

# Inhalt

## ◉ Musik und Sprache

<b>Vokalmusik der Hoch- und Spätrenaissance</b> .....	10
<b>Das italienische Madrigal:</b> Der Fürst aus der Goldwelt .....	10
■ Carlo Gesualdo: Dolcissima mia vita (verm. 1596)	
<b>Ayres in England:</b> Jener Wohllaut, meines Ohrs Bezwinger .....	16
■ Philip Rosseter: What Then Is Love but Mourning (1601)	
<b>Lautmalerei im deutschen Chorlied:</b> Stimmen spielen und singen .....	18
■ Laurenz Lemlin: Der Gutzgauch auf dem Zaune saß (um 1570)	
<b>Liedkunst der Romantik</b> .....	22
<b>Klangsprache im Klavierlied:</b> Töne durch Töne .....	22
■ Franz Schubert: Schäfers Klage, D 121 (1815)	
<b>Poetische Ausdeutung im Klavierlied:</b> Die feinen Züge des Gedichtes .....	26
■ Robert Schumann: Im Walde (aus: „Lieder“, op. 39, 1840)	
<b>Sprachbehandlung in der Musik des 20. Jahrhunderts</b> .....	30
<b>Melodrische Deklamation:</b> Einmal wieder: Gegensatz zum gesungenen Wort .....	30
■ Arnold Schönberg: Moses und Aron	
<b>Experimente mit der Stimme:</b> Hoak Tapekek .....	36
■ Werke von Kurt Schwitters und Luigi Nono	
<b>Vokale Formen in der Populärmusik</b> .....	40
<b>Stimmen im Jazz:</b> These People on What I'm Singing ... ..	40
■ Interpretationen von Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Maggie Nicols und Jon Hendricks	
<b>Liedermacher und Chanson:</b> Das eine dabei ernst sein kann .....	43
■ Reinhard Mey: Cello groß (1962)	
<b>Text im englischen Popsong:</b> I'm Not a Fool .....	46
■ Sting: Englishman in New York (1987)	
<b>Sprechen als Kunstform:</b> Nachrichten aus dem Ghetto .....	48
■ Spoken Word	
<b>Text im deutschen Popsong:</b> Melancholie und Zuversicht .....	52
■ Herbert Grottel: Der Weg (2002)	

## ► Musik und Religion

<b>Expressivität und meditative Versenkung</b> .....	56
<b>Musik der Sufi:</b> Das Herz ist das Haus Gottes .....	56
■ Das Sema-Ritual	
<b>Musik im Buddhismus:</b> Om mani padme hum .....	58
■ Zeremonielle Musik tibetischer Mönche	
<b>Der gregorianische Choral:</b> Was bleibt dann anderes als das .....	60
■ Psalmodie und Jubilus	
<b>Lateinische Messe</b> .....	64
<b>Satzkunst der „Niederländer“:</b> Um nicht im Meer des Sündenflusses zu ertrinken .....	64
■ Josquin Desprez: Missa Pange lingua (verm. um 1505)	
<b>Orchestermesse der Klassik:</b> Das verlangt ein besonderes Medium .....	68
■ Wolfgang Amadé Mozart: Messe in C-Dur KV 317 – Krönungsmesse (1779)	
<b>Affektdarstellung in geistlicher Musik</b> .....	74
<b>Bildhafte Gestik im Barock:</b> Ein Textanforderer von hohen Grad .....	74
■ Heinrich Schütz: Freue dich des Weibes deiner Jugend, SWV 453 (verm. um 1620)	
<b>Musik als Verkündigung:</b> Vehikel für eigenen Textes .....	80
■ Johann Sebastian Bach: Johann-Passion, BWV 245 (1724)	
<b>Neue Ausdrucksmittel:</b> Auf der Suche nach der Zauberinsel .....	88
■ Arvo Pärt: Zwei Credo-Einstudierungen (1968 und 1998/2002)	

## ► Musik im Dienst politischer Ideen

<b>Politische Lieder</b> .....	94
<b>Ein Arbeiterlied des 19. Jahrhunderts:</b> Politisch Lied – ein garstig Lied .....	94
■ Das Lied der Weber (1844)	
<b>Ein Lied der Arbeiterbewegung:</b> Lieder für eine bessere Welt .....	98
■ Bob Dylan: The Times They Are A-Changing (1964)	
<b>Ein Antikriegslied:</b> Post für den Präsidenten .....	102
■ ... (2006)	
<b>Musik in totalitären Systemen des 20. Jahrhunderts</b> .....	104
<b>Agitatorische Musik im Nationalsozialismus:</b> Dass es den ganzen Menschen formt .....	104
■ Arno Pardun: Volk ans Gewehr! (1931)	
<b>Agitatorische Musik in der DDR:</b> Sie hat uns alles gegeben .....	106
■ Louis Fünberg: Lied der Partei (1950)	

<b>Sinfonische Musik mit politischer Aussage:</b> Jubeln sollen wir .....	108
■ Sinfonien von Dmitri Schostakowitsch (1961 und 1937)	
<b>Diskriminierung von Musik:</b> Als ob sie nie existiert hätten .....	114
■ Von der Nazidiktatur verfeimte Werke	
<b>Musik als Mittel der Verdrängung</b> .....	118
<b>Unpolitische Musik mit politischer Wirkung:</b> Jetzt wein ich nicht mehr .....	118
■ Fred Raymond: Es geht alles vorüber (1942)	

## ◉ Klangkörper im Wandel

<b>Der Beginn der Instrumentalmusik</b> .....	126
<b>Venezianische Mehrhörigkeit:</b> Lieder zum Spielen .....	126
■ Giovanni Gabrieli: Canzon per sonar primi toni (1597)	
<b>Das Klangbild des Spätbarock</b> .....	130
<b>Das Prinzip des Konzertierens:</b> Miteinander starkmützig .....	130
■ Georg Friedrich Händel: Wassermusik (ver. 1717)	
<b>Der Basso continuo:</b> Aus dem blossen Bass strahlend .....	134
■ Die Praxis des Generalbass-Spiels	
<b>Das Klangbild der Klassik</b> .....	138
<b>Die Mannheimer Schule:</b> Sein Name ist ein Donner .....	138
■ Johann Stamitz: Sinfonia à 8 (ca. 1760)	
<b>Das orchestrale Klangbild von Beethoven:</b> Der Geist der Originalität .....	144
■ Ludwig van Beethoven: Sinfonia in F-Dur op. 93 (1812)	
<b>Das Klangbild der Romantik</b> .....	152
<b>Das Orchester im 19. Jahrhundert:</b> Sinnlich aufblühender Purpurklang .....	152
■ Richard Wagner: Operntüre „Tannhäuser“ (1845)	
<b>Sinfonik in der Moderne</b> .....	158
<b>Orchestrale Soundtracks:</b> Opernhafte Streicher, massiver Blecheinsatz .....	158
■ John Williams: Musik zu „Close Encounters of the Third Kind“ (1978)	

## ◉ Interpreten und Interpretationen

<b>Konzertierende Musiker</b> .....	162
<b>Berufswirklichkeit des Orchestermusikers:</b> Mehr Freude als Arbeit .....	162
■ Beglückung und Belastung	

<b>Konzerte einst und jetzt:</b> Mit Andacht zuhören	164
■ Die Entwicklung des Konzertwesens	
<b>Konzertkritik:</b> Der leichteste Beruf in der Welt	168
■ Interpretieren und Interpretationen im Spiegel der Musikkritik	
<b>Aufführungspraxis</b>	174
<b>Editionen:</b> Auf der Suche nach dem Original	174
■ Die Edition musikalischer Werke	
<b>Wandel im Instrumentenbau:</b> Clarinregister und Drehblüchsenventile	176
■ Instrumente und ihre Zeit	
<b>Historisches Spiel:</b> Den Sängern und Instrumentalisten die Freyklasse	181
■ Arcangelo Corelli: Sonata op. 5, Nr. 5, g-Moll (1700)	
<b>Interpretieren in Jazz und Popmusik</b>	184
<b>Ein Jazzstandard in verschiedenen Fassungen:</b> You've Filled My Heart with Weary Old Blues	184
■ Verschiedene Interpretationen eines Blues: Wynonie Harris (1945) und Christopher Wren (1952)	
<b>Coverversionen:</b> Pop-geniale Hooks	188
■ Britney Spears: Oops! ... I Did It Again (2000)	

## ► Musik und Tradition

<b>Der Umgang mit musikalischer Tradition</b>	194
<b>Rebellion der Avantgarde:</b> Die neue Faustschlange	194
■ Werke von Luigi Russolo und Edgard Varèse	
<b>Modes im Jazz:</b> Tonleitern als freier Typ	197
■ Kompositionen von Miles Davis und John Coltrane	
<b>Modale Tonarten im Jazz und Popmusik:</b> Skalensicks und Sitarklänge	201
■ The Beatles: Norwegian Wood (1965) und Danny Elfman: The Simpsons, Main Theme (1989)	
<b>Von der Dur-Minor-Dualität zur Dodekaphonie:</b> Im Zuge einer notwendigen Entwicklung	204
■ Werke von Alban Berg und Anton Webern	
<b>Das 19. Jahrhundert und die Popmusik</b>	210
<b>Stimmen der Oper im Pop:</b> The Opera Section Comes In	210
■ Die Opern: Die Opern Rhapsody (1975)	
<b>Erinnerung an das Virtuositentum:</b> Der Paganini der E-Gitarre	212
■ Yngwie J. Malmsteen's Rising Force: Blitzkrieg (1999)	
<b>Rückbezüge auf Volksmusik</b>	214
<b>Collage und Zitat:</b> Ein schrecklicher Wirrwarr	214
■ Igor Strawinsky: Petruschka (1911)	

<b>Volksmusikelemente in der Sinfonik:</b> Die Kindsheimat miteingefangen . . . . .	220
■ Gustav Mahler: 2. Sinfonie (1892)	
<b>Stilisierung von Volksmusik in der Sinfonik:</b> Ich hab dieses Land gekannt . . . . .	225
■ Alberto Ginastera: Zwei Malambos (1940 und 1943)	

## ◉ Musik nach 1950

<b>Reaktionen auf die serielle Komposition</b> . . . . .	230
<b>Klangflächenkompositionen:</b> Zum Raum wird hier die Zeit . . . . .	230
■ Werke von György Ligeti und Karlheinz Stockhausen	
<b>Aleatorische Elemente:</b> Der Käfig wird verlassen . . . . .	234
■ Werke von John Cage und Karlheinz Stockhausen	
<b>Einflüsse anderer Kulturen</b> . . . . .	238
<b>Minimal Music:</b> Das richtige Land, um Trommeln zu spielen . . . . .	238
■ Steve Reich: Six Pianos (1973)	
<b>Ethnische Einflüsse im Jazz:</b> Pure African Rhythm . . . . .	242
■ Abdullah Ibrahim: Mannenberg (1974)	
<b>Ethnische Einflüsse in der Popmusik:</b> Die Inspiration aus dem Bauch . . . . .	246
■ Raï-Musik von Cheikha Rimitti und Cheb Khaled	
<b>Elektronische Klangerzeugung in der Popmusik</b> . . . . .	250
<b>Klangsynthese und Innovation:</b> Die Erfindung der Platzspieler . . . . .	250
■ Grandmaster Flash: Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel (1981)	
<b>Klangsynthese und Kommerzialisierung:</b> Was die Käufer sich beatlen lassen . . . . .	252
■ Medley und Potpourri	
<b>Analoges Sampling:</b> Ein unglücklicher Touch von Wahnsinn . . . . .	254
■ The Beatles: Strawberry Fields Forever (1967)	
<b>Digitales Sampling:</b> Wie sich hörbaren Klänge verfügbar machen . . . . .	258
■ Synthesizer und Sampling in den 1980er-Jahren	

Musterseite  
www.helbling.com

## ► Methoden der Werkerschließung

<b>Analyse 1:</b> Musikalische Analyse . . . . .	21
<b>Analyse 2:</b> Bildbetrachtung . . . . .	35
<b>Analyse 3:</b> Rhythmische Aspekte . . . . .	92
<b>Analyse 4:</b> Melodische Aspekte . . . . .	101
<b>Analyse 5:</b> Harmonische Aspekte . . . . .	120
<b>Analyse 6:</b> Besetzung . . . . .	122
<b>Analyse 7:</b> Zusätzliche Gestaltungsmittel . . . . .	124
<b>Analyse 8:</b> Erschließung historischer Texte . . . . .	129
<b>Analyse 9:</b> Formen und Gattungen . . . . .	149
<b>Analyse 10:</b> Verfassen einer Musikkritik . . . . .	151
<b>Analyse 11:</b> Interpretationen im Vergleich . . . . .	192
<b>Analyse 12:</b> Untersuchung lyrischer Texte I . . . . .	245
<b>Analyse 13:</b> Untersuchung lyrischer Texte II . . . . .	257
<b>Analyse 14:</b> Merkmale moderner Lyrik . . . . .	261
Quellenverzeichnis . . . . .	262
Verzeichnis der Hörbeispiele . . . . .	265
Personenverzeichnis . . . . .	269
Sachverzeichnis . . . . .	271

### Symbole:

” Zitate von Komponisten und Interpreten; Materialien oder Dokumente aus der Sekundärliteratur

■ Historische und literarische Texte

 Hören

 Musik erfinden

 Film/Video sehen

 Singen und Musizieren

## Jener Wohllaut, meines Ohrs Bezwinger

### Philip Rosseter: What Then Is Love but Mourning (1601)

#### Philip Rosseter

\* 1568 London  
† 1623 London

Komponist und Theaterleiter; ab 1603 Lautenist von König James I.

#### Elisabeth I.

\* 1533 Greenwich  
† 1603 Richmond

Die „Virgin Queen“ war (von 1558 bis 1603) die letzte Herrscherin aus dem Hause Tudor. Ihre Regierungszeit ist gekennzeichnet von innenpolitischer Stabilisierung, außenpolitischem Machtzuwachs und einer Blüte der Künste und Wissenschaften in der englischen Renaissance. Sie wird deswegen auch „Elisabethanisches Zeitalter“ genannt.

#### William Shakespeare

\* 1564 Stratford-upon-Avon  
† 1616 Stratford-upon-Avon

Shakespeares Tragödien, Königsdramen und Komödien gelten als Höhepunkt der dramatischen Weltliteratur. Ähnliche Bedeutung haben seine 154 Sonette, Liebeslyrik von außerordentlicher poetischer Kraft. Die Sonette tragen keine Titel. Das Sonett CXXVIII ist später oft „Am Virginal“ genannt worden, nach einem dem Cembalo ähnlichen, aber meist kleinen und einmanualigen Tasteninstrument.

#### Sonett

s. S. 15

1 Verschaffen Sie sich einen Überblick über wesentliche Entwicklungen und Ereignisse des Elisabethanischen Zeitalters.

2 Erarbeiten Sie eine adäquate sprachliche Gestaltung des Sonetts und tragen Sie diese vor.

In schöner Mondnacht mit meiner Frau und M... Mitternacht im Garten gesungen, zu unserer größten Zufriedenheit und auch der unserer Nachbarn, die ihre Fensterläden öffneten.

(Tagebuch des englischen Parlamentsgeordneten Samuel Pepys, 5. Mai 1666)

### Ayres im Elisabethanischen Zeitalter



Porträt von Elisabeth I. aus ihrem von ihr selbst geschriebenen Nachtsbuch (um 1560)

Die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts wurden in England unter der Herrschaft Elisabeths I. zum „Goldenen Zeitalter“. Von dieser Entwicklung profitierte allerdings nur ein kleiner Teil der Bevölkerung, der Adel und die städtische Elite. In dieser Gesellschaft spielten Musik und Dichtkunst eine besondere Rolle. Madrigale, wie sie in Italien gesungen wurden, waren auch in England in Mode gekommen. Besonders beliebt waren daneben die „Ayres“, kunstvoll begleitete Lieder für Solostimme. Neben dem berühmten John Dowland (1563–1626) gab es eine lange Reihe gewandter Komponisten von Liedersammlungen. Zu ihnen gehört Philip Rosseter.

Neben der Liedkunst spielten vor allem Werke für Tasteninstrumente und Lauten im musikalischen Schaffen auf der Insel eine wichtige Rolle.

### William Shakespeare: Sonett CXXVIII (1609)

Was ist so meine Muse! Wenn dein Finger  
Aus dem beglückten Holz Musik entspann  
Ihren Wohllaut, meines Ohrs Bezwinger,  
Mit süßem Griff den Saiten abgewann,

Wie neidest ich die Tasten, wie zu nippen  
Sie deinen zarten Händen eilig nahn,  
Indes errötend meine armen Lippen  
An kühnes Holz ihr Recht verschwendet sahn.

Wie möchten sie um solch Berühren tauschen  
Mit jenem Spänlein, das sich tanzend bückt,  
Wenn deiner Wanderfinger leises Rauschen  
Mehr totes Holz als roten Mund beglückt!

Wenn kecke Tasten dann so schwelgen müssen,  
Lass sie die Hand, lass mich die Lippen küssen.

## Schlichtheit als Prinzip

Die Texte der Lieder in Rosseters „Book of Ayres“ stammen von Tomas Campion. Er schrieb vermutlich auch das Vorwort zu der Sammlung; darin wendet er sich energisch gegen die Überfrachtung mit Madrigalisten (tonmalerische Effekte, extreme Chromatik usw.), wie sie die italienischen Madrigale kennzeichnen, und gegen raffinierte kontrapunktische Linienführungen.

But there are some, who to appeare the more deepe, and singular in their iudgement, will admit no Musicke but that which is long, intricate, bated with fuge, chained with syncopation, and where the nature of everie word is precisely exprest in the Note. [...] But such childish observing of words is altogether ridiculous.



