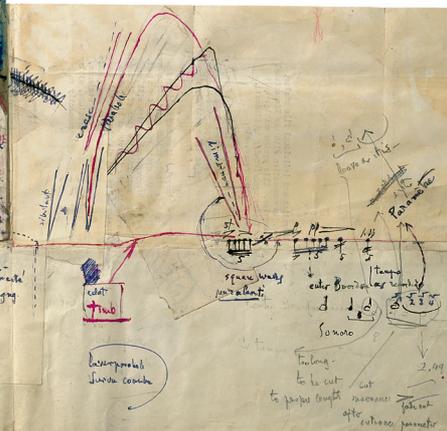


4 Weisen Sie an der abgebildeten Skizze Elemente traditioneller Notation nach.

5 Beschreiben Sie die Herausforderungen, welchen sich das Publikum bei einem Besuch des Pavillons stellen musste. Diskutieren Sie die Frage, ob multiple Eindrücke das Erleben von Kunst steigern oder mindern.



Edgard Varèse, *Poème électronique* für Tonband (1957–58), Collagierte Verlaufsgraphik, 30,2 x 48,5 cm, Sammlung Edgard Varèse, Paul Sacher Stiftung, Basel



Jean Tinguely
(1925–1991)

Der Schweizer Künstler gilt mit seinen zum Teil monumentalen Plastiken als Hauptvertreter der Kinetischen Kunst. Viele seiner Werke, z. B. ein Brunnen auf der Place Igor Stravinsky in Paris, entstanden in Zusammenarbeit mit seiner Frau Niki de Saint Phalle.

Kinetische Kunst

Eine Bewegung ist integraler Bestandteil eines Kunstobjektes

Stehende Musik, bewegte Skulpturen

Klingender Abfall

In einer Kritik über Werke des Schweizer Künstlers Jean Tinguely hieß es: „Aus Abfall und Schrott kann auch Schönheit entstehen“. Das ist eine charakteristische Aussage über manche Richtungen der Objektkunst. Viele Künstlerinnen und Künstler suchten neue Gestaltungsmöglichkeiten: Es entstand ein neuer Kunstbegriff. Dazu gehörte, dass man von alten Kunstformen abrückte. So verwendete man bei Skulpturen statt edlen Materialien alltägliche Materialien wie Abfall und Schrott. Dabei wurden oft verblüffende Experimente. Häufig bezog man nun auch den Faktor Zufall als Gestaltungsmittel ein.

Zu den bedeutendsten Vertretern der neuen Künstlergeneration gehörte Jean Tinguely. Viele seiner kinetischen Skulpturen und Brunnen stehen (z. B. in Basel und in Paris) im öffentlichen Raum. Manche – nicht alle – seiner Werke beziehen Klänge mit ein, die bei den Bewegungen der Teile des Werks entstehen. Bei der riesenhaften Konstruktion der *Meta-Harmonie II* hört man Quietschen, Klingeln, Aufschlaggeräusche. So wird der optische Eindruck vergehender Zeit durch die Abfolge (zuweilen entstehender) akustischer Eindrücke noch deutlicher.



1 Betrachten Sie für ein paar Minuten die kinetische Skulptur *Meta-Harmonie II*. Beschreiben Sie einer nicht anwesenden Person, was sie sehen. Gehen Sie dabei auf den Zeitbegriff ein.

2 Diskutieren Sie die grundsätzlichen ästhetischen Neuerungen bei kinetischer Kunst und nehmen Sie dazu Stellung.



Tinguely, Niki de Saint Phalle
Stravinsky-Brunnen in Paris

Jean Tinguely:
Meta-Harmonie II
(1969)



- Durchforsten Sie den Musiksaal nach klingenden Gegenständen. Testen Sie gezielt auch „Nichtinstrumente“.
- Achten Sie auf unterschiedliches Material (Metall, Holz, Plastik, Stifte usw.), das differenzierte Klänge ermöglicht.
- Verteilen Sie die Klangerzeuger auf einzelne Spielerinnen und Spieler.
- Positionieren Sie sich als Gruppe im Musiksaal.
- Jeder bedient maschinenhaft ohne Taktstruktur einen Klangerzeuger.
- Ein Technikteam übernimmt folgende Aufgaben:
Eine Person sorgt für Beginn und Ende der Maschinenklänge, zwei weitere erstellen einen Video- bzw. Audiomitschnitt (z. B. mit dem Handy).
- Optimieren Sie den Klang in mehreren Versuchen, indem Sie z. B. Umstellungen vornehmen.



