

TONART

MUSIK ERLEBEN – REFLEKTIEREN – INTERPRETIEREN

Lehrwerk für die Sekundarstufe II Band 2

Lehrerband

Herausgegeben von Ursel Lindner

Unter Mitarbeit von
Wieland Schmid und Philipp Weiß

Mit Beiträgen von
Patrick Ehrich und Armin Weinfurter

HELBLING

Innsbruck • Esslingen • Bern-Belp

Zu diesem Werk sind erhältlich:

- Schulbuch
ISBN 978-3-86227-671-4
- Digitales Schulbuch
ISBN 978-3-86227-672-1
- Audio-Aufnahmen auf fünf CDs:
ISBN 978-3-86227-674-5
- Audio-Aufnahmen in der HELBLING Media App:
Einzellizenz: ISBN 978-3-86227-675-2
Schullizenz für Lehrende: ISBN 978-3-86227-676-9
- Video-Aufnahmen in der HELBLING Media App:
Einzellizenz: ISBN 978-3-86227-677-6
Schullizenz für Lehrende: ISBN 978-3-86227-678-3



Digitales Zusatzangebot (Arbeitsblätter)

1. Auf der e-zone anmelden

Melden Sie sich auf ezone.helbling.com mit Ihrem HELBLING Konto als Lehrerin oder Lehrer an.

2. Code aktivieren

Geben Sie den untenstehenden Code ein und aktivieren Sie ihn:

GMU1-8U3Z-AGMN-4PZM

3. Inhalte verwenden

Sie finden alle freigeschalteten Inhalte zu Tonart Sekundarstufe II, Band 2 nun unter Ihren Materialien.

Redaktion: Dr. Tina Vogel

Umschlag: Kassler Grafik-Design, Leipzig, Roman Bold & Black, Köln

Umschlagmotive: (v.l.n.r.): © Hermann Wakolbinger; © Arthaus/Monarda; © Alamy Stock Foto, Lebrecht Music & Arts;

© Dirk Rudolph; © Bayerische Staatsbibliothek München; © akg-images, Marion Kalter

Notensatz: Susanne Höppner, Neukloster

Klaviersätze: Philipp Weiß, Haar

Layout und Satz: Roman Bold & Black, Köln

Druck und Bindung: Medienhaus Plump GmbH, Rheinbreitbach



ISBN 978-3-86227-673-8

ISMN 979-0-2071-0468-7

1. Auflage A¹/2024

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

© 2024 Helbling, Esslingen

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. Die Nutzung für Text- und Datamining bleibt vorbehalten. Alle Übersetzungsrechte vorbehalten.



LB SB

Einführung 7

Entwicklungen abendländischer Vokalmusik 7

VOM GREGORIANISCHEN CHORAL ZUR ARS NOVA

🔍 Der Choral als liturgische Kunst und als Zeitstil. 10 8

- Gregorianik, Guillaume de Machaut: Messe de Notre-Dame

VOKALMUSIK DER RENAISSANCE

🔍 Messen und Madrigale 14 14

- Heinrich Isaac: Quis dabit capiti meo aquam; Innsbruck, ich muss dich lassen
- Giovanni Perluigi da Palestrina: Missa Assumpta est Maria
- Carlo Gesualdo: Dolcissima mia vita
- Laurenz Lemlin: Der Gutzgauch auf dem Zaune saß

VOKALMUSIK DES BAROCK

Eine Kantate von Johann Sebastian Bach 19 26

- Johann Sebastian Bach: Kantate BWV 26 (Ach wie flüchtig, ach wie nichtig)

VOKALMUSIK DER KLASSIK

Musikalische Bühnenwerke 24 36

- Johann Adam Hiller: Der Dorfbarbier
- Wolfgang Amadé Mozart: Così fan tutte

VOKALMUSIK DER ROMANTIK

Lieder im Schaffenszentrum 31 48

- Lieder von Carl Friedrich Zelter, Franz Schubert, Robert Schumann, 🔍 Johannes Brahms

Musik und Tradition 63

TRADITIONSBEZÜGE

🔍 Ein Choral durch die Jahrhunderte 38 64

- Ein feste Burg ist unser Gott

Stilisierung lateinamerikanischer Volksmusik 44 73

- Alberto Ginastera: Malambo für Klavier

Volksmusikalische Elemente in moderner Orchestermusik 47 76

- Jörg Widmann: Dubairische Tänze

Bach in neuem Gewand 50 80

- Knut Nystedt: Immortal Bach

Südafrikanische Tradition 51 82

- Abdullah Ibrahim: Mannenberg Is Where It's Happening

Jazzmusiker interpretieren einen Hit 53 84

- Adriano Celentano/Trio Elf: Azzurro

Das Alte und das Fremde 55 86

- John Lennon/Paul McCartney: Norwegian Wood

Rockmusik mit Kunstanspruch 57 88

- Yes: Roundabout, Modest Mussorgski/Emerson, Lake & Palmer: Bilder einer Ausstellung

Mittelalter-Rock 59 90

- Schandmaul: Walpugisnacht

TRADITIONSWANDEL

Stilwandel um 1600	61	94
• Adrian Willaert: Victor io, salve		
• Claudio Monteverdi: Orfeo ed Euridice		
Die Emanzipation der Dissonanz	64	98
• Jean-Féry Rebel: Les Élémens		
• Richard Wagner: Tristan und Isolde		
Experimenteller Umgang mit der Stimme	68	103
• Adriana Hölszky: Monolog		

Musik und Technik 107

DIGITALE VERFAHREN

Die digitale Revolution.	70	108
----------------------------------	----	-----

VERBREITUNG VON MUSIK

Von der LP zum Streamingdienst	72	110
------------------------------------------	----	-----

DIE GESTALTENDE FUNKTION DER TECHNIK

Klangwelt der Effekte.	75	113
Der erste Loop.	78	116
• Gavin Bryars: Jesus' Blood Never Failed Me Yet		

ELEKTRONIK IN DER KUNSTMUSIK

Pioniere der elektronischen Musik	80	118
• Karlheinz Stockhausen: Hymnen		
• James Tenney: For Anne (Rising)		

Ein Beethoven-Scherzo aus zweiter Hand	84	123
• Beethoven X: The AI Project		

ELEKTRONISCHE POPULARMUSIK

Propheten der technisierten Welt.	86	130
• Kraftwerk: Autobahn, Radio Aktivität		

TECHNISCHE ENTWICKLUNGEN UND KREATIVE PROZESSE

Zwischen Disco und Techno: House	89	134
• Warehouse: Your Love		
• Beyoncé: Break My Soul		
Musikmarkt.	91	136
• Chilly Gonzales: Never Stop, Not a Musical Genius		

Entwicklungen abendländischer Instrumentalmusik 141

INSTRUMENTALMUSIK DES BAROCK

Polyphone Strukturen.	93	142
• Johann Sebastian Bach: Inventio 13, Brandenburgisches Konzert Nr. 4		
Das konzertierende Prinzip	97	148
• Arcangelo Corelli: Concerto grosso op. 6,8		
• Antonio Vivaldi: Concerto RV 580		
• Georg Friedrich Händel: Suite in D-Dur („Wassermusik“)		

	LB	SB
ÜBERGANGSSTILE		
🔍 Musikalische Brückenbauer	100	158
• Carl Philipp Emanuel Bach: Fantasie in fis-Moll, Wq 67		
• Johann Christian Bach: Sinfonie in Es-Dur op. 9.2		
• Johann Stamitz: Sinfonia à 8		
INSTRUMENTALMUSIK DER KLASSIK		
Sinfonien und Sonaten	104	166
• Ludwig van Beethoven: 8. Sinfonie in F-Dur		
• Muzio Clementi: Sonatine in C-Dur		
🔍 • Joseph Haydn: Streichquartett Hob. III:76		
Das Solokonzert.	108	174
• Wolfgang Amadé Mozart: Klavierkonzert in B-Dur, KV 450		
INSTRUMENTALMUSIK DER ROMANTIK		
Klaviermusik	112	182
• Thekla Bądarzewska: Gebet einer Jungfrau		
• Josephine Lang: Arabeske		
• Sigismund Thalberg: Thème et Étude op. 45		
Orchestermusik	118	192
• Richard Wagner: Tannhäuser (Ouvertüre)		
• Johannes Brahms: Serenade in A-Dur op. 16, 🔍 2. Sinfonie in D-Dur		
Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts.		203
STILRICHTUNGEN DER MODERNE		
Impressionismus	125	204
• Claude Debussy: Préludes, Nr. 8 (La fille aux cheveux de lin)		
Expressionismus	127	208
• Arnold Schönberg: Verklärte Nacht		
• Alban Berg: Wozzeck		
Dodekaphonie	129	214
• Arnold Schönberg: Sechs kleine Klavierstücke (Nr. 6)		
🔍 • Anton Webern: Quartett op. 22		
Futurismus	132	220
• Luigi Russolo: Risveglio di una città		
• Edgar Varèse: Amériques		
Neoklassizismus	134	223
• Igor Strawinski: Divertimento		
• Alfred Schnittke: Concerto grosso Nr. 3		
STRÖMUNGEN UND KONZEPTE NACH 1950		
Aleatorik	136	226
• John Cage: Imaginary Landscape No. 4		
• Karlheinz Stockhausen: Klavierstück XI		
Klangflächenmusik.	139	230
• Krzysztof Penderecki: Anaklasis		
🔍 • György Ligeti: Lontano		

	LB	SB
Minimal Music	141	234
• Steve Reich: Drumming		
Musikalische Performance	144	244
• Carola Bauckholt: Die Alte		
Postmoderne	145	246
• Einojuhani Rautavaara: Konzert für Vögel und Orchester		

Anhang

METHODEN DER WERKERSCHLIEßUNG

• Melodische Aspekte der musikalischen Analyse	148	45
• Rhythmische Aspekte der musikalischen Analyse	150	46
• Zusätzliche Gestaltungsmittel	152	47
• Harmonische Aspekte der musikalischen Analyse	153	60
• Untersuchung lyrischer Texte I	155	62
• Erschließung historischer Texte	157	93
• Formen und Gattungen	158	138
• Untersuchung lyrischer Texte II	155	140
• Besetzung	159	180
• Merkmale moderner Lyrik	160	202

KOMPETENZEN DER MUSIKPRAXIS

• Interpretationen im Vergleich	161	106
• Hilfen zur Höranalyse I	162	156
• Hilfen zur Höranalyse II	163	190
Verzeichnis der Arbeitsblätter	164	
Verzeichnis der Hör- und Filmbeispiele	169	
Quellenverzeichnis	176	

Erklärung der Symbole:

 Erwartungshorizonte

 (Internet-)Recherche

 Hörbeispiele

 Singen und Musizieren/Musik erfinden

 Filmbeispiele

 Arbeitsblatt

Einführung

Die Inhalte von TONART

Das Lehrwerk für die Musikunterricht in der Sekundarstufe II des Gymnasiums gliedert sich in Band 2 in folgende Lernbereiche:

- Entwicklungen abendländischer Vokalmusik
- Musik und Tradition
- Musik und Technik
- Entwicklungen abendländischer Instrumentalmusik
- Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts

Teile der Lernbereiche (ganze Kapitel, Unterkapitel oder Teilbereiche und Erweiterungsaufgaben) sind im Schulbuch und im Lehrerband als erhöhtes Niveau gekennzeichnet und für Vertiefungsstufen oder besonders engagierte Kurse vorgesehen. Im bayerischen LehrplanPLUS kennzeichnen die so markierten Inhalte die Anforderungen des erweiterten Anforderungsniveaus.



Die Anordnung der Lernbereiche

Die Reihenfolge der Arbeit an den vier Themenfeldern ist nicht vorgegeben. Sie wird am besten im Einvernehmen mit den Schülerinnen und Schülern und unter Berücksichtigung situativer Gegebenheiten festgelegt. Dabei können z. B. besondere Umstände oder Vorgaben der Lehrpläne berücksichtigt werden. Das gilt etwa für fächerübergreifende Projekte oder für Projekt- und Wissenschaftswochen, in der Themenbereiche konzentriert behandelt werden.

Die Auswahl der Lerngegenstände

Bei der Auswahl der Lerngegenstände steht das Prinzip des Exemplarischen im Vordergrund. Meist konzentrieren sich die Kapitel auf einen Lerngegenstand, dessen Charakteristika als beispielhaft gelten können. Auf eine flächendeckende Fülle an Informationen wurde nach Möglichkeit verzichtet. Neben im Unterricht oft herangezogenen Werken, werden weniger bekannte beleuchtet, an denen bisher kaum beachtete Aspekte beleuchtet werden.

Arbeitsaufträge und Erwartungshorizonte

Für fast alle Arbeitsaufträge des Schulbuchs sind im Begleitband Erwartungshorizonte angegeben, die durch graue Unterlegungen hervorgehoben werden. Derart schematisierte Antworten dienen der Lehrkraft zur Orientierung; in der Unterrichtswirklichkeit können manche dieser Lösungen nicht von allen Lerngruppen erwartet werden. In solchen Fällen werden die Unterrichtenden mit Nachfragen und Hinweisen weiterhelfen. Nicht selten finden Schülerinnen und Schüler eigenständig andere und dennoch richtige Lösungen. Gelegentlich wird in diesem Begleitband auf anspruchsvolle Arbeitsaufträge hingewiesen, die binnendifferenzierend eingesetzt werden können.

Auf genaue Erwartungshorizonte wurde verzichtet, wenn vor allem nach persönlichen Einschätzungen und Wertungen, nach ästhetischen Urteilen gefragt wurde. Bei solchen Aufgaben stehen Schlüssigkeit der Argumentation und die Gewandtheit der Darstellung entscheidende Qualitätsmerkmale im Vordergrund.

Bei musizierpraktischen Angeboten bietet der Lehrerband statt Erwartungshorizonten meist methodische Hinweise oder Vorschläge für Klavier- oder Klassenbandbegleitungen.



Vorbereitete Unterrichtsbeiträge

Eine vorausschauende Unterrichtsplanung ermöglicht den Einbezug längerfristig vorbereiteter Unterrichtsbeiträge von Schülerinnen und Schülern. Hierzu finden sich in vielen Kapiteln Anregungen (Referate, Recherchen, Einstudierungen, Spielsätze). Oft bietet sich dabei die Möglichkeit, besondere Kenntnisse und Fähigkeiten von Mitgliedern der Lerngruppe einzubeziehen; manchmal gelten die Anregungen auch fächerübergreifenden Themen. Hier kann Expertenwissen gewinnbringend genutzt werden. An vielen Stellen helfen solche Beiträge auch, Unterrichtszeit zu sparen.

Fächerübergreifende Ansätze

In die meisten Kapitel von TONART werden auch dort fächerübergreifende Aspekte integriert, wo sie nicht schon vom Thema vorgegeben sind. Im Idealfall können solche Zusammenhänge im Team-Teaching mit Kolleginnen und Kollegen anderer Fächer beleuchtet werden. Es ist im Sinne eines kulturerschließenden Unterrichts aber auch schon angelegt, im Unterricht Seitenblicke auf andere Fächer zu werfen und die Musik z.B. in ihren politischen oder sozialgeschichtlichen Entstehungszusammenhang oder in den Kontext anderer Kunstformen zu stellen.

Unterrichtsformen

Zur Wahl der Unterrichtsformen und -methoden wurden nur gelegentlich Vorschläge eingefügt. Sie ist weitgehend von den Gegebenheiten im Unterricht und auch von den Vorlieben und Fähigkeiten der Lerngruppe und der Lehrkraft abhängig. Selbstverständlich ist, dass bei den meisten Arbeitsaufträgen schülerzentrierte Arbeitsweisen bevorzugt werden sollen. Es hat sich bewährt, am Ende solcher Arbeitsphasen die Ergebnisse zunächst von einer Schülerin oder einem Schüler vortragen zu lassen und sie als Unterrichtsbeitrag zu werten. Von der Lehrkraft stärker gelenkte Unterrichtsweisen sollte man nur dann anwenden, wenn Vorkenntnisse ins Gedächtnis gerufen werden, wenn zusätzliche Informationen sinnvoll oder notwendig sind oder wenn die Zeitökonomie es erfordert.

Kompetenzkapitel

Neben den Themenfeldern gewidmeten Kapiteln befassen sich andere mit Kompetenzen der Musikpraxis, weitere mit Methoden der Werkerschließung. Dabei werden neben der musikalischen Analyse auch Aspekte der Literatur- und der Kunstbetrachtung berücksichtigt. Diese Kapitel kann die Lehrkraft auf verschiedene Weise heranziehen. Sie können z. B. an entsprechenden Stellen zur Auffrischung bereits erworbenen Wissens oder als Hilfe bei manchen Arbeitsaufträgen verwendet werden. Daneben eignen sie sich auch zu Selbststudium interessierter Schülerinnen und Schüler.

Die Marginalspalten

In den Marginalspalten stehen im Schulbuch die Arbeitsaufträge. Daneben enthalten sie knapp gefasste Informationen z. B. zu Biografien, aber auch Erklärungen möglicherweise unbekannter Begriffe oder Hilfen zur Übersetzung fremdsprachiger Texte.

Arbeitsblätter



Im vorliegenden Lehrerband ergänzt eine Vielzahl von Arbeitsblättern das Materialkompendium, es steht digital zur Verfügung und kann über den eingedruckten Code auf der HELBLING e-Zone eingelöst werden (siehe S. 2). Manche Arbeitsblätter, z. B. solche mit auszufüllenden Tabellen, sind dazu gedacht, den Unterrichtsablauf und die Ergebnissicherung zu erleichtern. Sie ermöglichen die konzentrierte Beschäftigung mit Teilaufgaben. Andere beziehen fächerübergreifende Aspekte ein, erweitern den Fokus der Unterrichtsinhalte oder bieten Transfer- und Anwendungsaufgaben.

Die Audio-Aufnahmen

Bei der Auswahl der Hörbeispiele (auf fünf CDs oder in der HELBLING Media App) wurde, wo immer es möglich war, auf Referenzaufnahmen zurückgegriffen. Neben den Aufnahmen ganzer Sätze oder längerer Abschnitte gibt es auch kurze, auf einen bestimmten Aspekt fokussierte Hörbeispiele. An vielen Stellen wurden Playbacks eingefügt, die – wo es nötig ist – das lebendige Musizieren ersetzen können.



Die Video-Aufnahmen

Die Filmausschnitte sollen den Schülerinnen und Schülern einen anschaulichen Beitrag zum Verständnis ermöglichen oder an anderer Stelle auch Hilfestellung in praktischen Unterrichtsphasen geben. Für Interviews, Konzerte und Bühnenausschnitte wurden solche Beispiele ausgewählt, die als Referenzdarstellung der jeweiligen Werke und Inhalte gelten.



Der Choral als liturgische Kunst und als Zeitstil SB, S. 8

Vorbemerkung	Die Kapitel über den Choral als liturgische Kunst und als Zeitstil können in den Kursen mit erhöhtem Anforderungsniveau benutzt werden, wenn die Schülerinnen und Teilnehmer Unterricht am Instrument oder im Fach Gesang haben. Diese Voraussetzung lässt erwarten, dass die Schülerinnen und Schüler analytisch arbeiten gewachsen sind, wie sie in der schriftlich-praktischen Beurteilung geschildert werden.
Lernziele und Kompetenzen	Die Schülerinnen und Schüler verinnerlichen durch Beschäftigung mit gregorianischen Gesängen das Wesen und die Bedeutung der Musik seit dem Mittelalter beinahe unverändert ausgeübten Musik. Sie kennen und verstehen frühe Notationsformen, übertragen diese in moderne Notation und vertiefen ihr theoretisches Wissen bei der analytischen Arbeit. Sie arbeiten heraus, wie sich aus den frühen Gesängen die komplexe Kompositionsweisen und eine epochenprägende Gattung entwickeln.
Zeitbedarf	Vier Unterrichtsstunden
Hinweise zum Arbeitsblatt	Die auf dem Arbeitsblatt als Ausschnitt entnommene <i>Missa La sol fa re mi</i> von Josquin Desprez bildet ein Bindeglied zwischen den Werken von Massenet und Palestrina. Deshalb kann dieses Arbeitsblatt sowohl am Ende der Beschäftigung mit der Gregorianik als auch im nächsten Großkapitel („Vokalmusik der Renaissance“) eingesetzt werden. Der Ausschnitt bietet die Gelegenheit, musikalische Techniken (z. B. Imitation), die bei Palestrina eine zentrale Rolle spielen werden, zu erkennen und zu beschreiben.



