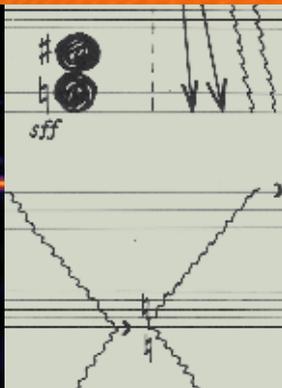
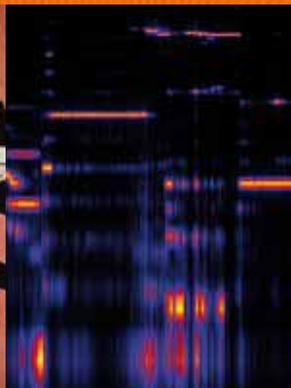
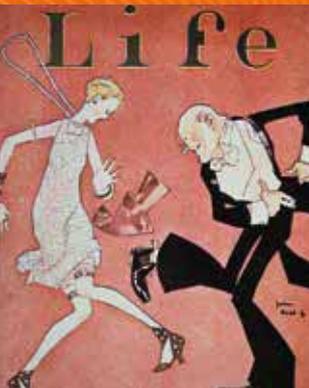


TONART 9/10

MUSIK ERLEBEN - REFLEKTIEREN - INTERPRETIEREN



1 Musik und Jugendkultur

Jugendkulturen im Überblick	8
Und wie du wieder aussiehst	8
■ Die Ärzte: Junge (2007)	
Jugend und andere Katastrophen	10
Aspekte der Rock-/Popmusik	12
Monster-Marketing	12
■ Lady Gaga: Born this Way (2011)	
Blue-Eyed-Soul	16
■ Adele: Rolling in the Deep (2011)	
Beats aus dem Buchenland	20
■ Shantel: Mahalageasca (2005)	
Vier Minuten zum Sterben	22
■ U2: White as Snow (2009)	
Kompetenz: Musik beurteilen	25

2 Aspekte der Musik des 19. Jahrhunderts

Nationale Schulen	26
Musikalische Unabhängigkeitsbewegungen	26
Messe im Morgengrauen	27
■ Nikolai Rimski-Korsakow: Russische Ostern, op. 36 (1888)	
Auftakt zum Volk	30
■ Antonín Dvořák: Klänge aus Mähren, op. 32, Nr. 5: Der kleine Acker (1875)	
Ein polnisches Idylle	32
■ Frédéric Chopin: Mazurka in B-Dur, op. 7, Nr. 1 (1830)	
Eine echt russische Atmosphäre	34
■ Pyotr Ilyich Tchaikowski: Slavische Stücke, op. 47, Nr. 4: Halling (1885–1888)	
Virtuosentum und neue Öffentlichkeit	36
Die Virtuosen	36
■ Gaetano Cappocci: Donizetti: Lucia di Lammermoor (1835)	
Das russische Geigenfeuerwerk	39
■ Niccolò Paganini: Zigeunerweisen, op. 20 (1878)	

Die Rolle der Frauen als Künstlerinnen	42
Mendelssohns Schwester	42
■ Fanny Hensel: Klaviertrio in d-Moll, op. 11, 2. Satz (1847)	
Programm Musik und absolute Musik	44
Tönend bewegte Formen	44
■ Johannes Brahms: 2. Sinfonie in D-Dur, op. 73, 1. Satz (1877)	
Charakter als Programm	48
■ Robert Schumann: Kinderszenen, op. 15, Nr. 7: Träumerei (1838)	
Die Geige des Todes	50
■ Camille Saint-Saëns: Danse macabre, op. 40 (1875)	
Kompetenz: Ein Volkslied begleiten	53

3 Musik und Tanz

Vergnügen und Bewegungskunst	56
Der Zauber des Tanzes	56
Tänze aus der Vergangenheit	58
Vom Marktplatz in die Tanzsuite – Der Walzer	58
Auf den Boden gezeichnet – Der Menuett	60
Alles Walzer!	62
Neuere Tänze	66
Mit Kisten gespielt – Der Klavierwalzer	66
Afroamerikanische Vorbilder – Der Swing-Tanz	68
Tanz als Rebellion – Der Rock'n'Roll	72
Tanz auf der Bühne	74
Auf die Beine getrieben – Das Ballett	74
Choreografien	78
Vom Tanz zum Tanz – Der Squaredance	78
Tanz der Bronze – Der Hip-Hop	80
Kompetenz: Ein Musikreferat entwerfen und vorbereiten	82

4 Begegnungen der Kulturen im Jazz

Die Wurzeln des Jazz	84
Black, Brown and White	84
Das Erbe Afrikas	86
Der Beitrag Europas	90
Der Sound des Jazz	92
Seele und Herz und Tiefe in jedem Ton	92
Jazzgeschichte im Überblick	94
Jazzstile	95
New Orleans im Dixieland – Der Old Time Jazz	95
Bigband-Sound und swing-Feeling – Die Swing-Ära	98
Jazz-Revolution – Der Bebop	100
Jazz wird cool – Der Cool Jazz	103
Kompetenz: Einen Popsong arrangieren	106

5 Musiktheater

Musical	108
Ein Geschöpf von zweifelhafter Herkunft	108
Schriller Thriller	110
■ Alan Menken, Howard Ashman, Michael Kunze: Der kleine Horrorladen (1982/83): Wachs für mich	
Der Chor der Schreckensmädchen	112
■ Der kleine Horrorladen: Little Shop of Horrors	
Die Heldinnen in Oper und Broadway	114
Der kleine Horrorladen: Im Grünen irgendwo	
Hörst du mich?	116
■ Der kleine Horrorladen: Gib's mir	
Oper	118
Die Geschichte von der grausamen Prinzessin	118
■ Giacomo Puccini: Turandot (1924, UA 1926): Die erste Szene	

Das Lied vom Jasmin	120
■ Turandot: La, sui monti del l'est	
Eine mörderische Partie	122
■ Turandot: In questa reggia	
Eine Tenorarie in den Charts	124
■ Turandot: Nessun dorma	
Turandots Gegenspielerin	126
■ Turandot: Tu, che di gel sei cinta	
Ferne Welten	127
Turandot als Schluss und Abschluss	128
■ Turandot: Die letzte Szene	

Kompetenz: Partiturlesen	130
---------------------------------	-----

6 Musikalische Entwicklungen nach 1900

Die Klassische Moderne	132
Räume und Schichten	132
■ Charles Ives: The Unanswered Question (1908)	
Schluss mit den nächtlichen Düften	135
■ Sergei Prokofieff: Romeo und Julia (1936) / Ritter (1935/36)	
Spaß am Schockieren	138
■ Paul Hindemith: 1922, Scherzo (op. 26 (1922))	
Lieder aus Beuern	140
■ Carl Orff: Carmina Burana (1937)	

Musik nach 1960	144
Marsch der Verlierer	144
■ Mauricio Kagel: Zehn Motive, um den Sieg zu verfehlen, Nr. 4 (1978/79)	
Grenzen des Verstehens	147
■ György Ligeti: Hommage à Csajkovszkij (aus „Játékok“)	
Unmoderne Avantgarde	150
■ Terry Riley: C (1964)	
Kompositionen Formeln	152
■ Iannis Xenakis: Orient-Occident (1960)	

Kompetenz: Einen Blues improvisieren	155
---	-----

7 Europäische Musikkultur im Überblick

Die Epochen	158
Die großen Linien der Musikgeschichte in Stichworten	158
Zeiträume und Stilbegriffe – Die Epochenproblematik	159
Das Mittelalter	160
Die Renaissance	164
Das Barock	168
Die Klassik	174
Musik im 19. Jahrhundert	180
Die Klassische Moderne	186
Musik nach 1960	189

8 Musiklehre kompakt

Quellenverzeichnis	198
Verzeichnis der Hörbeispiele	199
Personen- und Sachverzeichnis	203

Symbole:

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

 ...e Texte

 Liedstrophen, Libretti, literarische Texte

 Hören

 Singen und Musizieren

 ...eo sehen

 Schriftlicher Arbeitsauftrag

 Hinweis auf Kompetenzseiten

Jugend und andere Katastrophen



Grundrisse eines Phänomens

■ Jugendkultur

Sammelbezeichnung für alle Verhaltens- und Ausdrucksformen, die sich bei Jugendlichen entwickeln und abprägen. Dazu zählen Kleidung und Schmuck ebenso wie Sprache und Musik, Normen und Werte, Verhalten, Werte und Einstellungen.

■ **Mainstream der Minoritäten**

Rund 20 % der deutschen Jugendlichen identifizieren sich als aktive und engagierte Metaler, Punker, Hippies usw. mit einer Jugendkultur. Etwa 70 % der übrigen Jugendlichen legen sich nicht auf eine bestimmte Jugendkultur fest, sympathisieren aber mit mindestens einer.

■ **Abgrenzung und Identifizierung**

Ob Punker, Hipster oder Metaler: das Eigene wird abgegrenzt vom Anderen. Durch diese Unterscheidung konstruieren Jugendliche ihre kulturelle Identität. Dieser Prozess kann von starken Emotionen begleitet sein. Gegenüber dem Anderen (v.a. Erwachsenen) oder (verwaiserten) Jugendlichen können Verunsicherung oder Abneigung aufkeimen.

■ **Ordnung und Orientierung**

Jugendkulturen sind soziale Netzwerke. Sie bieten Gemeinschaft von Gleichgesinnten. Angehörige einer Jugendkultur erkennen sich oft schon an ihrem äußeren Erscheinungsbild. Für die harten Kerne einer Jugendkultur zu gehören will, man bereit sein, die „richtige“ Sprache, Musik und Mode zu gebrauchen und sich nach Normen und Werten der Gruppe auszurichten.

■ **Zielgruppe Jugend:**

Milliardenmarkt

Jugendkulturen sind fast durchwegs Konsumkulturen. Die Industrie investiert Milliarden, um jugendkulturelle Trends aufzuspüren und auszuwerten.

■ **Kreativität**

Jugendkulturen bieten Spielräume für Kreativität, auch und vor allem in der Musik. Viele Jugendliche spielen in Bands, programmieren auf dem Computer eigene „Lieder“, sind als Rapper, DJs oder DJanes aktiv.



1 Jugendkulturen werden oft als Teilkultur bezeichnet. Nennt andere Teilkulturen.

2 Nennt Produkte des Milliardenmarkts mit der Zielgruppe „Jugendkulturen“.

3 Ordnen Sie die Bilder den Jugendkulturen bzw. -stilen zu. Begründet eure Einschätzungen.

Stile und Strömungen

Musik spielt in Jugendkulturen eine zentrale Rolle. Das zeigt sich an Stilen populärer Musik, die sich im Lauf der Geschichte bildeten, als Modewellen aufkamen und abebbten, sich mischten und nebeneinander in vielfältigen Formen existieren.

4 Nennt und beschreibt weitere Stile populärer Musik.



■ **Rock(-musik)** ist ein Sammelbegriff für Formen populärer Musik. Die Wurzeln des Rock liegen im Rhythm & Blues, in der Country-Musik und im Rock 'n' Roll der 1940er und 1950er-Jahre. Seit den 1960er-Jahren gibt es sich zahlreiche Spielarten und Subgenres ausdifferenziert (z. B. Folk Rock, Hard Rock, Glam Rock usw.).

■ **Gothic Rock** (dem Sinn nach „Grußes Rock“) entwickelte sich etwa ab 1980 mit Einflüssen von Post-Punk und der New Wave. Als Wegbereiter gelten Bands wie THE BANSHEES und PARANOID AND THE BANSHEES und PARANOID (GB). Gothic-Clubs im deutschsprachigen Raum waren das „Trash“ in Berlin, das „Goth“ in Wien.

■ **Punk Rock** (engl. „punk“ für „Knoblauch“, „Mißbilligung“) entstand Mitte der 1970er-Jahre in New York (THE RAMONES) und London (THE SEX PISTOLS, THE CLASH). Punk Rock entstand sich als radikaler Protest gegen die Rockmusikindustrie

5 Hört fünf Musikausschnitte. Ordnet sie den Jugendkulturen bzw. Musikstilen zu und begründet eure Wahl.



und deren perfekte „Supergruppen“. Zu den Kennzeichen des Punk Rock zählen bewusster musikalischer Dilettantismus (zwei Akkorde) und provokative Texte.

■ **Hippies** nannten sich Anhänger einer Jugendkultur, die sich von San Francisco aus Mitte der 1960er-Jahre weit verbreitete. Hippies lehnten die Normen und Zwänge bürgerlicher Lebensentwürfe ab und setzten auf Selbstverwirklichung und Gewaltfreiheit („Flower Power“) als Ideal.

■ **Hip-Hop** entwickelte sich Mitte der 1970er-Jahre in Szenen sozial benachteiligter Jugendlicher im New Yorker Stadtteil Bronx. Typische Ausdrucksformen dieser Jugendkultur sind Rap, DJing, Breakdance und Graffiti.





Wie aus dem Ei gepellt:
Born this Way in Los Angeles

Monster-Marketing

■ Lady Gaga: Born this Way (2011)

Königin der Selbstinszenierung

Stefani Joanne Angelina Germanotta (* 1986), besser bekannt als LADY GAGA, ist eine der erfolgreichsten Pop-Ikonen der 2010er-Jahre. Die Single *Born this Way* stieg 2011 auf Platz 1 der Hitlisten der USA, Kanadas und vieler weiterer Länder. Als erster Titel schaffte es der Electropop-Song nur durch Downloads die Spitze der deutschen Charts.

Born this Way

Text: Musik: Paul Blaney, Sean Garibay, Stefani Germanotta, u. a.
© Universal

Verse

1. My ma - ma told me when I was young, -
2. Give your - self pride, love your friends, -

we are all born su - ccess, she rolled my hair and put my
sub - way kid, re - lie - ve the truth In the re - li - gion of the

lip - stick on the glass of her bou - doir.
in - se - cures I must be my - self, re - spect my youth.

The world is wrong with - in' who you are, she said,
lov - ing is not a sin, be - lieve

use He made you per - fect, babe. So hold your head up, girl, and
pi - ccal - I - M. I love my life, I love this

you'll go far, lis - ten to me when I say:
re - cord and mi a - mo - re vo - le fe, yah.

I'm beau - ti - ful in my way, 'cause God makes

no mis - takes. I'm on the right track, ba - by, I was

born this way. Don't hide your - self in re - gret, just love your -



I, 8/9

1 Hört *Born this Way* in zwei verschiedenen Versionen. Beschreibt deren Merkmale und Unterschiede.

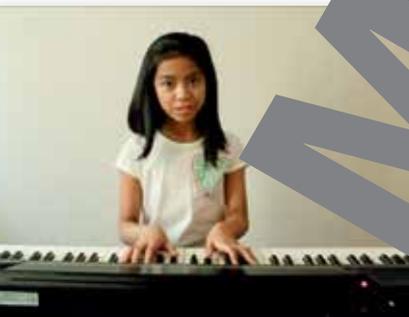
2 Überlegt dabei, zu welchen Höranlässen die beiden Versionen genutzt werden.