3 Erarbeiten Sie in den Anweisungen einen Kasten eine Menschenmaschine. Präsentieren Sie die Aufnahmen und diskutieren Sie das Ergebnis.

Musik als Tapete

Arbeiten wie die von Jean Tinguely fügen statischer Kunst als vierte Dimension einen Zeitverlauf hinzu. In der Musik gibt es entgegengesetzte Erscheinungen, nämlich den Versuch, die Dimension Zeit zu eliminieren. Das geht natürlich nicht real, aber der Effekt kann entstehen. So wollte Erik Satie, dass die Musik die Funktion von Möbelstücken in einem Raum übernimmt. *Musique d'Ameublement* nannte er solche Stücke, und in einem Brief an Jean Cocteau führte er aus:

Die *Musique d'Ameublement* erzeugt Schwingungen; sie hat kein weiteres Ziel. Sie erfüllt die gleiche Rolle wie das Licht, die Wärme und der Komfort in der Form.

Carrelage phonique (Tönender Steinfußboden)

Musik: Erik Satie © Wißner-Verlag
Bearb.: Ludwig Striegel

Stabspiel 1 (Fl., Vl., Kl.)

Stabspiel 2 (Fl., Vl., Kl.)

Auf die kompositorischen Mittel dieser Musik will das Publikum nach Saties Vorstellung nicht achten, den Verlauf des Stückes nicht verfolgen, vielmehr sollen die Motive oder Melodielinien eine Ausweitung des Raumes zulassen. Das geschieht vor allem mit diesen für die *Musique d'Ameublement* charakteristischen Mitteln:

- Wiederholungen
- Austauschbarkeit der Teile
- Baukastenmethode
- die mehr oder weniger musikalische Idiomatik

Der Musikwissenschaftler Ludwig Striegel bezieht sich zur Struktur und fasst den Charakter solcher Stücke zusammen:

[Sie] sind wenig einprägsam und sind tatsächlich so gestaltet, dass man sie leicht überhören kann. Die nichteindeutigkeit scheint bis ins Extrem gesteigert...

Tapisserie en fer forge (Schwarze Tapete)

Musik: Erik Satie © Wißner-Verlag
Bearb.: Ludwig Striegel

4 Spielen Sie *Carrelage phonique*, indem Sie die Zeilen mindestens zwei Spieler verteilen und beliebig oft wiederholen. Jede Stimme kann auch mehrfach besetzt werden.

5 Weisen Sie in den beiden Stücken auf dieser Seite typische kompositorische Mittel der *Musique d'Ameublement* nach. Beziehen Sie dabei die Werktitel mit ein.



Erik Satie
(1866–1925)
Der französische Komponist gehörte (wie Pablo Picasso und der Literat Jean Cocteau) einem illustren Künstlerkreis in Paris an. Seine unkonventionellen Werke waren von der populären Musik beeinflusst, sie regten ihrerseits viele Nachfolgende an.

6 Musizieren Sie die vier Stimmen des Stückes *Tapisserie en fer forge* mit beliebigen Instrumenten. Wiederholen Sie die vier Takte solange, bis sie die Wirkung einer *Möbelmusik* erreichen. Beschreiben Sie die Wirkung.



Kontaktsport-Musik

Scrum beim
Rugby



Über ein Rugby-Spiel

Beim Sport, beim Joggen oder
im Fitnessstudio, ist Musik zu
hören ungewöhnlich. Eher
selten hört man Musik über
ein französisches Kompo-
nisten Arthur Honegger verschaffte
dem Konzertpublikum diese Mög-
lichkeit.

Scrum (Gedränge)

Standardsituation, mit der das Spiel
nach einer Unterbrechung neu
gestartet wird.

1928 schrieb er seine *Konzertmusik*. Weil bei dem aus England stammenden
Rasensport harter Körperkontakt erlaubt ist, gehört er zu den verletzungsreich-
sten Sportarten. Es ist naheliegend, Honeggers Werk *Rugby* als Musterbeispiel für
Programm- und Filmmusik zu betrachten. Man kann vielleicht sogar bestimmte Stellen ei-
ner Spielsituation zuweisen. In dem Ausschnitt aus den Bläserstimmen etwa
kann man ein Gedränge erkennen.



- Hören Sie den Abschnitt
des Werkes, aus dem der
Notenausschnitt 1 stammt. Weisen
Sie in der Partitur charakteristische
Gestaltungsmerkmale nach, die zu
einem Gedränge passen.