Module

Der Beginn der Kirchenmusik



Die Miniatur aus dem 9. Jahrhundert findet sich in einem Messkanon aus dem Kirchenschatz der Kathedrale von Metz.

Gregor (im einfachen Gewand, das mit roten Kreuzen bestickte Pallium als Papst erkennbar), mit Mitra, Stola und Gloriole, sitzt mit einem Buch in der Hand auf einem Thron, herausgehoben durch seine Einfassung. Sie besteht aus einem gerafften Vorhang und einem Kreis von Wolken. Vor Gregor steht eine Taube. Zu seinen Füßen sitzen (ebenfalls mit Gloriole) zwei Mönche, die lauschen und schreiben; vor ihnen steht eine Schatzkiste, in die sie ihre Schätze werfen.

Die Taube symbolisiert den Heiligen Geist, der Gregor instruiert, ihm offensichtlich die Gesänge eingibt, die aufgeschrieben werden: Die gregorianischen Choräle, so will das Bild sagen, haben unmittelbare göttliche Herkunft.



Unter dem Begriff „Gregorianik“ versteht man die liturgischen Gesänge der frühmittelalterlichen Kirche, die im 9. Jahrhundert als weiterer, eigenständiger musikalischer Zeitstil, der von der Gestalt der Choräle geprägt und bestimmt wird, entstanden.

Neumen und Quadratnotation



In der Miniatur des Absatzes „Neumen und Quadratnotation“ verdeutlicht die Lehrperson, dass es sich nicht um eine eindeutige Vorzeichnung der melodischen Linie handelt, sondern um eine Hilfe zur Erinnerung an bekannte Verläufe. Deshalb ist keine „gültige“ Übertragung möglich. Die Schülerinnen und Schüler singen (zum Beispiel auf „no“) die durch die Handzeichen vorgezeichneten Tonverläufe etwa so:



Beim Erfinden eigener Verläufe sollte darauf geachtet werden, nicht allzu komplizierte Gebilde zu entwerfen.

Vor der Bearbeitung erinnert die Lehrperson an die Beachtung der Schwingung (ohne zu versuchen um die reale Tonhöhe bei der Wiedergabe einzusteigen). Die Umsetzung der melodischen Linie (unter Verzicht auf die Rhythmisierung) führt zu folgendem Ergebnis:



Tonarten und Tonlängen

Nach der praktischen Ausführung der Kirchentonleitern stehen die Schülerinnen und Schüler fest:

Bei keinem der vier Modi liegen die Halbtonschritte zwischen III–IV und VII–VIII (Dur) oder zwischen II–III und V–VI (Moll), keiner entspricht also Dur oder Moll. Vom Klangeindruck her ist am ehesten beim dorischen Modus eine Nähe zu Moll erkennbar, beim lydischen Modus eine Nachbarschaft zu Dur.

Mithilfe der Erläuterung der Notenzeichen finden die Schülerinnen und Schüler folgende Lösung:



Nach jüdischem Vorbild – Psalmodie

Nach dem Lesen des Kapitels „Nach jüdischem Vorbild“ und dem Studium der Psalmodie *Laudate dominum* erläutern die Schülerinnen und Schüler:

Das Formschema der Psalmodie beginnt mit dem Initium (Anfang), das vom Ausgangston (g) zum Rezitationsstimm (c) über dem der Psalmtext vorgetragen wird. Etwa in der Mitte des Verses weicht die Melodie um eine Sekunde nach oben aus (Mediatio = Mittelkadenz). Dann wird die Rezitation des Psalmtextes fortgesetzt und endet in einer Schlusswendung (Terminatio).

Als Ausgangston wird man je nach Zusammensetzung des Kurses einen tieferen Ton wählen. Vor dem Schluss muss die Aufteilung des zweiten Abschnitts geklärt werden: „... manet in ae-ter - - num“.

Das Verhältnis von Text und Musik

Es geht es sich im Wesentlichen um eine syllabische Textvertonung, jedoch kommen (selten) längere Noten auf eine Silbe: „sanctificétur“, „nomen“, „tuum“, „caelo“, „et“, „terra“.

Strenggenommen liegt also eine Mischform von Syllabik und Melismatik vor („Oligotonischer Stil“).

10



Es ist sinnvoll, die Melodie zunächst auf einer Singsilbe ohne Text einzustudieren. Evtl. kann dies auch ohne Noten und nur nach Handzeichen der Lehrperson geschehen. Anschließend wird der (Noten-) Text hinzugefügt und – wenn notwendig – übersetzt („Vater unser im Himmel, Gottes Name, dein Reich komme; dein Wille geschehe, wie im Himmel, so auf Erden.“)

Die Schilderung des persönlichen Eindrucks beim Singen fällt subjektiv von Unbegreiflichkeit über die Möglichkeit hat alles Erlebte Raum und Berechtigung. Die Eindrücke werden durch die Musik festgemacht und begründet.

Jubel in der Osternacht

11



I, 1

- Es handelt sich um einen einstimmigen Gesang.
- Er wird nur von Männerstimmen ausgeführt.
- Der Rhythmus wird recht frei gestaltet.
- Das Alleluja wird im Wechsel zwischen Vorsänger (Kantor) und Gruppe (Schola) dreimal gesungen, jeweils um einen Ton ansteigend.

12

Dieser Arbeitsauftrag kann z. B. in einer kurzen Arbeitsschleife, anschließend Vortrag der Ergebnisse erfüllt werden. Als Unterschiede zum Alleluja der Osternacht werden genannt:

- Der Jubilus ist wesentlich länger.
- Das Melisma auf der letzten Silbe ist sehr ausgedehnt.
- Der Ambitus ist etwas größer: Rufus, Jubilus f-e'

13



I, 2

Sehr aufmerksame Hörerinnen und Hörer werden beim erfolgreichen Abschluss erkennen, dass der Vortrag an wenigen Stellen geringfügig vom Rhythmus abweicht. Für die Beantwortung der Frage ist das ohne Bedeutung.

Der erste Abschnitt wird zunächst vom Vorsänger (Kantor) vorgetragen, dann von der Gruppe (Schola) wiederholt. Danach folgt die Schola mit dem Text „in immolatus est Christus“ singt nur der Kantor, die erneute Wiederholung des Alleluja-Abschnitts die Schola.

14

Augustinus ermahnt an, dass für einen Seite „schwächere Gemüter“ (damit sind wohl leicht beeinflussbare, weltliche Menschen gemeint) von der Musik angezogen werden, ihr aber keine intensive Aufmerksamkeit schenken, sondern sie als angenehmen Begleitzustand des spirituellen Textes empfinden. Allerdings aber genau zuhören und die Schönheit der Musik erkennen, können durch den ästhetischen Genuss von der Botschaft abgelenkt werden. Für sie ist der Gesang also ein Übel.

Das Geschäft mit der Gregorianik

15



I, 3

Das Credo wurde 1994 in einem österreichischen Klostersaal eingespielt. Die hallende Akustik prägt den Klang der Stimmen in hohem Maß.

Jan Garbarek fügt mit einem Sopransaxophon dem zweistimmigen Credo eines anonymen Komponisten eine dritte Stimme hinzu. Nachdem die beiden hohen Männerstimmen zunächst allein zu hören sind, tritt das Instrument zurückhaltend ein, nimmt gelegentlich Partikel des Gesangs auf und setzt sich fort, fügt sich mit eigenen Linien in das musikalische Geschehen ein, steigt stellenweise weit über die Stimmen auf. Garbareks Spiel ist (oder wirkt) improvisiert; stilistisch lässt es sich kaum einordnen, dem Jazz lässt es sich nicht zwingend zuordnen.

Die persönliche Einschätzung bleibt den Schülerinnen und Schülern überlassen. Dabei können u. a. folgende Argumente eine Rolle spielen:

- unzulässige „Profanierung“ eines geistlichen Werks
- Kommerzialisierung
- Zusammenfügung inkompatibler musikalischer Stile
- innovative Bereicherung und „Modernisierung“ alter Musik
- Wecken von Interesse für historische Musik

Mehrstimmigkeit und Messe

Das zweistimmige *Pange Melos Lacrimorum* aus den Jahren um 1190 stammt von einem anonymen Meister. Sie wird vom amerikanischen Ensemble LIONHEART

16



1,4

Zu einer führenden Stimme kommt eine bewegtere zweite, die sich von der starren Intervallbindung des Parallelorganums gelöst hat. Es handelt sich um eine Kompositionstechnik des schweifenden Organums.

Eine neue Kunst

Beim Singen des *Kyrie* kann das Mitzeichnen der Linie mit der Hand eine Hilfe darstellen. Dabei prägen sich die Schülerinnen und Schüler die Melodie ein, deren Kenntnis die Voraussetzung für die Arbeit an den nächsten Aufgaben ist.

17



Vor dem Hören des *Kyrie* wird die Partitur vorgelesen. Auf dem Oktaviertext im Tenor weist die Lehrperson hin. Nach dem (ggf. mehrfachen) Hören des Ausschnitts aus Machauts Messe werden die Lösungen im Unterrichtsgespräch erörtert:

18



1,5

- Die Chormelodie findet sich im Tenor (drittes System, durch die Oktavierung als Tenor erkennbar).
- Anders als in der Choralnotation ist die Chormelodie hier rhythmisiert notiert.
- Die dreitaktigen Abschnitte der Melodie (im Tenor) werden durch Pausen voneinander getrennt, z. B. Takt 1–3, 5–7 usw. Die anderen Stimmen (Sopran, Alt, Bass) werden in den Pausen fortgeführt.
- Der Tenor weist sich durch solche dreitaktigen Melodieabschnitte auf, die isorhythmisch gestaltet sind.

Messen und Madrigale

SB, S. 14

Vorbemerkung	Die Kapitel über die Vokalmusik der Renaissance können mit einem höheren Anforderungsniveau behandelt werden. Teilnehmer*innen, die an einem teilnehmer Unterricht am Instrument oder im Fachbereich Musik teilnehmen, können diese Voraussetzung als analytischen Aufgabengewinn erwarten, wie sie in der schriftlich-praktischen Abiturprüfung gesammelt werden.
Lernziele und Kompetenzen	Die Schülerinnen und Schüler können Werke von Komponisten und Komponistinnen der Renaissance einordnen; sie belegen ihre analytischen Beobachtungen und Gestaltungsmerkmale in den Notentexten. Sie erfassen Satzstrukturen und erklären Elemente der Textausdeutung. Sie singen und spielen an einem repräsentativen Chorsatz der Epoche. Sie verstehen historische Zusammenhänge und setzen sie Werke der Architektur und Malerei in Beziehung zu Musik und Musikkulturen.
Zeitbedarf	Vier Unterrichtsstunden
Hinweise zum Arbeitsblatt	Da das Werk von Josquin des Prespes als Bindeglied zwischen der Ars nova und der Vokalmusik der Renaissance bildet, ist es in das Arbeitsblatt 1 in beiden Zusammenhängen eingesetzt worden.
Hinweise zum Arbeitsblatt	Das Arbeitsblatt enthält Vorlagen für die Aufgaben 12, 13 und 14 im Kapitel „Der Fürst aus der Goldweide“ sowie eine zusätzliche Aufgabe zur Sprachvertonung mit einem Ausschnitt aus einem Madrigal von Claudio Monteverdi.

Module

Paradebeispiel Heinrich Isaac

1 Nach dem Lesen des Textes kann das Bild etwa so aussehen:

Eine offene klassische Halle öffnet den Blick in eine sanfte, „arkadische“ Landschaft. In dem Raum gruppiert sich eine Anzahl von Personen um Lorenzo de' Medici. Sie befinden sich offensichtlich in einem Gespräch über die neue Plaz in der Mitte des Bildes weist auf seine Stellung als Mäzen der Schönen Künste hin. Das Einzige, was er trägt, ist er idealisiert, „klassisch“ Gewand: eine bis über die Knie reichende, von einem Gürtel zusammengehaltene Tunika, darüber ein weißer, voll um den Körper geschlungene Toga in bunten Farben. Lorenzo hält eine Schriftrolle in der Hand. Die meisten der anderen Gestalten sind durch Attribute als Kunstschaffende oder Kunstliebhaber (Schriftrollen, Statuen, Skulpturen).

2 Beide Elemente des Beginns werden in der Partitur deutlich:

- Die Tenorstimme weist auf die vokale Ausführung hin.
 - Versetzte Eintritte der Stimmen und jeweils eigenständige Stimmführung erlauben schon auf den ersten Blick eine Vorstellung zur polyphonen Satztechnik.
- 3 Die markierten Ausschnitte umfassen die Stimmen folgende Ambitus:
- Sopran: $c_1 - a_1$
 - Alt: $c_1 - a_1$
 - Tenor: $c_1 - a_1$
 - Bass: $c_1 - a_1$
 - Alle Stimmen bewegen sich (vor allem im unteren) Stimmereich des Tenors.
 - Der Cantus firmus findet sich in der untersten Stimme: kleine melodische Bewegungen (Choral), gleiche Notenwerte, gleiche rhythmische Gestaltung der Abschnitte.

Die angegebenen Merkmale der beiden Interpretationen sollten dann auch in der Begründung der persönlichen Vorlieben der Klassenmitglieder beachtet werden.

Vorbild für Jahrhunderte – Kapellmeister an St. Peter

Folgende Parallelen können genannt werden:

7

- Die großartige Anlage des Baukomplexes repräsentiert – wie der bestreina-Stil in der Musik – die Würde der Kirche.
- Klare Linien bestimmen den optischen Eindruck.
- „Kunstvoll“ ist die Verwendung verschiedener architektonischer Elemente (Kuppeln, Arkaden, Fassade, Platzgestaltung).

8

- Takt 1–11:
polyphone Satzweise
- Takt 11–26:
Vorwiegend homophone Satzweise, wechselnde Anordnungen der Stimmen ergeben klangliche Abwechslung.
- Takt 27–31:
vorwiegend polyphone Satzweise
- Eine strikte Zuordnung zu einer der Satzweisen ist nur für die Anfangstakte gerechtfertigt, in denen die Stimmen mit der Anrede „Kyrie“ in (zum Teil geringfügig abgewandelter Gestalt) imitatorisch einsetzen (Tenor 1 – Cantus 2 – Cantus 1 – Bass – Tenor 2 – Altus).

9



1,9

Es ist sinnvoll, die Schülerinnen und Schüler auf dem Hören des Kyrie auf die Stimmkreuzungen (v. a. bei Cantus 1 und Cantus 2) aufmerksam zu machen. In welcher Stimme findet sich die höchste Melodielinie im obersten System. Die Antworten fußen zum Teil auf den Arbeitsergebnissen bei Aufgabe 8.

- Die Verschmelzung der Satzweisen und der Wechsel zwischen polyphonen und homophonen Abschnitten wurde im vorhergehenden Teilsauftrag nachgewiesen.
- Die kunstvolle Führung von zwei Stimmen wird z. B. in den Takten 6 f. besonders deutlich.
- Als Beispiel für die klare Linie und die Bevorzugung der schrittweisen Fortschreitung lässt sich u. a. die Stimme des Tenors in den Takten 11–17 anführen.
- Dissonante Zusammenklänge entstehen in dem gesamten Ausschnitt nur bei Durchgangsnoten, werden als solche wahrgenommen.
- Diese Tatsache verdeutlicht den Fluss der Komposition, der kaum eine Steigerung oder einen Höhepunkt erkennen lässt und den Eindruck des „Objektiven“, der allgemeinen Gültigkeit.

Manierismus, *puttina riservata*, Madrigal

10

Als Vorbereitung zu dem Teilsauftrag erfahren die Schülerinnen und Schüler: Das Sujet von Palmas *puttina riservata* entstammt aus der römischen Geschichte. Lucretia wird von dem Königssohn Tarquinius entehrt, sie begeht Selbstmord. Das Bild zeigt den Überfall des Tarquinius. Sein Verbrechen führt in der Folge zum Sturz des Königs und zur Gründung der Römischen Republik.

Bei der Analyse sind verschiedene Arbeitsweisen denkbar (z. B. in Stillarbeit oder Partnerarbeit vorbereitetes Referat). Ggf. bietet sich die Zusammenarbeit mit dem Fach Kunst/Erziehung an. Als manieristische Elemente werden erkannt:

- die gigantischen, überlängten Proportionen der beiden Figuren
- die hohen Dunkel-Kontraste
- die überhöht erotische Komponente
- die theatralische Szenerie mit dem Faltenwurf der Toga und des Vorhangs
- die unklare Einordnung der Figuren in den sie umgebenden Raum

Der Fürst aus der Goldwelt

Beim mehrmaligen Hören sollen die Schülerinnen und Schüler exakt die Passagen zwischen der Übersetzung und dem originalen Wortlaut verfolgen, damit sie im Weiteren die Aufgaben des Textes in der Komposition analysieren können.

11



I, 10

Ab Takt 34 wird das Wort „morire“ (sterben) mit einer Kette von aufsteigenden und absteigenden chromatischen Linien ausgedeutet.

12

Eine auffallende Akkordfolge findet sich in den Takten 8/9. Hier folgt auf einen Dur-Akkord unmittelbar ein Fis-Dur-Akkord. Die Aufeinanderfolge zweier Akkorde ohne gemeinsamen Ton wirkt kühn und ungewöhnlich.

13

Als Stellen in homophoner Satzweise werden genannt:

14

- Takte 1–3
- Takte 9–12
- Takte 32–34

In den Takten 12–17 wird das „schöne Feuer“ in Sechzehnteln dargestellt, die das Auflodern und Verlöschen der Flammen an immer anderen Stellen (in immer anderen Stimmen) versinnbildlichen. Hier greift Gesualdo zu einer eher unkonventionellen, in vielen Madrigalen verwendeten Art der Textausdeutung.

15

In den letzten Takten des Madrigals werden die beiden Möglichkeiten einander gegenübergestellt, die der Sänger für sich sieht: entweder die Angebetete zu heiraten („o d' martiri“) oder zu sterben („o morire“). Die erste wird zuerst in drei Takten (32/33) in homophoner Satzweise genannt, die in einen freudigen Dur-Akkord mündet. Danach wird der Hinwendung zur zweiten Möglichkeit, wechselt die Satzweise von der Homophonie zur Polyphonie (Takte 34–35). Der weitere Verlauf kann als Dahinschmelzen im Tod gedeutet werden und wird absichtlich durch miteinander verwobene chromatische Linien (z. B. Sopran 1, Takt 38/39 bis Sopran 4, Takt 42) lassen sich bedrückte Klagen denken, eine in langen Tönen absinkende Tonfolge, die als wirkungsvolle eine bekräftigende Formel für „morire“.

16

Abschließend hören die Schülerinnen und Schüler das Madrigal in einer Interpretation durch das italienische Ensemble *Il Seminario*; dabei sollen sie besonders auf die Stellen achten, mit denen sie sich eingehender beschäftigen sollen.

17



I, 10

Die Weisen der Welt und schmücken

Bei dieser Übung soll als (leiser) Puls zunächst ein 4/4-Takt zu hören sein. Dann sollte zu einem Alla-breve-Takt übergegangen werden, der von einer Dirigentin oder einem Dirigenten vor der Gruppe vorgegeben wird. Schließend können die beiden Gruppen auch die fallende Terz (etwa a–fis) singen. Als Tempo soll ein Viertel = 100 anzustreben.