I, 10

3 Singt und musiziert den Song mit geeigneten Instrumenten oder zum Playback.

Kompetenz:
Einen Popsong arrangieren, S. 106f.



Die Cover-Version der zehnjährigen Maria Aragon wurde bei YouTube bis Mitte 2013 fast 57 Millionen Mal angeklickt.

22 F^5 C G^5
 self and you're set. I'm on the right track, ba-by, I was born_ this way.

25 G^5 F^5
 Ooh, there ain't no o - ther way, ba - by, I was born this way,

27 $1. C$ G^5 $2. C$ G^5
 ba-by, I was born this way. _ right track, ba-by, I was born_ this way. Don't

Break 1

31
 be a drag, just be a queen, don't be a drag, just be a queen, don't

33 $D.C.$
 be a drag, just be a queen, don't be, drag be ...

Break 2

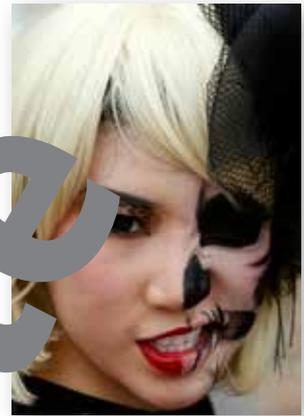
35
 be a drag, just be a queen, wheth - er you're broke e - ver - seen, you're

37
 black, white, beige, Cho - la des - cent, you're Le - you're O - ri - en - whe -

39
 ther life's dis - a - bi - li - ties left out - cast - lied on - teased, re -

$D.S. al Fine$
 beau - ti -

41
 joice and love your - self to - day, you were born this way.



„Dress accordingly“:
 LADY GAGAS Aufforderung
 befolgen Konzertbesucher
 überall auf der Welt, hier in
 Bangkok.

4 Vergleicht beim
 Hören *Born this
 Way* und *Express Yourself*.
 Stellt Gemeinsamkeiten und
 Unterschiede fest.



I, 8/11

5 Beurteilt die Erklär-
 ungen von
 MADONNA und LADY GAGA.

Akkorderläuterung:

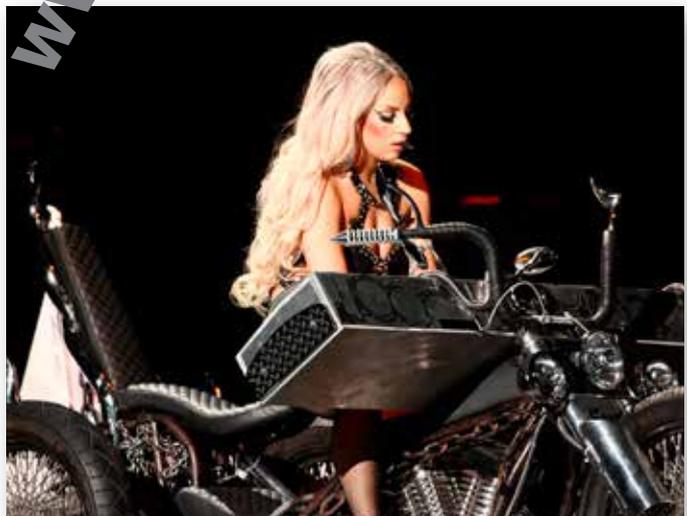
G^5 = sog. Powerchord; gespielt wird nur der Grundton und
 die Quinte des Akkords, nicht die Terz (z.B. G und D)

Neu geboren oder ...?

Kritiker meinen, *Born this Way* weise eine große Ähnlich-
 keit zu MADONNAS Hit *Express Yourself* (1989) auf. Die
 beiden Pop-Ikonen ...

MADONNA: Als ich *Born this Way* im Radio hörte,
 sagte ich, „das kenne ich“.

LADY GAGA: Wenn man die Songs vergleicht,
 stellt man nur eine ähnliche Akkordfolge fest.
 Es ist die gleiche, die in der Disco-Musik der
 letzten 50 Jahre verwendet wird.



LADY GAGAS Markenzeichen: extravagantes Outfit und fantasievolle Show



LADY GAGA 2010 im Fleischkleid

Provokative Pop-Performance

Als LADY GAGA 2010 in einem Kleid aus Fleischfetzen auftrat, sorgte das für heftige Diskussionen. Der Star reagierte mit einer Erklärung:

Ich will mit dem Kleid auf keinen Fall jemanden Respekt für Vegetarier ausdrücken. Wir müssen für unsere Überzeugungen eintreten. Sonst haben wir am Ende nicht mehr als das Fleisch auf unseren Knochen.

Dieser Auftritt und die Folgen sorgten weltweit für das Marketing-Phänomen LADY GAGA. Noch 2008 hatte kaum jemand Notiz von ihr genommen, 2010 kürte sie das US-amerikanische *Time*-Magazin zur einflussreichsten Künstlerin des Jahres.

Aufsehen erregte Lady Gaga nicht nur durch Musik und Songtexte. Für Furore sorgten neben extravagantem Kleidern z.B. schrille Frisuren, aufwändige Bühnenshows und Videoclips, private Fotos und intime Geständnisse zu ihrem Privatleben und Körpergewicht. Bilder, Texte, Töne, Filme fluteten durch alle Kanäle, LADY GAGA war in allen Medien präsent. Auch durch provokative Erklärungen und wohltätige Aktionen wie die *Born-this-We*-Kampagne legte sie weit über den Kreis ihrer Fans hinaus im Gespräch.

„Die *Born-this-We*-Way-Stiftung fördert eine Gesellschaft, die Unterschiede willkommen heißt und Individualität feiert. Die Stiftung setzt sich zum Ziel, ein lokale Gemeinschaften zu schaffen, die jungen Leuten die Chancen und Möglichkeiten gibt, die sie brauchen, um eine freundlichere, mutigere Welt zu bauen.“ (Website der Stiftung)

- 6 Sucht Beispiele extravaganter Outfits von LADY GAGA. Präsentiert und diskutiert eure Funde.
- 7 Überprüft in einer Tageszeitung, wie oft und mit welchen Inhalten innerhalb einer Woche über Popmusikstars berichtet wird.
- 8 Beurteilt die Aussagekraft des Stiftungstextes.
- 9 Untersucht, ob und wie in der Heimatort oder eurer Region für Popkonzerte geworben wird.

Gaga Know-How

Die Pop-Performerin und Künstlerin verantwortet ein Kreativ-Team namens „Haus of Gaga“. Dort entwickelten LADY GAGA gemeinsam mit rund 20 Spezialisten Ideen für alle Bereiche – von der Musikproduktion bis zum Make-up, von der Fußbekleidung bis zur Frisur, von der Choreografie bis zum Management. Als Vorbilder für dieses Kreativ-Team benannte die „Factory“ des Pop Art-Künstlers Andy Warhol in den 1960er-Jahren sowie das deutsche „Bauhaus“, das 1919–36 bahnbrechende Neukonzeptionen in Kunst, Design und Architektur entwickelte.

Internet-Netzwerke

Internet nutzte LADY GAGA neue Wege der Vermarktung. Viele Songs und Videos finden sich auf ihrer Website und auf Portalen wie MySpace und YouTube. Sie sind per Download auf CD, DVD oder USB-Sticks erhältlich. Den Kontakt zu ihren Fans, den „little monsters“, suchte und pflegte sie über Facebook und Twitter.

Im Herbst 2012 hatten 53 Millionen den „Gefällt mir“-Knopf ihrer Facebook-Seiten gedrückt, als erste Künstlerin übertraf sie die Marke von 30 Millionen Twitter-Anhängern. Im selben Jahr startete mit „littlemonsters.com“ eine eigene Plattform. Dort können Fans Musik und Konzerttickets kaufen, Bilder und Nachrichten ansehen und sich mit anderen „Gaga-Maniacs“ austauschen.

Marken-Partnerschaften

Der Wert der Marke „Lady Gaga“ wuchs durch Partnerschaften mit anderen Produkten. Eine Mobilfunkgesellschaft war Sponsor ihrer *Monster-Ball*-Konzerttournee, in Videoclips wurden Produkte gezielt gezeigt, Kopfhörer und Sofortbildkameras kamen unter ihrem Namen in den Handel. Im Werbetext für ihr Parfüm liest man:

„Lady Gaga Fame“ – das sinnlich-schwarze Eau de Parfum mit exklusiver fluid technology. So schwarz wie die Seele des Ruhms, aber unsichtbar, sobald es die Luft berührt. Diese schwarze Flüssigkeit versprüht eine lustvolle, blumig-fruchtige Note. Kriert für fabelhafte „little monsters“ und sexy Königinnen.“

Act like a Superstar

Mit einer Parodie von *Born this Way* sorgte der US-amerikanische Musiker Weird Al Yankovic 2011 für Heiterkeit.



10 Findet heraus, ob auch andere Popkünstlerinnen ähnliche Marktimperien aufgebaut haben.

Perform this Way (Ausschnitt)

Verse 1

My mama told me, when I was hatched:
"Act like a superstar.
Save your allowance, buy a bubble dress,
And someday you will go far."

Now on red carpets, well, I'm hard to miss
The press follows everywhere I go
I'll poke your eye out with a dress like this
Back off and enjoy the show!

Chorus

I'm sure my critics will say it's a grotesque parody,
Well, they can bite me, baby – I perform this way!
I might be wearin' Swiss cheese or my hair covered with bees,
It doesn't mean I'm crazy – I perform this way!

Ooo, my little monsters pay love to me I perform this way,
Baby, I perform this way!
Ooo, don't worry, I'm not crazy, I just perform this way.
I'm not crazy, I perform this way!

Break

I'll be a troll on the internet, I'm a human jelly bean,
'Cause every day I'm between you and me...



Weird Al Yankovic bei seiner LADY GAGA-Parodie

Parodie

(griech.: „parodeo“ für „ein Lied verstellt singen“) meint hier eine verspotte Nachahmung.

11 Übersetzt den Text und betrachtet den Videoclip. Zeigt an Beispielen, wo und mit welchen Mitteln Yankovic Markenzeichen von LADY GAGA auf Korn nimmt.



Übersetzungshilfen:

hatched = ausgebrütet; I'll poke your eye out = Ich werde dein Auge ausstechen; back off = Lass mich in Ruhe.

Die Schritte zur Scheibe

Songs und Sounds der Rock- / Popmusik werden heute in aller Regel in Zusammenarbeit von Songautoren und Sängern, Musikern und Produzenten, Technikern und Tonträgerindustrie hergestellt. Oft ist das ein sehr langwieriger Entstehungsprozess. Die Namen derer, die nicht auf der Bühne stehen, kennt man meist nicht. Dabei ist ihr Beitrag zum Produkt oft von entscheidender Bedeutung. Das lässt sich am Beispiel von ADELES Hit *Rolling in the Deep* gut verfolgen.



I, 14

7 Hört einen Ausschnitt aus dem Song *Heart Trouble* von Wanda Jackson. Stellt Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu *Rolling in the Deep* heraus.



Paul Epworth im Aufnahmestudio

Das Songwriting

Der Anfang des Entstehungsprozesses stellen die Autoren des Songs, die für Text, Melodie und Akkordfolgen verantwortlich sind. In der Rock- / Popmusik sind sie oft zugleich die Interpreten. Auch bei *Rolling in the Deep* ist ADELE eine der Autoren des Songs. Dabei ließ sie sich von einem musikalischen Erlebnis inspirieren. Während einer Tournee durch die USA entdeckte sie die Musik einer Country- und Rockabilly-Legende:

Ich wurde süchtig nach diesem Album mit Hits von Wanda Jackson. Sie ist brilliant. Ich glaube nicht, dass es ohne sie *Rolling in the Deep* gäbe.

Aus einem Song von Wanda Jackson stammt auch die Keimzelle, aus der ADELE *Rolling in the Deep* entwickelte. Dabei arbeitete sie mit ihrem Co-Autor und Produzenten Paul Epworth zusammen. Der erinnert sich:

Sie hat diese Melodie von „There’s a fire“, die sie im ganzen Song verwendet. Ich nahm alle ihre Strophen auf, und dann machten wir Pausen in den Mitschnitt, um die Bridge und Chorus zu arbeiten. Wir schrieben den Kern des Songs – ihre Strophen und die Akkorde – in weniger als 15 Minuten. Der Rest war in zwei Stunden erledigt.

Der Produzent

Der Arbeitsplatz des Produzenten ist das Tonstudio, seine Funktion ist vergleichbar mit der des Regisseurs beim Spielfilm. Er trifft die künstlerischen Entscheidungen über die Klanggestalt eines Songs, die später auf dem Tonträger zu hören ist. Für Aufnahme, Mischung und Audio-Mastering wird heute fast immer ein DAW-System (Digital Audio Workstation) verwendet. Im Verbund von Mischpultkonsole, Computer, Softwarekomponenten und elektronischen Geräten eröffnen sich zahllose Möglichkeiten der Klanggestaltung. Wie bei *Rolling in the Deep* am Sound gefeilt wurde, berichtet Paul Epworth:

Wirkung und Feeling bei *Rolling in the Deep* wollten wir ein bisschen wie bei *Seven Nation Army* von den WHITE STRIPES haben. Das Klavier bei der Bridge sollte nach *Brooklyn Zoo* von OL’ DIRTY BASTARD klingen. Beim Verhältnis zwischen Stimme und den übrigen Spuren dachten wir an CEE LO GREEN.



I, 15–17

8 Hört Ausschnitte aus den Songs, die Paul Epworth als Sound-Referenzen nennt. Ordnet die Ausschnitte den genannten Titeln und Künstlern zu.