Anon., vor dem Titel des Stiches: Musikende im Garten (um 1600)

## What Then Is Love but Mourning

Moderately

1. What then is love but mourn - ing? What de - sires out a life  
2. Beaut - y is but a bloom - ing, his glor - ye  
3. Sum - mer in win - ter fad - eth, gloomy night heav'nly light

burn - ing? Till see that hate doth love re - turn,  
tomb - ing. Time has while which none can stay,  
shad - eth. Like to the are Ve - nus' flow'rs,

thus will I sing: Come a-way, come a-way my dar - ling.  
then come a - way thus I sing: Come a-way, come a-way my dar - ling.  
such are her hours, then will I sing: Come a-way, come a-way my dar - ling.

3 Übersetzen Sie den Text und singen Sie das Lied.



4 Beschreiben Sie die Elemente, die die von Campion geforderte Schlichtheit und Kantabilität des Liedes bewirken.

5 Bestimmen Sie die Akkorde jeweils zu Beginn und am Ende der zweiktaktigen Phrasen. Ziehen Sie dann Schlüsse auf die Tonalität des Liedes.

6 Vergleichen Sie die Aufnahme eines Countertenors mit der eines Tenors. (Die falsettierende, vom Kopfreger geprägte Singweise der Countertenöre ist für den Beginn des 17. Jh. in England belegt.)



## Takepak Tapekek

■ Werke von Kurt Schwitters und György Ligeti



Kurt Schwitters 1944 beim Vortrag seiner „Ursonate“

### Kurt Schwitters

\* 1887 Hannover  
† 1948 Ambleside (Westmorland)

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

### Kurt Schwitters: Simultangedicht (1919)

© Dumont

kaa gee dee

kaa gee dee		tapekek
katedraale	take	tape
draale	takepak	kek kek
kaa tee dee	take	tapekek
katedraale	take	tape
draale	takepak	kek kek

(alle:) wenduumiir

kaa tee dee	diimaan	tapekek
katedraale	diimaan	tape
draale	diimaan	kek kek

didiimaan ----- didiimaan

diimaan

(alle:) aawanduumiir

### Geometrische Kompositionen nach phonetischen Prinzipien

1 Erarbeiten Sie in Gruppen zu je drei Vortragenden eine Aufführung von Kurt Schwitters „Simultangedicht“. Finden Sie eine dem Titel gemäße Form.

Zur Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg, in einer Phase gesellschaftlicher Umwälzung, begannen viele Künstler, die bisherigen Traditionen in der Kunst infrage zu stellen. Sie erprobten neue gestalterische Möglichkeiten und überschritten die Grenzen zwischen bildender Kunst, Literatur und Musik. Kurt Schwitters fand einen eigenen künstlerischen Weg, der ihn zu einer Art „Universalkunst“ führte, die er „MERZ“ nannte. Der Name geht auf eine seiner Collagen aus dem Jahr 1919 zurück, in der vom Wort „Commerzbank“ nur diese Buchstaben zu sehen waren. In seinen Werken wollte er Beziehungen schaffen, und zwar „am liebsten zwischen allen Dingen der Welt“.

Schwitters war einer der ersten Verfasser von Lautgedichten, in denen die Sprache ihrer konventionellen Bedeutung beraubt wurde. Es entstanden „Kompositionen“, die keiner sprachlichen Struktur folgten, sondern selbst erlassenen phonetischen Prinzipien. Zwar ist die Sprache zur Unkenntlichkeit verfremdet; dennoch erlauben die Lautgedichte Assoziationen. Zum berühmtesten und richtungweisenden literarischen Werk Schwitters wurde seine „Ursonate“ von 1932, in der er eine klassische viersätzigige Sonate als Lautgedicht gestaltet.

2 Hören Sie das Scherchen aus Kurt Schwitters „Ursonate“. Ordnen Sie das Werk zwischen Literatur und Musik ein, indem Sie die beiden Künster verbinden.

3 Schreiben Sie ein Lautgedicht. Folgen Sie dabei einem selbst gewählten Formgedanken, den Sie kurz skizzieren.

4 Führen Sie Ihr Lautgedicht (ggf. mit mehreren Mitwirkenden) auf.



I, 12



„Was Kunst ist, wissen Sie ebenso gut wie ich, es ist nichts weiter als Rhythmus. Wenn das aber wahr ist, so beschwere ich mich nicht mit Imitation oder mit Seele, sondern gebe schlicht und einfach Rhythmus mit jedem beliebigen Material, Straßenbahnfahrtscheine, Ölfarbe, Holzklötze, ja, da staunen Sie Bauklötze!“

(Kurt Schwitters, 1926)

### Sprach-Abenteuer

Die Ideen, die Künstler wie Schwitters schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts wirklichen, wurden in der Musik der zweiten Jahrhunderthälfte vielfach aufgegriffen. Zu den bedeutendsten Werken dieser Art gehören György Ligetis musikalisch-dramatische Aktionen „Aventures“ und „Nouvelles Aventures“.

„Eine Diskussion, die in irgendeiner fremden Sprache geführt wird, ist mit von Mimik und Gestik, kann man in ihrem sachlichen Inhalt zwar nicht verstehen, doch die emotionelle Situation, die zwischen den Diskutierenden entsteht, kann man begreifen. Setzt man an die Stelle irgendeiner fremden Sprache eine fiktive Kunstsprache, so erreicht man die gleiche Wirkung, ja, man kann diese intensivieren, indem man von vornherein auf Begriffe verzichtet.“

„[...] alle durch gesellschaftliche Umgangsformen ritualisierten menschlichen Affekte, wie Einverständnis und Zerwürfnis, Herrschen und Unterwerfung, Aufrichtigkeit und Lüge, Überheblichkeit, Ungehorsam, die subtilsten Nuancen der hinter scheinbare Zustimmung versteckten Ironie [...] – alles das, und noch vieles mehr, lässt sich mit der a-semantischen emotionalen Kunstsprache exakt ausdrücken. [...] In der Vokal- und Instrumentalkomposition „Aventures“ habe ich solch eine Kunstsprache verwendet. [...] Es handelt sich bei „Aventures“ also nicht um eine Textintonation im herkömmlichen Sinn. Der Text wird durch die Musik vermittelt, die Musik durch den Text; Lautkompositionen und a-semantische Komposition sind eine Einheit.“

(György Ligeti, 1993)

### György Ligeti

\* 1923 Tárnáveni  
 (heute Rumänien)  
 † 2006 Wien

Ligeti wurde als Kind ungarischer Eltern in Tárnáveni, Siebenbürgen geboren. Nach dem ungarischen Aufstand 1956 emigrierte er nach Westen, wurde dort ein österreichischer Staatsbürger und lernte lange Komposition in Hamburg. In den 1960er-Jahren entwickelte er seine Technik der Klangfarbenkomposition (s. S. 230).

5 Zeigen Sie Gemeinsamkeiten zwischen den beiden beinahe gleichzeitig entstandenen Werken „Simultangedicht“ und „Siegbild“ auf.



Kurt Schwitters: Siegbild (1920)

## Was bleibt dann anderes, als dass man jubelt

### ■ Psalmodie und Jubilus



Papst Gregor I. wird vom Heiligen Geist in Gestalt einer Taube beim Diktieren inspiriert (Miniatur einer Handschrift, um 983).

#### Aurelius Augustinus

\* 354 Thagaste (heute Algerien)  
† 430 Hippo (heute Algerien)

Die Schriften des Kirchenlehrers und Bischofs übten großen Einfluss auf die abendländische Theologie und Philosophie aus. Wichtig sind v. a. seine Betrachtungen über die eigene geistige Entwicklung („Bekenntnisse“) und die Beziehung der Kirche zum Staat („Über den christlichen Staat“).

#### Gregorianischer Choral

Der einstimmige, unbegleitete liturgische Gesang der christlichen Kirche des Abendlandes in der lateinischen Originalsprache ab dem frühen 9. Jh.

Was heißt: In Jubilation stehen zu sehen, dass man mit Worten nicht ausdrücken kann, was man im Herzen singt [...]. Der Jubilus ist ein Klänge, der so zu sagen, dass das Herz überfließt von dem, was man nicht sagen kann. Und wem geziemt diese Jubilation, wenn nicht dem unaussprechlichen Gott? Unausprechlich ist, was man nicht sagen kann; und wenn man nicht sagen kann und nicht schweigen darf, was bleibt dann anderes, als dass man jubelt; auf dass das Herz sich ohne Worte erhebe, und die unendliche Fülle der Freuden keine Beschränkung durch Silben erfahre.

(Aurelius Augustinus)

Im Christentum sind – wie in anderen Religionen auch – Glaubenspraxis und Musik seit ihrer eng miteinander verknüpft: Die Musik erlebte dem ideellen Gehalt der Religion eine sinnliche Präsenz. Liturgische Handlungen, an denen die Musik großen Anteil hat, machen die erfahrbare Seite des Transzendenten. Die Musik verweist damit gleichsam auch auf eine kosmische Ordnung.

#### Die Beginn der Kirchenmusik

Die Geschichte der christlichen Kirchenmusik beginnt mit dem Gregorianischen Choral. Die Gregorianischen Gesänge sind die älteste schriftlich überlieferte Musik Westeuropas, die ohne Unterbrechung bis heute gepflegt wird. Sie entstanden seit dem 4. Jahrhundert. Die Gregorianischen Gesänge leisteten wesentlichen Anteil an der Entwicklung und Pflege des Choralgesangs, die im Mittelalter wichtige Träger des geistigen, religiösen und kulturellen Lebens waren.

Um ca. 800 n. Chr. werden die liturgischen Gesänge in legendenhaften Zusammenhang mit Papst Gregor I. (540–604) gebracht, der für viele Bereiche des kirchlichen Lebens nachhaltige Anstöße gab. Ein unmittelbarer Bezug zwischen Gregor und den nach ihm genannten Chorälen existiert (entgegen der Benennung) nicht.

#### Gregorianisches „Pater noster“ („Vater unser“)

Pa-ter no-ster, qui es in cae-lis; san-cti-fi-cé-tur no-men tu-um;  
ad-vé-ni-at re-gnum tu-um; fi-at vo-lún-tas tu-a, si-cut in cae-lo, et in ter-ra.

### Vom Wink zur Notation

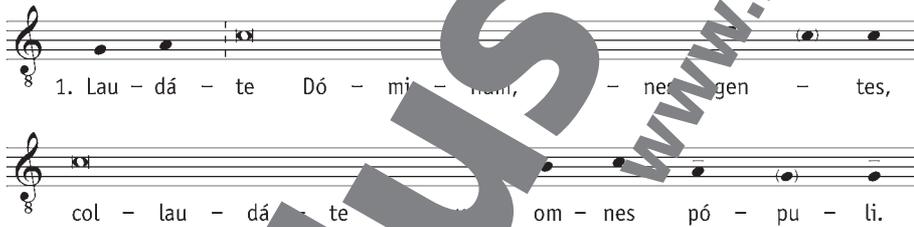


Noch bevor eine Notenschrift existierte, sangen die Mönche des Mittelalters nach den Handzeichen ihres Chorleiters. Diese Neumen (griech. „neuma“ für „Zeichen“) bildeten die Grundlage der ersten Aufzeichnungen von Musik. Sie wurden allmählich zu unserer heutigen Notenschrift verfeinert. Über verschiedene Zwischenstadien entwickelte sich später die römische Choral- bzw. Quadratnotation, die heute noch weithin in Gebrauch ist. Prachthandschriften machen eindrucksvoll, welchen Wert die Klöster über Jahrhunderte hinweg auf eine würdige Pflege des Gregorianischen Gesangs gelegt haben.

### Psalmen für alle

Der Psalm wird nicht allein von Herrschenden gesungen, sondern auch von den einfachen Leuten [...] dargebracht. Ohne Mühe lässt sich der Psalm begreifen und erlernen, ohne Beschwerlichkeit dem Gedächtnis einprägen. Der Psalm führt die Zwieträchtigen zusammen, versöhnt die Gestrittenen und besänftigt die Beleidigten. Er ist Belohnung und Erquickung für allem, er dient, wenn er gesungen und sein Inhalt verstanden wird, der Erbauung wie gleichermaßen der Erziehung der Menschen. (Ambrosius, Bischof von Mailand seit 374)

Die Texte der Gregorianischen Gesänge stammen zum großen Teil aus der Bibel. Der Textvortrag folgt sehr häufig einem Schema, das in seinen Grundzügen immer gleich bleibt und das seinen Namen „Psalmton“ erhalten hat, die oft damit rezitiert werden.



- |  |  |
|--|--|
| 1. Lobet den Herrn, alle Völker, preist ihn, alle Nationen!                                  | 2. Denn mächtig waltet über uns seine Huld, die Treue des Herrn währt in Ewigkeit. |
| 2. Quóniam confitetur tibi, Domine, misericórdia tua, quóniam veritas tua manet in aetérnum. | 3. Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist.                         |
| 3. Glória Patri et Filio, et Spiritui Sancto.  | 4. Wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.               |
| 4. Sicut erat in princípío, et nunc et semper, et in saecula saeculórum. Amen.               |  |

(Psalm 117)

1 Singen Sie gemeinsam den Beginn des „Pater noster“ (s. S. 60) und schildern Sie den Eindruck, den die Musik auf Sie macht.



2 Beschreiben Sie die Kennzeichen der Melodie und beschreiben die Verhältnis zwischen Text und Melodie.

3 Setzen Sie die drei Verläufe (a, b, c) mit der Stimme um.



4 Erfinden Sie weitere Verläufe, die Sie Ihren Mitschülern durch Zeichen mit der Hand anzeigen.



5 Besprechen Sie Vor- und Nachteile dieser Art, miteinander zu singen.

6 Singen Sie die Psalmodie mit dem Text „Laudate Dominum“.



7 Beschreiben Sie das Formmodell der Psalmodie und verwenden Sie dazu die Begriffe in der richtigen Reihenfolge:

- Rezitationston
- Mediatio
- Initium
- Terminatio



Choralhandschrift aus dem Münchener Klarissenkloster (um 1495)

## Vehikel des gesungenen Textes

### ■ Johann Sebastian Bach: Johannespassion, BWV 245 (1724)

#### Johann Sebastian Bach

\* 1685 Eisenach  
† 1750 Leipzig

Nach Anstellungen in verschiedenen Funktionen bei der Kirche (u. a. in Arnstadt) und am Hof von Weimar war Bach von 1717 bis 1723 Hofkapellmeister in Köthen.

Von 1723 bis zu seinem Tod war er als *director musices* verantwortlich für die Kirchenmusik an Leipzigs Hauptkirchen.

#### Albert Schweitzer

\* 1875 Kaysersberg (bei Colmar)  
† 1965 Lambarene (Gabun)

Der promovierte ev. Theologe, Philosoph und Arzt gründete 1913 im äquatorialafrikanischen Urwald ein Hospital, wo er im Lauf seines Lebens immer wieder arbeitete. 1952 erhielt er den Friedensnobelpreis.

Neben diesen Tätigkeiten war Schweitzer auch ein ausgezeichnete Organist und Spezialist für Orgelbau. Als Musikwissenschaftler wies er der Bachforschung zu Beginn des 20. Jh. neue Wege.

#### Passion

Bezeichnung für die Leidensgeschichte Jesu Christi

„Für Bach handelt es sich darum, die Vertonung zu jedem Preis auf einen charakteristischen Ausdruck zu bringen. Ehe er sich bescheidet, einfach eine schöne Musik zu einem Text zu schreiben, versucht er, das Mögliche und Unmögliche, um in den Worten ein Gefühl zu entdecken, das mit dem Wissen steigenden Affekt musiziert, musikalisch darstellbar.“ (Albert Schweitzer, 1908)

„Trotzdem sei [...] die Frage gestellt, ob wir heute nicht zuweilen den rhetorisch-figürlichen Bezug der Bach'schen „Kantate“ überbewerten, als besitze Bachs Musik über ihren Verdienst als Vehikel des gesungenen Textes und seiner Besonderheiten hinaus keinen künstlerischen Eigenwert.“ (Alfred Dürr, 1988)

#### Bachs geistliche Vokalmusik

„Dass Bach sich ideell zu einem Kirchenkomponisten berufen glaubte, ist nicht nur nicht nachweisbar, sondern sogar unwahrscheinlich“. Diese Aussage des Musikwissenschaftlers Hans Heinrich Eggebrecht bestätigt Bachs ganzer Lebenslauf. Schon in seinem Elternhaus, dem Stadtpfeiferhaus von Eisenach, stand die Instrumentalmusik, die weltliche Musik, im Vordergrund. Wenn Bach eine Karriere geplant hat, dann war es die des Instrumentalmusikers, des Orgelvirtuosen. Die Leidenschaft für die Instrumentalmusik zeigt sich auch in seinem kompositorischen Schaffen. Die Vokalmusik für die Kirche schrieb er fast ausschließlich aus dienstlichen Gründen. Als nach als Thomaskantor in Leipzig wandte sich Bach nach 1730 in seinem Leben zum Jahr 1750 fast ausschließlich der weltlichen Musik zu.

Dennoch gehört Bach – wegen der herausragenden Qualität seiner Werke – zu den größten Meistern der Sakralmusik. Als wichtigste dieser Werke sind von vermutlich fünf Passionsoratorien zwei vollständig erhalten, die Johannespassion (1724) und die Matthäuspassion (1727). Von den etwa 200 vorhandenen geistlichen Kantaten entstanden die meisten in den ersten Leipziger Jahren (1723–1727). Weitere große Werke sind zum Teil durch Kontrafakturen (Umtextungen) schon vorhandenen Materials entstanden: die Messe in h-Moll, das Weihnachts- und das Osteroratorium.