18



- Die Sopranstimme und 2 singen abwechselnd, „sich freundlich beegnend“ den Kuckucksruf.
- Die Stimmgattung beginnt (als Vorimitation) mit der Liedmelodie, einer „schlichten einfältigen Weise“, und „ziert“ diese dieselbe Weise wunderbarlich“ aus; gelegentlich steuert sie auch Kuckucksrufe in die Melodie.
- Die Sopranstimme, der Alt, „umfängt die Melodie“.
- Die 5. Stimme singt die Melodie, sie bildet („wie es die Musici heißen“) den Tenor.
- Die 6. Stimme fügt die Basstöne hinzu; auch sie steuert manchmal einen tiefen Kuckucksruf bei.

19

Die weiteren Strophen des Textes kann die Lehrperson (z. B. am Whiteboard) präsentieren:

2. Darnach do kam der Sonnenschein, der Gutzgauch der ward hübsch und fein
3. Alsdann schwang er sein Gfiedere; er flog dorthin wohl über See.

20



I, 11

Objektiv lässt sich festhalten, dass der Studiochor Berlin auf das Clavier-Spiel oder die Besetzung einzelner Stimmen durch Instrumente verzichtet und den Satz auf eine Weise interpretiert, die in der Chormusik später zur Regel wurde, nämlich a cappella und mit einfacher Besetzung der einzelnen Stimmen (außer den „Kuckucks-Rufen“). Die Einschätzung weiterer Interpretationsmerkmale (das frische Tempo, der helle klare Klang, die relativ kleine Chorbesetzung) bleibt dem subjektiven Urteil überlassen.

21



Neben dem Ersatz einzelner Stimmen des Chorsatzes durch Instrumente kann auch daran gedacht werden, die beiden Kuckucks-Stimmen von Flöten spielen lassen. Wenn man nicht zu besetzende Stimmen dem Klavier überlassen. Als angemessenes Tempo kann das über A 18 angegebene gelten (Halbe = 100).

Eine Kantate von Johann Sebastian Bach

SB, S. 26

Vorbemerkung	Einige musikpraktische Arbeitsaufträge eignen sich insbesondere für Kurse mit erhöhtem Anforderungsniveau.
Lernziele und Kompetenzen	An einem repräsentativen mehrsätzigen Werk erörtern die Schülerinnen und Schüler wesentliche Kompositionstechniken des Barock und ziehen sie heraus. Sie analysieren Satztechniken, ordnen Beispiele musiktheoretische Zusammenhänge ein und erläutern Wort-Ton-Verhältnisse. Sie ordnen (und erläutern) geeignete Stellen aus dem Werk. Sie belegen an Werken die Kunst und der Lyrik, dass epochenprägende Tonalitäten in allen Künsten Niederschlag fanden. Nach der Arbeit an dem Kanon ziehen sie Bachs Bedeutung in der Musikgeschichte und die Rolle der Vokalmusik in der Barockzeit umfassend darzustellen.
Zeitbedarf	Vier Stunden
Hinweise zum Arbeitsblatt	Anhand von zwei Stellen aus der <i>Johannesevangelium</i> - und <i>Mariae Passion</i> befassen sich die Schülerinnen und Schüler mit Bachs Kunst der Textausdeutung.



3

Module

Bachs geistliche Musik

Die Schülerinnen und Schüler werden etwa auf folgender Vermutung gelangen:

1

Zur Vorstellung vom Aussehen des Komponisten und zu einem fiktiven Porträt wurden vermutlich alle bekannten Abbildungen und Beschreibungen von Bach herangezogen und mit an die Kriminaltechnik erinnernden Methoden verarbeitet.

Die Lehrperson kann die Antwort mit folgenden Informationen ergänzen:

Im Auftrage des EISENACHEN ANTIKARS rekonstruierte die Anthropologin Caroline Wilkinson von der schottischen Universität Dundee das Antlitz Bachs. Sie verwendete dabei die Totenmaske Bachs, orientierte sich bei Augenfarbe und Haarfarbe an dem Gemälde von Elias Gottlob Haußmann, dem Bach Modell gesessen hat, berücksichtigte außerdem Schnittsdaten von Schädeln von Deutschen im Alter von 60 bis 65 aus Bachs Zeit. Die gewonnenen Informationen gewannen sie ein Computermodell, nach dem die Wachsbüste geformt wurde.

Beim Spekulieren über die Ähnlichkeit der beiden Bilder können folgende Gesichtspunkte eine Rolle spielen:

- Bach saß bei Haußmann dem Maler als lebendes Modell zur Verfügung, man darf also mit einem beträchtlichen Ähnlichkeitsgrad rechnen.
- Da Caroline Wilkinson in ihrer Arbeit u. a. auf dieses Porträt zurückgriff, gilt dieselbe Vermutung auch für die Rekonstruktion.
- Haußmann steuert in seinen Bildern über das konkrete Aussehen (v. a. positive) Eigenschaften des Porträtierten weitgehend heraus. So drängt sich bei seinem Porträt der Eindruck der Würde und Ernsthaftigkeit auf. Dazu tragen auch die Bildaccessoires (Notenblatt) und die Kleidung (schwarzer Rock, silberne Hüte, Allongeperücke), das Format (Brustbild) und die Kopfhaltung (Halbprofil) bei, die für eine gewisse Distanzierung zum Betrachter oder zur Betrachterin sorgen.
- Das Computermodell fehlen diese Zugaben. Das Gesicht ist direkt auf den Betrachter oder die Betrachterin gerichtet. Es wirkt deshalb – abgesehen von der Perücke – natürlich, beinahe intim, „nachbarschaftlich“.

Bei der Diskussion über die Wirkung der Porträts können zwei Gesichtspunkte einander gegenübergestellt, argumentativ untermauert und als Grundlage der eigenen Position herangezogen werden:

- Die historische Figur wird durch die „moderne“ Rekonstruktion verfälscht.
- Das Computermodell zeigt die Figur lebensnah, bringt sie dem Betrachter oder dem Zuhörer näher.

Der Vanitas-Gedanke

2 Bei diesem Arbeitsauftrag sollte die Möglichkeit der Zusammenarbeit mit dem Fach Deutsch bedacht werden. Aber auch ohne „fachmännische“ Hilfe wird es den Schülern und Schülerinnen gelingen, den Grundgedanken des Gedichts zu erschließen. Nachdem in den ersten drei Versen die Nichtigkeit alles als unanfechtbar und schön Geltendes benannt wird, folgen Vers für Vers immer neue Bilder der Vanitas. Sie lassen sich mithilfe des Glossars leicht entschlüsseln.

3 Dem Vortrag muss eine eingehende Beschäftigung mit dem Gedicht vorausgegangen sein (Aufgabe 2). Zu den Herausforderungen gehören die alte Sprache und der Reim mit den sechshebigen Jamben (Alexandrin) mit weiblicher Kadenz. Dieses Versmaß erfordert ein „leierndes“ Rezitieren. Dieser Gefahr begegnet man durch bewusste Wahl und Kontrolle von Sprechrhythmus und der Tonhöhe, durch Beachtung der Zäsuren innerhalb des Verses, durch bewusste Stimmgebung bei einzelnen Worten oder Zusammenhänge (z. B. „Wunderball“, „Irrwisch“). Denkbar ist auch (nach sorgfältiger Vorbereitung) der Vortrag des Gedichts durch abwechselnde Sprecherinnen und Sprecher.

4 Hoffmannswaldaus Gedicht enthält eine Überfülle von Bildern und Vergleichen, die Grass zu seiner Charakterisierung „Klingwörter und Klangwörter“ angeregt haben können. U. v. a. könnte man z. B. anführen.

- „fetten Weihrauch bringen“ für die Tugend und Tugenden Menschen
- „mit Eitelkeit gefüllter Wunderball“ für die Eitelkeit der Welt
- das „Quellen des Stromes der Sünden“ als Metapher für die Schmutzigkeit und Fehlerhaftigkeit des Menschen
- der Maler, der anstelle eines befähigten Malgrunds nur einen „Schein“ benutzt
- der „Lehrer, der das Beste verachtet“, für die Vergeblichkeit des Erkenntnisstrebens
- das „immergrüne Feld“ als Metapher für die Vergänglichkeit vom Gift des Wolfkrauts
- das unzuverlässige „Lager“ für die Unberechenbarkeit des Lebens

5

- Offensichtlich das Symbol der Vanitas ist der Totenschädel, also das, was vom Menschen zurückbleibt.
- Die Kerze ist brennend, wird bald erlöschen.
- Die verstreut herum liegenden Münzen haben ihren Wert verloren.

Ein Choral über die Eitelkeit der Welt

6 Nach dem Singen der ersten Strophe des Kirchenliedes (Viertel = 100) beschreibt die Gruppe:

7 Die Melodie, die das Entstehen und Vergehen dar, von dem im Text die Rede ist. Sie steigt an und fällt dann ab, steigt erneut an, fällt erneut ab, malt das „Wallen“ eines Nebels nach und versinkt dann.

8 Die Schüler/innen und Schüler in Kursen mit erhöhtem Anforderungsniveau definieren:

- Gregorianische Choräle sind die in der Regel von Männern unbegleitet und einstimmig vorgetragenen Gesänge der katholischen Kirche lateinischer Liturgie.
- Der Begriff „Choral“ wird auch für die Gemeindelieder der evangelischen Kirchen, besonders für die des älteren Epochen verwendet („Bach-Choräle“).

Als Grundlagen für den Eindruck und das Verständnis können z. B. herangezogen werden:

8

- die verschwimmenden Linien und Farben
- das Neben- und Übereinander mehrerer Farbschichten vom tiefen Schwarz bis zu hellen grau durchsetzten Grün
- helle graue, graubraune und himmelblaue Flächen unterschiedlicher Größe
- das Sich-Auftürmende im Bildaufbau
- die von unten nach oben sich aufhellende Farbgebung

Der Stimmungsgehalt von Franz Marcs Bild *Aufsteigende Nebel* lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Manche werden ihn als bedrohlich empfinden, andere als düster. Die Deutung muss deshalb den Einzelnen überlassen werden.

Nicht alle der colla-parte spielenden Instrumente werden die Schüler und die Schülern exakt definieren können; in der Interpretation des Satzes durch Ton Koopman und das AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA & CHOIR spielen folgende Instrumente:

9

- Streicher (VI 1, VI 2, Va, Vc, Kb bzw. Violone)
- Continuo-Orgel
- Horn
- 3 Oboen

I, 12

Bei der eigenen Interpretation des Schlusssatzes als können ggf. einzelne Stimmen instrumental ausgeführt werden, der Alt etwa mit einer Oboe, der Tenor mit einer Viola (♮ Stimme im Altschlüssel), die Bassstimme übernimmt notfalls das Keyboard.

10

Johann Sebastian Bach: Kantate BWV 26, Schlussatz, Tenorstimme im Altschlüssel

Das musikalische Bild des „Ach, wie flüchtig“

Die Liedmelodie findet sich im Sopran, das Horn spielt sie colla parte mit. Sie wird in großen Notenwerten (halbe, ganze, Doppelnoten) wiedergegeben. Die Sinnabschnitte des Textes werden durch lange Pausen von der Gesangsstimme abgetrennt, während das übrige musikalische Geschehen weiterläuft. Die Liedmelodie tritt ab und zu aus dem Gesamtbild heraus.

11

Alle Stimmen sind meist im homophonen Satz gehalten, singen zum Teil unisono. Sie geben die Sinnabschnitte des Textes in mehrfacher Wiederholung wieder, und zwar in Achtelnoten. Dabei setzen sie jeweils nach den Taktschwerpunkten ein, greifen dabei den Text des Cantus firmus auf, nehmen zum Teil auch voraus. Durch das rasche Tempo und die gegenüber dem Cantus firmus versetzten Einsätze unterstreichen diese Stimmen das Bild des Flüchtigen.

12

Die Instrumente (außer dem den Cantus firmus spielenden Horn) unterstreichen mit auf- und absteigenden, zum Teil gegeneinander gerichteten Tonleitern in Sechzehntelnoten die zentrale Textaussage: Nichtigkeitsgefühle entstehen ebenso rasch wie sie wieder vergehen. Die drei Oboen greifen zudem an anderen Stellen die Akkorde auf, mit denen die Unterstimmen des Chores das „Motto“ des Satzes wiedergeben: „Ach, wie flüchtig“.

13

Lebendig vor Augen führen

- 14 Dieser Arbeitsauftrag ist vor allem für Kurse mit erhöhtem Anforderungsgrad gedacht. Es ist sinnvoll, zunächst im Plenum über musikalische Topoi zu sprechen, die für die Darstellung von Affekten stehen können (z. B. tiefe Lage und große Notenwerte für „Schlaf“, dissonante Akkorde für „Schmerz“, chromatische Melodieführung für „Qual“, absteigende Linien und Seufzer für „Trauer“). Beim Finden von Hypotyposis-Figuren sollen die Schülerinnen und Schüler freie Hand haben.
- 15 Schweitzers und Dürrs Einschätzungen der musikalisch-rhetorischen Figuren können etwa so zusammengefasst werden:

- Schweitzer spricht der Wortausdeutung zentrale Bedeutung zu. Nach seiner Ansicht ging es Bach darum, ohne Rücksicht auf andere Aspekte („um jedes Wort zu verdeutlichen“) herauszuarbeiten.
- Dürr hält die Verwendung musikalisch-rhetorischer Figuren für ein wichtiges Element in Bachs Sakralwerk, hebt aber hervor, dass sie als Mittel der Betonung der Wortausdeutung des Textes kein primär musikalisches Qualitätsmerkmal darstellen. Diese Aussage impliziert, dass es andere Vorzüge sind, die Bachs Genialität dokumentieren.

Rauschendes Wasser

- 16 Die Begriffe werden etwa so definiert:

- Arie: von Instrumenten (Orchester) begleitet oder Sologesang in Oper und Oratorium; auch selbstständig als Konzertarie
- Basso continuo (Generalbass): in der Barockmusik eine mit Notenschrift notierte Basstimme in der Barockmusik; Bassinstrumente (Viola da gamba, Fagott, Orgel, Cembalo, Laute) ergänzen sie (teilweise improvisierend) harmonisch.

- 17 Die Lehrperson erläutert den Ablauf des Notenbeispiels auf S. 33: Man hört zuerst das Instrumentalvorspiel, dann setzt der Tenor ein (er singt „rasch fließend Wasser fließt“) ein. Nach einem kurzen Zwischenspiel für die Violine (Takt 21–24). An dieser Stelle setzt auch das zweite Notenbeispiel auf der Flöte (der Sopranpart) ein.

- Die Soloflöte zeichnet mit gebundenen, wellenförmigen oder abstürzenden Verläufen (Hypotyposis-Figuren) eine musikalische Bild eines rasch fließenden Wassers.
- Die Violine und die Flöte bilden teilweise die Linie der Flöte, bildet dann mit dem Basso continuo eine harmonische Grundlage.
- Der Basso continuo soll ohne Akkordergänzung („senza organo“) gespielt werden, so dass ein „durchgehender“ Satz erklingt, der klares Wasser imaginiert.

- 18 Das Wort-Ton-Verhältnis dieser Arie (und vieler Gesangsstücke Bachs) ist extrem melismatisch, d. h.: einer Silbe sind viele Töne zugeordnet. Das erschwert das Textverständnis in hohem Maß. Instrumental fällt dieser Aspekt weg. Bindungen über lange Melodielinien sind dort häufig anzufinden. Sängern und Sängerinnen birgt eine derartige Komposition mehrere Schwierigkeiten: Sie müssen eine sehr geschmeidige Stimme verfügen und – angesichts der schier endlosen Melismen – über einen langen Atem. Sie müssen sinnvolle Atemstellen finden; gerade bei dem hohen Tempo ist das eine nicht-triviale Aufgabe.

Im Gespräch über das kompositorische Vorgehen können z.B. folgende Einflüsse eine Rolle spielen:

- Der Text verlangt beinahe zwingend eine solche musikalische Umsetzung.
- Die Melismen erschweren das Textverständnis.
- Die Singweise ist unnatürlich.
- Die Bewältigung technischer Schwierigkeiten gehört zu den Voraussetzungen für eine adäquate Interpretation.
- Die Art der Darstellung ist kein Selbstzweck; sie steht neben anderen Kompositionsmitteln (z.B. Choral).

Welkende Blumen

- Der Totenkopf ist ein oft verwendetes Bild für die Endlichkeit des Lebens.
- Die heruntergebrannte Kerze symbolisiert die verronnene Zeit.
- Der über den Tisch hängende leere Pfeifenkopf steht für die Verlorenheit der Sinne.
- Die achtlos herumliegenden Beutel sind leer, das Geld ist zu Ende.
- Die hängenden Köpfe der Blumen verbildlichen das Vergehen der Schönheit.
- Dieses Bild taucht auch im Rezitativtext auf.

19

- „Die Freude wird zur Traurigkeit“:
Nachdem die Freude durch ein weit gedehntes Melisma ausgedrückt wurde, das die ganze C-Dur-Skala durchläuft, endet die Melodie in einer schmerzlichen Wendung auf dem Ton b', der von einem dissonanten (verminderten Sept-)Akkord gestützt wird.
- „die Schönheit fällt als eine Blume“:
Nach einem raschen Aufschwung zum hohen Ton des Rezitativs bei dem Wort „Schönheit“ sinkt die Melodie in einer Mollskala schnell herab, „zu Boden“.
- „die größte Stärke wird geschwächt“:
Ganz ähnlich steigt die Melodie (erst energiegelos mit einem punktierten Rhythmus) zum Wort „Stärke“ in die Höhe, um dann zusammenzufallen zum Terzton eines Mollakkords.

20



Augenmusik

Linien, die die beiden äußeren bzw. beiden inneren Noten des Motivs verbinden, kreuzen sich. Aber auch die in die gleiche Richtung verlaufende Verbindung der Tonfolge lassen an ein Kreuz denken.

21

Die erste vollständige Schlussfuge schrieb Bach im Autograf – anders als alle anderen Fugen – in zweizeiliger Klaviernotation. Die Gründe für dieses Vorgehen sind nicht endgültig geklärt. Der Übersichtlichkeit wegen wurde im Lehrwerk die vierstimmige Notation gewählt, wie sie z. B. Streichquartette für die Aufführung nutzen.



22



Die Fuge beginnt sich in der (im C-Schlüssel notierten) dritten Stimme, und zwar von Takt 235, Zählzeit 1 bis Takt 237, Zählzeit 1.

Musikalische Bühnenwerke

SB, S. 36

Vorbemerkung Zwei Aspekte rechtfertigen die Wahl von Mozarts *Così fan tutte* als zentralen Unterrichtsgegenstand in diesem Kapitel: Zum einen die außerordentliche Qualität des Werkes, zum anderen gerade diese Tatsache, dass das Libretto und die Handlung der Oper Fragen aufwerfen, die die Gesangsleistungen und manchmal geradezu aufwühlen. Sich in diesen Problembereichen zu orientieren und schließlich zu positionieren ist eine der Aufgaben der Altklassiker, eine der Aufgaben der Altklassiker, eine der Aufgaben der Altklassiker. Dass Mozarts Werk in jeder Hinsicht die Aufmerksamkeit und Beachtung verdient, steht außer Frage.

Lernziele und Kompetenzen Die Schülerinnen und Schüler untersuchen verschiedene Ausformungen der Gattung Oper. Dabei singen sie Ausschnitte aus dem Singpiel. Sie definieren Einzelformen der Gattung und ordnen sie zu. Sie analysieren detailliert kompositorische Techniken (z. B. Arie, Recitativo bzw. zusätzliche Materialien) und beschreiben besondere Merkmale des Wort-Ton-Verhältnisses. Über das Opernimmanente hinaus setzen sie sich mit aktuellen Kontroversen der Kunstrezeption auseinander, überprüfen und diskutieren Argumente und erarbeiten Schlussfolgerungen.

Vorbereitete Unterrichtsbeiträge Recherchen zu Barockopern und Mozarts *Così fan tutte*

Zeitbedarf Etwa vier Unterrichtsstunden

Arbeitsblatt Anhand des Arbeitsblattes stellen die Schülerinnen und Schüler praktische und theoretische Übungen zum Umgang mit Werken an, die (stellenweise) heutige Werte, politische und moralische Normen verletzen. Zusatzmaterialien zum Arbeitsblatt 23 findet sich am Ende dieses Kapitels (z. B. zusätzliche Materialien). Es enthält eine vorgefertigte Taktleiste, die hier zeitsparend verwendet werden kann.