Der Toningenieur

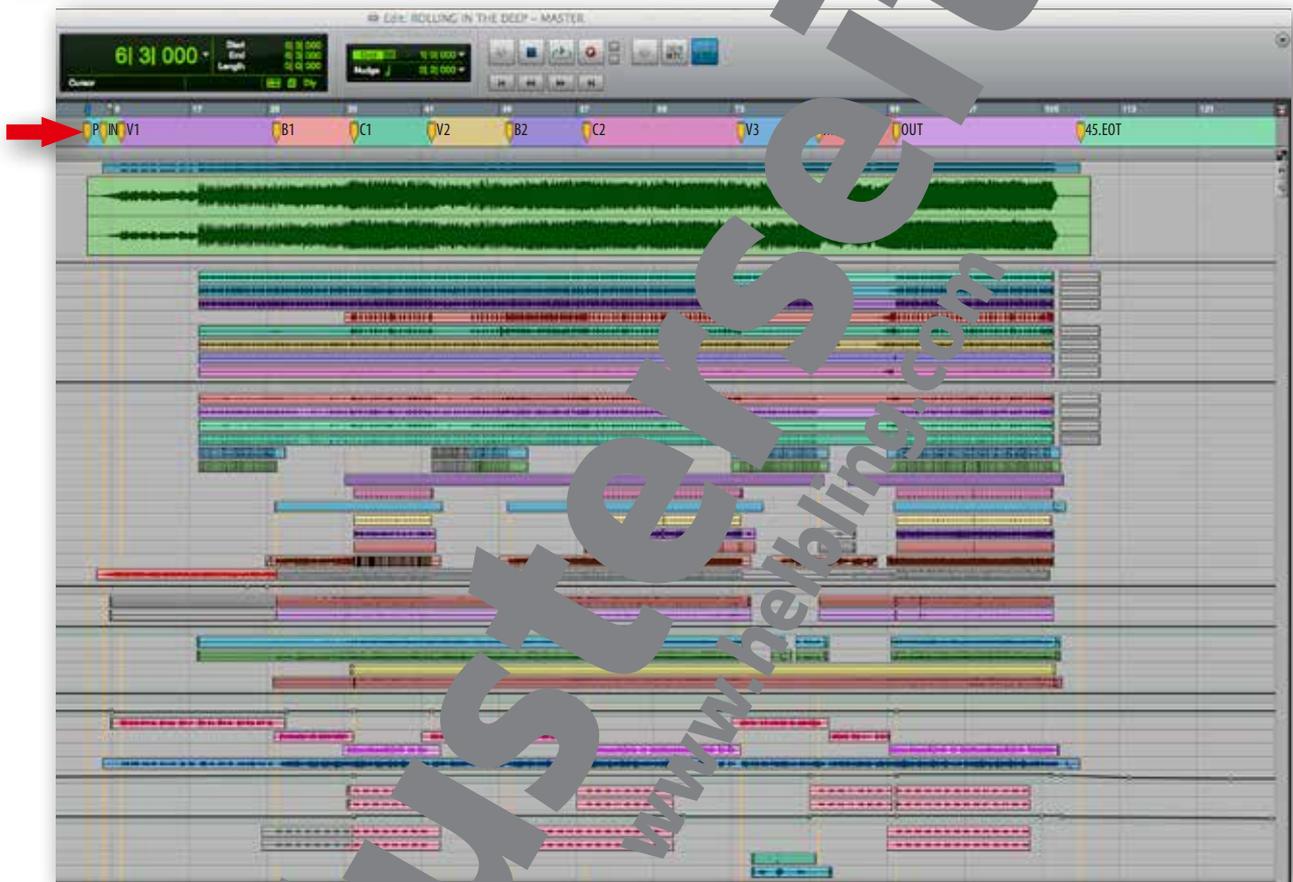
Für die technische Seite der Soundgestaltung ist der Toningenieur verantwortlich. Er unterstützt den Produzenten, setzt dessen Vorstellungen um und bringt oft auch eigene Ideen ein. Bei *Rolling in the Deep* übernahm Tom Elmhirst diese Aufgabe:

Der Song beginnt mit einer Mono-Akustikgitarre, und bei der Bridge öffnet er sich und wird im Stereo ein Stück breiter. Beim Chorus bricht die Hölle los. Aus zwei Dimensionen werden drei. Tiefe Frequenzen, zum Schlagwerk hinzugefügt, betonen das, weil der Mix sich dadurch auch vertikal öffnet.

9 Macht euch die Aussage von Tom Elmhirst bewusst, indem ihr den Beginn des Songs genau hört. Lest im Monitor mit und trifft Aussagen über die Menge der Spuren.



I, 13



Das Bild zeigt den Moment, in dem die Mastering von *Rolling in the Deep*. Übereinander liegende Spuren erklingen gleichzeitig. Die rote Pfeil zeigt Formteile an (V1 = Verse 1, B1 = Bridge usw.).

Das Endprodukt



10 Schaut euch die Arbeitsschritte in der Grafik zu der Herstellung einer CD an. Legt eine Reihenfolge fest. Diskutiert anschließend eure verschiedenen Ergebnisse.

Premaster
Vorlage zur Erstellung des Glasmasters, das für die CD-Pressung nötig ist.

Musikalische Unabhängigkeitsbewegungen



1 Überlegt, ob Nationale Schulen heute noch möglich und sinnvoll wären.

2 Erläutert, inwiefern Perows Bild einen Aspekt der Nationalen Schulen illustriert.

Das Erwachen der Völker

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts erstarkte in vielen europäischen Ländern das Bewusstsein der Zugehörigkeit zu einem Volk. In allen Künsten fand diese politische Idee Widerhall. In der Musik, in der Malerei, in der Literatur und sogar in der Architektur entstanden „Nationale Schulen“. Besonders geschah dies in Ländern, deren Menschen unter fremder Herrschaft lebten und sich unfrei fühlten.

- im Vielvölkerstaat Österreich.
- in Finnland, das seine Souveränität an Russland verloren hatte.
- in Polen, das die Nachbarländer unter sich aufgeteilt hatten.

Aber auch in souveränen Staaten bildeten sich Nationale Schulen, nämlich dort, wo das Kulturleben der Eliten von ausländischen Vorbildern geprägt war. Das galt z. B. für das russische Zarenreich. Dort sprach man in oberen Kreisen französisch und ließ sich von italienischen Architekten Paläste bauen.

Unerschöpfliches Erz

Neben dem politischen Hintergrund spielte ein weiterer Umstand eine wesentliche Rolle beim Entstehen der Nationalen Schulen. Viele verspürten die Veränderungen, die die Industrialisierung im 19. Jahrhundert mit sich brachte; sie empfanden den Verlust von Traditionen als Bedrohung. Modest Mussorgski, einer der führenden Komponisten der Nationalen Schulen, hat die zentralen Gedanken der Bewegung 1883 in einem Brief zusammengefasst:

Welch großartigen Reichtum [...] bietet die Sprache des Volks dem Musiker, solange die Eisenbahn noch nicht ganz Russland umgekrempelt hat. Welch unerschöpfliches Erz ist doch (bis auf weiteres wiederum) für den, der alles Echte erfassen will, das Leben des russischen Volks.



Wassili K. Perow: An der Eisenbahn (1878)

3 Tragt zusammen, wie viele Sagen eurer Heimat euch in Erinnerung sind. Überlegt, wie viele Volkslieder (auch Kinderlieder) ihr singen könnt. Von welchen kennt ihr die erste Strophe?

Volk und Folklore

Welchen großartigen Reichtum, von dem Mussorgski spricht, die Überlieferungen des Volks, die die Künstler in ihren Werken zu bergen versuchten. Aber auch auf andere Weise wollte man sie bewahren, in Vereinen zur Erhaltung des Brauchtums z. B. oder in Sammlungen von Märchen und Sagen, Liedern und Tänzen, Festen und Trachten.

Es ist kein Zufall, dass man gerade in England, wo die Industrialisierung ihren Ausgang nahm, diese Kulturgüter unter einem Begriff zusammenfasste: Aus der Beschreibung „the lore of the folk“ („die Überlieferung des Volks“) entstand der Begriff „Folklore“.

4 Beschreibt, in welchem Sinn die Musikindustrie heute den Begriff „Folklore“ verwendet.

Messe im Morgengrauen

■ Nikolai Rimski-Korsakow: Russische Ostern, op. 36 (1888)

Das Volk allein ist unverfälscht

Die russische gehört zu den bedeutendsten der Nationalen Schulen. Fünf ihrer wichtigsten Vertreter – Mili Balakirew, Alexander Borodin, César Cui, Modest Mussorgski und Nikolai Rimski-Korsakow – werden oft unter einem Begriff zusammengefasst: „Das mächtige Häuflein“. Ihr gemeinsames Ideal beschrieb Mussorgski so: „Das Volk allein ist unverfälscht.“ Alle fünf Komponisten dieses Kreises begannen ihr Berufsleben nicht als Musiker, Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow (1844–1908) war z. B. Seeoffizier. Die Werke, die er „nebenbei“ komponierte, fielen auf. So wurde er 1871 – während er noch Dienst in der Marine tat – zum Professor für Komposition ans Konservatorium in St. Petersburg berufen. Schon die Titel seiner Opern sind bezeichnend für seine heimatverbundene künstlerische Haltung: *Das Mädchen aus Pskov*, *Die Bojarin Vera Šeloga*, *Die Zarenbraut*, *Das Märchen vom Zaren Saltan*. Aber auch in seinen Instrumentalwerken wird dieses Anliegen deutlich, z. B. in der Ouv



Alexei P. Bogoljubow: Ostern im Morgengrauen (um 1875)

Christos woskrjes

In der Osternacht versammeln sich in Russland die Gläubigen in der dunklen Kirche. Um Mitternacht treten die Geistlichen in weißen Messgewändern, mit großen Kerzen in der Hand, vor die Gemeinde und verkünden „Christos woskrjes – Christ ist auferstanden.“ Die Gemeinde antwortet: „Er ist wahrhaftig auferstanden.“ Danach setzt das mächtige Läuten der Glocken ein; die Gläubigen zünden Kerzen an und folgen den Popen in einer festlichen Prozession um die Kirche. Danach feiern sie zum Morgengrauen die Messe, immer im Stehen, wie es in russischen Kirchen üblich ist.

Die heidnischen Züge des Festes

Rimski-Korsakows Konzertouvertüre *Russische Ostern* stammt aus dem Jahr 1888. Die Vorstellung, die seinem Werk zugrunde liegt, hat der Komponist selbst beschrieben:

In dem Werk verbinde ich die christliche Mission an alttestamentarisches Prophetentum und an die Verkündigung des Evangeliums sowie eine allgemeine Darstellung des Ostergottesdienstes mit einer „heidnischen Fröhlichkeit“. [...] Was ist das russische Glockengeläute, sondern die tänzerische kirchliche Instrumentalmusik? Und erwecken die zitternden Bärten, in weißen Messgewändern und Chorhemden, nicht unwillkürlich die Vorstellung von heidnischen Zeiten? Und die Osterkerzen, die brennenden Kerzen? [...] Eben die legendären und heidnischen Züge des Festes, diesen Stimmungsumschlag vom düster-geheimnisvollen Karfreitag in die ungebändigt heidnisch-religiöse Fröhlichkeit des Ostermorgens wollte ich in meiner Ouv

 Erläutert, inwiefern die genannten Titel von Werken Rimski-Korsakows für Nationale Schulen typisch sind.

Pope
Niederer Geistlicher der russisch-orthodoxen Kirche.

 Schildert Osterbräuche in eurer Heimat.

Konzertouvertüre
Eigenständiges Orchesterwerk, nicht zur Eröffnung einer Oper gedacht, sondern – ähnlich der Sinfonischen Dichtung – eine Form der Programm

Sinfonische Dichtung
→ S. 50



3 Singt (auf Tonsilben) oder summt den Beginn der beiden Choräle.



4 Hört den Beginn der Ouvertüre. Welche Instrumentengruppe trägt den Choral 1 zunächst unisono vor, welches Instrument Choral 2 (NB **1** und **2**)?

3 Kadenz

Cadenza
dolce a piacere

Kadenz

Hier: solistische Stelle in einem Orchesterwerk.



5 Hört den Einleitungsteil. Notiert, wie Choräle und Kadenz aufeinander folgen (NB **1**–**3**). Stellt fest, welche Instrumente Kadenz vortragen.

6 Erläutert am Ende des Notenausschnitts, was unter Antiphonie zu verstehen ist (NB **4**). Wie sind die Rollen im Gottesdienst hier auf die Instrumente verteilt?

In der Osternacht

Den Beginn der Ouvertüre darf man – Rimski-Korsakows eigenen Anmerkungen folgend – als Darstellung des ersten Teils der Messe in der Osternacht deuten. Zwei alte Choräle der orthodoxen Kirche erklingen. Der erste wird zu Beginn von einer Instrumentengruppe unisono vorgetragen.

Russische Ostern

1 Choral 1: „Gott steht auf, so werden seine Feinde zerstreut.“

Ein zweiter Choral trägt einen ganz anderen Charakter. Er erklingt zu einer eigenartig flirrenden Begleitung.

2 Choral 2: „Ein Engel aber sprach“

Mehrmals unterbrechen Instrumentalkadenz den Vortrag der Choräle.

Antiphonie im Orchesterklang

Die Choräle treten im Verlauf des Werks mehrmals in Varianten auf. In der veränderten Gestalt stellen sie oft lebhaftere Bilder vor das Auge des Hörers. Einmal erinnert Rimski-Korsakow ganz deutlich an die in orthodoxen (und anderen christlichen) Kirchen verbreitete Praxis des antiphonalen Singens.

4 Antiphonale Klänge (Ausschnitt aus der Partitur)

f *dim.* *f* *dim.* *f*
Tutti
mf *div.*
mf *div.*
mf *div.*
Tutti
mf



Glockenläuten in einem russischen Dom

Russische Glocken

Gegen Ende steigert sich die Ouvertüre zu der von Rimski-Korsakow beschriebenen „ungebändigt heidnisch-religiösen Fröhlichkeit“. Dabei spielt das Läuten der Glocken eine wesentliche Rolle.

Seit dem Gründonnerstag haben sie geschwiegen. Nun, um Mitternacht, verkünden sie die Osterbotschaft. Die Wirkung ihres Geläuts wird durch eine Besondere gesteigert. Die Reihenfolge des Glockenschlags wird nicht wie in unseren Kirchen – im Zufall überlassen. Vielmehr werden die Klöppel mit einer bestimmten Ordnung von einem (meist) mehreren Glöcknern in bestimmter Reihenfolge gesetzt. Dadurch wird ein rhythmisch-melodisches Spiel von Klängen möglich.

Rimski-Korsakow greift diese Gelegenheit an. Nicht nur das Schlagwerk, sondern alle Instrumente des riesigen Orchesters ahmen den Klang der Glocken nach.

7 Das Notenbild (NB 5) zeigt einige Stimmen aus der Partitur. Meist werden sie von mehreren Instrumenten gespielt. Geben Sie einzelnen Instrumenten die möglichst Instrumente zu.

Kompetenz: Partiturlesen, S. 130f.

8 Entnehmt dem Partiturausschnitt (NB 5) Stimmen und spielt sie auf verschiedenen Instrumenten nach. Versucht, sie wie ein Glockengeläut klingen zu lassen.



5 Glockenläuten des Orchesters (Ausschnitt aus der Partitur)

Maestoso alla breve (l'istesso tempo)

9 Hört den Schluss der Ouvertüre; achtet auf die Glockenklänge und beschreibt, wie die Steigerung der „ungebändigten Fröhlichkeit“ musikalisch dargestellt wird.

Primadonnen

■ Gaetano Donizetti: Lucia di Lammermoor (1835)

Fiorituren, Rouladen und Schnörkel

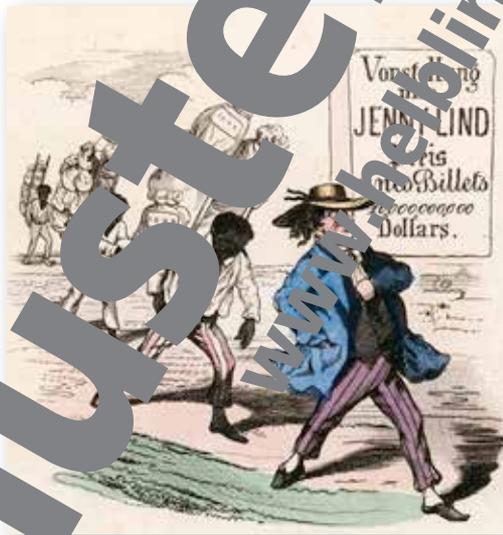
Heute noch wissen wir von der Begeisterung, die große Gesangskünster im 19. Jahrhundert auf das Publikum ausübten. Die größte Faszination ging dabei von den Stars des Musiktheaters aus, vor allem von den Sängerinnen, die in Opern italienischer Komponisten ihre verblüffenden Stimmkünste demonstrieren konnten. Für sie schrieben z. B. Rossini, Bellini und Donizetti Werke, die von Schmeichelei, Trotz und dem Publikum wie den Ausführenden den Atem rauben. Von der Stimmakrobatik geblendet übersieht man gelegentlich, was Agnes Schebest, eine der großen Sängerinnen dieser Zeit, über die Bedeutung der virtuoseren Passagen z. B. in Rossini-Opern sagte:

Durch die halsbrechenden Fiorituren, Rouladen und Schnörkel, womit die Mehrzahl seiner Musikstücke, selbst bei nur übersichtlicher, ausgeschmückt sind, würde er wohl keine so große Macht auf das Publikum ausgeübt haben, läge nicht doch etwas ganz Besonderes in seinen zum Gesang reizenden Melodien.