Albrecht Dürer:  
Christus am Kreuz (1505)

## Musikalisch-rhetorische Figuren

In Bachs Vokalmusik lassen sich drei Schichten der Textausdeutung erkennen:

1. Der allgemeine Affektausdruck des Musikstücks
2. Musikalisch-rhetorische Figuren, d.h. konkrete musikalische Abbilder über den allgemeinen Affektausdruck hinaus:

*Hypotyposis-Figuren* haben nachahmenden Charakter: Aufsteigen, Absteigen, Nachfolgen usw. werden im musikalischen Satz nachgebildet.



*Emphasis-Figuren* dienen der Ausdruckssteigerung: Schmerzen werden durch einen chromatischen Gang oder durch dissonierende Klänge dargestellt, ein emphatischer Ausruf z. B. durch den Aufwärtssprung einer Sexte.



3. Symbole, Sinnbilder, die nur verstanden werden können, wenn sie vorher bekannt sind. Zum Teil sind sie gar nicht hörbar. Beispiele dafür sind die Verwendung von 41 Tönen für die Zahlenalphabetsumme der Buchstaben JSPACT oder die Verwendung des Erhöhungszeichens # als Kreuzsymbol.

## Das Petrusdrama

In den beiden erhaltenen Passionsoratorien gibt es die Darstellung des Petrus Gelegenheit zu dramatischen Höhepunkten: Jesus wurde verhaftet und dem Hohenpriester vorgeführt. Im Johannesevangelium heißt es: „Petrus aber folgte Jesus nach und ein anderer Jünger“. In dieser Stelle fügt Bach eine Sopranarie ein, die die Szenenstücke unterbrechen den Ablauf des Geschehens in der Passionsdarstellung. Wie in einer spontanen Reaktion kommen Petrus und die Ereignisse, lassen Affekte hören: Schmerz, das Leid, Erbarmen, Freude, tröstliche Botschaft. Für den Ausdruck des Affektes sorgen nicht nur die musikalischen Figuren. Oft trägt auch die Wahl der begleitenden Instrumente dazu bei.

### Affekt

(lat. für „Gemütsbewegung“)

Der Begriff bezeichnet auch den Affekt z. B. eines musikalischen Satzes. Im Barock war die Affektenlehre Grundlage für die Musik.

1 Beschreiben Sie den allgemeinen Affekt der Arie (s. S. 82). Zeigen Sie die musikalischen Eigenschaften auf, mit denen Bach diesen Affekt ausdrückt.

2 Untersuchen Sie die Arie anhand des Notentextes und des Hörbeispiels auf musikalisch-rhetorische Figuren.

### Albrecht Dürer

\* 1471 Nürnberg  
† 1528 Nürnberg

Als Maler, Grafiker, Kupferstecher und Holzschnitzer ist Dürer einer der wichtigsten bildenden Künstler der deutschen Renaissance.



Albrecht Dürer: Christus vor Kaiphas (1509)



Dmitri Schostakowitsch

## Dmitri Schostakowitsch

\* 1906 St. Petersburg  
(Petrograd)  
† 1975 Moskau

Mit seinem Schaffen in verschiedensten Gattungen (Sinfonik, Oper, Ballett, Filmmusik, Kammermusik) feierte Schostakowitsch frühe Erfolge. In den 1930er-Jahren geriet er zunehmend in Gegensatz zur offiziellen Parteipolitik.

1 Beschreiben Sie die Vorstellung, die Sie aus den Zitaten über die Lenin gewidmete 12. Sinfonie gewinnen.

## Jubeln sollen wir

### ■ Sinfonien von Dmitri Schostakowitsch (1961 und 1937)

„Gegenwärtig beschäftige ich mich in Gedanken noch stärker mit einem Werk über die unsterbliche Gestalt Wladimir Lenin.“ (Dmitri Schostakowitsch, 1959)

„Es war mein Wunsch, dass die 12. Sinfonie zum Freitag der KPdSU<sup>1</sup> fertig werde. Und es ist mir gelungen. Es ist gelungen, die Sinfonie in den historischen Tagen unseres Vaterlandes zu beenden.“ (Dmitri Schostakowitsch, 1961)

„Woran mag es liegen, dass ein Komponist, dem wir herrliche Werke voller menschlicher Wärme, Humor und geistvoller Ironie verdanken, uns heute eine so monumentale Trivialität darbietet.“ (Kritik über die 12. Sinfonie, New York Times, 1962)

„Er hat das „Lied von der Wärme“ für Stalin geschrieben, er hat eine Lenin gewidmete Sinfonie geschrieben und eine, die den Titel trägt „Das Jahr 1905“<sup>2</sup>. Allein sein Gewissen liegtschwer auf diesen Werken, so gut zu schreiben, dass sie in die Geschichte eingehen.“ (Sewade, was sein Genie damit so viel Zeit vergeudet.“ (Mikhail Rostropowitsch, Cellist und Freund Schostakowitschs, 1981)

## Lenin geht nach Finnland

Zu Beginn des Jahres 1917, im vierten Jahr des Ersten Weltkriegs, verschlechterte sich in Russland die wirtschaftliche Lage der Bevölkerung. Die Gutsbesitzer nutzten die Krise, um die Landbevölkerung zur Ausbeutung. Im Februar wurde durch Demonstrationen eine offene Revolution ausgerufen. Im April kehrte der Revolutionär Lenin aus dem Schweizer Exil zurück. Die berühmte Reise in einem plombierten Eisenbahnwagen wurde vom Oberkommando des deutschen Heeres organisiert; man hoffte auf die Revolution, die den Zaren schwächen sollte. Der Aufstand scheiterte zunächst; Lenin floh nach Finnland. Im November (nach russischem Kalender im Oktober) kehrte er zurück, führte die Revolution an und beendete gegen Jahresende mit einem Waffenstillstand den Ersten Weltkrieg an der Ostfront.



Arkadi Rusin (\* 1926):  
Lenins Ankunft in Petrograd 1917

1 KPdSU: Kommunistische Partei der Sowjetunion  
2 1905 erschütterten heftige Proteste gegen Zar Nikolaus II. das russische Reich

## 12. Sinfonie, 1. Satz – Das revolutionäre Petrograd

Die Oktoberrevolution ist das Thema von Dmitri Schostakowitschs 12. Sinfonie. Er schrieb sie im Jahr 1961 zu Ehren des 22. Parteitags der Kommunistischen Partei der Sowjetunion.

Der erste der vier Sätze der 12. Sinfonie trägt die Überschrift „Revolutionäres Petrograd“. Der Satz ist von einer Reihe Themen geprägt, die deutlich programmatische Züge tragen.

2 Beschreiben Sie das Thema 1 und seine Abwandlung. Stellen Sie dabei Gemeinsamkeiten und Unterschiede dar.

3 Hören Sie den Beginn des Satzes. Suchen Sie eine programmatische Bedeutung.



II, 22

### Thema 1

© Sikorski

Viola und Kontrabaß

ff *espressivo tenuto*

### Thema 1 (Abwandlung)

Fagotte

f

Dieser ersten Themengruppe wird eine zweite gegenübergestellt.

### Thema 2

Viola und Kontrabaß

pp

### Brüder, zur Sonne, zur Freiheit

Neben den beiden Themen und ihren Abwandlungen spielt in dem Satz ein Fanfarenmotiv eine wichtige Rolle. Es stammt aus einem Revolutionslied, dessen Text Leonid P. Radin 1897 während seiner Haft als politischer Gefangener schrieb. Mit der Melodie einer Studentenrevolte wurde es in den beiden russischen Revolutionen 1905 und 1917 von den Arbeitern bekannt.

Der deutsche Dirigent Hermann Scherchen lernte das Lied als Kriegsgefangener während der Oktoberrevolution kennen und erstellte eine Textübertragung. „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“ wurde als Lied der Arbeiterbewegung in Deutschland sehr bekannt. Bis heute wird es in Versammlungen der SPD und der Gewerkschaften als eine Art Hymne gesungen.

4 Beschreiben Sie die grundsätzlichen Unterschiede zwischen Thema 1 und 2 anhand des Notenbildes.

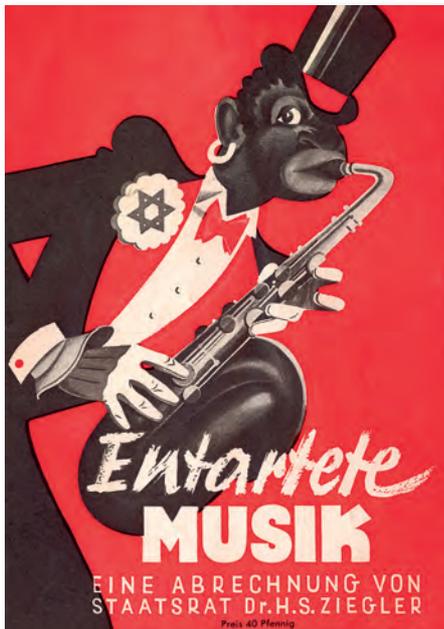
5 Hören Sie den Ausschnitt, in dem das zweite Thema eine große Steigerung erfährt. Beschreiben Sie die Elemente dieser Steigerung.



II, 23

## Als ob sie nie existiert hätten

### ■ Von der Nazidiktatur verfemte Werke



Titelblatt einer Broschüre zur Ausstellung „Entartete Musik“

#### Felix Mendelssohn Bartholdy

\* 1809 Hamburg  
† 1847 Leipzig

Mendelssohn stammt aus einer traditionsreichen jüdischen Familie, wurde jedoch getauft und christlich erzogen.

Der als Komponist, Dirigent und Pianist Frühvollendete war eine der herausragenden Musikergestalten der deutschen Romantik. Besonders Verdienste erwarb er sich in die Wiederentdeckung der Werke des 17. Jahrhunderts.

„Diese Scharlatane täuschen sich, wie sie meinen, die Schöpfer des neuen Reichs wären vielleicht albern, aber wenigstens genügend, sich von ihrem Geschwätz vernebeln oder gar ein wenig abblenden zu lassen. Sie werden sehen, dass die vielleicht größte Kulturleistung der künstlerische Auftragserteilung aller Zeiten über sie für die Tagesordnung hinweggehen wird, als ob sie nie existiert hätten.“

(Joseph Goebbels am 5. September 1934 beim Reichsparteitag der NSDAP in Nürnberg)

Mit der politischen Revolution des Machtantritts der Nazis sollte zugleich eine „völkische“ kulturelle Revolution Platz greifen. Erste Aktionen waren die öffentlichen Verbrennungen unerwünschter Literatur. Die Ausstellung „Entartete Kunst“ im Münchner „Haus der deutschen Kunst“ stellte im Jahr 1937 die Elite der deutschen Maler und Bildhauer an den Pranger. In Weimar (im Rahmen der ersten „Reichsmusiktage“) die Ausstellung „Entartete Musik“. Die Gründe für die Diffamierung von Werken waren vielfältig, das Vokabular der Verurteilung infam.

#### Der Primat der Rasse

„Die nationalsozialistische Schulung hat im deutschen Volk wieder den Gesinnungswandel herbeigeführt, der die Freude an der edlen deutschen Musik wachgerufen.“

Das ist die Volksgemeinschaft vor dem Schmutz jüdischer Musik.“

(Wochenzeitung „Der Stürmer“, 1940)

Werke jüdischer Komponisten verschwanden im Dritten Reich aus den Konzertprogrammen, ebenso wie jüdische Musiker und Sänger von den Bühnen und Podien. Komponisten (wie z. B. Kurt Weill, der Komponist der „Dreigroschenoper“) emigrierten ins Ausland, oder sie kamen (wie z. B. Viktor Ullmann) in den Konzentrationslager zu ihrem Lebensende. Aber nicht nur die Lebenden wurden verfemt. Auch Stücke früherer Komponisten, die in der menschenverachtenden Vorstellungswelt der Nazis als „entartet“ angesehen wurden, durften nicht mehr aufgeführt werden. Dazu gehörten z. B. die Werke Gustav Mahlers (s. S. 220–224). Einer besonderen Rechtfertigung des Aufführungsverbotes bedurfte es bei den Werken Felix Mendelssohn Bartholdys. Seine Musik gehörte zum Standardrepertoire der deutschen Sinfonieorchester und war außerordentlich populär.

„Die Musik Mendelssohns ist im Dritten Reich mit den unumstößlich und kompromisslos gültigen Gesetzen vom Primat der Rasse und des Blutes nicht mehr zu verantworten. Diese Musik ist genialisch, aber unbeschadet ihrer musikalischen Werte ist sie für eine völkische Kulturbewegung untragbar.“

(Zeitschrift „Die Musik“, 1934)



II, 27

1 Hören Sie sich die Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy an. Ein Beispiel ist die Ouvertüre zu Shakespeares „A Midsummer Night's Dream“. Ein Beispiel für die stilprägenden Elemente.

2 Erläutern Sie, inwiefern es der nationalsozialistischen Ideologie besonders schwer fallen musste, diese Musik als „undeutsch“ zu brandmarken.

## Eine wundersame Melodei

Das Verbot „jüdischer“ Werke betraf nicht nur die Kunstmusik. 1938 wies der NS-Lehrerbund darauf hin, dass von Juden getextete oder komponierte Volkslieder in den Schulen nicht mehr gesungen werden durften. Das betraf auch das Lied von der Loreley. Die Melodie schrieb Friedrich Silcher im Jahr 1823. Der Text aber stammt von Heinrich Heine. Das Verbot ließ sich wegen der Beliebtheit des Liedes nicht durchsetzen. In den Liederbüchern stand deshalb nun bei den Autorenanangaben: „Dichter unbekannt.“

### Loreley



Ich weiß nicht, was soll es be-deu-ten, dass ich so trau-ri-gin bin. Ein Mär-chen aus al-ten Zei-ten, das kommt mir nicht aus dem Sinn. Die Luft ist kühl und es dun-kelt und ru-hig weht der Wein. Der Gip-fel des Ber-ges fun-kelt im A-ben-den-schein.

Die schönste Jungfrau sitzet  
Dort oben wunderbar,  
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,  
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme  
Und singt ein Lied dabei;  
Das hat eine wundersame,  
Gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe  
Ergreift es mit wildem Weh;  
Er schaut nicht die Felsenriffe,  
Er schaut nur hinauf in die Höh.

Ich glaube, die Wellen verschlingen  
Am Ende Schiffer mit Weh;  
Und das hat mit wundersamen Sinnen  
Die Loreley getan.

Philipp Foltz: Loreley (1850)



Heinrich Heine  
s. S. 97

Friedrich Silcher

Schnait im Remstal  
1823 Übungen  
Universität – Musikdirektor in  
ein überaus populärer  
Komponist der Romantik und Spezi-  
alist für gemütvoll Männerchor-

3 Singen Sie das Lied, wenn möglich im vierstimmigen Satz.

4 Hören Sie die Aufnahme des Liedes als Chorsatz. Bestimmen Sie die Zusammensetzung des Vokalensembles.

5 Sammeln Sie aus dem Notentext und beim Hören der Aufnahme musikalische Merkmale, die die „gemütvoll“ Stimmung des Liedes prägen.



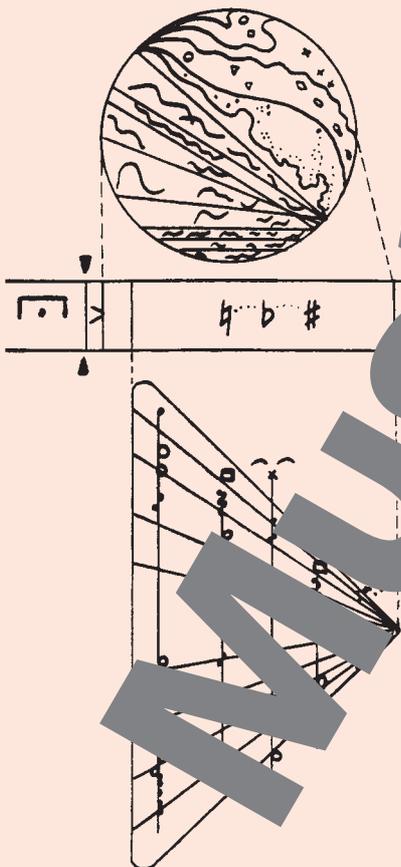
## Analyse 6: Besetzung

Je nach Epoche und Genre ist die Besetzung eines Werkes vom Komponisten mehr oder weniger festgeschrieben. Die elektronische Musik verzichtet meist ganz auf

einen Interpreten; in früher mehrstimmiger Instrumentalmusik ist oft die (Stimm-)Lage festgelegt, aber nicht die Wahl der Instrumente.