Module

Die Oper ist italienisch

Der Arbeitsauftrag wird in Kleingruppen mit erhöhtem Anspruch in häuslicher Vorbereitung durchgeführt werden. Die Schülerinnen und Schüler werden gebeten, die Zusammenfassung aufs Äußerste zu beschränken, anstatt sie aufzublähnen. Sie erkennen dabei, wie schwierig eine solche Verknappung ist. Werke von z. B. Rossini, Lully können herangezogen werden, insbesondere aber sind die Opern von Georg Friedrich Händel relevant. Stativ: Sie basieren nahezu ausschließlich auf gattungsüblichen Sujets. Aus eigenem Erleben oder nach Internetrecherche können z. B. genannt werden:

- *Giulio Cesare* Caesar verhilft in die ägyptische Königin Kleopatra und verhilft ihr zum Thron.
- *Serse* Der Perserkönig Xerxes liebt die Verlobte seines Bruders; es entwickelt sich ein Intrigenspiel, an dem er unterliegt.
- *Il barbiere di Siviglia* Der Barbiere Figaro gerät in Raserei, weil ihn seine Angebetete zurückweist. Aber ein Zauberer erlöst ihn von seinem Wahn.

Die Opern sind reich mit Ornamenten und Statuen versehener großer Torbogen öffnen den Blick auf einen weiten Platz mit einem Obelisken und tempelartigen Bauwerken. Das Bühnenbild zeigt also einen prächtigen Platz aus antiker Zeit. Es lässt auf eine traditionelle Inszenierung einer Opera seria schließen.

Ein starres Gerüst

In der Interpretation durch Cecilia Bartoli und das ORCHESTRA OF THE AGE OF BACH hören die Schülerinnen und Schüler:



Das Rezitativ beginnt mit einer Secco-Begleitung. Sehr sparsam gesungen. Akkorde (auch in Begleitung) steuert ein Hammerklavier bei, das in dieser Zeit das Cembalo als Continuo-Instrument zu ersetzen begann. Nach einer sehr dramatischen Passage setzt an einer Stelle Spannung ein und das Orchester ein und das Rezitativ wird *accompagnato* zu Ende gebracht.

Die Arie der Dorabella ist dreiteilig angelegt. Aufgabe und Hörbeispiel beziehen sich nur auf den ersten Abschnitt, der die Grundstimmung der Arie festlegt. Die Lehrperson soll die Schülerinnen und Schüler ggf., dass die Rolle heute meist von einem Mezzosopran (nicht von einer Sopranistin) übernommen wird.



Der Affekt kann mit Begriffen wie „melancholisch“, „significativo“, „klagend“, „sehnsüchtig“ beschrieben werden. Die musikalischen Mittel unter anderem die Darstellung dieser Gemütslage:

- insgesamt zurückhaltende Dynamik
- langsames Tempo, sehr ruhige Melodieführung, keine Melismen, Mittellage
- gebundene Akkorde in der Begleitung der Streicher und Bläser
- relativ unbewegtes harmonische Geschehen
- „weiche“ Tonart As-Dur

Nationale Formen auf dem Weg

Das *Lied der Ursel* soll mit einfacher, unangespannter Stimmlage und in beschwingtem Tempo gesungen werden. Im Klaviersatz auf der Folgeseite (siehe auch im Playback) ist dem Einsatz der Stimme ein kurzes Vorspiel vorangestellt.



- Volksliedhaft gestaltet sind die ersten drei Takte mit ihrer schlichten, aus Dreiklängen und Tonleiterabschnitten geförmten Melodie und dem gleichmäßigen rhythmischen Ablauf. Auch die Einteilung in gleich lange Viertonrasen (Zusammenhang von zwei Takten) sind genretypisch.
- Während das rhythmische Muster durch das ganze Lied beibehalten wird, treten als untypische Merkmale für das Genre die Wiederholung des Themas in Moll (Takt 5 f.) und ein chromatischer Durchgangston (Takt 11), der selten vorkommt. Volklieder über eine so lange Strecke in der Subdominante (Takt 9 bis 13) mit Oktavsprünge (Takt 13/14) sind eher untypisch.



Papageno:

- strophisch, in drei Strophen getrennte 8-Takt-Perioden
- volksliedhafte Gestaltung der Melodik, fast ausschließlich auf Tonleitern und Dreiklangsbrechungen aufbauend
- hauptsächlich syllabischer Text, keine Koloraturen
- kleinerer Tonumfang (eine None)
- rhythmisch gleich in allen Strophen
- Dynamik relativ gleichbleibend
- typisch für das Singspiel (Lied)



Königin der Nacht

- für Sopran („dramatisch komponiert“)
- Virtuosität erfordernde, abwechslungsreiche Melodieführung, viele Tonsprünge
- Koloraturen
- sehr großer Tonumfang (zwei Oktaven)
- Dynamik dem dramatischen Charakter folgend, variabel
- typisch für die Opera seria (Koloraturarie)



Johann Adam Hiller: Der Dorfbarbier, Lied der Ursel (Klaviersatz)

Text: Christian Felix Weiße
Klaviersatz: Philipp Weiß
© Helbling

Allegretto

Nicht an - ders als ich sa - ge: Mit sei - nem sei - nen ist er des Eh - stands

Pla - ge, ein ar - mer kran - ker Tropf. ... in ihn Täub - chen, Schätz - chen, er

hat ein tau - bes Ohr. ... gab ich ihm ein Schmäz - chen, so

hus - tet er so hus - tet er mir vor.

Ein gewisser Da Ponte: eine besondere Aufführungsgeschichte

- 8 Nach M. ... enische Text von Sprachkundigen gelesen werden.

Beim Betrachten ... riffs fällt die Häufung der dunklen Vokale „a“ und „o“ auf: Achtzehn „o“ über drei „a“ im ... Text. Im Klang wird dieses Gestaltungsmerkmal durch die offene ... (nicht aller) Vokale noch wirkungsvoller.

- 9 Bei der ... on können u. a. folgende Argumente eingebracht werden:

- ... Verständnis des Textes ist für das Verfolgen der Handlung unerlässlich.
- ... Schklang ist unverzichtbarer Bestandteil des Werkes, Übersetzungen können verfälschen.
- ... Sprachen haben ihren eigenen Rhythmus, der in der Übersetzung kaum beibehalten werden kann.
- Eine ... bertiteln zu sehende Übersetzung ins Deutsche ermöglicht auch Sprachkundigen das ...
- Sängerinnen und Sänger können nicht in allen Sprachen gleich authentisch artikulieren, eine Übersetzung ist einer nicht perfekten Aussprache vorzuziehen.

Eine üble Wette

Die Schülerinnen und Schüler erschließen sich den Begriff durch die Übersetzung der beiden italienischen Wörter:

10

„dramma“:

Drama, gr. für „Handlung“; literarische Gattung, in der eine (in aller Regel gewöhnlich) innere und äußere Handlung durch Wort und Spiel dargestellt wird.

„giocos“:

scherzhaft, spielerisch, komisch

Es handelt sich also um „heiteres Drama“, das ernste und komische Elemente verbindet. Ein ernsthaftes Element bildet gewiss das Thema der Verführbarkeit und Verführung: für Komik sorgen die Verwechslungen und Verkleidungen, die peinlichen Situationen, in die die Protagonisten geraten und das „lieto fine“, der lustige Schluss.

Steine des Anstoßes im Überfluss

Die beiden klischeehaft als Orientalen kostümierten Liebhaberinnen stoßen sich mit übertrieben theatralischen Gesten den Frauen zu Füßen. Die scheinen mit abweisender Gebärde zurückzuweichen, Fiordiligi verbirgt sich halb hinter Dorabella. Don Alfonso und Despina beobachten das Geschehen.

11

Die Diskussion wird in der beschriebenen Weise vorbereitet und durchgeführt. Als Anstoß kann die Lehrperson ggf. ein Zitat des Dirigenten hören. In dessen Interpretation zu hören ist: Teodor Currentzis sagt im Trailer zu *Teodor Currentzis records Così fan tutte*: „Die Story der Oper zwar albern, aber das Ergebnis „göttlich“ sei.“

12

Das musikalische Motto

Für diesen Arbeitsauftrag gilt: Hören Sie sich das Motto der Ouvertüre; es empfiehlt sich also, den Presto-Teil rasch auszublenden. In diesem taktigen Abschnitt erklingt zweimal die Musik, die später zu den Worten „Così fan tutte“ zu hören ist. Folgende Eigenschaften heben die Bedeutung der Behauptung „Così fan tutte“ heraus:

13



- Sie wird durch einen Vorzeichenwechsel „freigestellt“.
- Sie erklingt zuerst in einem leisen, einmündungsgeladenen Piano.
- Die ersten unisono vorgetragenen Worte werden durch Pausen getrennt.
- Auf das „Così fan tutte“ folgt man eine gewichtige Akkordfolge, die mit einem eine Fortführung verlangt, als ob die Behauptung in Frage gestellt würde.
- Nach einer kurzen Pause wiederholen die drei Worte im vollen akkordischen Satz und im Forte wiederholt, als wäre die Behauptung endgültig bestätigt.

Die Ouvertüre weist aufhinweisen, dass der Takt nach dem Doppelstrich einen für Mozart charakteristischen Gelenkpunkt stellt; er ist zugleich Abschluss eines musikalischen Geschehens und Beginn eines anderen.

14

Die Akkordfolge wird bei der Wiederholung (ab Takt 5) erschlossen:

15

Die Akkordfolge der Stufen I, VI und IV folgt der Dominantakkord (mit einem Quartvorhalt), der sich (wieder mit einem Vorhalt) in einem Trugschluss (VI) auflöst. Bei der Wiederholung (im vollen Satz) wird die erweiterte Kadenz „korrekt“ zu Ende geführt.



Für den „huschenden“ Charakter sorgen:

- das hohe Tempo (Presto)
- die leise Dynamik (Piano)
- das in kleinem Ambitus kreisende Motiv
- die häufige Wiederholung des Motivs, auch sequenzartig auf anderen Tonhöhen
- die Instrumentation mit Holzblasinstrumenten

Als zweites Gestaltungselement wechselt sich eine Akkordfolge (die im vollen Orchester für im Forte, in raschen Schlägen gespielt) mit dem beschriebenen Thema ab.

Fiordiligi und Dorabella

16 Folgende Beziehungen zwischen Wort und Vertonung können analysiert werden:



Ausschnitt 1 (Fiordiligi): „Wie ein Felsen bleib ich unbeweglich, trotz Wind und Wetter“

- Lang ausgehaltene Töne (große Notenwerte) betonen die Regeln Stabilität.
- Der sehr große Ambitus und die weiten Sprünge durchqueren wissermaßen eine Mauer.

Ausschnitt 2 (Fiordiligi): „Diese Seele ist in der Treue und in der Liebe“

- Eine weniger zerklüftete, geschmeidige, durch Melismen ausgeschmückte Melodielinie weist – den Worten „Treue“ und „Liebe“ entsprechend – auf eine sanftere Gemütsregung hin.

Ausschnitt 3 (Dorabella): „Die Liebe ist ein kleiner Dieb, sie ist eine Schlange, sie raubt und gibt dem Herzen Frieden“

- Eine in regelmäßige Phrasen eingeteilte, einwärts gerichtete Melodie aus Dreiklängen und Sekundschritten kennzeichnet eine wenigstens teilweise Grundstimmung.
- Ein beschwingter Rhythmus im 6/8-Takt deutet auf Leichtigkeit (oder Leichtsinn) hin.

Despinas Rolle

17



Die schlichte, „schonungslos“ in einem sachgerechten Rhythmus mit „neckischen“ Punktierungen vorgelesene Melodie mit kleinen Zwischenrhythmen bewirkt, dass kein großer Melodiebogen entsteht. Die Sprache ist leicht und nicht sehr groß. Kostüm und Haltung der Figur zeigen klischeehaft eine Dilettante. Despinas Stimme ist Sopran, die Rolle ist typisch für eine Soubrette (Sopran).

18



Die Soubrette beginnt mit raschen Notenwerten, die einen geschäftigen, sich überstürzenden Sprachcharakter entstehen lassen. Dabei hält sie sich aber nicht exakt an die vorgeschriebenen Notenwerte. So wird die zweite Silbe von „vittoria“ länger gehalten, die Viertel bei „A sposarvi“ und „care“ stehen in dem plapperten Rhythmus unter.

19

Es handelt sich um eine Recitativo secco, von Cembalo und Violoncello gespielte Akkorde stützen den Gesang.

Ensemble-Kunst

20



Die SchülerInnen und Schüler hören zunächst die Tonfolgen der einzelnen Stimmen (Notenbeispiel 6 bis Notenbeispiel 9 (Hörbeispiele I, 27–30 oder Vortrag am Klavier). Beim mehrmaligen Vorspielen des Ausschnitts aus dem Ensemble (I, 31) sollen sie versuchen, einzelne Stimmen herauszuhören. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe ist zugleich ein Hinweis auf die verflochtene und subtile Kompositionsweise Mozarts.

Die Schülerinnen und Schüler erkennen und beschreiben:

21

- Für beide Akkoladen gilt: Von oben nach unten werden notiert: Bläser, hohe Stimmen, Gesang, tiefe Stimmen der Höhe nach geordnet, tiefe Streicher.
- In der ersten Akkolade sind von den Blasinstrumenten nur Flöten und Fagotte eingesetzt.
- In der zweiten Akkolade treten Oboen und Fagotte hinzu.

- Violinen und Bratsche werden im Wesentlichen parallel zu den Stimmen von Fiordiligi und Dorabella geführt.
- Flöten und Oboen übernehmen an unterschiedlichen Stellen dieselbe Aufgabe.
- Die Fagotte spielen meist parallel zu den Stimmen von Ferrando und Guglielmo.
- Violoncelli und Kontrabässe steuern Basstöne bei, die mit den Basslinien der Akkorde bilden, in denen sich die Singstimmen bewegen.

22

Finale: Eine Komödie für sich

Dieser Arbeitsauftrag wird am besten mithilfe der vorgeschriebenen Taktleiste (→ Zusatzmaterial S. 30) ausgeführt, auf dem auch Anweisungen zum Ausfüllen zu finden sind. Vor der Arbeit sollte die Lehrkraft kurz die Stelle in der Handlung der Oper umreißen, in der der Ausschnitt erklingt: Dorabella und Fiordiligi haben um Vergebung ihrer „Sünden“ gebeten und versprechen nun ewige Treue, Guglielmo und Ferrando haben verziehen, bleiben aber misstrauisch: „Glauben will ich dir, Geliebte, doch erproben will ich's nicht“. Despina gibt einen spöttischen Kommentar ab: „Ich weiß nicht, ob ich wache oder träume, ich bin verwirrt, finde es peinlich“. Die Handlung könnte dann so aussehen:

23

Takt	1	2	3	4	5	6
Flöten					Z Z Z Z	Z Z
Fagotte				0 0 0 0	0 0	0 0 0 0
Hohe Streicher	Z Z Z Z	Z Z Z Z	Z Z Z Z	Z Z Z Z	Z Z Z Z	Z Z Z Z
Fiordiligi/Dorabella	Z Z Z Z	Z Z Z Z	Z Z Z Z	Z Z Z Z	Z Z Z Z	Z Z Z Z
Ferrando/Guglielmo				0 0 0 0	0 0 0	0 0 0 0
Vc/Kb	X	X X X	X X X X	X X X X	X X X	X X X X
Takt	7	8	9	10	11	12
Flöten			Z			Z
Oboen				Z Z Z Z Z	Z Z Z Z	
Fagotte	0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0		0 0 0
Hohe Streicher	Z Z Z Z	Z Z Z Z	Z Z Z Z	Z Z Z Z Z	Z Z Z Z	Z Z Z Z
Fiordiligi/Dorabella	Z Z Z Z	Z Z Z Z	Z Z Z Z	Z Z Z Z Z	Z Z Z Z	Z Z Z Z
Despina		d d d	d d d d	d d		d d d
Ferrando/Guglielmo			0 0 0 0	0 0		0
Guglielmo		0 0 0 0	0 0			0
Vc/Kb	X	X X	X X X X	X X X X	X X X	X X X

Beim Ausfüllen der Taktleiste erkennen die Schülerinnen und Schüler u. a.:

- Alle Beteiligten agieren in einer verflochtenen Struktur.
- Dorabella und Fiordiligi werden in Parallelen, meist in Terzen, geführt. Mit „schmeichelnder“, demütig nach unten gerichteter Melodik bestärken sie ihre Reuegefühle. Der verführerische Wohlklang ihrer Stimmen wird durch die Art der Begleitung (Streicher, Flöten) betont.

- Auch die beiden Männerstimmen werden zunächst in Terzen geführt, spöttisch kommentieren sie sich. Ihre Melodielinie ist viel unruhiger als die der Frauen und weist auf ihre komische Färbung hin. Die Begleitung mit zwei Fagotten verleiht ihrer Aussage eine ganz andere Farbe.
- Despina wirft ihren spöttischen Kommentar plappernd ein.
- Zur Grundierung tragen die Bassinstrumente jeweils den Grundton, der im Zusammenhang von Stimmen und Instrumenten entstehenden Harmonien bei (Grundton C – Fagotte, der modulierenden Zwischendominante D – Grundton der erreichten Tonart, Dominante E – Grundton G – Dominante D – G als Basston von G⁷).

24



1

Aus dem Abschnitt „Finale: Eine Komödie für sich“ kennen die Schülerinnen und Schüler den Ausgang des Drama giocoso. Im Video verfolgen sie dann:

Die Inszenierung passt sich dem Rahmen des historischen Textes aus Drottningholm an: Kostüme und Ausstattung im Stil des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Die ausgesprochene Werktreue und der Verzicht auf ausdeutende Regieeinfälle erleichtern das musikalische Verständnis. So lassen sich musikalische Entwicklungen und Handlungsvorgänge leicht verfolgen.

Don Alfonsos Schuldgeständnis wirkt eher pflichtgemäß, der spöttische Hintergrund bleibt auch in der eher fröhlichen, keineswegs reuevoll klingenden Musik erkennbar. Die übrigen Personen bilden ein symmetrisches Tableau. Die Frauen, am Rand stehend, bekennen nun mit einer „innigen“ Melodie ihre Schuld. Die beiden Männer gesellen sich dazu, die zunächst „verkehrt“ stehenden Frauen gehen zu einer sehnsuchtsvollen Musik zu ihren richtigen Partnern. Aus dem Hintergrund kommentieren Don Alfonso und Despina das Geschehen. Es entsteht ein hochkomplexes musikalisches Ensemble. Dann gibt es einen Ruhepunkt in der Handlung. Zu einer festlichen Musik löst sich das Tableau auf, alle Figuren wenden sich zum Publikum. Die Oper endet ihr verformliches, heiteres Ende.

Zusatzmaterial

Takt	2	3	4	5	6
Flöten					
Fagotte					
Hohe Streicher					
Fiordiligi/Dorabella					
Ferrando/Guglielmo					
Vc/Kb					
Takt	8	9	10	11	
Flöten					
Fagotte					
Hohe Streicher					
Fiordiligi/Dorabella					
Despina					
Guglielmo					
Vc/Kb					

Lieder im Schaffenszentrum

SB, S. 48

Vorbemerkung	Das Kapitel besteht aus Einheiten, die in grundlegenden Niveaus durchgeführt werden – klavierbegleitete Sololieder von Schubert, Schumann – sowie Chorliedern von Brahms, die bei erhöhtem Anforderungsniveau erarbeitet werden können.
Lernziele und Kompetenzen	Die Schülerinnen und Schüler arbeiten an verschiedenen Kompositionen, die die Entwicklung des klavierbegleiteten Sololiedes im 19. Jahrhundert zeigen. Dabei analysieren sie aspektbezogen einzelne Werke. Sie vergleichen verschiedene Vertonungen eines Textes. Detailliert setzen sie Text und Musik zueinander in Beziehung. Sie begründen die Vorzüge des Liedes in der Romantik. Sie singen geeignete Lieder, fertigen eine Klavierbegleitung eines Chorliedes an. Fachübergreifend belegen sie Gemeinsamkeiten zwischen bildender Kunst in der Epoche.
Zeitbedarf	Je nach Anforderungsniveau bis sechs Stunden
Vorbereitete Unterrichtsbeiträge (in Kursen mit erhöhtem Anspruch)	<ul style="list-style-type: none"> • Erstellen eines Chors • Anfertigen eines Klavierbegleites
Hinweise zum Arbeitsblatt	Das Arbeitsblatt enthält eine Vorlage für den Arbeitsauftrag 9 auf S. 51 im Schulbuch.