Die schwedische Nachtigall

Zu den hellsten Sternen der Opernbühnen des 19. Jahrhunderts gehörte zweifellos Jenny Lind, die „schwedische Nachtigall“. Über das Ausmaß der Vergötterung berichtet Heinrich Heine im Jahr 1844:

Ein Freund erzählte mir von einer englischen Stadt, wo alle Glocken geläutet wurden, als die schwedische Nachtigall dort einzog; der dortige Bischof feierte dieses Ereignis durch eine merkwürdige Predigt. In seinem anglikanischen Episkopalkostüm [...] bestieg er die Kanzel der Hauptkirche und begrüßte die Neugekommene als einen Heiland in Weibskleidern, als eine Frau Erlöserin, die vom Himmel herabgestiegen, um unsre Seelen durch ihren Gesang von der Sünde zu befreien.



Zeitgenössische Karikatur:
Die Konzerte der Jenny Lind in New York

Nach nur zehn Karrierejahren zog sich Jenny Lind 1849 von der Opernbühne zurück. Fortan trat sie nur noch in Konzertsälen auf, sang Lieder und Oratorien. Ihr Weltruhm blieb aber ungebrochen. Als sie der Zirkusunternehmer Phileas Barnum zu Auftritten in den USA engagierte, standen an beiden Ufern der Bucht von Liverpool kilometerlange Schlangen von Musikbegeisterten, um ihr Schiff zu verabschieden. Für die Plätze bei den 90 Konzerten, die sie auf der Tournee von New England bis zur Mississippi-Mündung gab, wurden astronomische Summen bezahlt.

Fiorituren/Rouladen
Umspielungen/Verzierungen einer Melodie beim Kunstgesang.

Gioachino Rossini
(1792–1868)
Der bedeutendste italienische Komponist der ersten Jahrhunderthälfte hörte mit 36 Jahren, in der Mitte seines Lebens, mit dem Komponieren für die Bühne auf. Bis dahin hatte er 39 Opern geschrieben, von denen viele (*Der Barbier von Sevilla*, *Cenerentola*) bis heute in aller Welt gespielt werden.

1 Recherchiert, auf welchem anderen Gebiet Rossini Spuren hinterlassen hat.

2 Deutet die Karikatur in Bezug auf die Geschichte der USA.

3 Findet Parallelen zwischen den Angaben zu Jenny Linds Biografie und Stars aus der Popszene.

Donizettis Kunst des Belcanto

Nirgendwo war zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Oper in allen Kreisen so populär wie in Italien. Sängerrische Leistungen konnten eine kaum vorstellbare Begeisterung, aber auch wütende Ablehnung auslösen. Komponisten wurden vom Publikum in erster Linie daran gemessen, ob sie „für Stimmen schreiben“ konnten. Gaetano Donizetti war darin Meister.

Schon die Uraufführung seiner ersten Oper *Lucia di Lammermoor* im Jahr 1835 im Teatro San Carlo von Neapel wurde zu einem Triumph. Hier wie in seinen späteren Werken konnten die Sänger ihre perfekte Kunst des Belcanto demonstrieren. Für das italienische Stimmideal steht der Wohlklang im Mittelpunkt. Die Sänger müssen besondere Techniken mühelos beherrschen. Dazu gehört zum Beispiel die „Messa di voce“, das allmähliche An- und Abschwollen ausgehaltener Töne, oder das „Portamento“, bei dem zwei Töne durch ein sanftes Schleifen miteinander verbunden werden.

Eine Wahnsinnszene – in jedem Sinn

Die Grundlage für Donizettis *Lucia di Lammermoor* bildet Walter Scotts Roman *The Bride of Lammermoor*.

Zwei Liebende, Lucia und Edgardo, gehören verfeindeten Familien an. Intrigen soll ihre Verbindung verhindert werden, Lucia wird mit Arturo verlobt. Als sie von dem Betrug erfährt, verfällt sie dem Wahnsinn und tötet den ungetrauten Blutsüberströmten. Von der Wirklichkeit entsetzt bittet sie in der zwischen Traum und Wahn schwankenden Szene ihren Geliebten Edgardo um Verzeihung und begeht schließlich Selbstmord, Edgardo folgt ihr in den Tod.

Die Partie der Titelheldin war eine Paraderolle vornehmlich für Lindas, besonders glänzte sie natürlich in der „Wahnsinnsarie“. Die vielfach gegliederte Szene dauert nur 20 Minuten. Zwar sind auch andere Figuren beteiligt, im Mittelpunkt steht immer die Titelheldin. Gleich zu Beginn der großen Szene gibt es den Klang der Stimme des Geliebten zu hören („Il dolce suono“). Donizetti hat diese wunderbar sangliche Belcanto-Melodie erfunden.

Lucia di Lammermoor: „Wahnsinnsarie“

1 Il dolce suono

Il dol - ce su - o mi col-pì di sua vo - ce! Ah! Quel-la
vo-ce mi nel - l'as - cia - sa! Ed-gar-do! Io ti son re - sa, Ed-
gar - do! Ah! Ed-gar-do mi - o! Sì, ti son re - sa; fug-gi-ta io
son da' tuoi ne-mi - ci; da' tuoi ne - mi - ci.



Giovanni Carnevali:
Gaetano Donizetti (1835)

Gaetano Donizetti (1797–1848)

Donizetti gilt als einer der wichtigsten Komponisten der italienischen Oper. Nach erfolgreichen Jahren in Paris und Wien starb er geistig umnachtet in seiner Heimatstadt Bergamo.

Sir Walter Scott (1771–1832)

Der schottische Dichter schrieb mehr als 40 Romane, die meist romantische Handlungen in historische Zusammenhänge stellen (*Ivanhoe*).

4 Findet heraus, ob bzw. an welchen Stellen die Sängerin „Messa di voce“ und „Portamento“ einsetzt.



Rezitativ
→ S. 175

Der Ausdruck der Verzweiflung

Große Primadonnen werden nicht nur an ihrer Fähigkeit zum betörend süßen Ton des Belcanto gemessen. Sie müssen auch zur Darstellung extremer Gefühle fähig sein. Dabei sind Stimmkraft und Stimmbeherrschung ebenso gefordert wie schauspielerisches Talent. Das gilt besonders für die „Wahnsinnszene“. Lucia glaubt an eine furchterregende Geistergestalt zu sehen („sorge il tremendo fantasma“). Sie ruft Picardo auf, beim Altar Schutz zu suchen. Für den Ausdruck der Verzweiflung hat Donizetti dramatische Tonfolgen, die in einem Rezitativ münden.

2 Ohimè! Sorge il tremendo fantasma

Allegro vivace

Ohi-mè! Sorge il tremendo fantasma
e ne se-pa-ra! Ohi-mè! Ohi-mè! Ed-
gar-do! Ed-gar-do! Ah! Il fan-tas-ma!
Il fan-tas-ma e ne se-pa-ra!
Recit. Quo-mo, Ed-gar-do, a piè del l'a-ra.

Hochstil der Stimme

Italienische Opernkomponisten haben ihre Partien in aller Regel mit Läufen, Trillern und anderen Figuren aller Art ausgestattet. Aber das war nicht den Primadonnen nicht genug. Sie nahmen es geradezu als ihr Recht an, Kadenz hinzuzufügen, die ihre „Spezialitäten“ ins rechte Licht rückten.

Die Schlusskadenz aus der Arie *Ardon gli incensi* hat Donizetti recht schlicht notiert. Heute hört man dort allerdings meist einen Schwindel erregenden Hochseilakt der Stimme.

3 Ardon gli incensi, Schlusskadenz

sa - rá, sa - rá



Jenny Lind als Lucia (1845)



I, 31

5 Hört den Ausschnitt „Ohimè! Sorge...“ (NB 2). Beschreibt musikalische Mittel, mit denen Donizetti die Erregung und Verwirrung Lucias ausdrückt.

Kadenz

Hier: virtuoser Abschluss eines Stück, den die Sängerin frei gestaltet.



I, 32

6 Vergleicht die Kadenz im Hörbeispiel mit der Originalfassung (NB 3).

Spanisches Geigenfeuerwerk

■ Pablo Sarasate: Zigeunerweisen, op. 20 (1878)



James Whistler: Pablo Sarasate (1884)

Paganinis Nachfolger

Anders als in der Populärmusik treten in der heutigen „Ernstmusik“ Komponisten nur selten als Interpreten ihrer Werke auf – ihre eigenen immer. Anforderungen an die Musiker erlaubten meist nicht. Das war in früheren Epochen anders: Bach oder Mozart waren geniale Interpreten ihrer Musik, noch im 19. Jahrhundert ebenfalls. Komponisten die schöpferische Tätigkeit mit der des ausübenden Musikers. Als souveräne Kenner ihrer eigenen Werke konnten sie spezielle klangliche Effekte und neue Spieltechniken in ihren Werken wirkungsvoll einsetzen.

Als Mustervorgaben für die Personation von Komponist und Interpret kennt man bis heute den Geiger Niccolò Paganini und den Pianisten Franz Liszt, aber sie waren nicht die einzigen. Pablo Sarasate zum Beispiel als legitimer Nachfolger Paganinis.

Yusuf sprüht sich eine Auszeichnung für hervorragende Gelehrte und Künstler. Ende des 17. Jh. Bezeichnung für Aufwärtsmusiker im Gegensatz zum Musikliebhaber, seit dem 19. Jh. für ausübende Musiker, die über herausragende Spielfertigkeiten verfügen.

Antonio Stradivari (1644–1737)

Das berühmteste Mitglied einer Generationenfolge von Geigenbauern schuf Instrumente von außerordentlicher Klangschönheit. Viele Geiger halten sie bis heute für die besten. Bei Versteigerungen erzielen sie Preise von vielen Millionen Euro.

Die stärkste Anziehungskraft

Pablo Sarasate, 1844 im spanischen Pamplona geboren, hatte schon als Geigen-Wunderkind so überragende Leistungen, dass ihm Königin Isabella von Spanien eine überaus wertvolle Stradivari-Violine schenkte. Später wurde er 1908 als gefeierter Virtuose durch ganz Europa, aber auch nach Nord- und Südamerika. Seine phänomenale Geigentechnik und sein feuriges Spiel beschreibt ein Artikel in *Die Gartenlaube* im Jahr 1886:

Unter den berühmten Geigenspielerinnen der Gegenwart besitzt Sarasate entschieden die stärkste Anziehungskraft für ein großes Konzertpublikum. Und auch der strengere Kunstkenner wird diese Anziehungskraft nicht als entscheidenden Maßstab für sein Urtheil betrachten, er muss dennoch deren volle Berechtigung anerkennen. Denn sie ist bei Sarasate eine Art von elektrischer Wirkung, sie entfließt seiner Individualität, sie ist ein entzückendes und musikalisches Persönliches. [...] Niemand kann behaupten, dass heute irgendeiner vollendet schöner Geige spielt als Sarasate, niemand kann sich der augenblicklichen Wirkung entziehen. Die sinnliche Klarheit seines Tons, die Glockenreinheit in den höchsten Lagen ist bezaubernd; die Sicherheit und Eleganz seiner Technik ist unvergleichlich. [...] Sein Vortrag ist immer feurig und geschmackvoll, man wird nie eine unnobler Färbung, einen zu scharfen Akzent von ihm vernehmen.

1 Welche Maßstäbe der Beurteilung vermutet der Verfasser des *Gartenlaube*-Artikels wohl beim „strengeren Kunstkenner“?

Zigeuner

Die Herkunft des Begriffs „Zigeuner“ für ein Wandervolk, das in vielen Ländern der Welt lebt, ist ungeklärt; heute wird er als diskriminierend abgelehnt und meist durch die Eigenbezeichnung „Roma“ ersetzt. Außenstehende verbinden mit dem nomadischen Leben oft Vorurteile und Klischees, aber auch idealisierende Vorstellungen. Sie schlugen sich im 19. Jh. auf vielen Gebieten, z. B. in der Musik oder in Zigeunermoden nieder. (→ Siehe auch S. 20, *Roma*)

Cymbal

Ein mit Klöppeln geschlagenes Saiteninstrument, das vor allem in Osteuropa weit verbreitet ist.

2 **2** Nennt Wunschvorstellungen unserer Tage von einem „anderen“ Leben, die dem Zigeunermythos des 19. Jh. entsprechen.

3 **3** Weist auf die mithilfe des Hörers im Abschn. „Zigeunerweisen“ genannten „Musikstücke“ im NB 1 nach.

Mythos der Freiheit

Die Industrialisierung und der technische Fortschritt ängstigten im 19. Jahrhundert viele Menschen; sie fürchteten die Zerstörung der Natur, den Verlust der Freiheit. Man sehnte sich nach einer Lebensweise, in der man sich nicht dem Diktat der Maschinen zu beugen hat. In romantisierender Verklärung idealisierten deshalb die nomadisch lebenden „Zigeuner“, blendete dabei aber die dem eigenen Lebensverhältnisse des Wandervolks aus.

Nikolaus Lenau beschreibt in einem Gedicht aus dem Jahr 1838 diese Haltung: Ein Reisender begegnet drei Zigeunern, die unter einem Weidenbaum lagern. Vom Abendschein umglüht spielt einer auf der Geige, ein zweiter auf eine Pfeife, der dritte schläft, während sein Cymbal am Baum hängt.

An den Kleidern trugen die Drei/Löcher und Flecken,
Aber sie boten trotzig frei/Spott den Erdengeschickten.
Dreifach haben sie mir gezeigt,/wie sie über uns nachtet,
Wie man's verraucht, verschläft, verraucht und dreimal verachtet.
Nach den Zigeunern lange noch stand ich im Weiterfahren,
Nach den Gesichtern dunkelbraun,/den schwarzlockigen Haaren.

Zigeunerweisen

Auch Komponisten griffen die Themen auf. In großer Zahl sind Zigeuner in den Titeln von Operetten und in den Texten von Chansons vertreten. Authentische Musik der Roma spielte dabei aber keine Rolle. Das „Zigeunerische“ verband man vielmehr einerseits mit dem Flamenco-Andalusens, der in Spanien etwa um die Jahrhundertmitte Mode im Unterhaltungsverkehr geworden war. Mehr noch aber dachte man dabei an die ungarischen Kapellen, die seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts das Publikum begeisterten. In diesen Ensembles waren Mitte der 1800er tatsächlich zum größten Teil Roma waren, wurde eine ihrer Musiken entwickelt. Dabei spielte der erste Geiger, der Primás, eine herausragende Rolle. Mit stürmischen Läufen, Doppelgriff-Seufzern und Trillern („Vogelgezwitscher“) versetzte er seine Zuhörer in den Bann.