### Aspekte der Besetzung

- ▶ Instrumentengruppen je nach Material und Spielweise (z.B. Streicher, Blech- und Holzbläser, Tasten-, Schlag- und Zupfinstrumente, Rockband)
- ▶ Auswahl der Stimmlage (hohe, tiefe Instrumente, z.B. Kontrafagott, Piccoloflöte)
- ▶ Kombination der Instrumente oder Koppelung mit Stimmen (colla parte)
- ▶ gattungsspezifische Besetzung (sinfonisch, kammermusikalisch, klassisch, vokal, instrumental)
- ▶ elektronische Mittel
- ▶ Erweiterungen der Besetzung (z.B. bei grafischen Notationen)



### Partiturausschnitte vom Barock bis zur Moderne

Die Partiturausschnitte stammen aus Werken folgender Komponisten:

- ▶ Joseph Haydn (1732–1809)
- ▶ Johann Sebastian Bach (1685–1750)
- ▶ Hector Berlioz (1803–1869)
- ▶ Claude Karl Mathé (\* 1936)

© Universal

$\text{♩} = 63$

**Instrument List (Left System):**

- Flauto piccolo
- Flauto
- Oboe 1/2
- Clarinetto piccolo (Eb)
- Clarinetto (C)
- Fagotto 1-4
- (Eb) 1/2
- Corno (C) 3/4
- Tromba (Eb) 1/2
- Cornet à pistons (Bb) 1/2
- Alto 1
- Trombone Tenor 2/3
- Ophicléide 1/2
- (B, E) 1
- Timpani (2 esecutori) (G#, C#) 2
- Piatti
- Gran Cassa\* (2 esecutori)
- Campane\*\* 1/2

**Instrument List (Right System):**

- Flauto
- 2 Oboi
- Fagotti
- Corni in G
- 2 Trombe in F
- Timpani in C-G
- Violino I
- Violino II
- Viola
- Violoncello e Basso

**Performance Instructions:**

- con sord. a punta d'arco *pp*
- (derrière la scène)
- (bassins d'éponge)
- d'éponge *p*
- tenuto*
- ff*
- pp*
- mf*

1 Ordnen Sie die vier Partiturausschnitte mit entsprechender Begründung den Komponisten zu.

2 Schließen Sie von der Besetzung der Werke und dem Notenbild auf die Gattung.

## Aus dem blossen Basse extrahiret

### ■ Die Praxis des Generalbass-Spiels



Generalbass-Spieler auf dem Titelblatt des Werkes von Georg Friedrich Händel (1734)

- 1 Erstellen Sie aus dem Zitat von Kellner eine Definition des „Generalbass“ für eine Musikwissenschaftlerin.
- 2 Überlegen Sie, welchen Aufgaben von „difficultäten“ in der Musikinstrumente als „difficultäten“ im Spiel des Generalbass-Spielers begegnen könnten.
- 3 Beschreiben Sie Kurzschriften, die in der heutigen Musik verwendet werden. Untersuchen Sie die Vor- und Nachteile, die solche verkürzten Schreibweisen haben.

Der General-Baß, so auch Bassus continuus genannt wird, ist das Fundament der ganzen Music, und bestehet in einer von Ludovico Vico [...]. Im Jahr Christi 1605 erfundenen und zu Verstärkung der Music sehr nöthigen und nützlichen Wissenschaft, vermöge welcher einer die contenta der Composition in Anleitung richtiger und mit der Composition übereinstimmenden Grund-Sätze, aus dem blossen Basse extrahiret, und also unterschiedliche Stimmen, so in den dazu gemachten Partien vollkommen zu werden, augenblicklich auf seinem hiezu dienlichen Instrument mitspielt. Derselbe aber wird gespielt auf Clavir, oder vollstimmigen Instrumenten, als da sind Clavir, Theorbe [...], auch wohl Viola di gamba; ja man tractiret ihn gar auf der Guitarre, so gut sie zu tractiren. Indessen ist das Clavir doch das Haupt-Instrument zum General-Baß, in Betrachtung, daß man bey den andern sehr viele difficultäten findet.

(David Kellner, Komponist, Organist und angesehener Theorielehrer, 1737)

### Bedeutung des Basso continuo

Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts war die mehrstimmige Vokal-Symphonie (s. S. 64) die vorherrschende Form des Singens in der Kunstmusik. Das änderte sich, als am Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz die Oper entstand. Hier trat nun der Sologesang (die sogenannte Monodie; griech. für „Einzelgesang“) in den Vordergrund. Die Gründe sind einleuchtend: Der Text musste deutlich zu verstehen sein, und die Musik sollte den jeweiligen Affekt stützen und tragen.

Die Begleitung der Stimme übernahm ein „Basso continuo“. Dieser Begriff, der von Italien aus breitete sich dieser „Generalbass“ zunächst in Deutschland, dann in den anderen Ländern aus. Der Basso continuo wurde ein so bestimmendes Merkmal, dass man die Barockmusik auch als „Musik des Generalbasszeitalters“ bezeichnet.

Lange Zeit war eine vollstimmige Begleitung die Regel. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts forderten die Komponisten aber zunehmend eine sehr differenzierte klangliche Gestaltung. Das führte schließlich dazu, die Begleitstimmen (das „obligate Akkompagnement“) auszuschreiben und damit eindeutig festzulegen.

1 Clavir: im Barock alle Instrumente mit Klaviaturen (s. S. 178)

## Instrumente des Generalbasses

Zu Beginn der Generalbasszeit wurde eine bunte Vielfalt an Generalbassinstrumenten eingesetzt, darunter manche, die man heute nur noch bei Aufführungen mit historischen Instrumenten hört. Im Laufe des 17. Jahrhunderts ergab sich dann eine Tendenz zur Vereinheitlichung der Continuogruppen. In der Kirchenmusik wurde z. B. meist eine Orgel verwendet, die von Bassinstrumenten unterstützt wurde. In der Kammermusik oder bei Liedern erwarteten die Komponisten oft nur ein Cembalo oder eine Laute. In der Oper blieb eine große Bandbreite an Instrumenten die Regel. Häufig wurden tiefe Saiten- oder Blasinstrumente wie Kontrabass oder Fagott mit Akkordinstrumenten (z.B. Tasteninstrumenten, Laute oder Harfe) kombiniert.



Antonio Gramscio: *Der Theorbettler* (1615)

## Das Ausführen der Kurzschrift

Die Generalbass-Schrift vermittelte als eine Art Kurzschrift durch den notierten Basston und Bezifferung dem Musiker auf einen Blick, welche Akkorde er zu spielen hatte. Zusätzlich musste er eine Reihe von Vorgaben für die Verbindung der Akkorde und für die Stimmführung einhalten. Allerdings war dies nur ein Gerüst für eine lebendige und sprechende Interpretation.

Während seiner Ausführung, z.B. durch Verzierungen und Akkordekorrekturen, musste der Part dem Charakter des jeweiligen Stückes angepasst werden. Dabei bewiesen die Spieler der Akkordinstrumente, die den Basso continuo fast immer improvisierend ausführten, Geschmack und Einfühlungsvermögen. Diese Kunst ging verloren, nachdem die Komponisten die Begleitung in exakt notierten. Heutzutage Notenausgaben enthalten meist einen „ausführlichen“ Generalbass, d.h. einen Vorschlag für alle zu spielenden Töne.

## Das Fundamentum

In der Musikästhetik des Barock wurde die umfassende Bedeutung der tiefsten Stimme im musikalischen Satz vielfach als die Musik hinaus gedeutet.

Der General Bass ist das vollkommenste Fundament der Music welcher mit beyden Händen gespielt wird. Die lincke Hand die vorgeschriebenen Noten spielt die rechte aber die Consonantien darzu greift damit dieses eine wohlklingende Harmonie zu bringe zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüths und so weiter. *Finis* und End Ursache andrer ist, als die Ehre Gottes und *Recreation* des Gemüths seyn. Wo dieses nicht beacht genommen wird, da ists keine eigentliche Music sondern ein Teufflisches Gebrayl und Geleyer. (Johann Sebastian Bach, 1738)

4 Untersuchen Sie die Notenbeispiele auf S. 131–133 (Händel: „Wassermusik“) und S. 75–79 (Schütz: „Freue dich des Weibes deiner Jugend“) im Hinblick auf die Art der Notation und machen Sie Vorschläge für eine sinnvolle Besetzung des Basso continuo.

5 Erörtern Sie die ästhetische Bedeutung, die Johann Sebastian Bach dem Generalbass zuordnet.

6 Hören Sie einen Ausschnitt aus Bachs Johannespassion (s. S. 85–87). Verfolgen Sie dabei die Ausführung des Basso continuo in den verschiedenen Abschnitten.



II,  
9–11

## Der Geist der Originalität

### ■ Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 8 in F-Dur, op. 93 (1812)



Ludwig van Beethoven im Jahr 1814. Stich von Blasius Höfel nach einer Zeichnung von Louis Lefronne.

#### Klassik

Der Begriff des „Klassischen“ wird in prinzipiell zweierlei Bedeutung verwendet:

- allgemein für „zeitlos gültig, vollendet“ in den verschiedensten Zusammenhängen
- für bestimmte, als zusammengehörig betrachtete Epochen der Literatur-, Kunst- und Musikgeschichte, z. B. die klassische Antike (Kunst und Literatur im Mittelmeerraum), die Weimarer Klassik (Literatur) und die Wiener Klassik

In allen seinen Bedeutungen ist der Begriff kaum exakt definierbar und hängt auch vom Blickwinkel ab: So wird etwa Beethoven im österreichischen Musikwissenschaftsbereich der Romantik zugeordnet.

1 Nennen Sie Beispiele für „klassische“ Produkte im Sinne der ersten Bedeutung und begründen diese Einordnung.

2 Erörtern Sie, in welcher Bedeutung der Begriff „classisch“ im Zitat aus der Zeitschrift von 1818 verwendet wird.

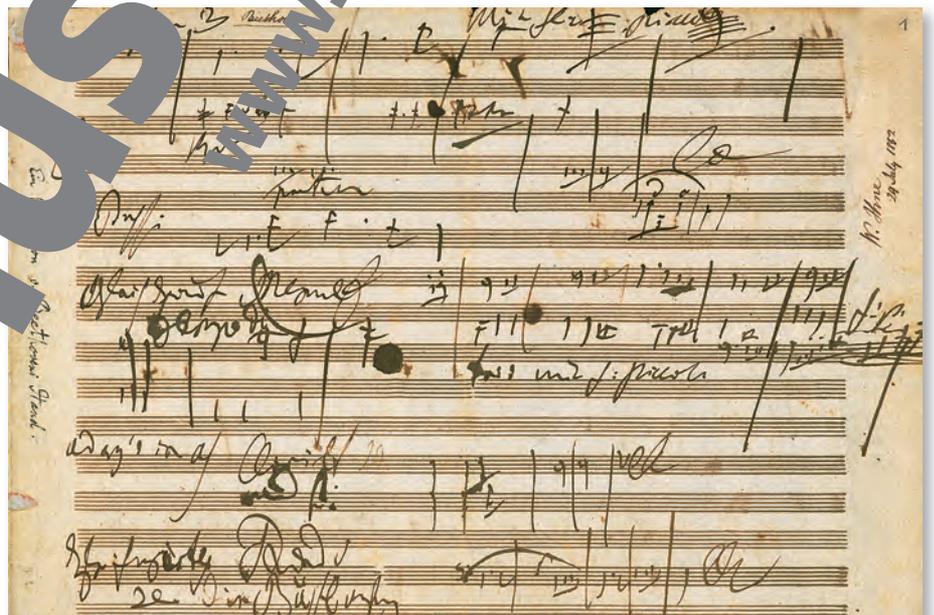
Solche classische Werke zu beurtheilen, sind die ersten Momente in dem übrigen nicht sonderlich erfreulichen Leben eines kritischen Recensenten; mit Herzenslust schreitet er zu Werke; jeder Augenblick entdeckt er neue Schönheiten [...]; er schwelgt beym Nachdenken im Vergnügen, und ein erhöhter Wiedergenuß wird ihm zu Theil, bis er endlich den Schleyer lüftet, und es ihm vergönnt ist, die Blicke der Welt auf eine Richtung zu leiten, die – der Stolz der Gegenwart – das Erstaunen und den Neid unserer Nachkommen erwecken muss.

#### Eine Sinfonie wird uraufgeführt

Im Frühjahr 1812 begann Beethoven mit der Komposition seiner 8. Sinfonie. Während des Sommers, den Beethoven in verschiedenen böhmischen Kurbädern verbrachte, entstand der Großteil dieses Werks, sodass er die Arbeit vielleicht schon Ende 1812, sicher aber im März 1813 beendet hat. Zunächst wurde die Sinfonie im privaten Kreis in den Räumen des Erzherzogs Rudolph in der Wiener Hofburg geprobt und danach noch einmal in Details umgearbeitet. Die eigentliche Uraufführung fand im Theater an der kaiserlichen Hofburg statt.

Die grösste Aufmerksamkeit der Zuhörer schien auf dies neueste Product der B.schen Musik zu seyn, und alles war in gespanntester Erwartung [...]. Auch hier, wie in B.schen Werken dieser Gattung, athmet jener eigenthümliche Geist, wodurch sich seine Originalität stets behauptet.

(Allgemeine Musikalische Zeitung, 1814)



Skizze Beethovens zur 8. Sinfonie

## Große Orchester für große Säle

Die Institution Orchester befand sich zu Ende des 18. Jahrhunderts in einer Phase des Umbruchs. Immer mehr Konzerte verzeichneten eine immer höhere Zahl an Besuchern (s. S. 164 und 176) und benötigten dafür größere Konzertsäle mit entsprechend größerer Orchesterbesetzung.

Die Komponisten schrieben nun meist nicht mehr wie bisher für ein bestimmtes Orchester mit seinen spezifischen Aufführungsmöglichkeiten, sondern für eine mehr oder weniger standardisierte Orchesterbesetzung, die sich allmählich überall durchsetzte: das „klassische“ Orchester. Die gegenüber der durchschnittlichen Besetzung früherer Musik große Zahl von Musikern ließ sich kaum mehr vom Cembalo oder vom Geigenpult aus leiten; ein Dirigent wurde notwendig.

Infolge der Vereinheitlichung der Orchesterbesetzung entwickelte sich auch eine weitgehend festgelegte Sitzordnung. Sie gilt im Wesentlichen bis heute. Durch einzelne Abweichungen z. B. bei den Streichgruppen unterscheiden sich allerdings amerikanische von europäischen Orchestern, und manche Dirigenten bevorzugen „ihre“ Aufstellung.



Im Redoutensaal der kaiserlichen Hofburg fanden nicht nur Bälle, sondern – zum Beispiel während des Wiener Kongresses 1815 – auch große Konzerte statt.

3 Beschreiben Sie die Prinzipien der klassischen Orchesteraufstellung. Nennen Sie Gründe, die zu dieser Anordnung geführt haben könnten.

4 Schlagen Sie eine andere Aufstellung vor und begründen Sie sie mit einer beabsichtigten klanglichen Wirkung.

5 Vergleichen Sie die Anordnung der Instrumente in der Partitur (s. S. 146) mit der Aufstellung.

6 Beschreiben Sie die Aufstellung, die Sie in dem Filmausschnitt erkennen können.



Ein klassisches Orchester in „amerikanischer“ Aufstellung

## Der leichteste Beruf in der Welt

### ■ Interpreten und Interpretationen im Spiegel der Musikkritik

#### Eduard Hanslick

\* 1825 Prag  
† 1904 Baden bei Wien

Hanslick gehörte zu den Begründern der Musikwissenschaft als eigenständige universitäre Disziplin. Als Kritiker nahm er in überaus pointierten Aufsätzen Stellung für die klassische Tradition (Johannes Brahms) und gegen die „neudeutsche Schule“ (Richard Wagner, Franz Liszt, Anton Bruckner).

#### Richard Wagner

s. S. 152

1 Erläutern Sie die Aussagen der beiden Karikaturen.

2 Fassen Sie die im Zitat von Newman und im Abschnitt „Die Macht der Kritiker“ enthaltenen Aussagen über Einfluss und Berechtigung der Musikkritik zusammen.



Otto Böhler: Richard Wagner und seine Kritiker (um 1870)



Otto Böhler: Richard Wagner vor dem Ohr des Kritikers Eduard Hanslick (um 1870)

Das Ideal der Niederträchtigkeit, das man von Dir von dem Augenblick an erwartet, nachdem Du Kritiker wirst. Ein Punkt kann Dich allerdings beruhigen. Der Beruf des Musikkritikers ist der leichteste in der Welt.

(Ernest Newman, 1868–1959, englischer Musikkritiker)

#### Die Macht der Kritiker

Nachdem die Musikkritik im 17. und 18. Jahrhundert vor allem Kompositionskritik war, wandte sie sich im 19. Jahrhundert zunehmend der Aufführung und der Frage zu, was eine gute Interpretation ausmache. Die Wirkung der Kritik auf die Interpretationen und auf die Künstler schätzte der bedeutendste Musikkritiker des 19. Jahrhunderts, Eduard Hanslick, allerdings zurückhaltend ein:

Der Einfluss ist mehr als zweifelhaft. Ich habe stets an dem Grundsatz festgehalten, nur zu dem Publikum zu sprechen, nicht zum Künstler. Der Kritiker, der sich einen erzielenden Einfluss auf die Künstler einbildet, lebt in einer angenehmen Täuschung. In der Regel achtet der Sänger oder Virtuose doch nur das Lob für richtig, niemals den Tadel. [...] Hat meine langjährige kritische Tätigkeit wirklich einigen Nutzen gestiftet, so besteht er einzig in ihrem allmählich bildenden Einfluss auf das Publikum. Ein Aberglaube ist auch der „entscheidende Einfluss“ der Kritik auf den Erfolg eines Künstlers. [...] Die Kritik ist gegen den wirklichen Wert oder Unwert des Künstlers nicht allmächtig. Von tatsächlichem Einfluss ist sie bloß, wenn sie – kurz gesagt – Recht hat. Das Publikum lässt sich nichts weismachen. Es folgt seinen eigenen Eindrücken, und diese sind meistens – nicht immer – richtig.

## Werktreue

Im Rahmen der Kritik von Interpreten und Interpretationen spielt die „Werktreue“ eine außerordentlich wichtige und durchaus kontrovers gesehene Rolle. Der Münchner Musikkritiker Joachim Kaiser (\* 1928), der zu den einflussreichsten Kritikern im deutschsprachigen Raum gehört, hat den Interpretationen der Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven ein ganzes Buch gewidmet. Am Beispiel des ersten Satzes der Sonate op. 57 („Appassionata“<sup>1</sup>) vergleicht er mehrere Interpretationsansätze.