Musik: Arthur Honegger
© Ed. Salabert/Ricordi

1

Eine andere Stelle könnte man als musikalisches Abbild eines Tacklings verstehen:

2



Tackling beim Rugby

2 Beschreiben Sie, inwiefern Notenausschnitt **2** die musikalische Nachbildung eines Tacklings sein könnte.

Immer wieder (und besonders prägnant am Ende des Stückes) hört man ein Motiv, das man als Signal oder Hymne deuten könnte:

3

Tackling
Im Rugby ein Spieltechnik, um den Ballbesitzer aufzuhalten. Dabei wird der Körper des Gegners umgriffen.

3 Erklären Sie, welche Elemente im abgebildeten Partiturausschnitt **3** an ein Signal oder eine Hymne denken lassen.

Honeggers Absicht

Von all diesen Deutungen einzel-
len hielt Arthur Honegger wahr-
scheinlich die wenigsten. Er
wollte *Rugby* nicht als programmi-
erte musikalische Komposition verstanden wissen, sondern
ein Spielablauf nachgebildet. In-
den einzelnen Szenen musikalisch skizziert werden.
Ihm ging es vielmehr darum, die Dynamik und Vitalität
des Sports zu zeigen. Die Spieler musikalisch einzuordnen.
Es gibt kaum einen spannungsfreien Moment in der Komposition,
die als eines der Muster der *Op. 66* gelten kann. So wie
ein losen Kreis von Komponisten und einer Komponistin.
Einmal im Grunde einzige gemeinsame Ziel war die Ablehnung
der vorhergehenden Generation, also der in ihren Ohren
„schwarzen“ Werke Wagners und der exquisiten Klangkunst
des Impressionismus. Sie ließen sich lieber von Unterhaltungs-
oder Zirkusmusik oder vom Jazz inspirieren.



Arthur Honegger (um 1920)

Arthur Honegger
(1892–1955)
Der französisch-schweizerische Komponist der gemäßigten Moderne
schrieb Opern, Konzert- und Kammermusik. Aufsehen erregte er
besonders mit seinem Werk *Pacific 231*, das die Fahrt einer Lokomotive
schildert.

4 Hören Sie Honeggers Werk *Rugby*. Nehmen Sie Stellung zur der in den Texten angesprochenen Frage der Einordnung des Stückes in die Programmmusik. Begründen Sie Ihre Position.



5 Entwerfen Sie in Gruppen unterschiedliche Standbilder, die folgende Facetten des Rugby-Sports demonstrieren: Elan – Aggressivität – Dynamik. Empfinden Sie beim erneuten Hören diese Facetten nach.



Die Magie des Taktstocks

Es ist paradox: Die lettische Dirigentin Mirga Gražinytė-Tyla ist im abgebildeten Konzert (Bild rechts) die einzige an der Aufführung Beteiligte, die zugleich die ganze Musik verströmt und dabei keinen einzigen Ton von sich gibt. Für das Konzertpublikum stehen Dirigentinnen und Dirigenten oft im Mittelpunkt der musikalischen Aktion, geben sie doch buchstäblich „den Takt an“. Aber nicht für alle erschließt sich ihre Aufgabe sofort. Überbordende Bewegungen, dramatische Körperhaltung, ausdrucksstarke Mimik werden manchmal als Suche nach Effekt und Eitelkeit empfunden.



lettische Dirigentin Mirga Gražinytė-Tyla

- ▷ Betrachten Sie das Bild der Dirigentin.
- ▷ Gehen Sie detailliert auf Körperhaltung, Arm- und Handstellung und Mimik ein.
- ▷ Deuten Sie dann den Impuls, der dem Orchester vermittelt werden soll.

Passende Berufsbezeichnung

Das Dirigieren eines Orchesters oder eines Chors ist in einem Konzert nur der letzte Abschnitt der Arbeit der Dirigentin. Lange vor der Aufführung sind ihre Talente gefordert. Wie ausgeprägt und wie sie sich zeigen müssen, beweist der Umstand, dass nur wenige an einen großen Klangkörper gelangen. Musikalität, Intelligenz, Beharrlichkeit, Durchsetzungsvermögen gehören dazu, aber auch die schwer zu beschreibende besondere Ausstrahlung, die man als Charisma nennt. Alle diese Eigenschaften kombinieren Dirigenten erst auf der Grundlage eines soliden musikalischen Könnens zur Wirkung. Eine Berufsbezeichnung, die man noch im 20. Jahrhundert ausschließlich (bzw. ausschließlich männliche) Orchesterleiter verwendeten, weist darauf hin: Kapellmeister.