Zwischenlos hatte auch Pablo Sarasate die Musik solcher Kapellen im Ohr, als er seine *Zigeunerweisen* schrieb.

Zigeunerweisen

1 **1** *Lejos, muy trè pasioné*
arco
rall.
f
p *rit.* *pp* *f* *espress.*
tr *tr* *tr*



I, 34

Die sentimentale Note



Anonym: Zigeunerpaar (Beginn des 19. Jh.)

In der ausgedehnten Einleitung von Sarasates *Zigeunerweisen* herrscht ein Merkmal vor, das seiner eigenen Interpretationsweise wohl sehr entgegenkam. Neben seiner phänomenalen Technik wird in zeitgenössischen Berichten nämlich immer wieder sein „feuriges“ Spiel gerühmt. Man kann ahnen, wie wirkungsvoll reizitativartige Melodien vorgetragen werden. Neben einem freier Rhythmus und verschiedenen Arten des Glissando benachbarter Melodietöne tritt eine ein wenig sentimentale Note auf.

Neben den formalen und emotionalen Elementen übernahm er auch die sowohl in der andalusischen wie auch in der ungarischen Zigeunermusik übliche „Zigeunertonleiter“. Diese ungewöhnliche Tonreihe, die einige an orientalische Musik erinnert, enthält ungewöhnlich häufig Sekundschritte zwischen den ersten und dritten sowie zwischen den letzten und

4 Hört den Ausschnitt zum NB 2. Wo finden sich die genannten Merkmale, die zu einer „sentimentalen“ Wirkung beitragen?



I, 35

5 Bestimmt im NB 2, an welcher Stelle das charakteristische Intervall der Zigeunertonleiter auftritt.

➔ Musiklehre kompakt, S. 193

2

pp en glissant

Ein furioses Finale

Die formale Einordnung von Sarasates *Zigeunerweisen* für Solovioline und Orchester fällt nicht ganz leicht. Der Aufbau des Werkes ähnelt dem des „Csárdás“, wie ihn die Zigeunerkapellen gerne spielten. Dieser ungarische Tanz beginnt mit einem langsamen Einleitungsteil, Sarasates Werk mit einer ausgedehnten Fantezie. Im Csárdás folgt ein virtuoser, oft geradezu wilder Teil, in dem die Primás mit Springbögen und Pizzicati in den höchsten Höhen glänzt. Mit einem solo virtuoseren Finale enden auch die *Zigeunerweisen*.

Pizzicato

Spielweise auf Streichinstrumenten, bei der die Saiten gezupft und nicht mit dem Bogen („con arco“) angestrichen werden. Besonders schwierig sind Pizzicati mit der linken (Greif-) Hand, die durch ein + angezeigt werden.

3

plus animato

arco

cresc.

pizz.

ff

6 Hört einen Csárdás einer authentischen Zigeunerkapelle. Vergleicht ihn mit dem Schluss von Sarasates Werk (NB 3).



I, 36/37

7 Hört die *Zigeunerweisen* im Zusammenhang und erkennt die Ausschnitte (NB 1–3) wieder.



I, 33–36

Mit Kisten gespielt – Die Rumba

1 Findet andere Beispiele für tänzerische Musik, deren Texte Protest gegen bestehende Verhältnisse ausdrücken.

Tanz der Freigelassenen

1886 wurde in der spanischen Kolonie Kuba die Sklaverei offiziell abgeschafft. Die Freigelassenen strömten in die Städte. Die meisten von ihnen fanden weder Arbeit noch Brot, lebten in Elendsvierteln. Ihre auf afrikanischen Wurzeln beruhende Kultur aber entwickelten sie hier weiter, z. B. in der Rumba. Am Anfang standen Lieder, in denen der Protest gegen die elenden Lebensbedingungen ausgedrückt wurde. Zur Begleitung verwendete man verschiedene Perkussionsinstrumente. Zu diesen Liedern führte man ganz unterschiedliche Tänze aus, alle unter dem Sammelbegriff Rumba. Esteban Montejo, ein ehemaliger Sklave, berichtet über seine Erlebnisse in Havanna im Jahr 1899:



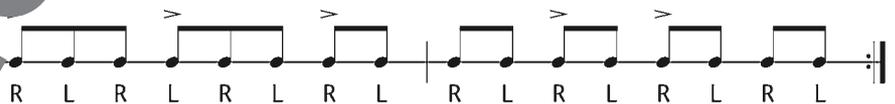
Rumba in Kubas Hauptstadt Havanna

Dort gab es mehr Musik als sonst wo; Rumba mit Kisten gespielt. Sie spielten auf Kisten, die sie zwischen die Beine nahmen. Alle Straßen und drinnen die Häuser waren voller Menschen. ... Die Alten und die Jungen tanzten, bis sie umfielen.

Claves als Rhythmus

Dieses Instrument hat sich in der folkloristischen Rumbamusik bis heute erhalten: Neben Böxchen aller Art verwendet man Alltagsgegenstände wie Löffel und Kisten (Cajones). Die wichtigsten Rolle spielen die Claves, kleine Holzstäbe, die gegeneinander geschlagen werden. Das spanische Wort „clave“ bedeutet „Schlüssel“. Und die Claves spielen auch den „Schlüssel“ für das ganze komplizierte rhythmische Gebäude der Rumba. In langsamem Tempo geben sie ein 2-taktiges Muster vor.

2 Übt zunächst das Grundmuster in langsamem Tempo, indem ihr es leise und langsam mit den Fingern oder Stiften auf der Tischkante ausführt.



Ausführung mit Claves (Claves-Patterns)



oder



3 Übt nun zu einem leisen Metrum die Claves-Patterns. Nehmt dazu zwei Stifte als Ersatz für die Claves. Schließt zur besseren Konzentration beim Üben die Augen.

Rumba-Rhythmen

Über den Grundrhythmus der Claves wird eine Fülle verschiedener, oft überaus komplizierter Patterns geschichtet. Sehr einfache Beispiele können so aussehen:

1. R L R L R L R L R L
 2. R R L R L R L
 3. L R L R
 4. R L R R L R L R L

4 Sucht geeignete „Instrumente“. Setzt die Patterns (NB 1-4) mit dem Grundmuster der Claves zusammen (Noten, die mit einem Akzent werden betont, die anderen sind unbetont). Beginnt den Rhythmus mit einem leise geschlagenen Metrum.



Rumba-Carrés

Wie andere Tänze verschiedener Länder und Epochen fand auch die Rumba den Weg aus ihrer ursprünglichen Atmosphäre in die große Welt. Schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam sie zunächst in die USA, dann auch nach Europa. Dabei gab es unterschiedliche Ausprägungen; alle waren gegenüber dem kubanischen Original rhythmisch vereinfacht. In einer relativ langsamen Version wurde die Rumba schließlich zu einem der fünf Bestandteile des lateinamerikanischen Turniertanzes, und in Tanzschulen ist sie fast immer fester Bestandteil des Programms.



Selbst in der vereinfachten und „zivilisierten“ Fassung der Tanzkurse haben sich einige Merkmale der ursprünglichen Rumba erhalten:

- Ihr Grundschrift wird auf engem Raum getanzt. Dabei sollen alle Bewegungen gleichmäßig ausgeführt werden.
- Vorwärtsschritte setzt man deshalb meist langsam an.
- Typisch für die Rumba ist ein natürlicher Hüftschwung, der entsteht, wenn man bei der Übertragung des Gewichts auf den Fuß den Knie ein wenig durchdrückt.

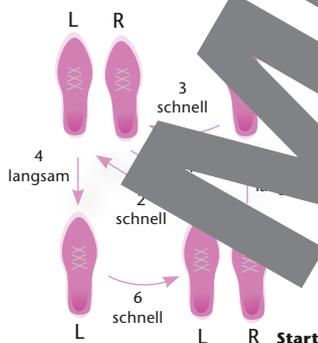
5 Hört die Tanzturnier-Version einer Rumba. Beschreibt ihre Eigenschaften im Blick auf die ursprüngliche Gestalt der Rumba.



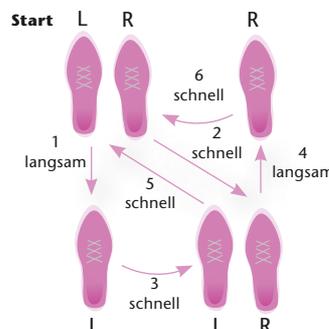
6 Betrachtet das Bild von P. J. Crook und überlegt, inwieweit es mit der Beschreibung der Rumba (→ Rumba-Carrés) übereinstimmt.

Quelle: P. J. Crook, Rumba (2008)

Herren:



Damen:

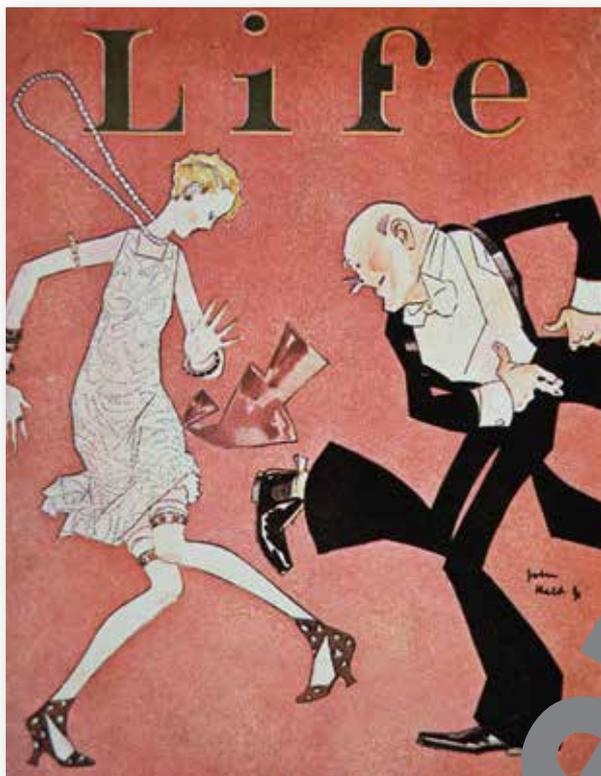


Von diesem Rumba-Carré ausgehend lassen sich eine Reihe einfacher Figuren erschließen, z.B. ein Carré mit Rechtsdrehung oder ein Damensolo, bei dem sich die Dame mit den Schritten 4–6 eines Rechtscarrés unter den gefassten Händen dreht.

7 Führt den Grundschritt zunächst langsam und auf kleinem Raum aus. Tanzt dann zur Musik.



Afroamerikanische Vorbilder – Die Swing-Tänze



Titelbild eines Life-Magazins (1926)

Der Mut, in die Knie zu gehen

Nach dem Ersten Weltkrieg veränderte sich das Geschehen auf dem Tanzparkett. In der Folge kamen immer neue Tänze in Mode. Die meisten dieser Tänze kamen aus der Neuen Welt und setzten sich bald auch in Europa durch. Und fast alle – mit Ausnahme der Choriker – waren von afroamerikanischen Elementen geprägt. Der erste dieser Tänze war der Charleston.

„[Er] verlangt Körperartistik und den Mut, in die Knie zu gehen, die Glieder ineinander zu verdrehen und den Po herauszustrecken. Die hockere Haltung verweist auf die afrikanischen Stellungen des Charleston; schon der Juba Dance, im 18. Jahrhundert bekannter Sklaventanz, enthielt das Hockkreuzen, und der Charleston, nichts anderes als ein Konglomerat solcher schwarzen Bewegungstypen, nahm diese Figur auf.

Wenn er in leicht hockender Stellung ging, die Knie aufeinander klappte, und die darauf liegenden Hände jedes Mal beim Zusammen schlagen die Seiten vertauschten, sah das aus, als würden sich der Arme die Beine überkreuzen. Wenn er dann noch die ganze Person wie von selbst über den Boden glitt, nämlich dadurch, dass Hacken und Fußspitzen im selben Rhythmus eine Zickzacklinie bildeten, erntete er für die Nummer sicheren Applaus.“

(Astrid Eichstedt/Bernd Polster)

1 Führt – in langsamem Tempo – den beschriebenen Bewegungsablauf aus.

Dixieland
→ S. 95

Ragtime
→ S. 91

Josephine Baker
(1906–1975)

Die amerikanische Sängerin und Tänzerin wurde als erste schwarze Frau in den reichen Show-Kreisen akzeptiert. Sie unterschieden gegen Rassendiskriminierung ein und adoptierte zwölf Kinder unterschiedlicher Hautfarbe und Religion.

Musik aus dem Jazz-Repertoire

Auch die Musik, die auf den neuen Tänzen getanzt wurden, hob sich sehr deutlich von den Klängen traditioneller Musik ab.

„Die bestimmenden Tänze der 20er-Jahre hatten ihre Wurzeln allesamt in den Gesellschaftstänzen der afroamerikanischen (vor allem Südstaaten-) Schwarzen. Es war eine ihrer Musik – einer Musik, die der Rest der Welt nach und nach als Jazz kennen lernte.“ (Gerald Jonas)

Getanzt wurde vor allem zu Ragtimes und Dixieland-Standards. Dazu kamen Titel aus Revuen und Musicals. Ein weiterer Ausgangspunkt für die Charleston-Begeisterung in Europa war die Bühnenshow. Josephine Baker löste sie aus, als sie in den 1920er-Jahren in Paris auftrat.



Josephine Baker (1926)

Charakteristische Synkopen

James P. Johnson (1894–1955) war Pianist und Bandleader. Als Komponist bewegte er sich gewandt in mehreren Stilen. 1923 wurde in New York sein Werk *Running Wild* uraufgeführt. Eine überaus erfolgreiche Nummer aus dem Musical war *Charleston*. Sie gab dem neuen Tanz den Namen.

Johnsons *Charleston* zeigt musterhaft die Merkmale der Musik, zu der man nun die Beine kreuzte. Eine eingängige Melodie und ein straffes Tempo bestimmen den fröhlichen Grundzug. Ein unverkennbares Charakteristikum ist aber die häufige Verwendung von Synkopen, die den Rhythmus prägen.

James P. Johnson: Charleston

Text u. Musik: Cecil Mack, James P. Johnson
© Konrad



James P. Johnson (1921)

2 Zeigt die Synkopenbildungen in der Melodie auf.
→ Musiklehre kompakt, S. 194

Shag, Jive und Boogie

Zwar kam der Charleston am Ende der 1920er-Jahre in der Mode aus der Mode. Aber die Lust am Tanzen blieb unverändert. Als nach dem Zusammenbruch der Börse im November 1929 die Große Depression die amerikanische Wirtschaft naheliegenderweise lähmte, wollte man, um die Tristesse zu vergessen. Später, nachdem man das Land wieder erholt hatte, wurde mit neuer Lebensfreude getanzt. Die Namen der Tänze wechselten: Shag, Lindy Hop, Jive, Susie Q., Jitterbug. Aber alle hatten gemeinsam: Die fettergetragten Schritte und Tanzhaltungen spielten keine wichtige Rolle mehr. Fast immer bewerkstelligte man sich in offener Tanzhaltung, und man erfand immer neue, akrobatischere Figuren.