**Ludwig van Beethoven**  
s. S. 146

**Glenn Gould**  
\* 1928 Toronto  
† 1982 Toronto

Der brillante Pianist war wegen seiner radikalen Interpretationen und seiner zentralen Tempowahl bekannt. Nach 1964 trat er nicht mehr öffentlich auf, sondern beschränkte sich auf ausgefeilte Studioaufnahmen.

**Artur Schnabel**  
\* 1882 Lipník (Galizien)  
† 1951 Axenstein (Schweiz)

Schnabel war ein entschiedener Vertreter absoluter Werktreue. Seine Interpretation der Klaviersonaten Beethovens galt als maßstabsetzend.



### Glenn Gould

Gould bietet die Sonate in der humorlos karikierenden Form einer langatmig-klebrigen Verweigerung.

Obwohl er absurd schnelle Tempi wählt – statt des assai ein asthmatisches Andante amoroso –, fördert er keine neue Interpretationseinheit. „[...] Tranig, langsam, langweilig und gelangweilt“, die Triller während des *pp* in einem weckentempe während der Fortissimo-Stellen. Er was immer auch die Musik

vorbei. Man meint, der Pianist imitiere ein Kind, das mit entorenen Fingern die Appassionata vom Blatt spielt.

### Artur Schnabel

Artur Schnabel stellt die Sicherheit und [...] Selbstverständlichkeit dieser Musik von vorneherein infrage. Schnabels Appassionata ist die aufregendste, fahlste, intelligenteste aller Interpretationen. Sie gleicht einer psychologischen Vorgeschichte. Eine Gestalt, die durch deren wird nicht nur durchgeführt, sondern zerstört. Die äußersten Steigen und Leere gebracht.



3 Erörtern Sie anhand von Inhalt und Sprache der beiden Texte Absicht und Zielgruppe.

4 Beschreiben Sie anhand der beiden Texte und des Notentextes (s. S. 170) Ihre Vorstellungen von den jeweiligen Interpretationen.

5 Hören Sie den Beginn der Sonate in den Interpretationen von Gould und Schnabel. Erläutern Sie anhand des Notentextes (s. S. 170) Aussagen Joachim Kaisers, die Sie nachvollziehen können. Gehen Sie dabei auf den Begriff der Werktreue ein.



1 Der Beiname der Sonate „Appassionata“ (ital. für „die Leidenschaftliche“) stammt nicht von Beethoven, sondern von einem Verleger, der 1838 eine Fassung des Werkes für vier Hände herausgab.

## You've Filled My Heart with Weary Old Blues

### ■ Verschiedene Interpretationen eines Blues von William Christopher Handy



William Christopher Handy um 1950

Each one of my blues is based on some old Negro song of the South. Something that sticks in my mind, that I hum to myself, and I'm not thinking about it. Some old song that is a part of the memories of my childhood and of my race. I can tell you the exact song I used as a basis for any one of my blues.

(William Christopher Handy, 1923)

William Christopher Handy wurde in Florence, Alabama als Sohn ehemaliger Sklaven geboren, 1958 starb er in New York. Um die Jahrhundertwende arbeitete er als Bandleader, Musiker und Musikverleger. Dabei lernte er alle Facetten afroamerikanischer Musik kennen, die seine eigenen Kompositionen wesentlich prägten. Aus seiner Feder stammen z. B. „Memphis Blues“, „St. Louis Blues“ und „Loveless Love“, das mit anderem Text auch als „Careless Love Blues“ bekannt wurde.

### Careless Love Blues (1912)

Text: Martha E. Koenig, Spencer Williams;  
Bearbeiter: William C. Handy © EMI

1. Love, oh love, oh care - less love,  
3 you brought my head like wine, you have wrecked the life of  
6 I met a - ny a poor girl, and you near - ly spoiled this life of mine.



1 Singen und musizieren Sie den Song. Erstellen Sie ein Arrangement (z. B. für Klavier, Gitarre, Bass, Schlagzeug). Fügen Sie zwischen den Strophen Instrumentalpausen ein, die (ggf. solistisch) gespielt werden können, in denen Sie die Melodie improvisierend verändern.

- 2 Love, oh love, oh care - less love, in your clutches of desire  
I've made me break a many true vow, then you set my very soul on fire.
- 3 Love, oh love, oh care - less love, all my happiness I left,  
You've filled my heart with weary old blues, now I'm walking talking to myself.
- 4 Love, oh love, oh care - less love, trusted you, now it's too late,  
You've made me throw my only friend down, that's why I sing this song of hate.
- 5 Love, oh love, oh care - less love, night and day I weep and moan.  
You brought the wrong man into my life, for my sins 'till judgment I'll atone.

## Varianten leichtsinniger Liebe

„Standards“ nennt man im Jazz Stücke, die immer wieder von Interpreten aufgegriffen und zur Grundlage ihrer Interpretationen gemacht werden. Von „Coverversionen“ in der Popmusik unterscheiden sich diese Interpretationen in aller Regel durch den Grad der Eigenständigkeit. Die Abwandlungen können vom bloßen Umspielen der Melodie bis zu Stücken gehen, in denen zwar die Harmoniefolge beibehalten wird, im Übrigen die Gestalt aber so stark verändert wird, dass ungeübte Hörer das Original nicht mehr erkennen.

Zu den am häufigsten interpretierten Jazzstandards gehört „Careless Love“. Neben vielen Vokalaufnahmen gibt es eine Fülle von Einspielungen ohne Text. Dabei passten die Musiker die Grundlage ihres Spiels den stilprägenden Moden jener Jahre an. Fast immer gilt, dass das Stück in Abschnitte (Chorusse) gegliedert ist, die der zugrunde liegenden Melodie entsprechen.



Bessie Smith im Jahr 1925

### Die erste Aufnahme

Die Interpretin der ältesten bekannten Aufnahme des „Careless Love Blues“ war Bessie Smith. Sie kam um 1892 in Chattanooga, Tennessee in überaus armen Verhältnissen als Tochter eines Predigers zur Welt und wurde in ihren frühen Jahren Waise. Später arbeitete sie in Varieté-Theatern, bis sie in den 1920er Jahren zur gefeierten Bluessängerin aufstieg.

Bei der Aufnahme von „Careless Love Blues“ im Jahr 1932 befand sich Bessie Smith auf dem Höhepunkt ihrer Karriere. Häufig trat sie in Chicago auf, in diesen Jahren ein Zentrum des Jazz. Die Trompete in der Besetzung wurde von Louis Armstrong begleitet. Diese Interpretation des Songs gehört bis heute zu den berühmtesten Aufnahmen der Jazzgeschichte.

Louis Armstrong  
 um 1932, S. 40

- 2 Vergleichen Sie die beiden Interpretationen des Songs. Beachten Sie dabei besonders:
  - die Stimmgebung der Sängerinnen
  - den Umgang mit dem Notentext
  - die Besetzung
  - die Rolle der Begleitinstrumente



Da stand keine Schauspielerin vor uns, keine, die das Leid einer Frau nachmacht. Da wurde nicht getan als ob. Es war die Sache selbst. Eine Frau schnitt sich mit dem Messer ins Fleisch, bis sie hervor vor uns lag, bis wir alle sehen konnten und bis wir litten, wie sie litt. Und bis wir vor uns ihr Herz in Rhythmen, die waren so wild, dass man es kaum ertragen konnte.

(Zitat von Bessie Smith, Text von Leroy Foster, Schichtmeister und Fotograf)

### Ein erfolgreiches Remake

Die 1974 in Athens, Georgia geborene Madeleine Peyroux lebte ab ihrem zehnten Lebensjahr in Frankreich und begann dort ihre musikalische Karriere als Singer-Songwriterin. Seit 1996 veröffentlichte sie ihre Musik. 2004 wurde sie als „Best International Jazz Artist“ mit dem renommierten Jazz Award der BBC ausgezeichnet. Ihre Aufnahme von „Careless Love“ stammt aus dem Jahr 2004.



Madeleine Peyroux im Jahr 2007

- 3 Setzen Sie die Lebensgeschichten der beiden Sängerinnen in Beziehung zu den Interpretationen.
- 4 Äußern Sie sich zum Grad der Unterschiedlichkeit der beiden Interpretationen. Beziehen Sie sich dabei auf die im Abschnitt „Varianten leichtsinniger Liebe“ erwähnte Spannweite der Abweichungen vom „Original“.

## Pop-geniale Hooks

### ■ Britney Spears: Oops! ... I Did It Again (2000)



Britney Spears bei ihrer „World Tour“ im Jahr 2000

„Um einen Britney-Spears-Song voll und ganz würdigen zu können, muss man das Video ungefähr fünfzehnmal gesehen haben. Man muss zuerst jede Einzelbewegung ihrer scharfen Choreografie genossen haben, jeden Wimpernschlag, jeden pop-genialen Hook und Akkordwechsel. Das gemeine Genie hinter diesem Pop-Phänomen zu erkennen ist die größte Herausforderung.“

(New Musical Express, Mai 2000)

Schon immer in der Geschichte der populären Musik wurden erfolgreiche Titel in Coverversionen (in den USA meist „Remakes“ genannt) nachgesungen und nachgespielt. Mit „Oops! ... I Did It Again“ setzte sich Britney Spears sofort nach Erscheinen der Single weltweit an die Spitze der Popcharts. Der Song erfuhr eine Vielzahl an Coverversionen unterschiedlichster Art.

#### Oops! ... I Did It Again

Text u. Musik: Karl Martin Sandberg, Rami Yacoub  
© Imagem Music

(instr.)

Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah, yeah! Yeah,

**Verse 1**

Yeah, yeah, yeah, yeah!

1. I think I did it a - gain.

I made you be - lieve we're more than just friends. Oh, ba-by,

it might seem like a crush, but it does - n't mean -

that I'm se - ri - ous. 'Cause to lose all my

sens - es, that is just so ty - pi - c'ly me. Oh, ba-by, ba-by.

#### Britney Spears

\* 1981 McComb, Mississippi

Die Sängerin zählt seit ihrem Debüt-Album 1999 zu den erfolgreichsten Popstars. Ab 2005 erregten neben ihrer musikalischen Karriere auch private Eskapaden Aufsehen.

#### Hook, Hook

(engl. „hook“ = „Haken“, „Line“ für „Zeile“)

Der popmusikalische Begriff bezeichnet eine Melodiephrase oder Textzeile mit „Ohrwurm“-Qualität, meist aus dem Refrain eines Titels, durch die das Stück sofort erkannt wird.

**Chorus**

17 Dm A7 Dm C7  
Oops! I did it a - gain. I played with your heart,  
19 F C7 F C A/C# Dm A7  
— got lost in the game, oh, ba-by, ba-by. Oops! You think I'm in  
22 Dm C7 F#sus4 F A  
— that I'm sent from a - bove. I'm not that in-no-

**Verse 2**

25 Dm  
2. You see, my prob - lem is this: I'm dream-ing  
27 Bb A7 Dm  
— wish-ing that he - roes, they tru - ly ex-ist. watch-ing the days.  
30 Dm Bb A Dm  
— Can't you see I'm a fool in so many days? Cause to

• Hören und sehen Sie den Song im Original.



• Singen Sie den Titel sowohl zu einer live musizierten Begleitung als auch zum Playback. Nehmen Sie Stellung zu den Ergebnissen.



## Klonen kann sich lohnen

Die Gründe und die Art und Weise für das „Covern“ können sehr unterschiedlich sein. Nicht immer geht es bei solchen Interpretationen nur darum, sich an den Erfolg der ursprünglichen Fassungen anzuschließen: Manche Coverversionen sind auf dem Markt erfolgreicher als die Originale.

- *Imitation*: Songs, Songs und Songs (Präsenz einer Band, möglichst originalgetreu nachgeahmt (Cover- oder Tributebands))
- *Paraphrase*: Songs werden mehr oder weniger verändert von anderen Interpreten veröffentlicht, um dadurch weitere Zielgruppen zu erreichen
- *Kontrast*: Songs werden in gegensätzliche, genretypische Arrangements überführt (z.B. Country, Punk, Jazz)
  - manchmal mit parodistischem Einschlag



Nicht die Beatles, sondern eine Coverband

## Der Paganini der E-Gitarre

### ■ Yngwie J. Malmsteen's Rising Force: Blitzkrieg (1999)



Georg Friedrich Kersting: Paganini (1830)

Er trug einen dunklen Überrock, der ihm bis zu den Füßen reichte, und durch seine Gestalt sehr hoch zu sein schien. Das schwarze Haar fiel in verzerrten Locken über seine Schultern herab und bildete wie einen dunklen Rahmen um das blasse, leichenartige Gesicht, worauf die Götter, Genie und Hölle ihre unverwundlichen Zeichen eingegraben hatten.

(Zitiert nach Heinrich Heine über Niccolò Paganini, 1836)

#### Virtuosen damals und heute

Im frühen 19. Jahrhundert betrat ein Künstler die Bildszenen, wie ihn bisher noch keiner erlebt hatte. Niccolò Paganini verblüffte und begeisterte sein Publikum mit seinem virtuosen Geigenspiel. Seine Schnelligkeit, seine Spielweise und seine überragende Technik übertrafen alles, was man bis dahin gehört oder gesehen hatte. Paganini war aber auch ein PR-Genie. Durch seine Kleidung, sein Auftreten und seine Bühnenshow verschaffte er sich ein „diabolisches“ Image. Gerüchte, die ihn in Verbindung mit dem Teufel brachten, zerstreute er bewusst nicht.

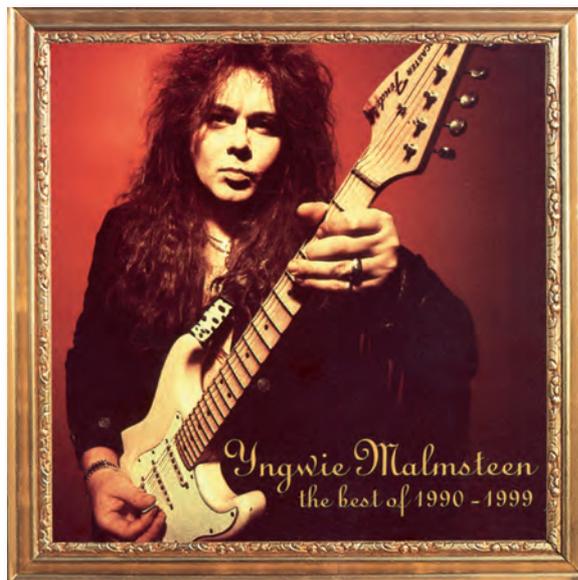
Mit einem ganz ähnlichen Image umgeben sich seit den 1970er-Jahren viele Rockmusiker. Dabei gehen sie oft nach den gleichen Mustern vor. Der schwedische

**Heinrich Heine**  
s. S. 97

**Niccolò Paganini**  
\* 1782 Genua  
† 1840 Nizza

Paganini war der berühmteste Geigenvirtuose seiner Zeit. Sein äußeres Erscheinungsbild und seine brillante Spieltechnik faszinierten das Publikum allerorts. Er wurde durch Europa bekannt und bereits zu Lebzeiten in eine Legende.

Elektriker Yngwie Malmsteen war seit seiner Jugend nicht nur von der Person, sondern auch von dem virtuosen Geigenspiel Paganinis fasziniert, sondern auch von dem „Paganini der E-Gitarre“ geworden, und übte zahlreiche Werke des „Teufelsgeigers“ ein. In seinen eigenen Stücken sind die Ergebnisse dieser Arbeit deutlich zu hören.



Yngwie Malmsteen auf dem Cover des Albums „The best of 1990–1999“ (2003)

1 Beschreiben Sie, wie Yngwie Malmsteen auf seinem Cover optisch Bezüge zum 19. Jh. und zu Paganini herstellt.

## Blitzkrieg auf der E-Gitarre

Eines der Stücke, in denen Malmsteen seine Virtuosität zur Geltung bringt, trägt den Titel „Blitzkrieg“ – so bezeichnete man das rasche Vorrücken der deutschen Truppen bei ihrem überfallartigen Einmarsch in Polen und Frankreich zu Beginn des Zweiten Weltkriegs. Auf der einen Seite spielt Malmsteen damit auf die enorme Geschwindigkeit seiner Spielweise an, auf der anderen Seite unterstreicht der Titel wohl sein diabolisches Image.

Aber „Blitzkrieg“ ist nicht nur wegen Malmsteens Virtuosität bemerkenswert. Das Stück ist auch bezeichnend für den Versuch mancher Rockmusiker seit Beginn der 1970er-Jahre, Elemente klassischer Musik in die Rockmusik zu integrieren. Die Stücke wurden länger, der formale Ablauf komplizierter. Eine Art „symphonischer Rock“ entwickelte sich. Auch Yngwie Malmsteen beschäftigte sich mit diesen Möglichkeiten, Musik früherer Epochen mit Rockmusik zu verbinden. So interpretierte er Werke Beethovens und Bachs in Rockversionen und spielte in seiner „Concerto-Suite for Electric Guitar and Orchestra“ mit barocken Klavierformen. Auch „Blitzkrieg“ enthält viele Gestaltungselemente klassischer Musik. Die Themen des Stückes lehnen sich teilweise an Melodiemodelle an, wie sie Paganini in seinen virtuosen Capricen für Solovioline verwendet. Der Aufbau erinnert an klassische Formprinzipien.

### Yngwie J. Malmsteen

\* 1963 Stockholm

Der virtuose E-Gitarrist gilt als einer der besten für die Verwendung von Elementen klassischer Musik in der Rockmusik.