Module

Träume von edleren Welten

Im Wesentlichen sind zwei Gründe für die besondere Bedeutung des Liedschaffens im 19. Jahrhundert zu nennen; einer lässt sich aus dem Text „Träume von edleren Welten“ erschließen, der andere ist den Schülerinnen und Schülern aus dem Vorwissen über das Kulturleben im 19. Jahrhundert bekannt:

1

- Der romantischen Neugier, vom Fluch der Wirklichkeit zu „Bildern einer schöneren Welt“ kann durch die Verbilligung von Kunst und Text, wie sie im Lied (und auch in der Oper) geschieht, besonders eindringlich und vielfach Ausdruck verliehen werden.
- Das Aufblühen einer „privaten“ Musikkultur im Bürgertum war Teil des Rückzugs ins Private, der im Zuge der Revolution stattgefunden hat. Dies und die Verbilligung des Klaviers als Instrument der Hausmusik führten zu einer großen Beliebtheit von Stücken für das häusliche Musizieren.

Die Lehrperson weist ggf. auf die im Abschnitt „Träume von edleren Welten“ genannten Topoi der Romantik hin:

2

- Die „antike“ Szenerie (Gebäude und Kleidung) ist Ausdruck der Sehnsucht nach lange vergangenen Zeiten.
- Die weite, das scheinbar unendliche Meer bezeugt die Vorliebe der Romantiker für die Ferne.

Der einfache Ausdruck einer Empfindung

Es handelt sich um ein Strophenlied. Alle Strophen der literarischen Vorlage wurden ohne Rücksicht auf Strophenbau oder Stimmungswechsel auf exakt dieselbe Weise vertont.

3

Ggf. werden die Schülerinnen und Schüler auf die ungewöhnliche Notationsweise hingewiesen, die die Melodie nicht im obersten System notiert. Sie läuft vielmehr parallel zur Bassstimme, im Fall der Inter-

4



I, 32

pretation durch eine Sängerin in einer höheren Oktavlage. Die Klavierstimme wird hier von einem Hammerklavier ausgeführt. Als abweichend vom Notat wird festgehalten:

- Als Vorspiel wird der Klaviersatz einmal ohne Gesangsstimme vorgetragen.
- Nach den Strophen 4 und 5 wird jeweils ein Zwischenspiel eingelegt, das aus dem Refrain des Liedes besteht.
- An manchen Stellen fügt die Pianistin im Sopran Durchgangsnote ein.
- Manche Noten versieht die Sängerin mit kleinen Verzierungen („Schönen“, „Reich“, „Lebensglut“).
- Im ersten Vers der letzten Strophe vertauscht sie (absichtlich?) die Wörter „trinken“ und „trinken“.

5

- Die Handlung ist in einer vergangenen ritterlichen Welt („honorables Schloss am Meer“) angesiedelt.
- Thule steht für eine unbekannte ferne Welt.
- Die „Treue“ des Königs zu seiner verstorbenen Geliebten, die symbolische Handlung, mit der er von ihr und von der Welt Abschied nimmt, sind Begriffe aus einer besseren vergangenen Welt.
- Der mit einer wirkungsvollen „ritterlichen“ Sprache besetzte Tod steht im Gegensatz zur banalen Alltagswirklichkeit.

6

Die Lehrperson wird entscheiden, ob der Kurs über die für die Lösung dieser Aufgabe nötige Vorbildung verfügt. Jedenfalls wird sie nicht im Unterricht bearbeitet werden können. Ggf. wird sie als freiwillige Leistung auch nur von Einzelnen einbringen werden. Nach Möglichkeit sollten aber entstandene Sätze vom Kurs ausgeführt werden. Für die technischen Vorarbeiten (Kopie des Satzes, Whiteboard-Projektion) muss gesorgt sein. Eine Lösung könnte so aussehen:

Der König in Thule: Lösungsvorschlag

Text: Johann Wolfgang von Goethe
Musik: Carl Friedrich Zelter

Getragen

S
A
T
B

Es war ein König in Thule, der treu bis an das Grab, dem
stand sein gold'nes Buh-lei-nen gold'-nen Be-cher gab.

7

Um den ständigen Fluss zu erspüren und zu verinnerlichen, kann das Lied in einem ersten Schritt unbegleitet vorgetragen werden.

Elemente des Besonderen sind:

- eine (nahe) ununterbrochene Kette von Sechzehntel-Bewegungen
- einförmige Gestaltung durch aufgelöste Akkorde, keine Abwechslung im Begleitschema
- schillernde harmonische Gestaltung (Grundtonart, Dominante, Durparallele, Rückmodulation zur Grundtonart)

Schubert und Goethe – Charakteristische Modifikationen

Der analytische Arbeitsschritt setzt das (ggf. mehrmalige) Hören des Lieds voraus. Er kann in Stillarbeit oder Partnerarbeit geleistet werden und soll in einem zusammenhängenden Vortrag die Ergebnisse festhalten. In manchen Aspekten sind verschiedene Lösungen denkbar. Alternativ kann diese Aufgabe auch mit Hilfe des Arbeitsblattes gelöst werden. In diesem Fall fällt allerdings die Wiederholung in der Unterrichtsstunde durch die Schülerinnen und Schüler weg.



Abschnitt	Melodieführung, Begleitung, Tonalität, Dynamik
Takt 1–10	<ul style="list-style-type: none"> • Melodieführung: kreisende Melodik, zunächst sehr kleiner Ambitus (e-Moll) • Begleitung: wiegender Rhythmus, „Pastorale“, akkordische Begleitung • e-Moll • durchgehend im pp-Bereich
Takt 11–20	<ul style="list-style-type: none"> • Melodieführung: fließende, gesangliche Melodik • Begleitung: gleichmäßig, gebrochene Dreiklänge über Bass (Bass) • G-Dur, am Ende Ausweichung nach h-Moll, Modulation nach C-Dur • durchgehend im pp-Bereich
Takt 21–28	<ul style="list-style-type: none"> • Melodieführung: gesangliche Melodie, ab Takt 26 rezitative Wendung • Begleitung: „tanzende“ Sechzehntelkette, Basslinie • C-Dur • bis Takt 27 durchgehend im p-Bereich
Takt 28–38	<ul style="list-style-type: none"> • Melodieführung: dramatische Wendung mit großem Sprung zum Spitzenton, dann zögerndes Kreisen um d'' • Begleitung: lautmalerische Akkordrepetitionen, dann „Stehenbleiben“ mit Verzicht auf Basstöne • c-Moll, Modulation über Es-Dur nach G-Dur (als Dominante von C-Dur) • fp-Akzente, dann pp
Takt 39–47	• entspricht weitgehend Takt 11–20
Takt 48–61	• entspricht weitgehend Takt 1–11

Als das ganze Lied verbindende Elemente können genannt werden:

- die zu Beginn in der ersten Stimme eingeschlagene, das Lied durchziehende rhythmische Figur
- die zentrale Tonalität G-Dur/c-Moll (terzverwandte Tonalitäten)
- die geschlossene hogenauer Formel A – B – C – D – B – A

Aufgrund der Lektüre des Textes in diesem Kapitel fassen die Schülerinnen und Schüler Goethes Ideal von einer Gedichtvertonung wie folgt zusammen:

Die zentrale Aussage, die an die Liedkomposition lautet: Nichts darf vom Gedicht ablenken, am besten keine eigene leuchtende Grundstimmung musikalisch auszudrücken. Deshalb ist Einfachheit das Gebot der Stunde. Es gilt z. B. für die Melodik, die so gestaltet sein sollte, dass das Lied von allen gesungen werden kann. Die angemessene Form ist das Strophenlied. Alle musikalischen Ausdeutungen (Melodiereien) lenken ab, sind deshalb „schädlich“.

Aus diesen Aussagen ergibt sich etwa folgende Kritik an Schuberts Lied: Musikalische „Einfälle“ liefen eventuell der Intention des Dichters zuwider, lenkten Fantasie und Vorstellung der Hörenden in eine vom Dichter nicht angestrebte Richtung:

- Die Darstellung gerade von sehr wirkungsvollen Einzelheiten verstellt den Blick auf den „Charakter“ des Ganzen
- Tonmalerei (hier z. B. die Darstellung von Regen und Sturm durch Moll und Begleitung mit „aufgewühlten“ Sechzehntelakkorden) geben die Kraft von Naturereignissen ohnehin nur unzulänglich wieder; sie sind deshalb der Wirkung des bloßen Wortes eher abträglich.

Soll die Aufgabe durch das Verfassen einer Kritik bearbeitet werden, müssen diese Argumente in eine entsprechende Form gebracht werden.

Die feinen Züge des Gedichts

- 12 Die Idealvorstellung Goethes wird aus dem Zitat Holzzapfels abgeleitet und der Auffassung Schuberts gegenübergestellt:

Goethe:

- einfacher Aufbau, Strophenform
- eingängige Melodie (Tonleiter und Dreiklangsmelodik)
- relativ geringer Ambitus, leicht zu singen
- vorwiegend syllabisches Wort-Ton-Verhältnis
- nur unterstützende Begleitung, kein Ausmalen wechselnder Motive

Schumann:

- Vermeidung von Simplizität, aber auch von Überladung
- eine während des ganzen Liedes spürbare Grundstimmung („Ausdruck des Ganzen“)
- Widerspiegelung von Details („feinen Zügen“) und Vernachlässigung der Grundstimmung
- gewichtige Rolle der Begleitung, die einen der Singsänger einen adäquaten Anteil an der Wiedergabe des Ganzen und der Herausarbeitung von Details haben sollte

- 13 Die „erweiterten Aufgaben des Klaviers“ in diesem Lied lassen sich so beschreiben:



I, 34

Das Instrument übernimmt gewissermaßen die gesamte Funktion, die in früheren Epochen – harmonische Stütze des Gesangs – in den vielen Zwischenspielen finden – immer im fortlaufenden Rhythmus – Modulationen durch mehrere Tonarten statt (G-Dur → F-Dur → E-Dur → Fis-Dur → G-Dur) – über hinaus trägt die Klavierbegleitung für die Inszenierung des Textes, und zwar auf diese Weise:

Zunächst gibt das Klavier die malerischen Höhenzüge wieder, indem es den charakteristischen, an Reiter erklingenden Schmus fast das ganze Lied durchhält. Am Ende (ab Takt 39) aber spiegelt es die überraschende Wendung im Gedicht (das „lustige Jagen“ weicht einem „Schauern im Herzensgrunde“). Der Jagen-Schmus ver klingt, lange ausgehaltene Klänge verhallen im Pianissimo und in immer tieferer Lage. Nur die Klavierbegleitung nicht mehr Ausdruck äußeren Geschehens, sondern Symbol des inneren Affekts.

- 14 Dem „erweiterten Aufgaben des Klaviers“ werden ausgedrückt durch:

- die Begleitung in G-Dur, e-Moll
- die fast das ganze Lied durchziehende rhythmische Figur, die das Reiten nachzeichnet
- das auftaktige Horn-Motiv (Takt 3 f.), das auf verschiedenen Tonhöhen und in Varianten eine wichtige Rolle in der ersten Strecke des Liedes spielt

Die „feinen Züge des Gedichts“ werden ausgedrückt durch:

- die auf das Geschehen reagierende Dynamik (f bei der Beschreibung des „Reiterbildes“, p/pp bei der Schilderung des inneren Geschehens)
- „Hörner-Motiv“ in den kurzen Zwischenspielen im ersten Liedteil
- langsame Tempowechsel („ritardando“, „im Tempo“)
- überraschende Ausweichungen in andere Tonarten (F-Dur beim Auftauchen der „blitzenden Reiter“, G-Dur beim Innehalten, fis-Moll bei „die Nacht bedeckt die Runde“)
- Verlangsamung durch breitere Notenwerten bei der Schilderung des inneren Zustands
- charakteristische Abwärtslinie bei „schauert's im Herzensgrunde“
- Stehenbleiben auf dem tiefsten Ton am Ende des Liedes („Herzensgrunde“)

Freizeitbeschäftigung des gehobenen Bürgertums

Schichtenbezeichnungen wie „gehobenes Bürgertum“ sind weitgehend obsolet geworden. Statussymbole gelten heute meist innerhalb einer Bevölkerungsgruppe. Dafür lassen sich viele Beispiele finden, z. B. für Jugendliche Markenkleidung und -schuhe, Handys verschiedener Preisklassen. Die reichste Vergleichsgruppe zum Bürgertum des 19. Jahrhunderts bilden heute die abendlichen Medien- und gut bezahlten Berufen. Ihre Statussymbole sind u. v. a.:

- Automarken
- Uhren und Schmuck
- Kleidung und elektronische Geräte
- Reisen
- Wohnbezirke
- Speisegewohnheiten (z. B. Sternelokale)

15

Die Entstehung des Chorwesens – Brahms' Chorsatz

Bei der Interpretation des Chorsatzes können fehlende Stimmen durch Instrumente ersetzt, notfalls auch am Klavier gespielt werden. Will man sich auf das Singen der Melodie beschränken, kann folgender Klaviersatz verwendet werden:

16



Erlaube mir, feins Mädchen (Klaviersatz)

Text: überliefert
Musik: Johannes Brahms

1. Erlaube mir, feins Mädchen, in der Ferne zu geh'n, dass ich mag dort schau-en, wie Ros-en schön. Erlaube sie zu bre-chen, es ist die höch-ste Zeit. Ih-rer Schön-heit, ih-re Ju-gend hat mir mein Herz er-freut.

In Takt 10 führt der C-Dur zunächst als Dominante der Grundtonart F-Dur, wird dann umgedeutet als Tonika von C-Dur (Dreiklang). Darauf folgt in Takt 11 G-Dur als Dominante von C-Dur, das in Takt 12 erröht. Die Umdeutung des Akkordes führt zu einer zweiten Dominante der Grundtonart, die auch „Doppeldominante“ oder „Doppeldominante“ genannt wird.

17

Diese Aufgabe wird am besten in häuslicher Arbeit gelöst. Bei genügend Zeit und entsprechender Zusammensetzung des Kurses ist auch eine Partnerarbeit denkbar. Eine Beispiellösung könnte wie folgt aussehen:

18

Erlaube mir, feins Mädchen (akkordische Klavierbegleitung)

Text: überliefert
Musik: Johannes Brahms

Zart

Gesang

1. Er - lau-be mir, feins Mäd-chen, in den Gar-ten geh'n, das-der lag dort

Klavier

p

schau-en, wie die Ro-sen so schön. Er-lau-be mir zu re-chen, es ist die höchs-te

Zeit. Ih-re Schön-heit re-gend hat mir mein Herz er-freut.

Volkslied und Chor

19

Im Rahmen der heutigen Terminologie wird man das Lied dem harmonischen g-Moll zuordnen. Die letzten beiden Akkorde bilden die Grundlage: Mollterz, erhöhte sechste und siebte Stufe („Molldur“). Die Verwendung der siebten Stufe an anderen Stellen mag damit zusammenhängen, dass die alte Melodie ursprünglich in g-Moll gesungen wurde.

20

Ggf. kann diese Aufgabe besonders interessierten Schülerinnen und Schülern vorbehalten bleiben, die in häu-figer Arbeit ausgeführt werden. Es sind unterschiedliche richtige Lösungen denkbar, von altmodisch bis zu romantisch geprägten. Im Idealfall können Instrumentalfassungen (z. B. für Streichquartett) erarbeitet werden. Nach Möglichkeit sollten sie im Kurs ausprobiert und besprochen werden. Das Notat gibt eine mögliche Harmonisierung an:

Bey stiller Nacht (Harmonisierung)

Text: Friedrich Spee
Musik: überliefert

Gm D Eb Cm D Gm Gm Cm Dm Gm Cm D

stil-ler Nacht, zur ers-ten Wacht ein Stimm sich gund zu kla-gen.

F Bb Bb Cm6 Cm D Gm C/E D Gm/Bb D/A Gm Dsus4 D Gm

5 Ich nam in acht, was die dann sagt; that hin mit Au-gen schla-gen.

Reizvoll ist der Vergleich des unbegleiteten Singens mit einer Interpretation mit einem Orchester bei Aufgabe 20 entstandenen Sätze.



Mithilfe von Informationen der Lehrperson sollte etwa folgende Darstellung erarbeitet werden:

Das Bild zeigt eine nächtliche Szene: Ein bürgerliches Zimmer, aufgeschlagene Bücher liegen auf dem Tisch. Ein Mädchen (eine junge Frau) schaut mit sehnsüchtigem (verlorenem) Blick in den sternenbeschiedenen Himmel. Offensichtlich gibt sie sich einem starken Affekt hin. Das Wort „sentiment“ wurde aus dem Französischen ins Englische und ins Deutsche übernommen. Es stand zunächst für „Empfindung, Gefühl“. In diesem Sinn verwendet es auch Goethe in dem Titel seines Bildes: „Die Gefühlvolle, Empfindungsreiche“. Seit dieser Zeit hat sich die Wortbedeutung ein wenig verändert; auch unter dem Einfluss eines Romanes von George Sand (*A Sentimental Journey*) wurde der Begriff häufig als „übertrieben gefühlvoll“ verstanden, nämlich sogar dem „Kitschigen“ gleichgesetzt.

- Der Chorsatz weist vier gleich lange Phrasen auf, jeweils vier Takte mit einem Punkt.
- Er bewegt sich immer im engen Rahmen der C-Dur-Tonart, die Phrasen enden auf B-Dur (Dominante), Es-Dur (Tonika), c-Moll (Mollparallele) und G-Dur (Subdominante).
- Alle vier Abschnitte nehmen beinahe exakt denselben rhythmischen Verlauf: Zwei von einer Punktierung geprägte Takte folgt jeweils ein ruhiger Abschluss.



Bei der Diskussion können u. a. folgende Überlegungen ins Spiel gebracht werden:

- Brahms übernahm den Text.
- Die Taktart ist in beiden Stücken dieselbe.
- Die dem Text folgende Phrasenbildung ist in beiden Stücken gleich; bei Brahms wird sie wiederholt.
- Die rhythmische Gestaltung innerhalb der Phrasen ähnelt sich, beide „ Fassungen“ folgen dem natürlichen Sprachfluss.
- Es ist fraglich, wie weit in den Melodienläufen eine Verwandtschaft festzustellen ist, z. B. in den beide Male abfallenden Melodien der ersten Phrase („Ein Stimm sich gund [begunn] zu klagen“).