Vorbereitung auf die Probenarbeit

Das ist ein Teil der Probenarbeit, die dem Auftritt vorausgeht, damit die Arbeit der Dirigentin oder des Dirigenten. Hermann Scherchen, ein großer Kapellmeister im 20. Jahrhundert, forderte:

„Der Dirigent muss in seiner Vorstellung das Kunstwerk ebenso vollkommen hören, wie es seinem Schöpfer erklärt. Mehr als jeder andere Künstler muss [...] er sich ein Klangbild mit nachschaffender Phantasie vorstellen.“

Das wesentlichste Werkzeug bei der Vorbereitung ist natürlich die Partitur, die alle an einer Komposition beteiligten Instrumente und Stimmen enthält. An und in dieser Partitur wird gearbeitet, alle Details werden studiert, man macht sich Eintragungen und Markierungen, die das Verfolgen der oft sehr komplexen Notentexte erleichtern. Manche Dirigentinnen oder Dirigenten lernen die Partitur sogar auswendig, was besonders bei großen und langen Werken eine äußerst herausfordernde Gedächtnisleistung darstellt.

- ▷ Sehen Sie sich den Filmausschnitt zur Probenarbeit von Mirga Gražinytė-Tyla an und fassen Sie zusammen, welche Fähigkeiten und Strategien in der vorbereitenden Arbeit mit einem Orchester wichtig sind und wie sie umgesetzt und beurteilt werden.
- ▷ Machen Sie sich eingehend mit dem Aufbau der Partiturseite vertraut (Instrumente, Anordnung, Taktart usw.).
- ▷ Gehen Sie links und rechts der Partitur rechts heraus, wo wichtige Einsätze von Instrumenten oder Instrumentengruppen stattfinden.
- ▷ Legen Sie auf einem Papier oder dem Arbeitsblatt eine Grafik an, in der Sie diese Stellen eintragen. Verwenden Sie verschiedene Farben oder grafische Elemente zur besseren Orientierung.
- ▷ Hören Sie nun mehrmals den Ausschnitt aus der Schubert-Sinfonie und verfolgen Sie das Notat mit dem Blick einer Dirigentin oder eines Dirigenten.



Franz Schubert: Sinfonie Nr. 8 in h-Moll, 2. Satz



Andante con moto

2 Flöten
2 Oboen
2 Klarinetten in A
2 Fagotte
2 Hörner in E
Violine 1
Violine 2
Viola
Violoncello
Kontrabass

pp
pp
pp
pp
pp
pizz.
pp

Fl.
Ob.
Kl.
Fag.
Hrn.
Vi. 1
Vi. 2
Vla.
Vc.
Kb.

mp
pp
fp
p
fp
pizz.
arco
arco
pp

helbing.com

Körperhaltung und Stand

Dirigent oder Dirigentin sind Leitpersonen und müssen als solche auftreten. Dazu gehört ein fester und aufrechter Stand und eine offene und zugewandte Körpersprache und Mimik.



Der finnisch-amerikanische Dirigent Paavo Järvi

- ▶ Wärmen Sie Ihren Körper auf. Führen Sie dazu im Stehen kleine Kreisbewegungen in der Hüfte aus.
- ▶ Gehen Sie auf die Zehen und spüren Sie anschließend Ihre Füße auf dem Boden.
- ▶ Wippen Sie leicht in die Knien und nehmen Sie schließlich einen aufrechten Stand ein.
- ▶ Blicken Sie nach vorne und freundlichem Blick auf sich. Lassen Sie dabei die Arme locker am Körper hängen.
- ▶ Bewegen Sie Ihre Arme und Hände langsam und vorsichtig. Führen Sie kleine kreisende Bewegungen durch. Variieren Sie deren Größe und das Tempo.
- ▶ Überprüfen Sie auch mit der Bewegungsrichtung und -art.
- ▶ Üben Sie ein Musikstück mehrmals. Dirigieren Sie es dann. Passen Sie die Größe und Intensität der Armbewegungen an die Energie der Musik an. Besprechen Sie anschließend Ihre Eindrücke.

Die Vorgabe des Tempos

Damit das jeweilige Ensemble (Orchester, Chor) ein Musikstück exakt gemeinsam beginnt, gibt man eine Auftaktbewegung vor, die bereits das genaue Tempo, die Lautstärke und den Charakter der Musik beinhaltet. Dabei hilft auch das sichtbare Einatmen, das nur für Bläser und Sänger ein wichtiger Orientierungspunkt ist.