Hören Sie die Caprice op. 1, Nr. 24 für Violine solo von Niccolò Paganini und das Stück „Blitzkrieg“ von Yngwie Malmsteen. Analysieren Sie die Stücke, inwieweit Malmsteen die Spielweisen von Paganini imitiert.

3 Hören Sie das Stück „Blitzkrieg“ und verfolgen Sie dabei das Formschema.

4 Stellen Sie fest, an welches klassische Formprinzip der Ablauf des Stückes angelehnt ist und inwieweit der Ablauf dem klassischen Schema entspricht.



Thema 1



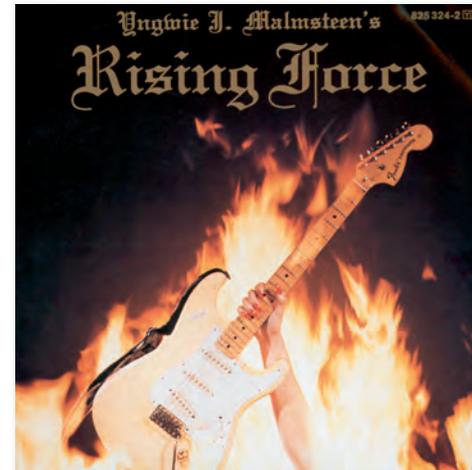
Thema 2



E-Bass

E-Gitarre

	Formteil	Musikalisches Geschehen	Stimmung
A	Thema 1	as-Moll	
	~	sequenzierende Akkordfolgen as-Moll → as-Moll	
	Thema 2	as-Moll	
	~	repetierende Figuren	
A	Thema 1	as-Moll	
	~	sequenzierende Akkordfolgen as-Moll → as-Moll	
	Thema 2	as-Moll	
	~	repetierende Figuren b-Moll → as-Moll	
B	Freie Improvisation	virtuose Figuren, teilweise Themenmaterial f-Moll, später g-Moll	
A'	Thema 1	as-Moll	



Malmsteens E-Gitarre ist eine Spezialanfertigung: Das Griffbrett ist zwischen den Bündeln konkav ausgefeilt, sodass Finger und Saiten keinen Kontakt mit dem Griffbrett haben. Dies ermöglicht v.a. einen sehr differenzierten Umgang mit dem Vibrato.

## Ein schrecklicher Wirrwarr

### ■ Igor Strawinsky: Petruschka (1911)

#### Igor Strawinsky

\* 1882 Lomonossow (Russland)  
† 1971 New York

Strawinskys Werk entstand in verschiedenen, stilistisch sehr unterschiedlichen Schaffensperioden. Populär sind heute besonders die Ballette im neoklassizistischen und folkloristischen Stil.

#### Sergej Diaghilew

\* 1872 Perm  
† 1929 Venedig

Der russische Ballettmeister und Impresario gründete 1909 die *Balletts Russes*. Er gilt als Erneuerer des klassischen Balletts.

#### Pablo Picasso

s. S. 200

Bei dieser Arbeit hatte ich die hartnäckige Vorstellung einer Gliederpuppe, die plötzlich Leben gewinnt und durch das teuflische Abgesio ihrer Sprünge die Geduld des Orchesters so sehr erschöpft, dass es mit Unfällen bedroht. Daraus entwickelt sich ein schrecklicher Wirrwarr, der in einem Höhepunkt mit dem schmerzlich klagenden Zusammenbruch des armen Hampelmanns endet. Als ich das bizarre Stück beendet hatte, dachte ich an den Ufern des Genfer Sees spazierenging, nach einem Titel, durch den ich den Charakter der Musik und damit zugleich die traurige Figur bezeichnen konnte. Eines Tages machte ich vor Freude einen Sprung. Petruschka! der ewig unglückliche Held aller Jahrmärkte in allen Ländern – ich hatte meinen Titel gefunden. Kurz darauf besuchte mich Diaghilew in Clarens, wo ich damals wohnte. [...] Als Schauplatz wählte er einen Markt- und Platz, mit seiner Menschenmenge, seinen Buden und den Zirkeln der Taschenspieler; die Puppen erwachen zum Leben – Petruschka, sein Rivale und die Ballerina –, das Drama der Leidenschaft läuft. (Igor Strawinsky, 1935)

#### Das Ballett

Im späten 19. und beginnenden 20. Jahrhundert war Paris die europäische Kulturmetropole. Ab 1909 fanden jährlich Ballettfestivals statt, die von den *Balletts Russes* unter dem Impresario Sergej Diaghilew äußerst erfolgreich waren; Diaghilew betraute den jungen Igor Strawinsky mit verschiedenen Arrangements und schließlich mit der Komposition von vier großen Balletten:

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

Die Bühnenhandlung des Balletts „Petruschka“ spielt im Jahr 1830. Drei Puppen eines Gauklers erwachen zum Leben. Auf einem Jahrmarkt in St. Petersburg treten sie nun als Hauptfiguren auf: der ewig unglückliche Harlekin Petruschka, die Ballerina und der Mohr. Petruschka verliebt sich in die Ballerina, wird aber von ihr abgewiesen. Sie zieht den dummen und eitlen Mohren vor. Rasend vor Eifersucht kämpft Petruschka mit dem Mohren, bis dieser ihn ersticht. Doch am Jahrmarktsabend erwacht der unsterbliche Harlekin wieder zum Leben; am Ende zeigt er sich dem Publikum als doppeldeutige Symbolfigur, weder Mensch – wie zu Beginn des Balletts – noch Puppe.

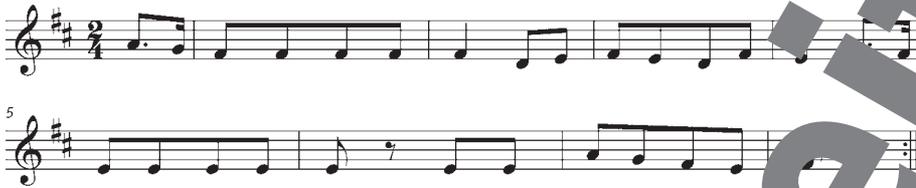


Pablo Picasso: Harlekin (1915)

## Drehorgellied und Spieluhrweise

Zur Zeit der Komposition des Balletts befand sich Strawinsky in einem Hotel im französischen Beaulieu-sur-Mer an der Côte d'Azur. Vor dem Hoteleingang verdingte sich ein Drehorgelspieler mit einer simplen Melodie ein paar Groschen. Diese Melodie verwendete Strawinsky. Daneben griff er auch auf andere bekannte Melodien zurück: ein russisches Volkslied und eine Spieluhrweise.

### Drehorgellied



### Weise einer Spieluhr



### Russisches Volkslied



Strawinskys kompositorisches Vorgehen bei dieser und an anderen Stellen seines Werkes wurde oft mit einer aus der bildenden Kunst stammenden Technik verglichen, der „Collage“. Dabei wird durch Anheften (frz. „coller“ für „kleben“) verschiedener Elemente ein neues Ganzes geschaffen. In der bildenden Kunst waren die Jahre um 1920 die Blütezeit der Collage-Technik. Die wichtigsten Werke stammen von Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, Pablo Picasso und Joan Miró.

1. Hören Sie für die nebenstehenden Melodien die jeweils typischen musikalischen Merkmale zusammen (Taktart, Melodieverlauf, rhythmische Besonderheiten, Charakter).

2. Finden Sie im Partiturausschnitt (s. S. 216–219) Melodien und Melodieteile wieder. Verfolgen Sie sie beim Hören des Ausschnitts.

3. Hören Sie den Partiturausschnitt in einem größeren Zusammenhang. Ordnen Sie ihn einem Teil der Balletthandlung (s. Abschnitt „Das Ballett“) zu und begründen Sie Ihre Zuordnung.

4. Beschreiben Sie die Bilder von Picasso und Miró (s. S. 216) im Zusammenhang mit der Idee der Collage. Überlegen Sie mögliche andere Arten von Collagen in der Musik als die von Strawinsky angewendete.

**Kurt Schwitters**  
s. S. 36



## Das richtige Land, um Trommeln zu lernen

### ■ Steve Reich: Six Planos (1973)



Steve Reich, 1989

#### Steve Reich

\* 1936 New York

Reich studierte Philosophie und Musik. Experimente mit Bandschleifen auf Tonbandgeräten brachten ihn auf die Idee, durch Wiederholungen einfacher Patterns komplizierte rhythmische Prozesse auf gespielten Instrumenten aufzufalten. Reich wurde auch als einer der wesentlichen Figuren der Minimal Music. Neben der Beschäftigung mit westafrikanischer Musik beschäftigte sich Reich intensiv mit indonesischer Gamelanmusik und traditioneller jüdischer Musik.

„Der Mann begann zu tippen. Ich fast aus! Er schlug fantastische Rhythmen, indem er zwischen den Wüstern mit den kleinen Fingern auf den Großschreibungs... Akzente klopfte. Und selbst wenn er auf die schlechten Kopfen... den nächsten Satz zu finden, spielte er weiter... Rhythmus auf den beiden Umschalttasten. Jede Seite beendete... zuziehenden Passage über Ort und Datum des Eingangs tempels... dankte ihm für seine Darbietung. [...] Ich wusste: Das ist genau das richtige Land, um Trommeln zu lernen.“ (John Miller Chernoff, 1994)

So berichtet der amerikanische Schlagzeuger und Musikethnologe John Miller Chernoff über ein Erlebnis bei seiner Einreise auf dem Flughafen von Accra, der Hauptstadt des westafrikanischen Staates Ghana.

#### Rhythmen im strukturierte Rahmen

Immer wieder waren westliche Reisende davon fasziniert, dass in Afrika viele Aktivitäten innerhalb eines rhythmisch strukturierten Rahmens mit Musik und Gesang ablaufen. Das ganze Leben scheint von rhythmischer Bewegung durchdrungen zu sein. Als Reich 1964 nach Ghana reiste, um die westafrikanische Rhythmik vor Ort zu studieren, hatte er schon Kenntnisse dieser Musik erworben. Er fasste sie so zusammen:

„...ence of African rhythmical structure: several repeating patterns of the same or related beats and each with its own down beat.“

Eines dieser in Westafrika weitverbreiteten rhythmischen Patterns ist die *omele*-Formel, die sowohl im 6/4- als auch im 12/8-Metrum (*down beat*) gespielt werden kann. Aus lässt sich wiederum ein Fundamentalrhythmus (*resulting pattern*) als Kombination beider Rhythmen ableiten:



1 Musizieren Sie die nebenstehenden Rhythmen mit geeigneten Instrumenten.

## Inherent Patterns

Der Musikforscher Gerhard Kubik beschreibt einen Effekt, den er zum Beispiel in der Xylofon-Musik in Uganda beobachtet hat und den er „inhärente Melodien“ (*inherent patterns*) nennt: Zwei sehr schnell gespielte Tonfolgen verschmelzen zunächst zu einem melodischen Gesamtbild (*resulting pattern*), bis nach längerer Wiederholung die Melodie, die sich aus den beiden ineinander greifenden Reihen ergibt, „nicht mehr fortlaufend erfasst, sondern in einzelne melodische Höhengestalten gespalten“ wird. So entstehen in der Wahrnehmung des Hörers autonome melodische Gestalten.



## Ssematimba ne Kikwabanga (aus Uganda, vereinfachter Ausschnitt)

♩ = 260

Xylofon 1

Xylofon 2

Melodisches Gesamtbild

Inhärente Melodie 1

Inhärente Melodie 2

## Mit westlichen Mitteln

Steve Reich wollte in seiner Musik nicht ursprünglich afrikanische Musik imitieren, sondern versuchte, eine Synthese aus verschiedenen Traditionen zu schaffen:

„Für einen [westlichen] Komponisten ist es unskutabel sein, Musik mit den eigenen, d. h. westlichen Klangmitteln im Licht der Kenntnisse von nicht-westlichen Strukturprinzipien zu schreiben. Die strukturellen Ideen der nicht-westlichen Musik sind in Beziehung zu setzen zu den Instrumenten und dem Tonsystem, mit dem man aufgewachsen ist.“

Die Konzeption von „Six Pianos“ beruhte zunächst auf der rein äußerlichen Idee, ein Stück für sämtliche in einem Wohnhaus vorhandene Klaviere zu schreiben. Klangliche Erwägungen reduzierten die Anzahl der Klaviere auf sechs. 1986 veröffentlichte Reich eine Komposition für sechs Marimbaphone.

Das Stück ist hauptsächlich bei der Anzahl der Wiederholungen der einzelnen Abschnitte durch es eine gewisse Variationsbreite im Ermessen der Spieler. Das etwa 25-minütige Werk besteht aus drei Abschnitten mit etwa gleichem Aufbau. Die Klaviere 1, 2, 3 und 6 stellen ein melodisch-rhythmisches Pattern vor, die Klaviere 4 und 5 kommen allmählich dazu. Anschließend ziehen sich die Klaviere 5 und 6 aus der Klangstruktur zurück und spielen von den anderen Klavieren begleitet melodische Linien.

2 Spielen Sie „Ssematimba ne Kikwabanga“ auf Stabspielen zunächst in langsamem Tempo. Wiederholen Sie den Ausschnitt so lange, bis Sie auch die Melodien wahrnehmen, die sich aus den *inherent patterns* ergeben.



3 Hören Sie die Aufnahme von „Ssematimba ne Kikwabanga“ und achten Sie auf die inhärenten Melodien.



V, 13

4 Hören Sie den Beginn von Abschnitt II aus „Six Pianos“ (s. S. 240) und verfolgen Sie den Einsatz von Klavier 4 und 5.



V, 14

5 Beschreiben Sie den Verlauf der beiden Stimmen (Klavier 4 und 5) und das melodisch-rhythmische Gesamtbild am Ende des Notenbeispiels (Ziffer 74 und 75).

6 Zeigen Sie an konkreten Beispielen, wie Reich afrikanische Gestaltungsprinzipien (*inherent patterns*) in „Six Pianos“ verwendet.

## Was die Käufer sich beatlen lassen

### ■ Medley und Potpourri



„Stars on 45“ – nicht nur in Deutschland der Hit des Jahres 1981

#### Medley, Potpourri

(engl. für „Gemisch“ bzw. frz. für „Allerlei“)

Zusammenstellung und Einrichtung populärer Melodien, die in willkürlicher Reihenfolge durch Überleitungen verbunden werden



1 Hören Sie „Stars on 45“. Nehmen Sie Stellung zur Funktion dieses Medleys.



2 Gestalten Sie mit geeigneten Medien und Hilfsmitteln (z. B. Audioschnitt-Software) zwei verschiedene Medleys, die unterschiedlichen Funktionen genutzt werden (Disco-Party, Geburtstagsfest, Trauung). Achten Sie auf die Übergänge.

Jaap Eggermont (links) wird im Jahr 1984 für seine Verdienste um die Unterhaltungsmusik ausgezeichnet.

„Was die Käufer sich d... lassen, ist der Aufguss eines Aufgusses. Die... schnipsel der Pilzkopf-Klassiker, unterlegt mit dem typischen Disco-Klatsch-Rhythmus von 118 Beats... geben sich als frisierte Montage von... Material der Fab Four.“

(Der Spiegel, 1981)

#### Hitragout des...

„Stars on 45“ war ein Studioprojekt in den Niederlanden, das in den 1980er-Jahren weltweit enorme Verkaufserfolge feierte. „45“ spielt auf ein verbreitetes Schellplattensystem an: Vinylsingles wurden mit einer Geschwindigkeit von 45 Umdrehungen pro Minute abgelesen und lieferten auf der A- und B-Seite meist je einen Song, insgesamt etwa fünf Minuten Musik. „Stars on 45“ verbande einzelne bekannte Songs aneinander und verleihte dieses Medley mit einem einheitlichen, typischen „45-Beat“-Rhythmus discotauglich.

Für das Projekt zeichnete der niederländische Musiker und Produzent Jaap Eggermont verantwortlich. Die Originalaufnahmen für die Kompilation waren unter anderem „Shocking Blue“, „Sugar, Sugar“ (The Archies) und acht Beat-Tracks, die allerdings aus rechtlichen Gründen nicht verwenden. Daher ließ Eggermont die Songs mit Studiomusikern und -sängern neu auf-

Über viele Jahre hinweg dominierte „Stars on 45“ 1981 die obersten Ränge der Charts in Europa und den USA. In der Folge schwappte eine Medley-Welle auf dem Markt, Eggermont vertonte Songs von ABBA, den Rolling Stones und Stevie





**DJs: give yourself a break...**  
(and give your audience the best of the late disco)

### Pause für den DJ

„DJs, gönnt euch eine Pause und euerem Publikum das Beste von der Disco-Musik“: Mit diesem Slogan pries das New Yorker Unternehmen „Disconet“ ab 1977 seine Dienste für Club- und Radio-DJs an. „Disconet“-Abonnenten erhielten jeden Monat eine Schallplatte mit fertig abgemischten Disco-Medleys. In den 15 bis 20 Minuten dauernden Folgen wechselten Ausschnitte aller Hits mit Kostproben neu erschienener oder noch unveröffentlichter Songs. Per Fragebogen meldeten die Abonnenten an Disconet zurück, wie das Publikum die neuen Songs annahm. Diese Informationen wiederum diente die Plattenfirma als Entscheidungshilfen bei ihren Vermarktungsstrategien.

### Eine zusammengeflackte Harlekingsjacke

Abwertende Urteile (wie das auf S. 252) über die Verbreitung von Potpourris und Medleys im 20. Jahrhundert keinen Abbruch. Im Zusammenhang damit standen allgegenwärtige funktionale Bindungen von Musik, z. B. an Tanz, Show, Party, ferner Vermarktungsstrategien, etwa bei Gala- oder TV-Auftritten von Künstlern.