Die Grundstimmung ist z. B. „trübselig“, „melancholisch“, „wehmütig“, „Abschied nehmend“. Dieser Gemütszustand wird im Chorsatz durch folgenden Gestaltungsmitteln gezeichnet:



- Die Melodie stemmt überwiegend auf Es-Dur, es geht um innige Klage, nicht um wütenden Protest. Die einzelnen Abschnitte bewegen sich meist in einem engen Tonraum (zuerst nur einer Quarte); ein über vier Takte hinweggezogener chromatischer Bogen prägt in verschiedenen Varianten die vier Abschnitte des Satzes. Im zweiten Abschnitt eine Sequenz, im dritten folgt – aus demselben Motiv sich entwickelnd – ein melodischer Höhepunkt, und zwar an der Stelle, an der im Text das „lyrische Ich“ in ein äußeres Bild gestellt wird („ist mir das Herz zerflossen“). Die letzte Phrase greift den melodischen Bogen zum Anfangs ein wenig umgestaltet wieder auf.
- Die rhythmische Struktur kennzeichnet im Wesentlichen ein sich viermal wiederholender Ablauf: Zwei von einer Punktierung geprägte Takte folgen zwei breit fließende, das Muster abrundende Takte, insgesamt nämlich die rhythmische Gestaltung eng an den natürlichen Sprachfluss.
- Die Harmonik bewegt sich – dem einheitlichen Gesamtbild des Textes entsprechend – in einem engen Rahmen. Der erste Abschnitt endet auf der Dominante der Grundtonart, der zweite führt zur Tonika zurück, im dritten Abschnitt erkennt man eine Ausweichung in die Paralleltonart c-Moll, die das Lied mit einer Kadenz beschloss. Viele Akkorde sind allerdings in ein „romantisch verklärtes“ gekleidet (Septakkorde, Alterierungen einzelner Töne).
- Die Dynamik bewegt sich fast durchgehend im Piano-Bereich. Brahms schreibt auch binnen-dynamische Nuancen genau vor. An einer einzigen Stelle wird die verträumte Stille, die den Satz prägt, durch einen kleinen „Ausbruch“ verlassen, nämlich da, wo das eigene Empfinden in die Schilderung des äußeren Geschehens einbricht.

Ein Choral durch die Jahrhunderte

SB, S. 64

Vorbemerkung Dieses Kapitel ist bevorzugt von Schülerinnen und Schülern der Oberstufe zu bearbeiten. Die Kurse mit gehobenem Anforderungsniveau haben einen oder mehrere Stunden durch erweiterte Kenntnisse oder Kompetenzen erweitert werden. Für besonders Interessierte steht eine Handschrift des Ausgangswerkes von Heinrich Walther aus dem Jahr 1529 zur Verfügung (→ zusätzliche Materialien). Sie kann zur Beschäftigung mit alter Notation und zum Vergleich mit späteren Melodiefassungen herangezogen werden.

Lernziele und Kompetenzen Die Schülerinnen und Schüler unterscheiden anhand des Chorals *Ein feste Burg* ist unser Gott unterschiedliche Fassungen mit historischem Material. Dabei erschließen sie aus (zum Teil komplexen) Quellen Hintergründe und Zusammenhänge. Sie erläutern Zeitverläufe, Ziele der Traditionsbezüge in einem Chorsatz, einer Sinfonie, Operette und in jazzaffinen Genres. Verbindungen zwischen Text und Musik werden herausgearbeitet; Werkauschnitte werden von den Schülern selbst musiziert.

Zeitbedarf Mindestens vier Unterrichtsstunden

Module

Luthers Lied



Beim Singen des Chorals soll eine Textfassung angestrebt werden, die dem glaubenstarken und entschlossenen Text entspricht.



Unseres Herrgottes Kanzlei



Nach dem Studium der Partitur und dem Hören des Chorsatzes von Agricola kommen die Schülerinnen und Schüler zu folgendem Ergebnis:



I, 36

Die Melodie des Chorsatzes wird von der Tenorstimme übernommen.

Im Notenbeispiel des Agricola-Chorsatzes ist die Melodie in gelben Noten festgehalten, die Gesangbuchfassung verwendet die Melodie als Puls. Darüber hinaus gibt es eine Reihe von Unterschieden im Rhythmischen:

- In der Melodie kommen manche Verse durch Pausen voneinander getrennt, während die übrigen Stimmen polyphon den Satz fortlaufen.
- In Agricolas Version kommen manche Worte („unser“, „Waffen“, „böse“, „gleichen“) auf schwache Zählzeiten und werden durch die Gesangbuchfassung Taktsschwerpunkte einhält.
- Eine Punktsetzung unterbricht die gleichmäßige Fortbewegung (Der „alt“ böse Feind).
- An einer Stelle lässt sich ein Dreiermetrum erkennen („sein grausam Rüstung ist“).

Die geringsten Abweichungen beschränken sich auf:

- Takt 10 (Sekund statt Sekund/Terz)
- Takt 11 (Ausfüllen des Quintsprungs)

Im Vergleich zum restlichen Satz ist augenfällig:

- Die ersten drei Worte sind homophon gesetzt, alle Stimmen verwenden denselben Rhythmus.
- Die ersten Worte werden wiederholt, eine melodische Bewegung entfällt.
- Ein einfacher F-Dur-Dreiklang eröffnet den später komplizierten Chorsatz.
- Der Beginn lässt sich also als musikalische Ausdeutung der „fest stehenden Burg“ verstehen.

Mendelssohns „Celebrated Hymn“

Der Choral findet sich in der Flötenstimme, die solistisch beginnt.

4



I, 37

Folgende Unterschiede zur Gesangbuchversion lassen sich feststellen:

- Der Choral ist eine Quinte höher notiert.
- Die gebundenen Achtelnoten in Takt 2 („un-ser“) und Takt 5 („Waf-“) sind ersetzt durch Viertelnoten, so dass ein schreitender Charakter entsteht.
- Die Melodie beginnt mit Volltakt, der Taktschwerpunkt wird hier verschoben.
- Eine Fermate setzt in der Mitte der melodischen Phrase ein.

Beim Hören verfolgen die Schülerinnen und Schüler die klangliche Entwicklung der feierlichen, ebenmäßigen Choral-Einleitung.

Der Kern von Abrahams Mendelssohns Rat lässt sich zusammenfassen:

5

Mit dem Namen „Mendelsohn“ wirst du sofort als jüdisch erkannt. Angesichts der Vorurteile der Gesellschaft gerät dir das zum Nachteil. Also verschweige deine Herkunft.

Der Einbezug der späteren Geschichte führt zu folgender Aussage:

Die weitere Geschichte des Judentums, die Schlacht von Abraham, Mendelssohns Ratschlag beinahe als Prophezeiung erscheinen. Tatsächlich waren jüdische Künstlerinnen und Künstler im weiteren Verlauf der Geschichte zunächst vielen Verfolgungen ausgesetzt. In Nazideutschland wurden sie ermordet. Felix Mendelssohn Bartholdys Werke waren verboten. Auch im Deutschland unserer Tage sind jüdische Menschen nicht sicher vor Beleidigungen und sogar tätlichen Angriffen.

Dieser Hintergrund muss bei der Beurteilung von Abraham Mendelssohns Worten in Betracht gezogen werden, die verschiedene individuelle Positionen zulässt, z. B.:

- Abraham Mendelssohns Rat ist vernünftig, er will seinen Sohn schützen und seine Karriere fördern.
- Jeder Mensch muss seinen Glauben wahren, auch wenn er Nachteile zu erwarten hat.
- Das gilt besonders, wenn es um Leib und Leben geht, sondern nur um Ruhm und Profit.

Der Choral

Beide Ausschnitte (Notenbeispiel 1 und Notenbeispiel 2) erklingen unter dem Track I, 38 nacheinander:

6



I, 38

Notenbeispiel 1:

Die Melodie erklingt forte, in schnellem Tempo über einem gehobenen Streicherklang, der dann in leiseren Bewegungen übergeht und in Besetzung und Lautstärke eine Steigerung erfährt.

Die Melodie erklingt in:

- Flöte
- Trompete
- Oboe
- Klarinette

Notenbeispiel 2:

Die zweite Choralzeile kontrastiert zur ersten. Über einem einfachen Begleitsatz der Streicher mit kurzen Achtelakkorden spielen folgende Instrumente die elegische Legatomelodie „dolce“ und in leiser Dynamik:

- Fagott mit Cello
- Klarinette

Barocke Technik im romantischen Gewand

7

Die Verwandtschaft zwischen Fugato-Thema und Choralmelodie zeigt sich in folgenden Gemeinsamkeiten:

- Tonrepetition zu Beginn
- schrittweise fallende Melodik wie im zweiten Choralteil
- ebene rhythmische Struktur
- Angesichts dieser Gemeinsamkeiten erscheint die Deutung angelegentlich.

8

Am besten wird dieser Arbeitsauftrag anhand von Eintragungen am Whiteboard durchgeführt. Folgende Einsätze sind zu finden:

- Einsatz 1: Violine 2
- Einsatz 2: Violine 1
- Einsatz 3: Violine 1/2, Themenkopf mit freier Fortführung
- Einsatz 4: Cello/Bass
- Einsatz 5: Viola (verkürzt)
- Einsatz 6: Viola

9

Das Verfolgen der augmentierten Choralmelodie während des Horns wird durch den Eintrag in gefärbten Noten erleichtert. Der Verlauf des Abschlusses könnte auf verschiedene Weise gegliedert werden. Eine gut hörbare Einteilung sieht folgendermaßen aus (siehe Zeitangaben):



- 00:10: Fugato mit dem augmentierten Choralthema in Bläsern
- 00:32: neues Thema mit Doppelpunkt in Horn und Bläsern, volles Orchester
- 00:56: Beruhigung in Dynamik, Rhythmik und Melodik mit liegenden Bläserklängen, dann starkes Crescendo, Anwachsen der Tonhöhe und der Klangdichte, wiederholte Fanfarenklänge in Trompeten
- 01:49: Choralmelodie, beginnt mit einem Horn, dann in Rollen akkordischen Satz

Felix Mendelssohn Bartholdy: Sinfonie Nr. 3, Ausschnitt aus dem Schlussatz

Musik: Felix Mendelssohn Bartholdy

The image shows a musical score for Felix Mendelssohn Bartholdy's Symphony No. 3, specifically an excerpt from the final movement. The score is written for Violine II, Violine I/II, Violoncello/Bass, and Viola. The key signature is D major and the time signature is 4/4. The score includes measures 234, 239, and 244. A large 'SAMPLE' watermark is overlaid on the page.

Der Choral als Schlachtgesang

Erster Abschnitt:

Teile der Melodie sind zuerst von der Ferne, dann im vollen Klang zu hören, wie von verschiedenen Orgelregistern gespielt.

Zweiter Abschnitt:

Nach einer Pizzicato-Überleitung setzt zuerst einstimmig eine Geige die eigentliche Geigenmelodie ein, die dann vom Orchester aufgegriffen wird. Dazu tritt, von verschiedenen Blasinstrumenten vorgetragen, die Chormelodie.

Dritter Abschnitt:

Aus der Melodie wird ein sich kämpferisch steigernder Schlachtgesang.

10



I, 40

Kämpferischer Charakter:

- Verkürzung der Melodie auf Themenkopf als eine Art Ruf
- mehrmalige Wiederholung dieses „Rufes“ auf verschiedenen Höhen in immer kürzeren Abständen
- Steigerung der Dynamik vom Piano zum Fortissimo
- Steigerung im Satz (Motiv in Oktaven, Ausweitung der Besetzung), der Besetzung und des Tempos

11



I, 41

Die Melodie der ersten Verszeile erklingt zum ersten Mal sequenziert im Fortissimo.

12



I, 42

Z. B.: Glaubensbekenntnis, Ermutigung, Mahnung und, Tadel.

13



I, 42, 43

Der Choral in China – Ein versöhnlicher Zusammenhang

Im Vergleich mit dem Ausspruch Meyers („Abjurzi“) werden die parodistischen Elemente im Finale von Offenbachs *Huguenots* besonders deutlich. Die Leni person erläutert, dass die Verfolgten in bedrängter Lage sich gegenseitig ermutigen. Fenihan fordert auf: „Lasst uns, meine Freunde, wie in den Hugenotten mit der Wut der Feinde singen“.

14

- Diese Aufforderung in einem salmodie karikierenden Ton dreimal vorgetragen, jeweils einen Ton höher.
- Die Chormelodie wird in unregelmäßig langen Notenwerten unisono ausgeführt.
- Völlig unregelmäßig platzt der Choral ein von einer quäkenden Gesangsstimme vorgetragenes simple „Amen“.

U. a. können die Schülerinnen und Schüler folgende Argumente einbringen:

- Satire als künstlerische Gestaltung ist in unserer säkularen Welt nicht nachvollziehbar.
- Meyerbeer behält sich die Ironie in einem religionsgeschichtlichen Zusammenhang, behält dabei seine Grundüberzeugung.
- Der Choral als überzeugendes, authentisches Symbol für Glaubensstärke.
- Die Bezeichnung der Oper *Les Huguenots* als „Jahrmarktsfarce“ ist eine böswillige Polemik.
- Ernsthaftere Beispiele könnten gegen die Verwendung des Glaubenslieds in einer verballhornten Form in der Operette erhoben werden.
- Die Verbreitung des Chorals in unseren Tagen sind so weit geschmolzen, dass auch bei Offenbachs Übernahme der Melodie kaum jemand an eine Blasphemie denkt.
- Die Freiheit der Kunst erlaubt auch Satire.

Arbeitsblatt 5

→ S. 50 im Schulbuch

Name: _____ Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Arbeitsblatt 5

Charakteristische Modifikationen → SB, S. 50

Franz Schubert: Schäfers Klagelied, D121 (Fassung von 1814)

Abschnitt	Charakteristische musikalische Merkmale: Melodieführung, Begleitung, Tonalität, Dynamik
T. 1-10	
T. 11-20	
T. 21-28	
T. 28-38	
T. 39-47	
T. 48-61	

Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Helbling

Arbeitsblatt 6

→ S. 73 im Schulbuch

Name: _____ Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Arbeitsblatt 6

Ginasteras Malambo → SB, S. 74

Malambo für Klavier (1940)

Nennen Sie die wesentlichen Merkmale der vier Varianten des rhythmisch-harmonischen Grundmasters in Alberto Ginasteras *Malambo* für Klavier. Berücksichtigen Sie dabei die Dichte des Satzes, die Dynamik und weitere Klangmerkmale wie das harmonische Geschehen oder den Ambitus (Notenbeispiel im SB, S. 74).

Takt	Merkmale	
T. 2-5	Dichte des Satzes	
	Dynamik	
	Klangmerkmale	
T. 90-93	Dichte des Satzes	
	Dynamik	
	Klangmerkmale	
T. 98-101	Dichte des Satzes	
	Dynamik	
	Klangmerkmale	
T. 106-109	Dichte des Satzes	
	Dynamik	
	Klangmerkmale	

Entwerfen Sie für jeden der vier Abschnitte einen Instrumentationsvorschlag (Notenbeispiel im SB, S. 74).

Abschnitt	Merkmale	
T. 2-5	Oberstimme	
	Unterstimme	
	Gesamtklang	
T. 90-93	Oberstimme	
	Unterstimme	
	Gesamtklang	
T. 98-101	Oberstimme	
	Unterstimme	
	Gesamtklang	
T. 106-109	Oberstimme	
	Unterstimme	
	Gesamtklang	

Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Helbling

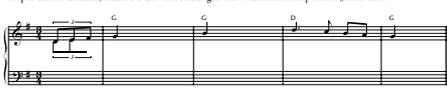
Arbeitsblatt 7

→ S. 77 im Schulbuch

Name: _____ Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Arbeitsblatt 7

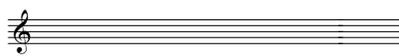
Volksmusikalische Elemente in moderner Orchestermusik – Der Schuhplattler → SB, S. 77

Jörg Widmann: *Dubairische Tänze*, 1. Satz, *Zweifacher* (SB, S. 77): Schreiben Sie ein vierstimmiges Muster einer Schuhplattler-Einkleitung auf der Grundlage von Widmanns Vorspiel des Zweifachers, indem Sie die Verfremdungen von Widmanns Komposition „entfernen“.



Benennen und beschreiben Sie dann alle Abweichungen ihrer Version des Ländlervorspiels von Widmanns Notentext (SB, S. 77, 1. Satz, *Zweifacher*).

Jörg Widmann: *Dubairische Tänze*, 5. Satz, *Valse bavaroise* (SB, S. 77): Sammeln Sie die Töne der VL 1 (T. 1-4, Zählzeit 1) und notieren Sie diese als Tonleiter. Verfahren Sie ebenso mit den Tönen der Cellostimme. Bestimmen Sie jeweils die Tonart.

VL 1 

Vc. 

Vergleichen Sie beide Arten der Verfremdung, indem Sie diese zusammenfassend beschreiben und gegenüberstellen.

Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Helbling

Arbeitsblatt 8

→ S. 96 im Schulbuch

Name: _____ Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Arbeitsblatt 8

Die Seconda pratica und die Tragödie → SB, S. 96

Im vierten der fünf Akte von *L'Orfeo* hat Orpheus den Hades überquert und ist in der Unterwelt angekommen. Dort gelingt es ihm, Pluto mithilfe von dessen Gattin Proserpina zu erweichen. Der Gott der Unterwelt erinnert sich an seine eigenen Liebesqualen: „Deine sanften Worte der Liebe lassen die alte Wunde in meinem Herzen wieder aufbrechen.“

Plutone



Zeigen Sie Elemente auf, mit denen Monteverdi den Herrn der Unterwelt musikalisch charakterisiert:

Nachdem Pluto Orpheus und Eurydike die Rückkehr in die Oberwelt gestattet, teilt der Chor der Geister die Freude des Paares: „Heute triumphieren Barmherzigkeit und Liebe.“



Bestimmen Sie die Stimmlagen der fünf Stimmen. Stellen Sie die Besonderheit dieser Besetzung heraus und finden Sie eine Erklärung für Monteverdis Entscheidung.

Erläutern Sie, warum man den Satz auch ohne Höreindruck keinesfalls der Prima pratica zuordnen würde.

Bestimmen Sie die Akkorde, die an den angekreuzten Stellen erklingen.

Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Helbling

Arbeitsblatt 9

⇒ S. 102 im Schulbuch

Name: _____ Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Arbeitsblatt 9

Das Liebestod-Motiv und seine Folgen

⇒ SB, S. 102

Das Liebestod-Motiv aus Wagners *Tristan und Isolde* gilt als Symbol für eine Entwicklung, die durch das ganze 19. Jahrhundert zu verfolgen ist: Die Emanzipation der Dissonanz. Alle Musikschriftenden mussten sich mit diesem Prozess auseinandersetzen. Das Publikum aber wurde zunehmend überfordert; immer kleiner wurde der Kreis derer, die sich mit zeitgenössischer Kunstmusik auseinandersetzten. Nur sehr wenige Komponierende entzogen sich (gelegentlich oder grundsätzlich) der neuen „Klangwelt“.

Ferruccio Busoni
Der italienisch-deutsche Komponist und Pianist lebte von 1866–1924. Er setzte sich intensiv mit dem Werk Johann Sebastian Bachs auseinander. Die *Danze antique* komponierte er 1882.

Danze antique (Minuetto)



1. Untersuchen Sie den Werkauschnitt in Bezug auf Tonalität, Melodiegestaltung, Form und Harmonik.

2. Stellen Sie Vermutungen darüber an, was Busoni drei Jahre nach Wagners Tod zu einer Komposition wie den *Danze antique* bewegen haben könnte.



Ferruccio Busoni (ca. 1900)

Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Helbling

Arbeitsblatt 10

⇒ S. 125 im Schulbuch

Name: _____ Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Arbeitsblatt 10

Ein Beethoven-Scherzo aus zweiter Hand

⇒ SB, S. 125

Die folgenden Notenausschnitte stammen aus dem Scherzo der 2. Sinfonie von Ludwig van Beethoven. Stellen Sie in jedem Ausschnitt Charakteristika fest, die einer Kl bei der „Komposition“ eines Beethoven-Scherzos als Prompts eingegeben werden könnten.

1. Scherzo, Takt 1–8, Ausschnitt



2. Scherzo, Takt 17–25, Ausschnitt



3. Scherzo (Trio), Takt 85–92, Ausschnitt



4. Scherzo (Trio), Takte 93–101, Ausschnitt



Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Helbling

Arbeitsblatt 11

⇒ S. 144 im Schulbuch

Name: _____ Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Arbeitsblatt 11

Ein musikalisches Gaspertenspiel mit strikten Regeln

⇒ SB, S. 144

„Fughetta“ ist die Verkleinerungsform von „Fuge“. Viele Komponisten des Barock schrieben, meist zu Lehr- und Unterrichtszwecken, solche „Fughetta“. Zu diesen Werken gehört Johann Sebastian Bachs Fughetta in d-Moll.