Oft fasst man alle diese Tänze unter dem Begriff „Swing“ zusammen, denn in der Musik gaben nun die Bigbands diesen Jazzstils den Ton an. In Europa setzte sich schließlich der Begriff „Boogie-Woogie“ durch.

3 Hört eine Aufnahme von *Charleston* und verfolgt die Synkopenbildungen.



II, 25

4 Versucht nun, die typischen Charlestonbewegungen (→ Zitat S. 68) im Tempo zur Musik zu tanzen.



II, 25

Swing-Ära
→ S. 98

Piet Mondrian
(1872–1944)
Niederländischer Maler, der sich bei seinen abstrakten, geometrisch strengen Bildern auf die Primärfarben beschränkte.

5 Beobachtet und beschreibt die Bewegungen des Jazzsängers und Bandleaders Cab Calloway bei seinem *Boogie*.



3



Piet Mondrian: *Broadway Boogie Woogie* (1942–43)

© 2013 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International USA



Hip-Hop-Tänzer

Tanzstil der Bronx – Der Hip-Hop

Der Begriff „Hip-Hop“ bezeichnet einerseits eine Musikrichtung, andererseits eine ganze Jugendkultur, die sich ab den frühen 1970er Jahren entwickelte (→ Seite 11).

Zu den Elementen des Hip-Hop gehören neben Baggy Pants und Sneakers das DJing, Graffiti, Skateboarding und Breakdance. Der Ursprung des Hip-Hop liegt in den Blockpartys, Feiern eines ganzen Stadtviertels im hauptsächlichen von Afroamerikanern bewohnten Stadtteil Bronx.

Der Tanzstil wurde Hip-Hop vor allem durch Afrika Bambaataa populär. Hip-Hop-Choreografien, die

in Gruppen oder in Form eines sogenannten „battle“ getanzt werden, zeichnen sich durch einen Wechsel von Beat- und Offbeat-Bewegungen aus.

battle

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

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

Grundelemente des Hip-Hop

1. Time Step

Bei dieser Bewegung machen wir mit einem Bein Schritte in verschiedene Richtungen zum Bass-Beat. Die Knie sind leicht gebeugt.

2. Step Tap

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

Figuren

Ausgangsposition: Die Beine sind gespreizt und gestreckt, die Arme hängen locker an beiden Seiten des Körpers nach unten.

Ausführung:

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



Figur 2

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

Ausführung:

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



- 2** Führt zur Musik die verschiedenen Hip-Hop-Modelle aus. Eine Hilfe zur Durchführung der Modelle findet ihr in den Videoausschnitten.



II, 31



Figur 3

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

Ausführung:

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



- 3** Erfindet zusätzliche eigene Modelle.

Figur 4

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

Ausführung:

- Auf den Downbeats die Beine durchstrecken, die linke Hand ruht auf dem linken Oberschenkel, während der rechte Arm seitlich am Kopf nach rechts im Winkel abgewinkelt wie zum Ballwurf schlag ausholt (Achtung: Der Lauf beginnt auf dem Auftakt, nicht auf dem Downbeat).
- Auf den Downbeats die Knie leicht beugen und mit dem gehobenen Arm nach unten schlagen. Der andere Arm ruht währenddessen weiterhin locker auf dem Oberschenkel (→ Bild).



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



II, 31

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



II, 40

1 Hört einen Sänger der klassischen Musik und beschreibt Elemente des „richtigen“ Klangs in diesem Stil.



II, 41

2 Hört einen Ausschnitt aus dem *Basin Street Blues* und zeigt typische Elemente im Gesang Louis Armstrongs auf, die den Ausdruck steigern.

3 Überlegt, welche Möglichkeiten der Ausdruckssteigerung beim klassischen Gesang zur Verfügung stehen.



II, 42

4 Hört und beschreibt in Armstrongs Trompetenspiel im *Basin Street Blues* die „Umwege“ zum Ton.

Seele und Herz und Tiefe in jedem Ton



Der persönliche Ausdruck

Nach einem Auftritt Louis Armstrongs in London konnte man in der *Times* lesen:

Natürlich ist diese Stimme hässlich, gemessen an dem, was wir in Europa Schönheit des Gesangs nennen. Aber der Ausdruck, den Louis Armstrong in diese Stimme legt, alles das, was an Seele und Herz und Tiefe in jedem Ton mitschwingt, macht diese Stimme schöner als das meiste, was es an technisch brillantem und schön klingendem, aber kaltem und seelenlos klingendem Gesang in der Welt heute gibt.

Mit diesen Worten beschreibt der Kritiker einen fundamentalen Unterschied zwischen der europäischen klassischen Musikkultur und dem Jazz. Hier gibt es „richtigen“ Klang, „richtige“ Spiel- und Gesangstechnik. Man sucht die Instrumentalisten und Sänger im klassischen Bereich streben ein Klangideal an, das gewissermaßen objektiv zu beurteilen ist. Ihre Kollegen im Jazz suchen das Individuelle und als Möglichkeit des persönlichen, „subjektiven“ Ausdrucks. Das hat natürlich auch damit zu tun, dass Musiker in der traditionellen europäischen Musik Kompositionen möglichst werkgetreu wiedergeben, den Vorgaben des Autors gehorchen, während die Interpreten im Jazz Vorlagen frei gestalten.

Beispiel Armstrong

Dieser ganz individuellen Sound im Jazz ist Louis Armstrong ein Musterbeispiel, als Sänger ebenso wie als Trompeter. 1901 wurde er in New Orleans geboren, wo bald seine Paradekarriere begann, als Schüler in einer Besserungsanstalt, als Musiker in Brass Bands seiner Heimatstadt, auf Mississippi-Dampfern, in Chicago, schließlich als Jazzlegende in der ganzen Welt. Was er auch spielte, selbst bei seinen Ausflügen ins Schlager-Geschäft, bis zu seinem Tod im Jahr 1975 blieben seine Stimme und sein Trompetenton unverwechselbar. Ein Kritiker schrieb 1951 im *Spiegel*:

Das Charakteristikum seines Spiels, das einen eigenen Stil repräsentiert, ist rational schwer zu erfassen. Seine Melodielinien sind so scharf und gestochen gezeichnet, dass man selbst bei Schleiftönen und Glissandi nicht merkt, wie der Ton eigentlich erst „auf Umwegen“ erreicht wird. Dieser einzigartige Trompetenton Armstrongs aber ist nicht allein durch Glanz, Reinheit und Höhe ausgezeichnet, sondern auch dadurch, dass er mit jeder Note etwas „ausdrückt“, was mit „Schwermut“, „Trauer“ und vor allem bei Armstrong: „Freude“ nur sehr ungenau zu definieren ist.



Louis Armstrong (um 1940)

Umwege zum Ton

Die „Umwege“ zum Ton sind ein Charakteristikum des Jazz-Sounds. Klassische Musiker und Sänger wollen in aller Regel den natürlichen Klang des Instruments oder der Stimme möglichst unverfälscht erhalten. Jazzmusiker dagegen wollen diesen Klang oft verändern oder verschleiern. Für klassische Musiker ist es geradezu eine Todsünde, den Ton nicht genau zu treffen. Ganz anders im Jazz. Da werden die exakten Tonhöhen oft bewusst ein wenig verschliffen. Der Begriff „off pitchness“ (= weg von der Tonhöhe) fasst Techniken zusammen, mit denen die exakte Tonhöhe verschleiert wird.

- **Smear** (engl. für „schmieren, verwischen“): Ein Ton wird tiefer angesetzt und die gewünschte Tonhöhe gezogen.
- **Glissando** (ital. für „gleiten“): kontinuierliche „gleitende“ Veränderung der Tonhöhe aufwärts oder abwärts.
- **Dirty Tones**: Bestimmte Töne werden gepresst bzw. gequetscht und dadurch unklar hervorgebracht.
- **Vibrato**: gleichmäßiges, geringfügiges Verändern der Tonhöhe eines gehaltenen Tons.
- **Growl** (engl. für „knurren, brummen“): rauher, heiserer Klang bei Blasinstrumenten; wird durch spezielle Spieltechniken erzielt.

5 Hört den Saxofonisten Branford Marsalis und beschreibt, welche der beschriebenen Techniken hier Anwendung finden.



II, 43

Phrasierungen

Die Tonbildung im Jazz ist eng mit der Phrasierung und der Artikulation verbunden. In ihrem Zusammenwirken spielen diese Elemente eine wesentliche Rolle für den Charakter eines Jazzstücks. Ein stilprägendes Element im Jazz ist die sogenannte swing-Phrasierung, bei welcher von zwei aufeinander folgenden Achteln das erste etwas länger gespielt wird (→ Seite 99). Der Bereich der Artikulation bezieht sich auf das Verbinden bzw. Trennen von aufeinander folgenden Tönen. Dabei stehen im Wesentlichen folgende Möglichkeiten zur Verfügung:

- Töne werden kurz (staccato) gespielt: 
- Töne werden länger gespielt, aber von anderen Tönen überlagert (tenuto): 
- Ein Ton wird mit dem nächsten verbunden (legato): 

Am Beispiel eines Ausschnitts aus einem Jazz-Etütje ist das Zusammenwirken von Tonbildung, Phrasierung und Artikulation anschaulich nachvollziehbar.

Fred Lipsius: Blues (Beispiel)

Musik: Fred Lipsius
© Advance Music

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff shows a melodic line starting with a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with a similar triplet. The third staff features a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The fourth staff concludes the phrase with another triplet of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the tempo is marked 'Allegretto'.

6 Spielt den Beginn des Blues auf beliebigen Instrumenten notengetreu mit möglichst schönem Ton.



7 Hört nun den Beginn mehrmals. Verfolgt dabei den Notentext und vergleicht die Aufnahme mit dem „klassischen“ Spiel.

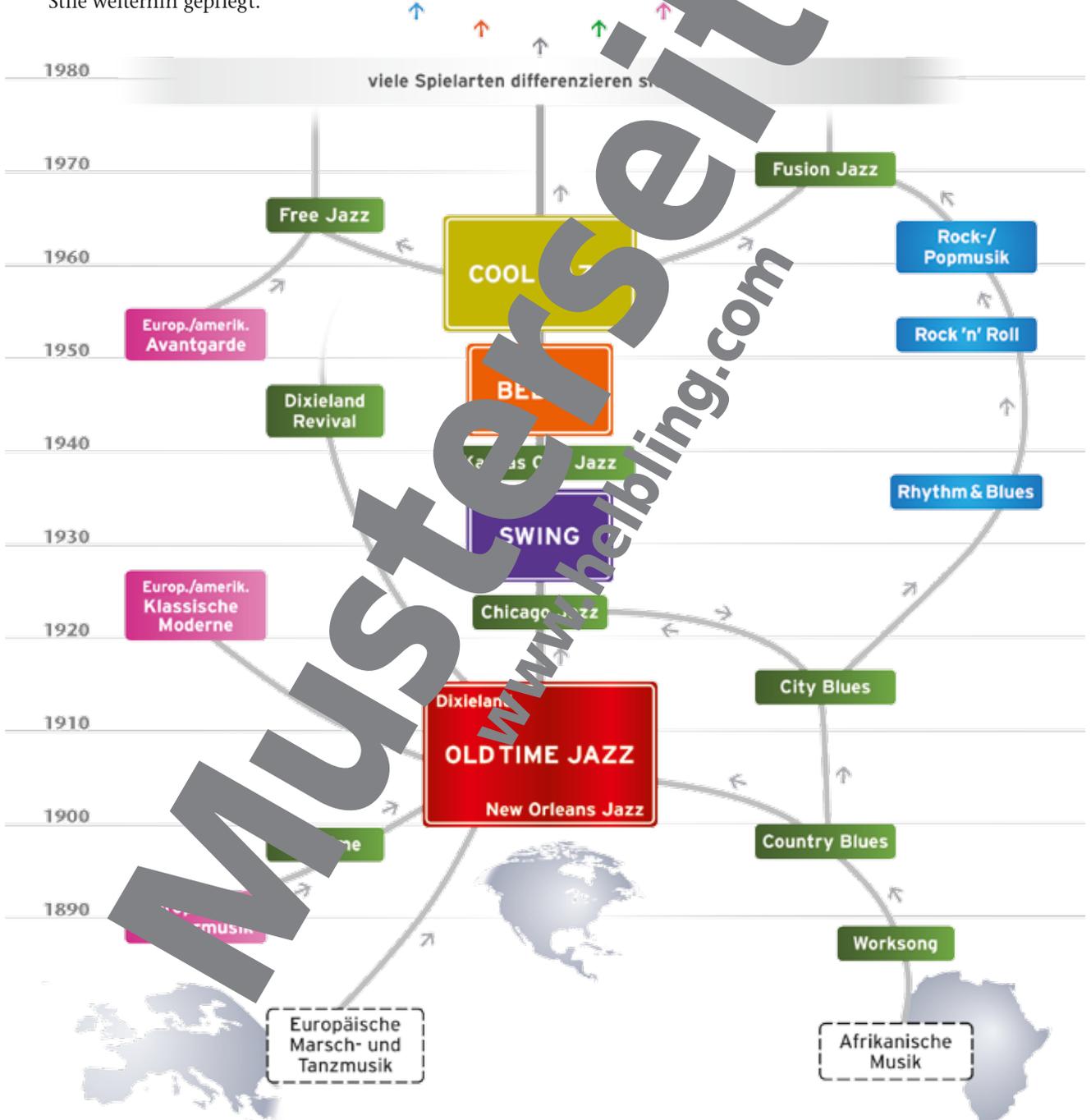


II, 44

Seit den 1970er-Jahren hat sich eine kaum übersehbare Fülle von Spielarten des Jazz herausgebildet, über deren stilistische Einordnung die Kenner streiten. Daneben werden die historischen Stile weiterhin gepflegt.



Jazz wird heute in aller Welt gespielt: im Jazzclub und im Konzertsaal, als Filmmusik und in speziellen Radioprogrammen zur Unterhaltung und als intellektuelle Bereicherung.



New Orleans im Dixieland – Der Old Time Jazz

Canal Street und Basin Street

Um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert formte sich der Jazz, darüber sind sich die Musikhistoriker einig. Sie stimmen auch darin überein, dass dieser wichtigste Beitrag Nordamerikas zur Musikgeschichte in den ersten Jahrzehnten seinen Schwerpunkt in den Südstaaten hatte, im Dixieland.



Zack Blanton: Street Parade

Dieser Begriff wurde auch zur Kennzeichnung weißer Kapellen aus der Frühzeit des Jazz angewendet. Tatsächlich waren die Unterschiede zwischen den Spielern afroamerikanischer und europäisch-stämmiger Musiker nicht fundamental. Wenn auch gemischte Ensembles nicht üblich waren, die Musiker trafen und arbeiteten doch, z.B. bei den Street Parades, die zu allen möglichen Gelegenheiten stattfanden. Der bekanntesten ist „Mardi Gras“, der Karneval von New Orleans. Der Posaunist Kid Ory erzählt:

Tag und Nacht marschierten die Bands die Straßen auf und ab und stießen sich die Lunge aus dem Leib: Die Weißen hatten ihren „Prinze-Karneval“, der kam durch die Canal Street herauf; die Neger hatten den „King of the Zouls“, der kam durch die Basin Street.