- ▶ Wählen Sie einen einfachen und bekannten Kanon aus, der mit Volltakt beginnt. Jemand sollte die Rolle des Dirigenten und gibt einen Auftakt nur mit dem Atem.
- ▶ Überlegen Sie genau, wie das Tempo durch Atmen verbessert und klarer gegeben werden kann. Wechseln Sie die Dirigentenrolle.
- ▶ Geben Sie den Auftakt auch mit den Händen und Armen. Versuchen Sie, die Größe der Bewegung die Lautstärke und Intensität der Musik anzuzeigen. Finden Sie heraus, welche Bewegungen dabei zielführend sind, welche eher hinderlich sind.
- ▶ Probieren Sie Partnerarbeit verschiedene Handhaltungen aus: geschlossene oder offene Finger, Handfläche nach oben oder nach unten. Stellen Sie fest, welche Wirkung jeweils zustande kommt.
- ▶ Führen Sie mit den Händen und Armen pulsierende Auf- und Abbewegungen aus. Denken Sie dabei an einen Absprung von einem Trampolin, wie bei einem Trampolin oder einem Jo-Jo.
- ▶ Üben Sie verschiedene Bewegungsarten, indem Sie z. B. weiche oder zackige Bewegungen durchführen.

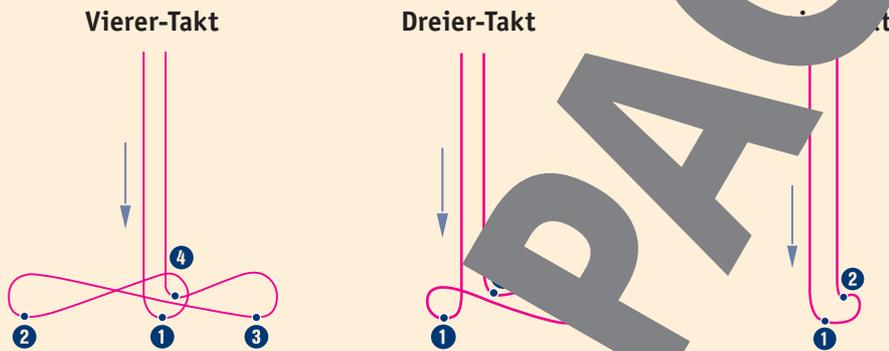


Der britische Dirigent Sir Simon Rattle

Schlagtechnik

Der Dirigent oder die Dirigentin koordiniert im Laufe des Musikstücks das Zusammenspiel der Musiker und Musikerinnen. Dabei haben sich verschiedene Schlagfiguren als Grundlage herausgebildet. Diese beinhalten die Zählzeiten eines Taktes, damit die Spielenden eine

genaue Orientierung im Vorwärts haben. Beim Orchesterdirigieren wird am häufigsten der Taktstock verwendet, der die Handbewegungen präzisiert. Dadurch können die Schlagfiguren auch von größerer Entfernung gehört und gesehen werden.



- ▶ Studieren Sie die oben abgebildeten Schlagfiguren mit der rechten Hand. Die linke Hand schlägt dabei gegen gleich. Üben Sie sie mit beiden Händen synchron. Variieren Sie wieder die Handhaltung und tauschen sie sich über die jeweilige Wirkung aus.
- ▶ Spielen Sie mit der Größe der Schlagfigur: Dirigieren Sie im Forte und im Piano. Verändern Sie auch die Bewegungsart: schwungvoll und weich, energiegelad und zackig.
- ▶ Häufig übernimmt die rechte Hand die Schlagfigur, die linke zeigt zusätzliche und besondere Anweisungen an. Üben Sie diese Unabhängigkeit der Hände. Die linke Hand führt kreisende Bewegungen aus, die rechte Hand eine pulsierende Auf- und Abbewegung. Wechseln Sie auch die Hände.
- ▶ Die linke Hand zeigt durch eine nach unten und nach vorne gerichtete Handbewegung ein Crescendo an, die rechte Hand führt die Schlagfigur aus.
- ▶ Die linke Hand zeigt durch eine nach unten und nach hinten gerichtete Bewegung ein Decrescendo an, die rechte Hand bleibt bei ihrer Schlagfigur.

Dirigate im Vergleich

Professionelle Dirigentinnen und Dirigenten beherrschen die genannten Grundlagen im Schlaf. Für sie beginnt die eigentliche Arbeit mit dem Musikstück: das Musikstück genauestens studieren und jedes Detail erfassen, eine musikalische Vorstellung entwickeln und diese dem Orchester durch seine Probezeit vermitteln. Dabei ent-

wickeln sie die grundlegende Dirigier- und Schlagtechnik weiter, passen sie an die jeweilige Musik an und kommen schließlich zu einem sehr individuellen und manchmal auch eigenwilligen Schlagbild, zu dem die Musik und ihr besonderer Klang verleitet. Dabei gilt: Das Dirigat muss vermitteln, wie die Musik klingen soll.