Andante (♩ = 138)



Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Helbling

Arbeitsblatt 12

⇒ S. 149 im Schulbuch

Name: _____ Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Arbeitsblatt 12

Concerti con molti strumenti

⇒ SB, S. 149

In der Folge der Concerti grossi entstanden im Barock prächtige Kompositionen für mehrere Instrumentengruppen. Vivaldi nennt sie *Concerti per vari strumenti*, und Bach bezeichnete seine *Brandenburgischen Konzerte* als *Concerti avec plusieurs instruments*. Ein solches Werk schrieb auch Bachs Zeitgenosse Gottfried Heinrich Stölzel, ein *Concerto grosso a quattro cori in D*. Vorgesehen waren vier Violinen, Viola, Violoncello und Basso continuo, eine Flöte, drei Oboen, ein Fagott, sechs Trompeten und zwei Pauken.

1. Überlegen Sie eine Einteilung der Instrumente in vier Chöre. Tragen Sie die Besetzung ein.

2. Stölzel verwendet in folgendem Ausschnitt aus dem dritten Satz (T. 19–33) des Werks drei musikalische Motive. Tragen Sie diese ein und beschreiben Sie sie.



Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Helbling

Arbeitsblatt 17

⇒ S. 189 im Schulbuch

Name: _____ Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Arbeitsblatt 17

Hinreißende Klaviereffekte = SB, S. 189

Ludwig van Beethovens Lied *Adelaide* war u.a. wegen seiner einprägsamen Melodie im 19. Jahrhundert außerordentlich beliebt.

Ludwig van Beethoven: *Adelaide*

Viele Bearbeitungen aller Art erschienen. Auch Sigismund Thalberg griff auf das Lied zurück. Er schrieb eine Transkription, in der das Klavier zugleich die Rolle des Sängers und der Begleitung übernimmt.

1. Markieren Sie die Liedmelodie, die in dem Ausschnitt zweimal auftritt.

Adelaide von Beethoven, Transkription von Sigismund Thalberg Op. 70, Ausschnitt

Larghetto $\text{♩} = 72$

Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Helbling

Arbeitsblatt 18

⇒ S. 194 im Schulbuch

Name: _____ Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Arbeitsblatt 18

Klangfarben und Tonsymbole = SB, S. 194

1. Lesen Sie zunächst den Ausschnitt aus der Analyse auf S. 165. Beschreiben Sie die Klangfarbe der Instrumente mithilfe von Begriffen aus der Analyse. Finden Sie dann die symbolische Bedeutung, die Overhoff ihnen zuschreibt.

Instrumente	Beschreibung der Klangfarbe	Symbolische Bedeutung	Weitere charakteristische musikalische Mittel
Klarinetten Fagotte			
Celli			
Posaunen			
Violenen			

2. Hören Sie die vier Motive und verfolgen Sie das Notenbild im Schulbuch S. 194. Beschreiben Sie die jeweilige Instrumentierung.

Motiv	Instrumentierung
Motiv der Faune	
Motiv der tanzenden Irrlichter	
Sehnsuchtmotiv	
Hymnus auf die Göttin Venus	

Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Helbling

Arbeitsblatt 19

⇒ S. 223 im Schulbuch

Name: _____ Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Arbeitsblatt 19

Vertraute Klänge = SB, S. 223

Die beiden Ausschnitte aus typischen Werken des Neoklassizismus benutzen Anklänge an große Epochen der europäischen Musik.

Sergei Prokofiev (1891–1953): *Leutnant Kische*, op. 60, Suite

Andante
rit. marcato

1. Spielen Sie die Melodie auf einem beliebigen Instrument.

2. Untersuchen Sie die Melodie hinsichtlich der Tonalität, des Aufbaus, des Verlaufs und ihres Charakters.

Sergei Prokofiev (um 1910)

3. Zeigen Sie Parallelen zu früheren Kompositionsweisen auf und ordnen Sie sie begründet einer Epoche zu.

Tonart Sekundarstufe II, Bd. 2 – Helbling

Hörbeispiele (Seitenangabe im SB)

CD 1	Seite	Dauer
I, 1 Alleluja (Osternacht) <i>I.: Schola St. Ottilien, J. Berchmanns OSB; © Calig Classics</i>	11	01:42
I, 2 Alleluja (Jubilus) <i>I.: Schola St. Ottilien, J. Berchmanns OSB; © Calig Classics</i>	11	02:50
I, 3 Credo <i>M. Anon.; I.: J. Garbarek, Hilliard Ensemble; © ECM Records</i>	11	02:10
I, 4 Pange melos lacrimosum <i>I.: LionHeart; © Nimbus Records</i>	12	01:46
I, 5 Messe de Notre Dame, Kyrie <i>M.: G. de Machaut; I.: Amarcord; © Apollon Classics</i>	13	00:59
I, 6 Quis dabit capiti meo aquam <i>M.: H. Isaac; I.: J. Savall, La capella real de Catalunya; © Alia Vox</i>	15	01:40
I, 7 Innsbruck, ich muss dich lassen (Regensburger Domspatzen) <i>M.: H. Isaac; I.: Regensburger Domspatzen; High Score Music</i>	16	03:04
I, 8 Innsbruck, ich muss dich lassen (La capella real de Catalunya) <i>M.: H. Isaac; I.: J. Savall, La capella real de Catalunya; Alia Vox</i>	16	03:26
I, 9 Asumpta est Maria, Kyrie <i>M.: Palestrina; I.: The Sixteen; © The Sixteen Productions Ltd</i>	18	01:45
I, 10 Dolcissima mia vita <i>M.: C. Gesualdo; I.: La Venexiana; © GLossa Music</i>	21	02:52
I, 11 Der Gutzgauch auf dem Zaune saß <i>M.: Anon., Satz: Lorenz Lemlin; I.: Studiochor Berlin, Volksmusikgruppe des Tanzensembles der DDR; © ETERNA</i>	25	01:06
I, 12 Kantate BWV 26, Schlusschor	29	00:50
I, 13 Kantate BWV 26, Eröffnungsschor	29	02:32
I, 14 Kantate BWV 26, So schnell ein rauschend Wasser fließt	33	01:09
I, 15 Kantate BWV 26, Die Freude wird zur Traurigkeit <i>M.: J. S. Bach; I.: T. Koopman, Amsterdam Barock; © Antoine Marchand</i>	34	00:50
I, 16 Die Kunst der Fuge, Fuga a tre soggetti <i>M.: J. S. Bach; I.: Akademie für Alte Musik Berlin; © Harmonia Mundi</i>	35	01:15
I, 17 Palmira, Lungì da me	36	00:57
I, 18 Palmira, Lungì da me <i>M.: A. Salieri; I.: C. Bartoli; © Decca</i>	36	01:25
I, 19 Lied der Ursel (Playback) 4 Takte Intro <i>M.: A. Salieri; I.: L. Sauer; ©+ © Helbling</i>	37	00:39
I, 20 Die Zauberflöte, Der Vogelfänger bin ich ja	37	00:40
I, 21 Die Zauberflöte, Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen <i>M.: W. A. Mozart; I.: J. E. Gardiner, Monteverdi Orchestra, G. Finley; © Archiv Produktion/Deutsche Grammophon</i>	37	01:15
I, 22 Così fan tutte, Ouvertüre Anfang bis ca. 00:35 <i>M.: W. A. Mozart; I.: A. Östman, Drottningholm Court Orchestra; © Decca</i>	40	03:47
I, 23 Notenbeispiel 1 und 2, Così fan tutte, Come scoglio (Fiordiligi)	40	02:05
I, 24 Notenbeispiel 3, Così fan tutte, È-amore un ladroncello (Dorabella)	41	03:04
I, 25 Notenbeispiel 4, Così fan tutte, In uomini (Despina)	41	02:31
I, 26 Notenbeispiel 5, Così fan tutte, Vittoria, padroncini! (Despina) <i>M.: W. A. Mozart; I.: T. Currentzis, Musicaeterna; © Sony Classical</i>	42	00:40
I, 27 Notenbeispiel 6, Come scoglio (Fiordiligi)	42	00:10
I, 28 Notenbeispiel 7, È-amore un ladroncello (Dorabella)	43	00:10
I, 29 Notenbeispiel 8, In uomini (Despina)	43	00:10
I, 30 Notenbeispiel 9, Vittoria, padroncini! (Despina) <i>M.: W. A. Mozart; I.: L. Sauer; © Helbling</i>	43	00:10
I, 31 Notenbeispiele 6–9, Così fan tutte Ensemble <i>M.: W. A. Mozart; I.: T. Currentzis, Musicaeterna; © Sony Classical</i>	43	02:03
I, 32 Der König in Thule <i>M.: C. F. Zelter; I.: B. Pahn, T. Mathot; © Naxos</i>	49	02:03
I, 33 Schäfers Klage lied <i>M.: F. Schubert; I.: W. Gura, C. Berner; © Harmonia Mundi</i>	51	03:07
I, 34 Im Walde <i>M.: R. Schumann; I.: D. Fischer-Dieskau, C. Eschenbach; © Polydor</i>	54	01:19
I, 35 In stiller Nacht <i>M.: J. Brahms; I.: RIAS Kammerchor, M. Creed; © Harmonia Mundi France</i>	59	02:40

VERZEICHNIS DER HÖR- UND FILMBEISPIELE

I, 36	Ein feste Burg (Martin Agricola) <i>M.: Trad., Satz: M. Agricola; I.: Singakademie Stuttgart; © Helbling</i>	64	00:50
I, 37	Sinfonie Nr. 5, Einleitung	67	01:30
I, 38	Sinfonie Nr. 5, Notenbeispiel 1 und 2	67	01:15
I, 39	Sinfonie Nr. 5, Fuge und Schluss <i>M.: F. Mendelssohn Bartholdy; I.: A. Manze, NDR Radiophilharmonie; Pentatone Music B. V.</i>	67	02:33
I, 40	Les Huguenots, Ouvertüre	68	05:41
I, 41	Les Huguenots, Ouvertüre (Ausschnitt) <i>M.: G. Meyerbeer; I.: J. A., Orchestre des Concerts Pas-de-loup; © ISIS RA</i>	68	00:27
I, 42	Les Huguenots, Ah! Voyez, le ciel s'ouvre <i>M.: G. Meyerbeer; I.: R. Bonyngue, New Philharmonia Orchestra; © Decca</i>	69/70	00:42
I, 43	Bataclan, Hosanna! Terre adieu! (Finale) <i>M.: J. Offenbach; I.: M. Couraud, Orchestre Jean-Francois Paillard; © Parlophone/Warner Music</i>	70	01:08

CD 2

II, 1	Ein feste Burg (Jazz) <i>M. u. T.: M. Luther; B.: S. Jersak; I.: S. Kaiser; © Gerth Medien</i>	71	02:00
II, 2	Ein feste Burg (Jazzkantate), Strophe 1 und 4 (Ausschnitte)	72	01:10
II, 3	Ein feste Burg (Jazzkantate), Strophe 2 (Ausschnitt)	72	00:52
II, 4	Ein feste Burg (Jazzkantate), Strophe 3 (Ausschnitt) <i>M. u. T.: M. Luther; B. u. I.: F. Wutzler; © Wutzler Verlag</i>	72	00:52
II, 5	Malambo op. 7 <i>M.: A. Ginastera; I.: F. Fiani; © Naxos</i>	74	02:38
II, 6	Estancia op. 8 <i>M.: A. Ginastera; I.: London Symphonie; © Naxos</i>	75	03:31
II, 7	Haushamer Ländler, traditionell <i>M.: Trad.; I.: Kurt-Bähr-Kapelle; © Elite Special</i>	76	01:15
II, 8	Haushamer Ländler, kommerziell <i>M.: Trad.; B.: O. Ebner; I.: Tiroler Volkstümliche Musikanten; © CHV Music Factory</i>	76	01:00
II, 9	Dubairische Tänze, 1. Satz (Anfang)	77	02:13
II, 10	Dubairische Tänze, 5. Satz (Anfang)	77	01:21
II, 11	Dubairische Tänze, Zwiefacher <i>M.: J. Widmann; I.: WDR-Sinfonieorchester; © WDR mediagroup</i>	78	03:29
II, 12	Solo de Rabab <i>M.: Trad.; I.: J. Bin Hamad Husain; © VDE-gallo</i>	79	00:55
II, 13	Komm, süßer Tod <i>M.: J. S. Bach; I.: K. Mettens, B. v. Asperen; T.: anon.; © CPO</i>	80	01:05
II, 14	Mannenberg Is Where It's Happening (Anfang)	83	02:06
II, 15	Mannenberg Is Where It's Happening (Schluss) <i>M., T. u. I.: A. Ibrahim; © EMI/Universal Music</i>	83	01:17
II, 16	Azzurro (Playback, Ausschnitt) 4 Takte Intro – Strophe – Refrain – 4 Takte Zwischenspiel (Intro) – Strophe – Refrain – 4 Takte Outro <i>M.: P. Conte, M. Virano; I.: J. Treyz, U. Gutscher, H. Wachter; © Helbling</i>	84	02:19
II, 17	Azzurro (Adriano Celentano) <i>M.: P. Conte, M. Virano; T.: V. Pallavicini; I.: A. Celentano; ©+ © Clan Celentano</i>	84	03:42
II, 18	Azzurro (Trio Elf) <i>M.: P. Conte, M. Virano; T.: V. Pallavicini; I.: Trio Elf; © ALFI Records</i>	85	02:16
II, 19	Norwegian Wood <i>M. u. T.: J. Lennon, P. McCartney; I.: The Beatles; © Parlophone/Warner Music</i>	87	02:08
II, 20	Norwegian Wood (Playback) <i>M.: J. Lennon, P. McCartney; I.: J. Treyz, S. Dreyer; © Helbling</i>	87	02:06
II, 21	Roundabout <i>M. u. T.: J. Anderson, S. Howe; I.: Yes; © Warner Bros/Rhino</i>	88	04:56
II, 22	Promenade (Klavier) <i>M.: M. Mussorgski; I.: E. Kissin; © Sony Classical</i>	89	01:16
II, 23	Promenade (Rock) <i>M.: M. Mussorgski; B.: K. N. Emerson; I.: Emerson, Lake & Palmer; © BMG Rights Management</i>	89	01:24
II, 24	Promenade (Orchester) <i>M.: M. Mussorgski, M. Ravel; I.: G. Dudamel, Wiener Philharmoniker; © Deutsche Grammophon</i>	89	01:38
II, 25	Walpurgisnacht <i>M.: B. Muggenthaler, M. Duckstein; T.: B. Muggenthaler; I.: Schandmaul; © F.A.M.E. Recordings</i>	90	04:04
II, 26	Walpurgisnacht (Playback) Ritornell – Verse 1 – Ritornell – Verse 2 – Chorus – Ritornell – Verse 3 – Ritornell – Verse 4 – Chorus – 8 Takte Bridge/Solo – 8 Takte Chorus (a-Moll) – Ritornell (a-Moll) <i>M.: B. Muggenthaler, B. Duckstein; I.: L. Sauer; © Helbling</i>	90	04:03
II, 27	Victor io, salve <i>M.: A. Willaert; I.: Dionysos Now & Tore Tom Dernys; © Evil Penguin Classic</i>	94/95	05:15

VERZEICHNIS DER HÖR- UND FILMBEISPIELE

II, 28	Orfeo ed Euridice (Messagera)	96	03:25
II, 29	Orfeo ed Euridice (Ohi mè) Notenbeispiel bei 02:16 <i>M.: C. Monteverdi; T.: A. Striggio; I.: English Baroque Soloists, J. E. Gardiner; © Archiv Produktion/Deutsche Grammophon</i>	96	03:22
II, 30	Organum quadruplum <i>M.: Perotin; I.: Pro Musica Antiqua; © Archiv Produktion/Deutsche Grammophon</i>	98	01:40
II, 31	Care lacrimae mie <i>M.: E. Hassler; I.: Currende, E. v. Nevel; © Etcetera/Codaex Deutschland GmbH</i>	98	01:30
II, 32	Les Élémens, Le Chaos (Ausschnitt) <i>M.: J.-F. Rebel; I.: L'Orfeo Baroque Orchestra, M. Gaigg; © CPO</i>	99	02:35
II, 33	Sinfonie Nr. 1 (Anfang) <i>M.: L. v. Beethoven; I.: Akademie für Alte Musik Berlin, B. Fock; © Harmonia Mundi France</i>	100	01:32
II, 34	Album für die Jugend Nr. 21 <i>M.: R. Schumann; I.: L. Vogt; © Deutsche Grammophon</i>	100	01:50

CD 3

III, 1	Tristan und Isolde, Vorspiel (The London Classical Players, Ausschnitt) <i>M.: R. Wagner; I.: The London Classical Players, R. Norrington; © EMI Classics</i>	101/ 106	02:35
III, 2	Tristan und Isolde, Vorspiel (Philadelphia Orchestra, Ausschnitt) <i>M.: R. Wagner; I.: Philadelphia Orchestra; © Deutsche Grammophon</i>	106	04:35
III, 3	La Fanciulla del West, Ouvertüre <i>M.: G. Puccini; I.: Maggio Musicale Fiorentino, D. Mitropoulos; © Codaex/Coda BVBA</i>	102	01:10
III, 4	Kleine Dreigroschenmusik für Blasorchester, 1. Ouvertüre <i>M.: K. Weill; I.: Ebony Band & Werner Herbers; © Channel Classics Records</i>	102	00:50
III, 5	Monolog <i>M.: A. Hölszky; I.: D. Spohr; © Preciosa</i>	104	02:10
III, 6	Neon (akustische Gitarre) <i>M. u. T.: J. C. Mayer, D. C. Cook; I.: J. C. Mayer; © Sony Music Media</i>	108	01:25
III, 7	Neon (E-Gitarre) <i>M. u. T.: J. C. Mayer, D. C. Cook; I.: J. C. Mayer; © Columbia/Sony Music Media</i>	108	01:25
III, 8	Kompressionsarten: 1) WAV 2) MP3 mit 48 kBits 3) MP3 mit 192 kBits <i>Lesson Learned; M., T. u. I.: A. Keys; © Sony Music</i>	109	02:06
III, 9	Hymn to freedom (Studioaufnahme 1962) <i>M.: O. Peterson; T.: H. Hamilton; I.: Oscar Peterson Trio; © Verve/Universal Media</i>	110	00:40
III, 10	Hymn to freedom (Livemitschnitt, 1998) <i>M.: O. Peterson; T.: H. Hamilton; I.: Oscar Peterson Trio; © Telarc</i>	110	00:45
III, 11	Noktúrna – Upright Piano <i>M. u. I.: G. Olafs; © Asardi Records</i>	112	01:04
III, 12	Drops of Love in an Ocean of Hate <i>M. u. I.: Vossberg; © Decca</i>	112	01:00
III, 13	Bearbeitungsstadien, Rohversion	113	01:23
III, 14	Bearbeitungsstadien, gemischt	113	01:23
III, 15	Bearbeitungsstadien, komprimiert	113	01:23
III, 16	Bearbeitungsstadien, mit Raum/Hall <i>Bodybeat; M.: M. Detterbeck; I.: A. Zischg, M. Pfreimer; ©+ © Helbling</i>	113	01:23
III, 17	Over the Moon: Klangbildanalyse 1) Bass 2) Mitten 3) Höhen 4) Ausgewogenes Klangbild (Original) <i>M.: M. Detterbeck, G. Schmidt-Oberländer; I.: C. Unterberger; ©+ © Helbling</i>	114	01:36
III, 18	Over the Moon: Klangbildanalyse (Original)	114	01:51
III, 19	Jesus' Blood Never Failed Me Yet (Ausschnitt) <i>M., T. u. I.: G. Bryars; © GB Recods/Zaleski Enterprises</i>	116	04:00
III, 20	His Love Never Failed Me Yet <i>M. u. T.: G. Bryars; I.: T. Waits; © Decca</i>	117	02:10
III, 21	His Love Never Failed Me Yet (Playback) <i>M.: G. Bryars; I.: L. Sauer; © Helbling</i>	117	00:48
III, 22	Strawberry Fields Forever <i>M. u. T.: J. Lennon, P. McCartney; I.: The Beatles; © Apple/Universal Music</i>	118	01:25
III, 23	Revolution No. 9 <i>M. u. T.: J. Lennon, P. McCartney; I.: The Beatles; © Apple/Universal Music</i>	118	02:00