Dixieland

Allgemein die Staaten, in denen bis zum amerikanischen Bürgerkrieg die Sklaverei erlaubt war. Der Begriff soll von einer Grenzlinie herrühren, die der Landvermesser Jeremiah Dixon zog, oder von den Zehndollarnoten der Bank von Louisiana, auf deren Rückseite das französische „dix“ (= 10) gedruckt war.

Boldens Repertoire

Buddy Bolden gehörte zu den bekanntesten Musikern der Frühzeit des Jazz. Der Trompeter Bunk Johnson beschrieb ihn als „glänzend aussehenden Mann, von brauner Hautfarbe, hoch gewachsen, schlank“, nach dem er zurück war. Von Boldens Trompetenspiel existieren keine Tonaufnahmen. Aber die Berichte der Zeitgenossen schildern das Charakteristische seines Spiels. Ihnen lässt sich auch das Repertoire seiner Bands erschließen.

Alphonse Picou: Buddy war [...] der lauteste, alles je gegeben hat, sein Kornett klang ohne Mikrofon so laut wie das Louis Armstrong mit Mikrofon.

Bud Scott: Jeden Sonntag sang Bolden in der Kirche, und da formte er seine Auffassung von Jazzmusik. Die Gemeinde klatschte beim Singen in die Hände und blieb auf diese Art immer im selben Rhythmus.

Bunk Johnson: Bolden spielte alle Arten von Blues. Als ich in seine Band kam, haben wir uns laut alle diese Blues-Stücke ausgedacht.

Daniel Hardy: Die Bolden-Band spielte weiterhin das übliche Repertoire von Schottischen, Walzern, Polkas, Mazurkas und Quadrillen, wobei die letzteren im Mittelpunkt ihrer Konzerte standen.

1 Stellt aus den Informationen auf dieser Seite zusammen, welche Art von Stücken die Musiker des New Orleans Jazz im Repertoire hatten.

2 Hört den *Canal Street Blues* in einer Aufnahme King Olivers, dessen Spiel von Buddy Bolden geprägt wurde. Setzt das Stück in Bezug zu den Informationen auf dieser Seite.



III, 1



Buddy Bolden

Einen Popsong arrangieren

I a Wählt einen Song, den ihr spielen wollt. Macht euch die Tonart eures Stücks und die Stufen der verwendeten Akkorde bewusst.

I b Hört euch den Song mehrmals im Original an und informiert euch über Besetzung, musikalische Details und den Charakter des Songs.

II a Erstellt eine einfache Bassstimme aus dem Akkordverlauf des Leadsheets. Der Bassist spielt bei jedem Akkordwechsel einmal den Grundton an.

Groove
Gefühl für Rhythmus,
Spannung und Tempo.

II b Erstellt eine rhythmische Bassfigur. Spielt sie auf dem Bass.

II c Spielt nun die Basslinie. Rhythmisiert sie.

I Leadsheet

Anders als bei Volksliedern muss man sich bei den meisten Popsongs die Akkorde nicht mühsam suchen. Man findet sie vielmehr im Leadsheet, wo zusammen mit Melodie und Text die Begleitharmonien als Akkordsymbole angegeben werden. Als Beispiel wurde hier die Pop-Ballade *Sailing* gewählt, die der Sänger Rod Stewart einen seiner größten Erfolge erzielte.

Beispiel *Sailing*: Leadsheet

Text u. Musik: Gavin M. Sutherland
© Universal

1. I am sail-ing, I am home a - gain 'cross the sea.
I am sail-ing sto-ry of the sea, to be near you, to be free.

The image shows two staves of music in 4/4 time. The first staff contains the melody for the first line of the song, with lyrics '1. I am sail-ing, I am home a - gain 'cross the sea.' The second staff contains the melody for the second line, with lyrics 'I am sail-ing sto-ry of the sea, to be near you, to be free.' Chord symbols are placed above the notes: F, G7, Dm, Gm, and F.

II Bass

Der erste Schritt beim Arrangieren ist meist das Erstellen einer Bassstimme. Der (E-)Bass als tiefes Instrument der Band ist für das Fundament zuständig und spielt oft die Grundtöne der Akkorde.

Beispiel *Sailing*: Grundtöne der Akkorde

The image shows a single bass staff in 4/4 time. It contains the root notes of the chords: Dm (D), Bb (Bb), and F (F). The notes are placed on the staff to show their positions: D on the second line, Bb on the first space, and F on the first line.

Neben der Aufgabe, mit den Grundtönen das Fundament der Begleitakkorde zu bilden, ist der (E-)Bass zusammen mit dem Schlagzeug der rhythmische Kern der Band und für den Groove verantwortlich.

Beispiel *Sailing*: Rhythmische Bassfigur

The image shows two rhythmic bass figures in 4/4 time. The first figure is a quarter note followed by a quarter note, then a quarter note followed by a quarter note. The second figure is a quarter note followed by a quarter note, then a quarter note followed by a quarter note. The word 'oder' is written between the two figures.

Beispiel *Sailing*: Basslinie

The image shows a single bass staff in 4/4 time. It contains the bass line for the song, with lyrics 'I am sail-ing sto-ry of the sea, to be near you, to be free.' Chord symbols are placed above the notes: F, Dm, Bb, and F.

III Drumset

Passend zur Basslinie bietet sich folgender **Standard-Rhythmus** für das Schlagzeug an:

Achtung: E-Bass und Bass-Drum sollten rhythmisch genau zusammen sein, so groovt das Stück später!

III Nehmt einen Grundrhythmus für das Drumset hinzu. Ihr müsst den Standard-Rhythmus (nebenstehend) verwenden.

IV Percussion

Viele Popsongs können durch Percussion-Instrumente klanglich abwechslungsreicher gestaltet werden, mit Congas, Bongos, Claves, usw. Percussion-Instrumente sollten sparsam eingesetzt werden (außer bei Latin-Songs) z. B. nur in bestimmten Teilen oder zur Akzentuierung mancher Stellen. Percussion (außer wie Sailing) eignen sie sich in der Regel nicht.

IV Überlegt, in welchen Teilen ihr Percussion-Instrumente einsetzen könnt. Sie können auch zur Akzentuierung mancher Stellen dienen.

V Begleitsätze

Im nächsten Schritt kommen die Harmonieinstrumente, also Gitarre und/oder Klavier bzw. Keyboard hinzu. Auch diese Instrumente orientieren sich an dem im Leadsheet angegebenen Akkordfolgen.

Beispiel *Sailing*: **Harmoniebegleitung**

Va Überlegt euch eine Begleitung für euren Song. Rhythmisch könnt ihr bei Pop-Balladen die Akkorde in Halben oder Vierteln anschlagen, interessanter klingen allerdings gebrochene Akkorde.

Vb Achtet darauf, dass ihr die Akkorde in einer mittleren Tonlage spielt. Zu tief klingt die Begleitung schwammig und dumpf.

Noch besser klingt der Begleitsatz für Streichinstrumente, Bläser oder auch Stabspiele.

Beispiel *Sailing*: **Guideline** (ausgewählte Noten)

Achtet darauf, dass beim Akkordwechsel die Stimmen nur kleine Intervalle spielen. Nehmt deshalb innerhalb einer Stimme möglichst den nächstgelegenen passenden Ton des Folgeakkords.

Vc Erstellt Guidelines aus Tönen der im Leadsheet angegebenen Akkorde.

Vd Bei schnelleren Songs könnt ihr die Stimmen noch rhythmisch gestalten.

Ein Geschöpf von zweifelhafter Herkunft

Vom Broadway in die Welt



Musical-Plakate am Broadway in New York

Minstrel-Show

Im 19. Jahrhundert überaus beliebte Aufführung, bei denen weiße Darsteller schwarz geschminkt das komödiantische Talent der Afroamerikaner karikierend nachahmten.

1 Übersetzt den Text des Songs.

2 Singt den Ausschnitt zu einer eigenen Begleitung.

Kompetenz:
Einen Popsong arrangieren, S. 106f.

3 Untersucht die Tonart, den Rhythmus und die Art der Tonskala.
➔ **Musiklehre kompakt**, S. 193

4 Ordnet die musikalischen Merkmale einer auffälligen rhythmischen Besonderheit historischer Musik zu.
➔ **Musiklehre kompakt**, S. 194

5 Hört *Ol' Man River*. Bestimmt „europäische“ und „amerikanische“ Elemente.

Wie kaum eine andere Form des Theaters hat es die Welt mit ihren Fahnen erobert. Dabei ist das Musical ein musikalisches Geschöpf zweifelhafter Herkunft, mit vielen Vorfahren und tausend Gesichtern.

Im 19. Jahrhundert blühten in Wirtschaftsmetropolen wie New York Theater und Showbühnen auf, die große Zuschauermassen anlockten. Musiker und Darsteller aus diesem Milieu arbeiteten bald auch außerhalb der USA, Musikverlage und Produzenten sammelten sich in New York City am Broadway. Auch dort spielte man Opern, Oratorien und Revuen, in denen Zirkusnummern einander abwechselten.

Als dann immer mehr Amerikaner in dem Geschäft Fuß fassten, kamen Elemente des

Jazz, des Ragtime und der Minstrel-Shows hinzu. Das kann man deutlich hören in *Show Boat*, das 1927 in New York uraufgeführt wurde und das oft als das erste Musical bezeichnet wird. Im Unterschied zu den beliebten bunten Folgen verschiedener Bühnenergebnisse erlebte man hier eine durchgängige Handlung:

Auf dem prächtigen Mississippi-Dampfer treffen sich Varietékünstler und Spieler, und der schwarze Zeze singt ein Lied über die Bedeutungslosigkeit seines Daseins, das der große Strom nicht einmal wahrnimmt.

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

Text: Oscar Hammerstein; Musik: Jerome Kern
© Chappell

Übersetzungshilfen:

sumpin' = something; nuthin' = nothing; tators = potatoes

Ein musiktheatralischer Dieb

Als „Musical Play“ wurde *Show Boat* bei der Uraufführung bezeichnet. Später machte man aus dem Adjektiv den Gattungsbegriff „Musical“. Eine exakte Definition dieser Form des Musiktheaters fällt allerdings schwer:

„Musical kann alles sein. Das Musical ist ein Dieb. Es greift zu allen theatralischen Mitteln und klaut aus den Schatzkammern der Kultur. Es ist schamlos, eine synkretische Gattung, ein Gesamtkunstwerk, ... aber von höchster Komplexität!“ (Erhard Pauer)

Tatsächlich kann man für die Aufführung eines Musicals alle Ensemblemitglieder Dreispartentheaters beschäftigen: Sänger, Schauspieler und Tänzer. Ein guter Musicaldarsteller vereinigt aber alle drei Fähigkeiten in sich.

Shakespeare und Sozialkritik

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

- Oft enthalten Musicals sozialkritische Elemente (*West Side Story*, *Billy Elliot*).
- Häufig werden die Grundzüge der Handlung aus der großen Literatur ausgeliehen, z. B. bei Shakespeare (*Kiss me Kate*) oder bei George Bernard Shaw (*My Fair Lady*).
- Regelmäßig werden erfolgreiche Musicals verfilmt. Gelegentlich sind – umgekehrt – Filme das Vorbild für Musicals (*The Lion King*).

Offen für Trends

Das Musical war stets offen für die Übernahme neuer musikalischer Trends. In den 1960er-Jahren prägten z. B. Einflüsse der Rockmusik Musicals wie *Hair*. Um 2000 wurden Jukebox-Musicals Mode, die Karriere von erfolgreicheren Künstlern auszeichneten. So erklingen in *Jersey Boys* die Hits der amerikanischen Gruppe THE FOUR SEASONS, *Mamma mia!* basiert auf Songs von ABBA.



Jersey Boys

Synkretismus

Vermischung verschiedener Kulte.

Dreispartentheater

Meist große Bühnen mit Ensembles für Oper, Schauspiel und Ballett.



Hair

6 Recherchiert über die Handlungen der genannten Musicals. Stellt dar, inwiefern sich die erwähnten Merkmale jeweils wiederfinden.

7 Hört Ausschnitte aus zwei Musicals und ordnet sie jeweils einem der genannten Werke zu.



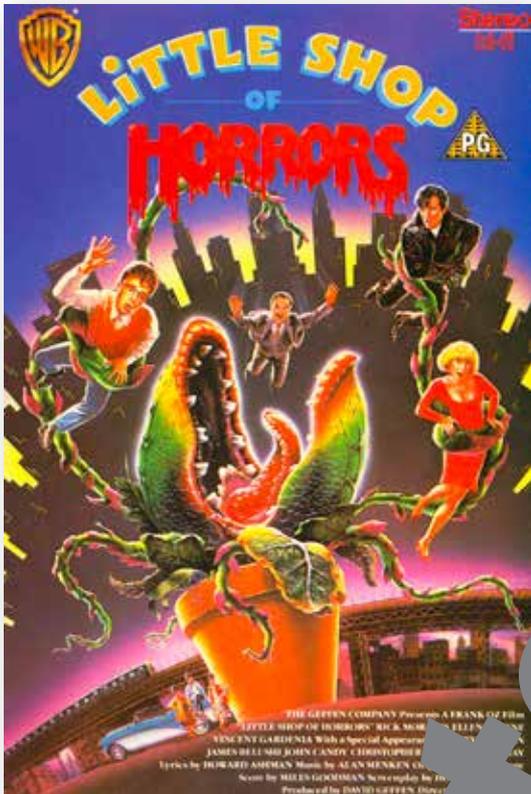
III,
21/22

Glanzlichter der Musicalgeschichte

- 1927: Kern/Hammerstein: *Show Boat*
- 1946: Porter/Spewack: *Kiss Me Kate*
- 1956: Loewe/Lerner: *My Fair Lady*
- 1957: Bernstein/Sondheim: *West Side Story*
- 1967: McDermot/Rado/Ragni: *Hair*
- 1971: Webber/Rice: *Jesus Christ Superstar*
- 1978: Webber/Rice: *Evita*
- 1986: Webber/Stilgoe: *The Phantom of the Opera*
- 1997: John/Rice: *The Lion King*

Schriller Thriller

- Alan Menken / Howard Ashman / Michael Kunze:
Der kleine Horrorladen (1982/86): Wachs für mich



Das Plakat zum Film



III, 23

Hört einen Ausschnitt aus Frankie Avalons *I'll Wait for You* aus dem Jahr 1958. Nennt charakteristische musikalische Gestaltungsmittel.



Frankie Avalon (1960)

Ein skurriles Stück um eine seltsame Pflanze

Das Musical *Little Shop of Horrors* von Alan Menken und Howard Ashman wurde 1982 in New York uraufgeführt. Eine deutsche Fassung, deren Text von Michael Kunze stammt, hatte 1986 Premiere (*Der kleine Horrorladen*). Das erfolgreiche Stück entstand die Verfilmung des Musicals durch Frank Oz. Das skurrile Stück um eine seltsame Pflanze hat zahllose Produktionen an Stadttheatern und Amateurbühnen erlebt, und an unzähligen Schulen wurde es mit großem Erfolg aufgeführt.