- ▶ Verarbeiten Sie zwei Videoausschnitte, in denen zwei Dirigenten das gleiche Stück dirigieren.
- ▶ Beobachten Sie die Bewegungen genau und stellen Sie Unterschiede fest.



Komponierte Natur

1 Finden Sie Verben, die verschiedene Klangereignisse im Zusammenhang mit Feuer und Wasser kennzeichnen.

Programm Musik

→ S. 74

Eduard Hanslick

→ S. 118

Reigen

In vielen Kulturen verbreitete Tanzform, bei der sich mehrere Personen bei den Händen halten



Claudio Monteverdi

(1567–1643)

Der am Hof von Mantua wirkende Komponist und Sänger in Venedig tätige Monteverdi war ein wesentlicher und einflussreicher Musiker am Hof von Mantua und in Venedig. Er führte die Renaissance zum Ende und die Barockoper zum Anfang. Zu seinen wichtigsten Opernwerken gehören *L'Orfeo* und *Il Corno Reale*. Zu seinen wesentlichen Kennzeichen gehören die Verwendung von sechsten und zehnten Intervallen sowie die Verwendung von effektvollen Texten.

Lamento

Vokaler oder instrumentaler Klagegesang

Stimmungen und Gefühle

Wie kann man die Natur vertonen? Man kann Schallereignisse imitieren. Tierlaute, Vogelgesänge, die Geräusche von Wasser und Feuer, aber auch manches Wettergeschehen eignen sich für die Imitation und die musikalischen Illustration. In Wäldern kann man Klanglandschaften hören, in denen sich z. B. das leise Rauschen des Windes, das Geläut ferner Quellen, das Geräusche aus Arbeit und Technik mischen. Das Nachahmen solcher Schallereignisse ist als „Tonmalerei“ ein bekanntes Mittel der Programmkomposition.

Aber Musik kann noch mehr: Sie kann auch sehr feinsinnig Stimmungen und Gefühle ausdrücken. Dies kann zum Beispiel Mitleid, Wut, Freude, Erinnerung, Traum – können unmittelbar mit der Natur zusammenhängen. Und letztlich kann Musik auch ganz für sich selbst existierende bewegte Formen“, wie Eduard Hanslick definierte. Aber auch dann können (nicht unbedingt angestrebte) Gedankenverbindungen auslösen, die mit der Natur zu tun haben: So wird beispielsweise ein Reigen häufig mit Naturwesen wie Nixen oder Gnomen verbunden.

Darüber hinaus kann die Musik ganz allgemein Assoziationen hervorrufen. So können sie denken an fließende Energie, Licht- und Klanggeschehen, Idylle, Wiederkehr, Erneuerung, Wachstum, der Entwicklung angeregt und entfesselt werden. In manchen Kompositionen spielt auch die Natur als zerbrechliches Paradies eine Rolle. Sie können als Materialbaukästen für eigene Kompositionen dienen, wenn man sie als „Soundscape“ versteht und auf Elemente des Hintergrunds (Grundlaute) und des Vordergrundes (Signallaute) achtet.

Klagende Nymphenklage

Der italienische Komponist Claudio Monteverdi setzt in seinen Vokalkompositionen immer wieder die Natur als Spiegel der Affekte von Menschen in Liebeskummer, Trauer oder Zweifel ein. In dem weltlichen Madrigal *Lamento della Ninfa* (1638) inszeniert er ein Naturgeschehen mit Vorder- und Hintergrund. Will man das Stück im Sinne einer Klanglandschaft betrachten, hört man eine klagende Nymphe als klar konturierten Signallaut im Vordergrund. Sie trauert um den Verlust ihres Geliebten. Die melodische Linie des Gesangs ist dem Weinen angenähert und enthält viele Seufzer und Chromatik. Als „Hintergrund“ läuft ein zurückhaltendes absteigendes Bass-Ostinato in a-Moll mit den wiederkehrenden Tönen a, g, f, e, das zum Teil von den Kommentaren dreier beobachtender Männer (z. B. „Ah miserella!“) angereichert wird. Diese Form des kreisenden Bass-Patterns ist typisch für ein Lamento:



Klagende Waldnymphe

Claudio Monteverdi: Lamento della Ninfa

Stimme 1
A - mor, a - mor.