Das Prinzip kommerzieller Medleysynthesen hat Tradition. Medleys gab es lange vor dem elektronischen Zeitalter der Musik. 1711 erschien das erste Potpourri im Druck. Große Beliebtheit erfreuten sich im 19. Jahrhundert Potpourris mit Bearbeitungen populärer Opermelodien.

Allerdings zog das Verfahren schon damals Kritik auf sich. Bemängelt wurde ein Defizit an künstlerischer Bindung, fehlende Ausarbeitung musikalischer Ideen, insgesamt eine oberflächliche Charakter solcher Arrangements. Ein Musiklexikon von 1837 bewertete das Potpourri als „ein buntes Allerlei ohne jede künstlerische Einheit“, und der Philosoph Arthur Schopenhauer geißelte es 1852 als „eine aus Fetzen, die man honetten Leuten vom Rocke abgeschnitten, zusammengeflackte Harlekingsjacke – eine wahre musikalische Schändlichkeit, die von der Polizei verboten sein sollte.“

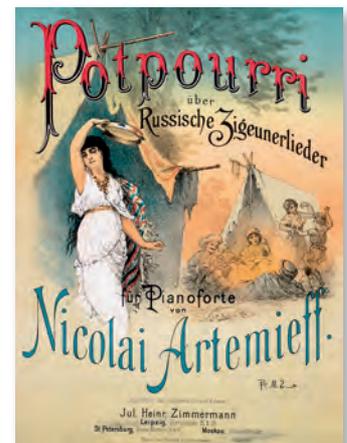
### Arthur Schopenhauer

\* 1788 Danzig  
† 1860 Frankfurt/Main

Philosophischen Gebäude stellt Schopenhauer die Welt als ein Wesen dar, das die Künste, und an erster Stelle die Musik, spielen dabei eine besondere Rolle, weil sie dem Menschen helfen, sich von seinen Leidenschaften frei zu machen und das Wesen der Dinge zu erkennen.

3 Erläutern Sie, inwiefern funktionale Bindungen und Vermarktungsstrategien die Produktion von Medleys beflügeln.

4 Nehmen Sie Stellung zur Kritik Schopenhauers an Potpourris.



Titelblatt eines Potpourris für Klavier (um 1880)

## Ein fabelhafter Touch von Wahnsinn

### ■ The Beatles: Strawberry Fields Forever (1967)



Der Eingang zum Strawberry-Field-Gelände in Liverpool



„Strawberry Field“ war eigentlich der Name einer Heide- oder Heide-Herberge in Liverpool, unmittelbar hinter dem Haus, wo John seine Kindheit verbracht hatte. [...] Johns andere Welt, die in seinem Kopf, war bis zum Schluss geblieben, in der er lieber lebte. Es war ein deutlich angenehmerer Ort als das wirkliche Leben. Die reale Welt hat irgendwie nie so richtig seinen Erwartungen entsprochen.“ (George Martin, 1994)

#### Die Entstehung in drei Versionen

Nachdem die Beatles 1966 beschlossen hatten, keine öffentlichen Konzerte mehr zu geben, richteten sie ihr künstlerisches Medium, ihr Selbstverständnis und ihren Status als Musiker neu aus. Sie konnten ihrem Experimentiergeist und ihrer Klangfantasie noch mehr Raum geben als vorher und schöpften die technischen Mittel ihrer Tage voll aus. Die im Studio entstandenen Aufnahmen wurden anschließend, oft in langen Prozessen, sehr stark bearbeitet. Man fügte Klangeffekte ein, spielte Bänder in verschiedenen Geschwindigkeiten oder rückwärts ab, doppelte Melodien im Overdub-Verfahren und mixte aus verschiedenen Fassungen ein Endprodukt. George Martin hatte als Arrangeur und Produzent einen wesentlichen Anteil an dieser Arbeit. Er gilt als musikalischer Formgeber der Gruppe.

Ein schönes Beispiel für die Entstehungsweise später Beatles-Songs bildet „Strawberry Fields Forever“.

John Lennon schrieb den Song, als er zu Filmaufnahmen in Spanien war, und nahm in seinem Heimstudio eine Demoversion auf. Eine erste Studioversion entstand mit George Martin als Produzent am 24. November 1966 bei den Studioaufnahmen der Band für ihr neues Album. In 55 Stunden Studioarbeit mit „Strawberry Fields Forever“ erschloss sich das Beatles-Team neue Klangfarben und Klanggestalten. Diese Version stellte aber die Bandmitglieder – und vor allem John Lennon – nicht recht zufrieden. Fast einen Monat dauerte es noch, ehe die endgültige Fassung – aus zwei verschiedenen Takes zusammengemixt – fertig war.

1 Hören Sie „Strawberry Fields Forever“ in John Lenons Originalversion. V. 26

**Overdubbing** ist eine Studientechnik, bei der nacheinander aufgenommene Tonspuren bearbeitet und zusammengemischt werden.

# VERZEICHNIS DER HÖRBEISPIELE

CD, Track	Titel des Musikwerks (A = Ausschnitt)	Komponist/Interpret	Buchseite
I, 1	<b>Dolcissima mia vita</b>	C. Gesualdo	10
I, 2/3	<b>What Then Is Love but Mourning</b> (Countertenor/Tenor)	Ph. Rosseter	17
I, 4	<b>Der Gutzgauch auf dem Zaune saß</b>	L. Lemlin	19
I, 5	<b>Schäfers Klage</b>	F. Schubert	23
I, 6	<b>Im Walde</b>	R. Schumann	27
I, 7	<b>Schöne Fremde</b>	R. Schumann	29
I, 8	<b>In der Fremde</b>	R. Schumann	29
I, 9	<b>Moses und Aron</b> , Zwischenspiel, Chor: „Wo ist Moses?“	J. Schönberg	31
I, 10/11	2. Akt, 5. Szene: „Aron, was hast du getan?“ (A)	J. Schönberg	32/34
I, 12	<b>Ursonate („Sonate in Urlauten“)</b> , Scherzo	K. Schwilke	36
I, 13	<b>Aventures für 3 Sänger und 7 Instrumentalisten</b> (A)	J. Schönberg	39
I, 14	<b>How High the Moon</b>	E. Ellington	40
I, 15	<b>After the Storm</b>	J. Ellington	41
I, 16	<b>Four Brothers</b>	W. Herman	42
I, 17	<b>Four Brothers</b>	J. Strickland	42
I, 18	<b>Gernegroß</b>	F. J. Haydn	44/45
I, 19	<b>Englishman in New York</b>	J. Ellington	46
I, 20/21	<b>The Message</b> (Originalaufnahme/Playback) (A)	Grandmaster Flash & The Furious Five	49
I, 22	<b>Der Weg</b>	H. Schönemeyer	52
I, 23–25	<b>Sema-Ritual</b> (Hymne/Ney-Improvisation/Drummen) (A)	J. Schönberg	57
I, 26	<b>Kui Kyon Pan</b> (Anbetung der Göttin Tara)	J. Schönberg	59
I, 27	<b>OM</b> (A)	M. Vetter	59
I, 28	<b>Nyen-seng</b> (The Sound of Delight) (A)	J. Schönberg	59
I, 29	<b>Alleluia</b> (Osternacht) (A)	J. Schönberg	62
I, 30	<b>Alleluia</b> (Jubilus)	J. Schönberg	62
II, 1	<b>Missa L'homme armé super voces musicales</b> (Agnus Dei) (A)	J. Desprez	64
II, 2	<b>Hymnus Pange lingua</b> (A)	J. Desprez	65
II, 3	<b>Missa Pange lingua</b> , Kyrie (A)	J. Desprez	65
II, 4	<b>Messe C-Dur, KV 317</b>	W. A. Mozart	71
II, 5	Credo (A)	W. A. Mozart	72
II, 6	<b>Freue dich des Heiligtums der Jugend</b> , SWV 453	H. Schütz	75
II, 7	<b>Johannespassion</b> , BWV 243, Nr. 9, Arie: „Ich folge dir gleichfalls“	J. S. Bach	81
II, 8	Nr. 11, Arie: „Ich bin so geschlagen“	J. S. Bach	84
II, 9	Nr. 12a, Arie: „Und was sandte ihn gebunden“	J. S. Bach	85/135
II, 10	Nr. 12b, Chor: „Wo ist nicht seiner Jünger einer?“	J. S. Bach	85/135
II, 11	Nr. 12c, Rezitativ: „Er tugnete aber“	J. S. Bach	87/135
II, 12–14	<b>Credo für Klavier solo, gemischten Chor und Orchester</b> (Anfang/Steigerungsteil/Schluss) (A)	A. Pärt	88
II, 15	<b>Berliner Messe</b> , Credo	A. Pärt	90
II, 16	<b>Tschüss Bayernland</b>	Biermösl Blossn	96

# VERZEICHNIS DER HÖRBEISPIELE

CD, Track	Titel des Musikwerks (A = Ausschnitt)	Komponist/Interpret	Buchseite
II, 17	<b>Die schlesischen Weber</b>	K. Ebstein	97
II, 18	<b>The Times They Are A-Changing</b>	B. Dylan	100
II, 19	<b>Dear Mr President</b>	Pink	103
II, 20	<b>Lied der Partei</b>	L. Fürnb	107
II, 21	<b>Irgendwo auf der Welt (A)</b>	Comedie Harmonis	107
II, 22/23	<b>12. Sinfonie d-Moll, op. 112, 1. Satz (Thema 1/Thema 2) (A)</b>	D. S. Shostak	109
II, 24	<b>Brüder, zur Sonne, zur Freiheit</b>		110
II, 25	<b>12. Sinfonie d-Moll, op. 112, 1. Satz, Zitat „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“ (A)</b>	D. S. Shostak	110
II, 26	<b>5. Sinfonie d-Moll, op. 47, 4. Satz (A)</b>	D. S. Shostakowitsch	112
II, 27	<b>Ein Sommernachtstraum, Nocturno</b>	F. Mendelssohn Bartholdy	114
II, 28	<b>Loreley</b>	F. Silcher	115
II, 29	<b>Olympische Hymne für gemischten Chor und großes Orchester, op. 119 (A)</b>	R. Strauss	116
II, 30	<b>Chattanooga Choo Choo</b>	G. Miller	117
II, 31	<b>Chattanooga Choo Choo (A)</b>	Teddy Smitter und seine Original Teddis	117
II, 32	<b>Oops! ... I Did It Again (Playback) (A)</b>	B. Spears	189
III, 1	<b>Es geht alles vorüber</b>	F. Raymond	118
III, 2	<b>Es geht alles vorüber</b>	F. Mannheim	119
III, 3/4	<b>Canzon per sonar primi toni à 8</b>	G. Gabrieli	126
III, 5	<b>Suite D-Dur („Wassermusik“), 1. Satz</b>	G. F. Händel	130
III, 6	<b>Seltenes Glück</b>	G. Ph. Telemann	137
III, 7	<b>Sinfonia à 8, La Melodia Germanica, 1. Satz</b>	J. Stamitz	139
III, 8–10	<b>8. Sinfonie F-Dur, op. 93, 1. Satz (Exposition/Durchführung/Übergang zur Reprise) (A)</b>	L. v. Beethoven	146/147/ 148
III, 11/12	<b>Tannhäuser, Ouvertüre (Ausschnitt) (A)</b>	R. Wagner	153/155
III, 13	<b>7. Sinfonie E-Dur, 2. Satz (A)</b>	A. Bruckner	156
III, 14	<b>Rheingold, Vorspiel</b>	R. Wagner	156
III, 15	<b>Soundtrack zu „Close Encounters of the Third Kind“ (A)</b>	J. Williams	159
III, 16	<b>2. Sinfonie e-Moll, op. 27, 4. Satz (A)</b>	S. Rachmaninoff	163
III, 17	<b>Mänade (A)</b>	H. W. Henze	163
III, 18	<b>9. Sinfonie Moll, op. 95 („Aus der Neuen Welt“), 2. Satz (A)</b>	A. Dvorák	163
III, 19	<b>L'estro armonico, op. 3, Concerto Nr. 11, 5. Satz</b>	A. Vivaldi	165
III, 20	<b>Violin Concerto, op. 35, 3. Satz (A)</b>	P. I. Tschaikowsky	165
III, 21/22	<b>Klaviersonate F-Dur, op. 57 („Appassionata“), 1. Satz (Interpretation von G. Gould/A. Schnabel) (A)</b>	L. v. Beethoven	169
III, 23	<b>No Ordinary Bird</b>	J. Cocker	172
III, 24/25	<b>Sarabande (A)</b>	G. F. Händel	175
III, 26/27	<b>Brandenburgisches Konzert Nr. 1 F-Dur, BWV 1046, 1. Satz (A)</b>	J. S. Bach	177
III, 28/29	<b>Italienisches Konzert F-Dur, BWV 971, 2. Satz (Cembalo/Flügel) (A)</b>	J. S. Bach	178

CD, Track	Titel des Musikwerks (A = Ausschnitt)	Komponist/Interpret	Buchseite
III, 30	<b>Konzerttetüde „Mazeppa“</b>	F. Liszt	179
IV, 1/2	<b>Sonata g-Moll, op. 5, Nr. 5, Adagio</b>	A. Corelli	182
IV, 3	<b>Careless Love Blues</b>	B. Smith	185
IV, 4	<b>Careless Love Blues</b>	M. Peyroux	185
IV, 5	<b>Careless Love Blues (A)</b>	B. Goodman	186
IV, 6	<b>Careless Love Blues (A)</b>	B. Johnson	186
IV, 7	<b>Careless Love Blues (A)</b>	K. Donnell	186
IV, 8	<b>Oops! ... I Did It Again</b>	Spears	189
IV, 9	<b>Oops! ... I Did It Again (A)</b>	Thelma Houston	191
IV, 10	<b>Oops! ... I Did It Again (A)</b>	Global Force	191
IV, 11	<b>Oops! ... I Did It Again (A)</b>	George & The Hot Chocolate	191
IV, 12	<b>Oops! ... I Did It Again (A)</b>	Children of Bodom	191
IV, 13	<b>Risveglio di una città</b>	Massimo	195
IV, 14	<b>Amériques (A)</b>	E. Debussy	196
IV, 15	<b>Koko (A)</b>	Billie Holiday	197
IV, 16	<b>'Round About Midnight (A)</b>	Thelma Houston	197
IV, 17	<b>So What (A)</b>	Miles Davis	198
IV, 18	<b>Naima</b>	J. Coltrane	199
IV, 19	<b>Norwegian Wood</b>	The Beatles	202
IV, 20	<b>Titelmelodie zu „The Simpsons Movie“</b>	Green Day	203
IV, 21	<b>Über die Grenzen des All ...</b>	A. Berg	204
IV, 22	<b>4. Bagatelle für Streichquartett</b>	A. Webern	116/206
IV, 23	<b>Streichquartett op. 28, 3. Satz</b>	A. Webern	208
IV, 24/25	<b>Bohemian Rhapsody</b>	Queen	211
IV, 26	<b>Caprice a-Moll, op. 1, Nr. 5</b>	N. Paganini	213
IV, 27	<b>Blitzkrieg</b>	Yngwie J. Malmsteen's Rising Force	213
IV, 28/29	<b>Petruschka (A)</b>	I. Strawinsky	215
IV, 30	<b>Kammerkonzert, 1. Satz (A)</b>	G. Ligeti	230
IV, 31	<b>4. Satz</b>		231
V, 1-3	<b>2. Sinfonie c-Moll, 3. Satz</b>	G. Mahler	221/222
V, 4	<b>Des Antonius und Cleopatra Ouvertüre</b>	G. Mahler	222
V, 5	<b>Malambo, op. 10, Nr. 3</b>	A. Ginastera	227
V, 6	<b>Estancia, op. 8, 4. Satz</b>	A. Ginastera	228
V, 7	<b>Imagination (A)</b>	J. Cage	235
V, 8-12	<b>Klavierkonzert XI (A)</b>	K. Stockhausen	236
V, 13	<b>Ssematimba (A)</b>	Anonym	239
V, 14	<b>Six Pianos (A)</b>	S. Reich	239
V, 15/16	<b>Mannenberg (Anfang/Schluss) (A)</b>	A. Ibrahim	244
V, 17	<b>Charrag, gattaa</b>	Ch. Rimitti	247
V, 18	<b>Aicha</b>	Cheb Khaled	249
V, 19	<b>Monster Jam (A)</b>	Spoonie Gee Meets the Sequence	251

# VERZEICHNIS DER HÖRBEISPIELE

CD, Track	Titel des Musikwerks (A = Ausschnitt)	Komponist/Interpret	Buchseite
V, 20	<b>Rapture</b> (A)	Blondie	251
V, 21	<b>Good Times</b> (A)	Chic	251
V, 22	<b>Apache</b> (A)	Michael Viner's Incredible Bongo Band	251
V, 23	<b>Another One Bites the Dust</b> (A)	Queen	251
V, 24	<b>Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel</b> (A)	Grandmaster Flash & the Furious	251
V, 25	<b>Stars on 45</b>	James Brown	252
V, 26–28	<b>Strawberry Fields Forever</b> (Demoversion/Studioversion vom 24.11.1966/Plattenfassung)	The Beatles	254/256
V, 29/30	<b>I Just Called To Say I Love You</b> (Originalaufnahme/Playback)	S. Wonder	259
V, 31	<b>I Know You Got Soul</b> (A)	Eric B. & Rakim	260
V, 32	<b>Funkin' For Jamaica</b> (A)	T. Brown	260
V, 33	<b>Im Nin' Alu</b> (A)	Alu	260
V, 34	<b>Pump Up the Volume</b>	M A R R S	260

Musterseite  
www.helbling.com

**111:** ausführliche Behandlung eines Werkes des genannten Komponisten.  
**111:** Bild des genannten Künstlers.  
 Namen, die in den Zeitleisten und auf den Analyseseiten erscheinen, wurden nicht in das Verzeichnis aufgenommen.