VERZEICHNIS DER HÖR- UND FILMBEISPIELE

III, 24	Hymnen: 1) Ghana 2) China <i>M. u. I.: Trad., K.-H. Stockhausen; Stockhausen-Verlag</i>	119	02:25
III, 25	Hymnen: Deutschland (Abschnitt 1, Nationalhymne)	120	02:00
III, 26	Hymnen: Deutschland (Abschnitt 2, Zitat) <i>M. u. I.: Trad., K.-H. Stockhausen; © Stockhausen-Verlag</i>	120	00:40
III, 27	For Ann (rising) <i>M. u. I.: J. Tenney; © New World Records</i>	122	01:52
III, 28	Sinfonie Nr. 5, Scherzo Fragment 2 bei 00:22, Fragment 3 bei 01:46 <i>M.: L. van Beethoven; I.: Musicaeterna, T. Currentzis; © Sony Classical</i>	125	04:45
III, 29	Beethoven X – The AI Project, Scherzo <i>M.: L. van Beethoven (AI Prompt: Scherzo, Sinfonie Nr. 5); I.: Beethoven Orchestra Bonn, D. Kaftan; © Modern Recordings</i>	125	03:41
III, 30	Autobahn (1991/2009) <i>M. u. T.: R. Hütter, F. Schneider Esleben; I.: Kraftwerk; © Parlophone/Warner Music</i>	132	02:10
III, 31	Radioactivity (1991/2009) <i>M. u. T.: R. Hütter, F. Schneider Esleben; I.: Kraftwerk; © Parlophone/Warner Music</i>	133	03:47
III, 32	Radioaktivität (2017) <i>M. u. T.: R. Hütter, F. Schneider Esleben; © Parlophone/Warner Music</i>	133	01:55
III, 33	Your Love (1986) <i>M. u. T.: F. Knuckles, B. Walton; I.: F. Knuckles, J. Principle; © Trax Records</i>	134	02:00
III, 34	Ride on Time <i>M. u. T.: D. Davoli, M. Limoni, V. Semplici, D. Hartman; I.: Black Box; © Groove Groove Melody</i>	135	01:57
III, 35	Break My Soul <i>M. u. T.: Beyoncé, T. Nash, C. Stewart, S. Carter, F. Ross, A. Pigott, A. Goerge, F. McFarlane; I.: Beyoncé; © Columbia/Sony Music</i>	135	02:25
III, 36	Never Stop <i>M. u. T.: C. Gonzales, A. Ridha; I.: C. Gonzales; © Gentle Threat</i>	136	02:52
III, 37	Invention 13, BWV 784 <i>M.: J. S. Bach; I.: B. Verlet; © Decca</i>	142	01:20
III, 38	Brandenburgisches Konzert Nr. 4, 3. Satz <i>M.: J. S. Bach; I.: Il Giardino Armonico; © Teldec/Warner</i>	144	04:45
CD 4			
IV, 1	Concerto grosso 6/8 <i>M.: A. Corelli; I.: The English Concert; © Deutsche Grammophon</i>	148	01:59
IV, 2	Concerto RV 580 (L'estro armonico op. 3,10), 1. Satz (Europa galante) <i>M.: A. Vivaldi; I.: Europa galante, F. Bondi; © Virgin Classics</i>	149	03:29
IV, 3	Concerto RV 580 (L'estro armonico op. 3,10), 1. Satz (Emmy Verhey) <i>M.: A. Vivaldi; I.: E. Verhey; © X5/Warner Classics</i>	149	01:53
IV, 4	Suite in D-Dur/Wassermusik, 1. Satz (Anfang) <i>M.: G. F. Händel; I.: The London Classical Players, R. Norrington; © Virgin Classics/Universal Music</i>	152	01:39
IV, 5	Sinfonie Nr. 3, 4. Satz (Anfang) <i>M.: A. Bruckner; I.: Wiener Philharmoniker, C. Thielemann; © Sony Classical</i>	157	01:06
IV, 6	Orchestersuite Nr. 3, 3. Satz (Anfang) <i>M.: J. S. Bach; I.: Il Giardino Armonico; © Teldec/Warner</i>	157	00:55
IV, 7	Gaillarde XV (Ausschnitt) <i>M.: T. Susato; I.: Medelike Consort; © Preiser Records</i>	157	01:20
IV, 8	Sinfonie Nr. 41, KV 551 <i>M.: W. A. Mozart; I.: RSO Berlin, L. Maazel; © Phillips/Deutsche Grammophon</i>	157	01:40
IV, 9	Fantasie in fis-Moll, Wq 67 <i>M.: C. P. E. Bach; I.: S. Jovanovic; © K&K Verlagsanstalt</i>	159	02:15
IV, 10	Sinfonie Nr. 9/2, 2. Satz <i>M.: J. C. Bach; I.: P. Szuts; © Hungaroton</i>	161	03:51
IV, 11	Sinfonie à 8, 1. Satz <i>M.: J. Stamitz; I.: New Zealand Chamber Orchestra, D. Armstrong; © Naxos</i>	162	03:47
IV, 12	Sinfonie Nr. 8, 1. Satz, Exposition <i>M.: L. van Beethoven; I.: The London Classical Players, R. Norrington; © EMI</i>	168	01:50
IV, 13	Sinfonie Nr. 8, 1. Satz, Durchführung	169	01:25
IV, 14	Sinfonie Nr. 8, 1. Satz <i>M.: L. van Beethoven; I.: The London Classical Players, R. Norrington; © Farao Classics</i>	169	08:43
IV, 15	Sonatine C-Dur <i>M.: M. Clementi; I.: C. Colombo; © Claudio Colombo</i>	170	01:51
IV, 16	Streichquartett d-Moll Hob. III:76, 1. Satz, Exposition	171	01:47

VERZEICHNIS DER HÖR- UND FILMBEISPIELE

IV, 17	Streichquartett d-Moll Hob. III:76, 1. Satz, Durchführung <i>M.: J. Haydn; I.: Gewandhausquartett; © NCA/Membran Music</i>	171	01:15
IV, 18	Suite Nr. 4 in e-Moll, Gigue (Ausschnitt) <i>M.: G. F. Händel; I.: G. Rowland; © Divine Art</i>	174	01:46
IV, 19	Klavierkonzert B-Dur, KV 595, 3. Satz (Ausschnitt), Konzertflügel <i>M.: W. A. Mozart; I.: English Baroque Soloists, M. Bilson; © BERLIN Classics</i>	174	01:14
IV, 20	Klavierkonzert B-Dur, KV 595, 3. Satz (Ausschnitt), Hammerklavier <i>M.: W. A. Mozart; I.: Dresdener Philharmonie, A. Schmidt; © Archiv Produktion/Deutsche Grammophon</i>	174	01:14
IV, 21	Klavierkonzert B-Dur, KV 450, 3. Satz, Notenbeispiel 1	176	00:25
IV, 22	Klavierkonzert B-Dur, KV 450, 3. Satz, Notenbeispiel 1 und 2	177	02:06
IV, 23	Klavierkonzert B-Dur, KV 450, 3. Satz, Notenbeispiel 3	177	01:10
IV, 24	Klavierkonzert B-Dur, KV 450, 3. Satz, Notenbeispiel 4	178	00:19
IV, 25	Klavierkonzert B-Dur, KV 450, 3. Satz, Notenbeispiel 5	179	00:42
IV, 26	Klavierkonzert B-Dur, KV 450, 3. Satz, Notenbeispiel 6 <i>M.: W. A. Mozart; I.: English Baroque Soloists, M. Bilson; © Archiv Produktion/Deutsche Grammophon</i>	179	07:49
IV, 27	Gebet einer Jungfrau <i>M.: T. Badarzewska; I.: L. Lang; © Archiv Produktion/Deutsche Grammophon</i>	183	02:50
IV, 28	Arabeske <i>M.: J. Lang; I.: J. Rinderle; © Helbling</i>	184	01:35
IV, 29	Feux follets (Ausschnitt) <i>M.: F. Liszt; I.: D. Trifonov; © Deutsche Grammophon</i>	187	01:50
IV, 30	Thème et Étude op. 45, a-Moll, Notenbeispiel 1 und 2	188	01:20
IV, 31	Thème et Étude op. 45, a-Moll, Notenbeispiel 3	189	01:20
IV, 32	Thème et Étude op. 45, a-Moll, Notenbeispiel 4 <i>M.: S. Thalberg; I.: S. Burkhardt; © Querstand</i>	189	02:23
IV, 33	Lontano (Ausschnitt) <i>M.: G. Ligeti; Wiener Philharmoniker, C. Abbado; © Deutsche Grammophon</i>	191	00:55
IV, 34	Three Movements for Orchestra, 2. Satz (Anfang) <i>M.: S. Reiche; I.: Los Angeles Philharmonic, M. M. Thomas; © Nonesuch</i>	191	00:49
IV, 35	Romeo und Julia, Tanz der Ritter (Anfang) <i>M.: S. Prokofjew; I.: Boston Symphony Orchestra, S. Ozawa; © Deutsche Grammophon</i>	191	00:54
IV, 36	6 Stücke für Orchester op. 6, Nr. 1 <i>M.: A. Webern; I.: Berliner Philharmoniker, P. Boulez; © Deutsche Grammophon</i>	191	00:52
IV, 37	La mer, Jeux de vagues (Ausschnitt) <i>M.: C. Debussy; I.: Berliner Philharmoniker, S. Rattle; © XS/Warner Classics</i>	191	00:47
IV, 38	Walkürenritt <i>M.: R. Wagner; I.: Oslo Philharmonic Orchestra, M. Jansons; © EMI Classics/Universal Music</i>	192	04:42

CD 5

V, 1	Tannhäuser, Ouvertüre	194	03:05
V, 2	Tannhäuser, Ouvertüre (Ausschnitt) <i>M.: R. Wagner; I.: Oslo Philharmonic Orchestra, M. Jansons; © EMI Classics/Universal Music</i>	194	02:04
V, 3	Serenade A-Dur op. 16, 2. Satz (Scherzo A-Teil bis ca. 00:18) <i>M.: J. Brahms; I.: Berliner Sinfonische Orchester, C. Bunte; © Bella Music</i>	198	02:22
V, 4	Sinfonie Nr 2 D-Dur, 1. Satz, Notenbeispiel 1	199	00:54
V, 5	Sinfonie Nr 2 D-Dur, 1. Satz, Notenbeispiel 2	201	00:58
V, 6	Sinfonie Nr 2 D-Dur, 1. Satz (Exposition) <i>M.: J. Brahms; I.: The London Classical Players, R. Norrington; © EMI</i>	201	05:01
V, 7	Prélude I/8 <i>M.: C. Debussy; I.: P. Aimard; © Deutsche Grammophon</i>	205	02:21
V, 8	Verklärte Nacht <i>M.: A. Schönberg; I.: Artemis Quartett, T. Kakuska, V. Erben; © EMI Classics/Universal Music</i>	208	01:23
V, 9	Wozzeck, 1. Akt, Wir arme Leut (Ausschnitt)	211	00:24
V, 10	Wozzeck, 3. Akt, Szene am Teich (Ausschnitt) <i>M.: A. Berg; T.: G. Büchner; I.: Philharmonische Staatsorchester Hamburg; © Vivace Records</i>	212	04:40
V, 11	Sechs kleine Klavierstücke 19/VI <i>M.: A. Schönberg; I.: D. Pollini; © Deutsche Grammophon</i>	215	01:39
V, 12	Quartett op. 22 (Anfang)	219	00:22
V, 13	Quartett op. 22, 1. Satz <i>M.: A. Webern; I.: M. Krystall, P. Serkin, R. Stoltzman, I. Kavafian; © Vivace Records</i>	219	02:29
V, 14	Risveglio di una città <i>M. u. I.: Luigi Russolo; © LTM Recordings</i>	220	03:51
V, 15	Amériques <i>M.: E. Varèse; I.: Royal Concertgebouw Orchester, R. Chailly; © Decca</i>	222	04:40
V, 16	Divertimento <i>M.: I. Strawinski; I.: Rias Symphony-Orchestra, G. Herzog; © NCA/Membran Music</i>	223	01:44

VERZEICHNIS DER HÖR- UND FILMBEISPIELE

V, 17	Concerto grosso Nr. 3, 1. Satz <i>M.: A. Schnittke; I.: S. & D. Nemtanu Orchestre de Chambre Paris, S. Goetze; © naïve</i>	225	02:00
V, 18	Imaginary Landscape <i>M.: J. Cage; I.: Malström Percussion Ensemble; © Hat Hut Records Naxos</i>	227	01:53
V, 19	Klavierstück XI, Beispiel 1 (Lösung: 2. Notengruppe)	228	00:37
V, 20	Klavierstück XI, Beispiel 2 (Lösung: 1. Notengruppe)	228	00:15
V, 21	Klavierstück XI, Beispiel 3 (Lösung: 3. Notengruppe)	228	00:37
V, 22	Klavierstück XI, Beispiel 4 (Lösung: 2. und 1. Notengruppe)	228	00:48
V, 23	Klavierstück XI, Beispiel 4 (Lösung: 4. Notengruppe) <i>M.: K.-H. Stockhausen; I.: H. Henck; © Wergo</i>	228	00:27
V, 24	Anaklasis (Ausschnitt) <i>M.: K. Penderecki; I.: SWR Sinfonieorchester, H. Rosbaud; © XS Warner Classics</i>	231	00:57
V, 25	Lontano, Notenbeispiel 1	232	01:43
V, 26	Lontano, Notenbeispiel 2 <i>M.: G. Ligeti; I.: Wiener Philharmoniker, C. Abbado; © Deutsche Grammophon</i>	232	03:09
V, 27	Come Out (Ausschnitt) <i>M. u. I.: S. Reich; © Nonesuch</i>	234	02:20
V, 28	Drumming (Ausschnitt) <i>M.: S. Reich; I.: Steve Reich and musicians; © Nonesuch</i>	235	00:55
V, 29	12 Monkeys <i>M., T. u. I.: Ü. Moritz; ©+ © Helbling</i>	243	02:13
V, 30	Die Alte <i>M.: C. Bauckholt; I.: S. Kammer; © Wergo</i>	244	03:53
V, 31	Cantus Arcticus op. 61, 3. Satz, Anfang (5x)	246	02:30
V, 32	Cantus Arcticus op. 61, 3. Satz, Anfang, Notenbeispiel 1–3	247	01:25
V, 33	Cantus Arcticus op. 61, 3. Satz, Notenbeispiel 4	248	01:00
V, 34	Cantus Arcticus op. 61, 3. Satz (Helsinki Philharmonic Orchestra) <i>M.: E. Rautavaara; I.: Helsinki Philharmonic Orchestra, R. Stoltzman; © Ondine</i>	249	08:09
V, 35	Cantus Arcticus op. 61, 3. Satz (Rundfunksinfonieorchester Leipzig) Vergleichsabschnitt in V, 34 bei 02:02 (Notenbeispiel 4) <i>M.: E. Rautavaara; I.: Rundfunksinfonieorchester Leipzig, M. Pommer; © Ondine</i>	249	01:13

Filmbeispiele (Seitenangabe im SB)

Nr.	Titel	Seite	Dauer
1	Wolfgang Amadé Mozart: <i>Così fan tutte</i> , Finale (Opernausschnitt) <i>M.:</i> W. A. Mozart; <i>T.:</i> L. da Ponte; <i>I.:</i> Chor und Orchester Drottningholm Theatre, A. Östman; © Arthaus Musik	43	09:07
2	<i>Malambo</i> (Ballettausschnitt) <i>Ballet Salta con Marina y Hugo Jiménez</i> ; © 2006 Hugo Jiménez	73	07:33
3	Jörg Widmann über seine <i>Dubairischen Tänze</i> (Interview) <i>M.:</i> J. Widmann; <i>I.:</i> WDR Sinfonieorchester, J. Widmann; © WDR mediagroup	76	03:29
4	Knut Nystedt: <i>Immortal Bach</i> (Aufführung des Maulbronner Kammerchors) <i>M. u. T.:</i> J. S. Bach; <i>B.:</i> K. Nystedt; <i>I.:</i> Kammerchor Maulbronn, Benjamin Hartmann, Licht-bilder Filmproduktion; © + © Klosterkonzerten Maulbronn	81	04:46
5	Adriana Hölszky: <i>Monolog</i> (Aufführung von Frauke Aulbert) <i>MM. u. T.:</i> A. Hölszky; <i>I.:</i> F. Aulbert; © 1993 by Astoria Verlag, Berlin 2011 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; © F. Aulbert	104	11:34
6	Adriana Hölszky: <i>Monolog</i> (Aufführung von Renate Brosch)	104	08:27
7	Kraftwerk: <i>Radio Activity</i> (Performance)	133	07:40
8	Chilly Gonzales: <i>Not a Musical Genius</i> (Official Videoclip) <i>M. u. T.:</i> J. C. Beck; <i>I.:</i> Chilly Gonzales, M. Barré, S. Aupetit, M. Syrigas; © Gentle	137	02:51
9	Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 8 op. 93, 1. Satz (Orchesteraufstellung) <i>Live-Mitschnitt aus der Accademia Nazionale di Santa Cecilia Rom</i> , Claudio Abbado, Berliner Philharmoniker; © 2007 EuroArts Music International GmbH; <i>M.:</i> L. v. Beethoven; <i>I.:</i> Accademia Nazionale di Santa Cecilia Rom, Claudio Abbado, Berliner Philharmoniker; © EuroArts	167	02:59
10	Alban Berg: <i>Wozzeck</i> (Opernausschnitt) <i>M.:</i> A. Berg, <i>T.:</i> G. Büchner; <i>I.:</i> Oper Frankfurt, Frankfurter Museumsorchester, S. Cambreling; © Arthaus Musik	213	04:50
11	Westafrikanische Trommelrhythmen: Grundlagen <i>Konzeption und Vorführung:</i> Ulrich Moritz, © + © Helbling	240	01:25
12	Westafrikanische Trommelrhythmen: Vorübung 1	240	01:14
13	Westafrikanische Trommelrhythmen: Vorübung 2	240	01:35
14	Westafrikanische Trommelrhythmen: Vorübung 3	241	01:26
15	Westafrikanische Trommelrhythmen: Vorübung 4	241	02:18
16	Westafrikanische Trommelrhythmen: Trommelvorübung	241	02:00
17	Westafrikanische Trommelrhythmen: Trommelübungen 1–4	242	03:57
18	Westafrikanische Trommelrhythmen: Zweistimmige Grooves	242	00:54
19	Westafrikanische Trommelrhythmen: Breaks	242	02:02
20	Westafrikanische Trommelrhythmen: <i>12 Monkeys</i>	243	02:11
21	Carola Bauckholt: <i>Die Alte</i> (Aufführung von Abigail Whitman) <i>M. u. T.:</i> C. Bauckholt; <i>I.:</i> A. Whitman; © A. Whitman	244	08:54

Quellenverzeichnis

Noten

S. 67: Kleine Dreigroschenmusik © Universal Edition AG, Wien; S. 83: For 12 Strings (rising) © Sonic Art Editions, Baltimore; S. 134: Divertimento © Edition Russe de Musique/Boosey & Hawkes.Bote & Bock, Berlin; S. 154: The Show Must Go On © Queen Music Ltd./EMI Music Publishing Germany GmbH, Hamburg.

Arbeitsblätter (digitales Begleitmaterial):

AB 9: Spiegel im Spiegel © Universal Edition AG, Wien; AB 19: Pulcinella © Edition Russe de Musique/Boosey & Hawkes.Bote & Bock, Berlin.

Bilder

Akg-images: AB 4 Heritage-Images/Art Media, AB 9 (u. r.), AB 9 (o. r.) Marion Kalter, AB 11 Heritage-Images/The Print Collector, AB 17, AB 19 (m. r.), S. 43; Alamy Stock Foto: AB 3 IanDagnall Computing, AB 19 (u. r.) IanDagnall Computing.

Nicht in allen Fällen war es uns möglich, den Rechteinhaber ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.