Stimme 2

Stimme 3

Bass



Traurige Vögel

In seinem Klavierzyklus *Miroirs (Spiegel)* vertonte Maurice Ravel zwischen 1904 und 1906 Landschaften. Eines der Stücke heißt *Oiseaux (Traurige Vögel)*. Der Komponist wollte hier nach eigenen Worten Erinnerung an einen dunklen Wald in den heißesten Sommerstunden verlorene Vögel anrufen:

Achille Ouvre:
Ravel am Klavier (1911)

Très lent (♩ = 60)

très doux pp

2 Hören Sie die beiden Stücke von Monteverdi und Ravel und identifizieren Sie die Bausteine des Vorder- und Hintergrundes.



Eine Klanglandschaft

- Installieren Sie das Programm *Muscore* und machen Sie sich mit ihm vertraut. Erinnern Sie sich an das Programm eine Klanglandschaft des „zerbrechlichen Paradieses“.
- Wählen Sie ein Instrumentarium, das Ihnen zur Verfügung steht. Erkundigen Sie sich über nachträgliche Möglichkeiten und Notationsweisen der Instrumente. Denken Sie ggf. auch an den Einsatz von Stimmen.
- Benutzen Sie a-Moll als Tonart.
- Verwenden Sie ein Orchester als Hintergrund.
- Setzen Sie klavierhafte Melodien als Vordergrund.
- Gestalten Sie die Dynamik und Artikulation einen Kontrast zwischen Paradies und Zerstörung.
- Interpretieren Sie ein Stück und nehmen Sie es auf.
- Diskutieren Sie das Ergebnis; verbessern Sie, wenn nötig.

3 Lassen Sie sich von den beiden Stücken inspirieren (ohne sie nachzuahmen): Komponieren Sie eine Klanglandschaft, folgen Sie dabei den Vorschlägen im Kasten.





Singende Amsel

Sounddesigns einer Landschaft

Vogelgesänge in Kompositionen

Vertonung von Vogelgesängen gab es in verschiedenen Epochen der Musikgeschichte; offenbar hat es Komponist:innen und Komponisten besonders gereizt, auf die Natur musikalisch zu reagieren. In dem Chorsatz *Le chant des oiseaux* des Renaissance-Komponisten Clément Janequin werden verschiedene Vogellauten im 16. Jahrhundert interessiert der französische Komponist Olivier Messiaen Zeit seines Lebens für Vogelgesänge, die er genau nachempfand:

„Ihre melodischen Wendungen, die die der Amseln, übertreffen an Fantasie die menschliche Vokal- und Gesangsarten.“

Der Gesang einer Amsel ist Ausgangspunkt für seine Komposition *Le merle noir*. Auf ganz andere Weise nutzt der Beatle Paul McCartney den Gesang eines Amselmännchens ein. „Black Bird“ ist Slangausdruck für „schwarzes Mädchen“. In dem Song *Black Bird* steht der Vogel als Symbol für eine Afroamerikanerin, die durch die Rassendiskriminierung gedemütigt ist. Die Amselrufe am Schluss des Songs weisen auf ganz eigene Art auf diese Situation hin. Im Text heißt es:

The Beatles (*Blackbird*, Auszug)

Text: John Lennon, Paul McCartney
© Sony ATV

Blackbird singing in the dead of night, take these broken wings and learn to fly. For your life you were only waiting for this moment to arise.



1 Hören Sie Sounddokumente zu Vogelgesängen. Machen Sie sich über den Zweck der Lautäußerungen von Amseln kundig.

2 Diskutieren Sie, ob der Begriff „Fantasie“ in Messiaens Vorstellung vom Singen der Vögel berechtigt ist.



3 Hören Sie Ausschnitte aus den drei genannten Vertonungen (Janequin, Messiaen, Paul McCartney) und vergleichen Sie Klangkörper, thematischen Bezug und Wirkung der sehr unterschiedlichen Gattungen. Entwickeln Sie ein eigenes Werturteil.

Kunst der Soundscapes

Vogelstimmen oder andere Naturgeräusche lassen sich durch Instrumente und elektronische Mittel imitieren oder auch direkt aufnehmen. Der englische Begriff **Soundscape** bezieht sich auf typische Klänge eines bestimmten Ortes. Er wurde 1977 von dem kanadischen Komponisten und Klangforscher Raymond Murray Schafer geprägt. Er unterscheidet bei den Soundscapes **Keynote Sounds** und **Sound Signals**:

Die Keynotes einer Lautsphäre sind die von Geografie und Klima (z. B. Stadt, Meer, Wüste), Flora und Fauna (z. B. Blätterrauschen, Tierlaute) bestimmten charakteristischen Klangereignisse. Sie bilden den Hintergrund der Soundscapes.