Adler, Guido 220  
 Adorno, Theodor Wiesengrund 158, 208  
 Allori, Alessandro 15  
 Altenberg, Peter 204  
 Ambrosius von Mailand 61  
 Andersen, Lale 119  
 Armstrong, Louis 40, 185  
 Aurelius Augustinus 60, 62  
  
 Bach, Johann Sebastian **80 ff.**, 135, 177, **178**, 179, 213  
 Baez, Joan 99  
 Balducci, Giovanni 14  
 Bartók, Béla 197, 225  
 Beatles → The Beatles  
 Beethoven, Ludwig van 143, **144 ff.**, **169 ff.**, 174, 179, 213  
 Bellini, Gentile 126  
 Berg, Alban 32, **204 f.**, 207 f.  
 Berlioz, Hector 156, 167  
 Biermann, Wolf 94  
 Biermösl Blosn 96  
 Böhler, Otto 168  
 Boulez, Pierre 236  
 Boulogne, Valentin de 85  
 Brand, Dollar → Ibrahim, Abdullah  
 Brecht, Bertolt 94, 166 f.  
 Bruckner, Anton 152, 156  
 Bruhn, Christian 97  
 Buddha, Siddharta Gautama 58  
 Burney, Charles 138 f.  
 Busch, Ernst 107  
 Bush, George W. 102  
 Bushido (Anis Mohamed Yousef Ferchichi) 51  
  
 Cage, John **234 f.**  
 Campion, Tomas 17  
 Carl Theodor von der Pfalz  
 Cézanne, Paul 231  
 Chagall, Marc 34  
 Cheb Khaled **248 f.**  
 Children of Bodom 191  
 Cirillo, Bernardino 66  
 Cocker, Joe 172 f.

Colloredo, Hieronymus Graf 68 f.  
 Coltrane, John 197 f., **199**  
 Comedian Harmonists 107  
 Corelli, Arcangelo 165, **181 f.**  
 Couperin, François 179  
 Crisp, Quentin 46  
 Cristofori, Bartolomeo 179  
 Crotti, Jean 147  
  
 Dalai Lama 58  
 Davis, Miles **197 f.**  
 Degenhardt, Franz Josef 94  
 Desprez, Josquin **64 f.**  
 Diaghilew, Sergej 214  
 Dix, Otto 87  
 Dürer, Albrecht 80 f.  
 Dürr, Alfred 80  
 Dvořák, Antonín 163  
 Dylan, Bob **98 ff.**  
  
 Ebstein, Katja 97  
 Eggebrecht, Hans Heinrich 80, 12  
 Eggermont, Jaap 2  
 Eichendorff, Joseph von 2 f.  
 Eisler, Hanns 158, 165  
 Elfman, Danny 2  
 Elisabeth I. von England  
 Erasmus von Rotterdam  
 Fitzgerald, Ella 40 f.  
 Foltz, ... 115  
 Friedrich, Casp. David 28 f.  
 Füllberg-Louis **106 f.**  
 G... .. 78, **126 ff.**  
 Gesualdo, Carlo **102 f.**  
 G... .., Alberto **105 ff.**  
 G... .., Bryner 196  
 G... .., Johann Wolfgang von 22, 56, 207  
 Götz, Theodor 226  
 Gould, Glenn 169  
 Gramatica, Antiveduto 135  
 Grandmaster Flash (Joseph Saddler) **48 f.**, **250 f.**  
 Gregor-Dellin, Martin 74  
 Grönemeyer, Herbert **52 ff.**  
 Gryphius, Andreas 74  
 Guthrie, Arlo 99  
 Guthrie, Woody 98  
  
 Händel, Georg Friedrich **130 ff.**, 134 f., **175**

Handy, William Christopher **184**  
 Hanslick, Eduard 168  
 Harnoncourt, Nikolaus 176, 181  
 Harrison, George 201  
 Heine, Heinrich 97, 115, 212  
 Hendriks, ... **22**  
 Henze, Hans Werner 163  
 Herma... ..  
 H... .. 225, 228  
 ... Hermann 58  
 ... 196  
 Heymann, Werner Richard 107  
 ... .., Hugh 181  
  
 Ibrahim, Abdullah **242 ff.**  
 Ishey, Louis Gabriel Eugène 41  
  
 ... .., Georg Friedrich 212  
 Khaled → Cheb Khaled  
 King, Martin Luther 98  
 Klimt, Gustav 207  
 Knolle, Martin 73  
 Kullwitz, Käthe 94 f.  
 Kubik, Gerhard 239  
  
 Lasso, Orlando di 66, 126  
 Lemlin, Laurenz **18 ff.**  
 Lenin (Wladimir Iljitsch Uljanow) 108, 111  
 Lennon, John 201, 254, 256  
 Leonardo da Vinci 67  
 Lessing, Gotthold Ephraim 148  
 Letronne, Louis 144  
 LeWitt, Sol 241  
 Ligeti, György **37 ff.**, **230 ff.**  
 Limmer, Emil 164  
 Liszt, Franz 176, 179 f.  
 Ludwig II. von Bayern 157  
 Luther, Martin 18, 66  
  
**M|A|R|R|S 260**  
 Mahler, Gustav 114, 152, 156, 204, **220 ff.**  
 Majakowski, Wladimir 111  
 Malewitsch, Kasimir 111  
 Malmsteen, Yngwie J. **212 f.**  
 Mandela, Nelson 242 f., 259  
 Mann, Thomas 30  
 Mannheim, Lucie 119  
 Marinetti, Filippo Tommaso 194  
 Martin, George 254, 256  
 Martini, Giovanni Battista (Padre Martini) 69

- Mattheson, Johann 181  
 McCartney, Paul 201  
 Meisner, Joachim Kardinal 91  
 Meister der weiblichen Halbfiguren 165  
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 114, 167  
 Mercury, Freddie 210 f.  
 Merian, Matthäus 75, 78  
 Metternich, Joseph von 28  
 Mey, Reinhard **43 ff.**  
 Mielich, Hans 66  
 Miller Chernoff, John 238  
 Miller, Glenn 117  
 Miró, Joan 216  
 Monet, Claude 187  
 Mozart, Wolfgang Amadé **68 ff.**, 139, 166, 179, 211  
  
 Nay, Ernst Wilhelm 187  
 Nicols, Maggie **41**  
 Nolde, Emil 32  
  
 Ochs, Phil 99  
 Ommeganck, Balthasar Paul 23  
 Oppenheim, Moritz 97  
 Oppenheimer, Max 208  
 Osthoff, Helmuth 19  
 Overhoff, Kurt 153  
  
 Paganini, Niccolò 179, 212 f.  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 64 f.  
 Palma il Giovane 10  
 Pardun, Arno **104**  
 Parks, Rosa 98  
 Pärt, Arvo **88 ff.**  
 Pepys, Samuel 16  
 Peyroux, Madeleine 185  
 Picasso, Pablo 200, 214 f.  
 Piero della Francesca 67  
 Pink (Alecia Beth Moore) **102 f.**  
 Pollock, Jackson 21  
 Praetorius, Michael 1  
 Preisler, Valentin Daniel  
  
 Queen **210 f.**  
  
 Raabe, Max 191  
 Rachmaninoff, Sergej 163, 167  
 Raymond, Fred **118**  
 Reich, Steve **238 ff.**  
 Reichardt, Johann Friedrich 26  
 Remarque, Erich Maria 195  
 Richter, Gerhard 91  
 Rimitti, Cheikha **247 f.**  
 Rosseter, Philip **16 f.**  
 Rostropowitsch, Mstislav 1  
 Rückert, Friedrich 200  
 Rumi, Dschalal ad-Din 56 f.  
 Rusin, Arkadi 108  
 Russolo, Luigi **194 f.**, 194  
  
 Salomo 77  
 Scheibe, Johann Adolph 81  
 Scherchen, Herman 109  
 Schiele, Egon 30  
 Schindler, Anton 74  
 Schnabel, Artur 69  
 Schneeweiß, Karl 1  
 Schönberg, Arnold 197, 204, 207 f.  
 Schopenhauer, Arthur 58, 253  
 Schostakowitsch, Dmitri **108 ff.**  
 Schumann, Robert 109  
 Schürst, Carl Friedrich Daniel 1  
 Schürst, Carl Peter 221, 167  
 Schumann, Robert **261**  
 Schütz, Heinrich **74 f.**, **235**  
 Schwab, Albert 89  
 Schwilke, Kurt 35, 37, 215  
 See, Pete 98  
 Shakespeare, William 15 f., 114  
 Singer, Friedrich **115**  
 Smith, Bessie 185  
 Spears, Britney 188 f.  
 Spielberg, Steven 158  
 Stahl, Friedrich 155  
 Stalin (Iossif W. Dschugaschwili) 111 f.  
  
 Stamitz, Johann **138 ff.**  
 Stauffer, Teddy 117  
 Stettner, Christoph 74  
 Stieler, Joseph Karl 22  
 Sting (Gordon Sumner) **46 f.**  
 Strakosky, Karlheinz **233, 236 f.**  
 Stradivari, Antonio 176 f.  
 Strakosky, Richard 28, 116, 152, 211  
 Stravinsky, Igor **214 ff.**  
  
 Stravinsky, Igor 15  
 Talmann, Georg Philipp **136 f.**  
 The Beatles 99, **201 f.**, 233, 252, **254 ff.**  
 The Last Dance 190  
 Tiziano, Giovanni Battista 183  
 Tischbein, Paul 153  
 Toscanini, Arturo 250  
 Toulouse-Lautrec, Henri de 45  
 Tucholsky, Kurt 44  
  
 Uchricht, Walter 106  
 Uorka, Joža 221  
  
 Varèse, Edgar **196 f.**  
 Vermeer van Delft, Jan 178  
  
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich 164  
 Wagner, Richard 58, **152 ff.**, 168  
 Walter, Bruno 167  
 Warhol, Andy 187  
 Webern, Anton 116, 204, **206 ff.**  
 Wecker, Konstantin 94  
 Weigel, Johann Christoph 176  
 Williams, John **158**  
 Willich, Ludwig Wilhelm 210  
 Wladimirow, Iwan A. 111  
 Wonder, Stevie 252, **258 f.**  
  
 Zelter, Carl Friedrich 22  
 Ziesenis, Johann Georg 138

Auf den angegebenen Seiten finden sich die Begriffe z. T. wörtlich, z. T. dem Sinn nach.

Begriffe, die in den Zeitleisten und auf den Analyseseiten auftauchen, wurden nicht in das Verzeichnis aufgenommen.

Affekt 75, 80ff., 134  
 Afrika 200, 238f., 242ff.  
 Algerien 246f.  
 Aleatorik 225, 234ff.  
 Antike 14, 63, 67, 144, 210  
 Apartheid 243  
 Argentinien 225f.  
 Arie, Arioso 32ff., 82f., 211  
 Atonale Musik 116, 204, 206  
 Aufklärung 69, 74  
 Ayre 16f.  
 Ballett 214f.  
 Barock 15, 74f., 80f., 126f., 130, 134ff., 138, 177ff., 181ff., 213  
 Basso continuo 85, 134ff., 138, 179  
 Bebop 40, 186, 197  
 Belcanto 211  
 Black Metal 191  
 Blues 184f., 203  
 Buddhismus 58f.  
 Cantus firmus 19, 65  
 Chanson 45  
 Choral 60ff., 84, 153  
 Chorlied 18ff.  
 Civil Rights Movement 98  
 Cluster 230  
 Collage 36f., 215f., 250f.  
 Concerto grosso 165, 181  
 Cool Jazz 186, 197, 199  
 Countertenor 17  
 Crossfader 250f.  
 Deklamation (rhythmische, nicht rhythmische) 30ff.  
 Derwisch 56f.  
 Des Knaben Wunderhorn 96, 200  
 Deutsche Demokratische Republik 106f.  
 Disco 252f., 260  
 DJ-ing 48, 250ff.  
 Dodekaphonie → Zwölftontechnik  
 Dreißigjähriger Krieg 19, 74f.  
 Drip Painting 237  
 Drittes Reich → Nationalsozialismus

Elektronische Musik 196, 233, 252f., 254ff., 259f.  
 Elisabethanisches Zeitalter 16  
 Ensemble 211  
 „Entartete“ Kunst, Musik 32, 36, 91, 114ff., 187, 208  
 Ferrara 10, 15, 64  
 Folk Revival 98f.  
 Formalismus 116  
 Free Jazz 41, 186  
 Futurismus 111, 194ff.  
 Gangsta-Rap 51  
 Gaucho 225f.  
 Generalbass → Basso continuo  
 Ghazal 200  
 Gitarre (E-Gitarre) 45, 99, 191, 200, 226  
 Gothic Rock 190  
 Gregorianischer Choral 105  
 Heidelberg 18  
 Homosexualität 46  
 Hookline 188  
 House 260  
 Humanismus 74  
 Industriemoderne 10  
 Islam 246ff.  
 Jazz 40ff., 46, 184ff., 197ff., 202f.  
 Jiddisch 10  
 Jüdisches Deutschland 97  
 Kabarett 64  
 Kammermusik 84  
 Kirchenantonarten → Modi  
 Kirchenmusik 37, 230f.  
 Klassik, klassisch 22, 36, 68ff., 85, 138ff., 144ff., 164f., 213  
 Klavierauszug 72, 204  
 Klavierlied, Kunstlied 22ff., 26ff., 97, 136f.  
 Kloster 60ff.  
 Kontrafaktur 80, 96, 119  
 Kontrapunkt 14, 19, 64f.  
 Konzert (als Veranstaltung) 139, 143, 145, 164ff., 168f., 176, 197, 212  
 Konzert (als Gattung), Konzertieren 75, 130ff., 178, 230ff.  
 Konzertmeister 138, 163

Konzertsaal 143, 145, 164  
 Kritik 44, 54, 112, 168ff.  
 Kulturbolschewismus 116  
 Lautkomposition, Lautgedicht 36f.  
 Leitmotiv 159, 159f.  
 Liedertafel 45  
 Liedertournee 16f.  
 Liturgie 10  
 Madrigal, Madrigalisten 10ff., 16f., 17  
 Manierismus 225ff.  
 Manierismus 10, 15  
 Mannheim 18, 138ff.  
 Matra 58f.  
 Markusdom 126f.  
 Meditation 56, 58f.  
 Medley 252f.  
 Mehrstimmigkeit 78, 126ff.  
 Melisma, melismatisch 62  
 Milletron 256  
 Messe 64ff., 68ff., 80, 90  
 Minimal Art 241  
 Minimal Music 238ff.  
 Mittelalter 60ff., 67, 152, 177, 198  
 Modal Jazz, Modes, Modi 197ff., 201ff.  
 Musica reservata 14f.  
 Musikalisch-rhetorische Figuren 81  
 Musikdrama 152f.  
 Nationalsozialismus 32, 36, 91, 104f., 114ff., 187, 208  
 Neapel 10, 15  
 Neue Wiener Schule 30, 204ff.  
 Neumen 61  
 Obertöne, Obertonsingen 59, 177  
 Oper 30ff., 58, 75, 85, 112, 116, 134f., 139, 152ff., 158, 210f., 253  
 Oratorium 75, 80f., 85, 175  
 Overdubbing 254  
 Orchester 68ff., 138ff., 144ff., 152ff., 162f., 164ff., 228  
 Particell 159  
 Passion 80ff.  
 Pattern 238f., 250  
 Petrograd, St. Petersburg 109f.  
 Polyphonie 19, 64f.  
 Potpourri 252f.

- Protest Song 98f., 102f.  
 Psalmodie 61  
  
 Rap 48ff., 260  
 Raumakustik 143  
 Rai 246ff.  
 Reformation 18, 74  
 Renaissance 10ff., 16f., 18f., 64f., 67, 74, 81  
 Rezitativ, rezitativisch 32ff., 85, 211  
 Rhapsodie 210  
 Rhythm and Poetry 50  
 Romantik, das Romantische 18, 22ff., 26ff., 114, 144, 152ff., 158, 167, 220f.  
 Russland 108f., 111f., 116, 194, 214ff.  
  
 Salzburg 68f.  
 Sampler, Sampling 254ff., 258ff.  
 Sarabande 175  
 Scat, Scat Singing 40f.  
  
 SED 106f.  
 Sema-Ritual 56f.  
 Sinfonie 108ff., 138ff., 144ff., 156, 163, 165, 196, 220ff.  
 Sitar 201  
 Solokonzert 165  
 Sonate, Sonatensatz 36, 146, 169f., 181f.  
 Sonett 14ff., 74  
 Sowjetunion 88, 108ff.  
 Sozialistischer Realismus 174f.  
 Stalingrad 119  
 Sufi 56f.  
 Suite 130, 175, 213, 228  
 Suprematismus 111  
 Swing 42, 117, 186  
 Syllabik, syllabisch 62  
 Synthesizer 158, 259f.  
  
 Tibet 58f.  
 Tintinnabuli 90  
  
 Tonsymbol 77, 81, 153  
 Turba 85  
  
 Urtext 174f.  
  
 Vokalensemble 126f., 183  
 Viertes Jahrhundert 138, 168, 176, 220f.  
 Vokalensemble 64  
 Volksmusik 190, 197, 215, 220ff., 225f.  
 Volkslied 97  
  
 Wiener Kongress 28, 97  
 Würzburg 183  
  
 Zitat 109f., 119, 214f., 251  
 Zwölftontechnik 30, 88, 197, 204, 207ff., 225

Musterseite  
 www.helbling.com