Sound Signals sind klar erkenn- und abgrenzbare Schallereignisse, die direkt unsere Aufmerksamkeit hervorrufen. Oft sind es Warnzeichen: Glocken, Pfeifen, Hörner und Sirenen. Aber auch Tierrufe oder Vogelgesänge können Sound Signals sein. Sie bilden den Vordergrund der Soundscapes.

Es gibt verschiedene Formen solcher Klangkunst: Klänge aus Natur und Umwelt werden in Kunstwerke übertragen. Beim Field Recording etwa werden Klänge aus Natur, Technik und Umwelt mit einem Mikrofon aufgenommen und bearbeitet. In Klangskulpturen werden künstlerisch gestaltete Objekte zu Klangquellen. Bei der Klanginstallation entsteht eine Beziehung eines Klangkörpers zu einem bestimmten Raum oder einer Situation.

Clément Janequin

(um 1475–1558)

Der französische Komponist gilt als Meister der (polyphonischen) Programm-Clés (z. B. *Le chant des oiseaux*). Er ist Begründer der Gattung der merlesimigen (Vogelstimmen) französischen Vokalmusik der Renaissance (Renaissance).

Olivier Messiaen

(1908–1992)

Der französische Komponist und Organist war dem katholischen Mystizismus verbunden und beschäftigte sich intensiv mit Rhythmen fernöstlicher Musikkulturen und dem Gesang der Vögel.

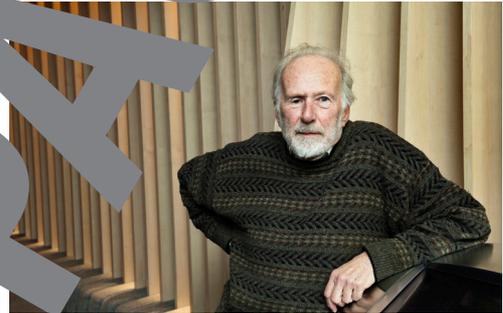
Klänge ausgestalten

Die kreative Ausgestaltung von Klängen nennt man Sounddesign. Sounddesigner kommen in Filmen und Hörspielen, Freiluftaufführungen, Opern, Musicals und Sprechstücken sowie Hörfunk und Fernsehen vor. Heute werden sie zunehmend in Multimedia-Anwendungen und Computerspielen, aber auch in Popsongs und im Hip-Hop eingesetzt. Als **Samples** werden die aufgenommenen Bausteine bezeichnet. Sie können aus der Umwelt oder direkt aus Musikkompositionen kommen.

Murray Schafer als Begründer der Soundscape-Bewegung hat die Umweltverschmutzung auch auf den Klang übertragen. Er bezeichnet akustisch überladene Klanglandschaften (beispielsweise die einer Hauptverkehrsstraße oder eines Hauptbahnhofs) als **Lo-Fi**. Hier verkümmert das Weithören, weil akustische Signale durch Lärmüberflutung überlagert werden. Dagegen nennt er akustisch differenzierbare Klanglandschaften (beispielsweise die eines Waldes oder eines Berges) als **Hi-Fi**: Hier ist die Klangsphäre weniger verschmutzt. Der Hörer kann auf Grund der ruhigen Umgebung weiter in die Ferne hören als in einer Stadt. Heute werden etwa in der Landschaftsökologie spezifische Klangbilder einer Landschaft analysiert.

Raymond Murray Schafer

(1933–2021) Murray Schafer war ein namhafter kanadischer Komponist. Besonders bekannt sind seine Arbeiten in verschiedenen Bereichen der Klangkunst. Er gründete das **WORLD SOUNDSCAPES** Programm, das weltweit Soundscapes sammelt, erforscht und dokumentiert.



Raymond Murray Schafer



4 Stellen Sie zusammen, welche Keynote Sounds und welche Sound Signals Sie in der auf dem Foto wiedergegebenen Landschaft hören könnten.

5 Erstellen Sie in den im Kasten vorgeschlagenen Arbeitsschritten eine Klangkomposition.



- Nehmen Sie Keynote Sounds und Sound Signals in der Natur auf. Achten Sie darauf, dass Lo-Fi- und Hi-Fi-Sounds vorkommen.
- Beauftragen Sie Ihren Sound-Vorrat mit einer geeigneten Software, z. B. dem kostenloseren **REAPER** oder dem **GARAGE-BAND** o. ä.
- Erfinden Sie eine Klangstory zum Thema „Das zerbrechliche Paradies“.
- Erstellen Sie einen Aufbauplan und erfinden Sie eine Klangkomposition.
- Präsentieren Sie Ihre Klangstory; beurteilen Sie sie gemeinsam mit Ihren Mitschülerinnen und Mitschülern.