Ein Held in der Verlegenheit

Das Schicksal des Protagonisten gut gemeint mit Seymour Krelborn, dem Helden der Geschichte. Er ist bettelarm und haust in der schäblichen Gegend der Stadt in einem Kellerloch unter einem Blumenhändler. Derjenige Inhaber der launische Mr. Mushnik, beutet ihn als billige Arbeitskraft in seinem Laden rigoros aus. Auch in den Liebesgeschäften hat Seymour kein Glück. Still und hoffnungslos ist er mit seiner Kollegin Audrey verliebt. Aber er ist viel zu schüchtern, um ihr zu bestehen, was er für sie empfindet, und viel zu arm, um mit ihr an eine gemeinsame Zukunft denken zu können.

Die Rettung durch Audrey II

Mushniks Blumengeschäft steht vor dem Aus: In den heruntergekommenen Laden mit der welken Ware verirren sich keine Kunden mehr. Mr. Mushnik will das Geschäft aufgeben, und das trifft Audrey und Seymour schwer. Wie lässt sich der Bankrott verhindern? Da gibt es die Rettung: eine seltsame Pflanze, die Seymour kürzlich bei einem Chinesen gekauft und auf den Namen „Audrey II“ getauft hat. Kaum steht das ungewöhnliche Gewächs im Schaufenster, schon blüht das Geschäft auf. Scharenweise strömen Kunden in den Laden. Audrey lässt Audrey II trotz aller mühseligen Pflege Kopf und Blätter hängen. Seymour weiß sich keinen Rat mehr. Wie kann er verhindern, dass die Attraktion des Ladens in den Keller geht? Er hält der Pflanze vor, wie mühselig er sie gepflegt hat, und fordert sie auf: „Wachs für mich“.

Charakteristische Formate

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

Wachs für mich

© Neue Welt

2 Singt den Song *Wachs für mich* und begleitet euch mit geeigneten Instrumenten.



Verse

1. Ich hab' dich ge - gos - sen, — ich hab' dich be - wacht,
che - misch. ge - stärkt und ver - jüugt,

4 doch du hast mir bis - her — nur Kum - mer ge - bracht,
ich hab' dich mit Stall - mist — und A - sche ge -

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

12 sei lieb, wachs für mich! — 2. Ich ha - be dich
sei lieb, sei lieb, wachs für mich!

Kompetenz:
Einen Popsong arrangieren, S. 106f.

3 Hört den Song. Findet Gestaltungsmittel in Text und Musik, die Seymour charakterisieren.



III, 24

4 Vergleicht den Song mit *I'll wait for you*.

Bridge

20 Ich hab' dir den Topf aus - ge - wascht, — in - chem u - steckst, und ich hab' dir Laub klein ge -

25 häck - selt, dass du end - lich wächst. — b' dich ge - schockt, und ge - päp - pelt, und mein - te es

31 gut, ich gab dir Fer - mer - te und Sp - le - me - te, sag, was willst du noch von mir? Blut? Autsch!

Verse

37 3. Was ich im - mer an - will, — es ist wohl ein Witz, du bist erst zu - frie - den, —

42 wenn ich Blut für e - schwitz', — hier, nimm ein paar Trop - fen, — jetzt, grü - ner Po - lyp,

48 *a tempo* sei lieb, — oh, oh, sei lieb, — wachs für mich!

Die Geschichte von der grausamen Prinzessin

■ Giacomo Puccini: Turandot (1924, UA 1926): Die erste Szene



Giacomo Puccini in seinem Todesjahr 1924

Musik fürs Theater

Ich kam vor langer Zeit zur Welt und ich habe mich mit dem kleinen Finger und sprach: 'Nur fürs Theater, hüte dich, nur fürs Theater' – und ich habe den hohen Rat befolgt.

Diese Stelle aus einem Brief Puccinis deutet es an: Er war – wie vor ihm Richard Wagner und Giuseppe Verdi – Opernkomponist durch und durch. Den ersten Erfolg errang er 1858 im oberitalienischen Lucca geborene Komponist mit 26 Jahren. Seine späteren Werke gelten neben denen Verdis als Inbegriff der italienischen Oper.

- *Manon Lescaut* (1893)
- *La Bohème* (1896)
- *Tosca* (1900)
- *Madama Butterfly* (1904)
- *Turandot* (1924)

Ein Märchen aus 1001 Tag

Zum ersten Mal wird die Geschichte von der grausamen Prinzessin Turandot in der Sammlung *1001 Tag* erzählt, dem persischen Gegenstück zu den arabischen *1001 Nacht*. Später hat sie Künstler zu immer neuen Aufstellungen inspiriert. Der Kern der Handlung blieb aber stets derselbe, wie auch bei Puccinis Oper, die schließlich alle anderen Bearbeitungen des Stoffes überstrahlte.

1 Recherchiert im Internet, wo und wann Aufführungen der *Turandot* und anderer Werke Puccinis in eurer Stadt, in eurer Region, in Deutschland stattfinden.

Prinz Kalaf verliert eine Schlacht und damit sein Reich verloren und irrt durch die Welt. Da er eine wunderschöne chinesischen Prinzessin Turandot. Ohne einen rechtlichen Grund hasst sie Männer. Sie hat ihren Vater, den chinesischen Kaiser, zu einem unheimlichen Gesetz verurteilt: Jeder, der um sie wirbt, unterwirft sich einem unerbittlichen Test. Wer die Rätsel der Turandot nicht lösen kann, muss sterben. Auch Kalaf bewirbt sich. Er findet die Antworten auf die drei Fragen und gewinnt am Ende Turandot.

Marionetten werden bewegt

Ich habe den großen Fehler, nur dann komponieren zu können, wenn sich meine lebendigen Marionetten auf der Bühne bewegen.

2 Überlegt, wie die Geschichte von der Prinzessin Turandot sich zum Opernstoff eignet.

Puccinis Musik erweckt diese Marionetten, die Bühnenfiguren, zum Leben. Mit dieser Musik werden Handlungen beschrieben und ausgestaltet und Emotionen hervorgerufen. Um einen schnellen Wechsel im Ausdrucksgehalt der Musik zu erreichen, verwendet Puccini das Mittel der musikalischen Motive, die wie ein Mosaik kombiniert werden.

Die Urstoffe von Puccinis Musiksprache

Turandot beginnt mit einer fulminanten Szene:

Abends auf dem dunklen Platz vor dem Kaiserpalast drängt sich das Volk von Peking. Ein Mandarin verkündet:

„Volk von Peking! Das ist das Gesetz: Turandot, die Reine, heiratet den Mann von königlichem Blute, der die drei Rätsel löst, die sie ihm stellt. Doch wer die Probe sucht und nicht besteht, soll fallen von der Hand des Henkers!“

Ein persischer Prinz hat diese Probe nicht bestanden; auf seine Hinrichtung wartet das Volk, und der Henker schleift sein Schwert. Im Gedränge findet Kalaf unverhofft seinen Vater, den er verloren glaubte. Bei ihm ist die Sklavin Liù, die ihren Herrn Kalaf heimlich liebt.

In dieser Szene wechselnder Affekte und Geschehnisse erklingen u. a. Motive, die im Verlauf der Oper als Erinnerungsmotive eine wichtige Rolle spielen werden. Sie zeigen zugleich eine Besonderheit der Musiksprache Puccinis. Er sah sich in der Tradition der italienischen Oper, in der Zentrum die Melodie und die Stimmen standen. Aber er hatte natürlich auch die Entwicklungen der Musik seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts angenommen (→ Kapitel 6, *Die klassische Moderne*, S. 132 ff.); die Antizipation der Dissonanz, das Zurücktreten der Tonalität, die Ausweitung der Klangfarben usw. Das nahtlose Verschmelzen dieser scheinbar unvereinbaren Klangwelten gehört zu den bewundernswerten Leistungen Giacomo Puccinis.

Turandot: Erste Szene, Motive

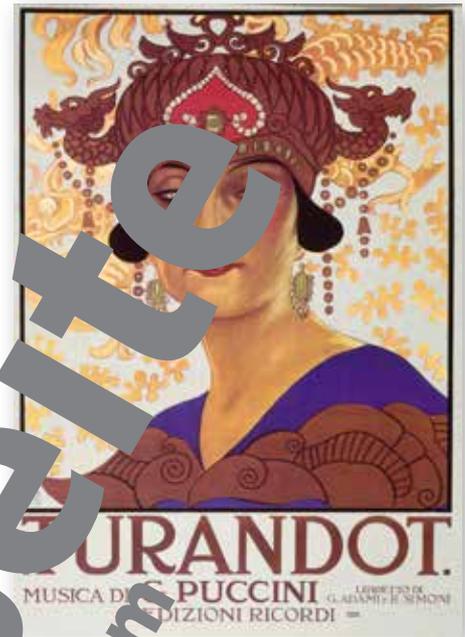
1

2

5

rall.

mf



Titelblatt der Partitur (1926)

3 Untersucht in Motiv 1 den markierten Takt. Hört den oberen Akkord und den unteren Akkord zuerst einzeln und dann gleichzeitig. Interpretiert das Ergebnis.

4 Hört die beiden Motive 1 und 2, lest dabei die Noten mit. Welches Beispiel könnte für „Mut und Hingebung“, welches für „Grausamkeit“ stehen?

Begründet eure Entscheidung, indem ihr musikalische Mittel beschreibt und vergleicht.

5 Verfolgt den Beginn der Oper im Video. Achtet dabei auf das Auftreten der beiden Motive.

6 Beschreibt Elemente der Instrumentierung, mit denen Puccini schon in dieser ersten Szene ein „chinesisches Kolorit“ erzeugt.



III, 35/36



10

Eine Tenorarie in den Charts

■ Turandot: Nessun dorma

Schlaflos in Peking

1 Lest und interpretiert den Text der Arie.

Kalaf hat alle drei Rätsel gelöst. Trotzdem weigert sich Turandot, ihn zum Mann zu nehmen. Kalaf aber möchte ihre Liebe gewinnen. Er bietet ihr sein Leben wieder in ihre Hände. Wenn sie vor Tagesanbruch seinen Namen nennen kann, ist er bereit zu sterben.

Zu Beginn des dritten Akts verkünden Herolden die Entscheidung Turandots: „Keiner schlafe!“ Alle sollen nach dem Namen der unbekanntesten Prinzen fahnden.

Kopfschüttelnd sinniert Kalaf über den Befehl. Mit ihm beginnt eine der berühmtesten und populärsten Tenorarien: „Nessun dorma!“

Turandot, Arie des Kalaf: Nessun dorma

© Ricordi

Andante sostenuto *p*

Nes - sun dor - ma! ... Nes - sun dor - ma! ...
Kei - ner schla - fe! ... Kei - ner schla - fe! ...

Tu prin - ci - pes - sa nel - la tua fred - da stan - za guar - di le
Auch Prin - zes - schläfst nicht in dei - nen kal - ten Räu - men, blickst auf die

stel - le a - no - ni - mo - re e di spe - ran - za!
Ster - ne, die nicht er - mern die Lie - be und Hoff - nung träu - men!

Ma mio mi - ste - ro è chiu - so in me,
Doch mein Ge - heim - nis wahr't mein Mund;

il no - me mio nes - sun sa - rà! No, no, sul - la tua boc - ca lo di -
den Na - men tu ich kei - nem kund! Nein, nur auf dei - nen Lip - pen sag' ich

rò quan - do la lu - ce splen - de - rà!
ihn, so - bald die Son - ne schei - nen wird!

KALAF

Mein Kuss allein soll dieses Schweigen lösen,
durch das du mein wirst.

KALAF

Die Nacht entweiche! Jeder Stern erleiche!
Damit der Tag entsteh' und mit ihm mein Sieg!

DIE MENGE

Wenn niemand seinen Namen weiß,
dann müssen wir den Tod erleiden.



III, 40

2 Hört die Arie. Benennt musikalische Mittel, die Kalaf und dessen Situation charakterisieren.

Potts Blitz

Nicht nur als Paradearie für Tenöre ist *Nessun dorma* berühmt geworden. Das Opern-Rührstück hat auch Pop-Geschichte geschrieben. 2007 trat in der TV-Casting-Show *Britain's Got Talent* Paul Potts vor die Jury und erklärte schüchtern, er sei hier, um Oper zu singen. Kollektive Schadenvorfreude machte sich bei der Jury und im Publikum breit. Doch die schlug um in Rührung und Begeisterung, als der Kandidat sein *Nessun dorma* hören ließ. Zu Recht berichtete eine Zeitung über die Ereignisse unter dem Titel „Potts Blitz“.

Arie
→ S. 170

Geht auf, ihr Sterne!

Die Maschinerie der Medien lief an, um die Sache marktgerecht zu formatieren, und die Inszenierung von Paul Potts gelang perfekt. Sie beruhte auf drei mehr oder minder wahren Geschichten:

- Die Geschichte vom Aschenputtel, hier in Form eines schüchternen, korpulenten Manns mit schiefen Zähnen, Sohn eines Busfahrers und einer Kassiererin, als Kind gehänselt, weil er anders war als alle anderen und immer nur singen wollte.
- Die Geschichte vom Pechvogel, der keine Entbehrungen scheute, um seine Stimme ausbilden zu lassen, der dann wegen Krankheit und Unfall nicht mehr auftreten konnte, als Handyverkäufer sein Brot verdienen musste, und der doch stets unerschütterlich an seinen Traum vom Singen glaubte.
- Die Geschichte von der Casting-Show, die wegen ihrer Gnadenlosigkeit häufig Kritik auf sich zieht, und die doch verborgenen Talenten eine Chance gibt, ihren Traum zu verwirklichen.

Die Casting-Show erzielte Rekordwerte an den Einschaltquoten. Paul Potts siegte und wurde Profisänger. Sein Debütalbum mit dem einschlagenden Titel *One Chance* schoss an die Spitze der Charts.

Ein wunderbarer Schmerz

Im Jahr nach seinem Erfolg hatte Potts ein breites Publikum gewonnen. Im Musikportal iTunes konnten z. B. diese Kundenrezessionen lesen:

Also, mal ehrlich: Ich hasse Klassik...Aber das ist irgendwie was ganz anderes. Die Stimme von dem ist Wahnsinn und obwohl ich – wie oben erwähnt – kein Klassik-Fan bin, finde sogar ich das gut. 1+.

Als ich dieses Lied zum ersten Mal von Paul Potts gehört und gesehen habe, liefen mir die Tränen an den Wangen herab. Es ist ein wunderbarer Schmerz, den ich nur allzugern verspüre.



Paul Potts

3 Recherchiert im Internet zu Paul Potts' Ausbildung und Sängerkarriere.

4 Nehmt Stellung zu den Zitaten der beiden iTunes-Kunden.

I Aufgaben und Aufbau der Partitur

Partitur nennt man die Niederschrift eines mehrstimmigen Werks. Sie dient dem Studium der Komposition; Dirigenten verwenden sie bei der Aufführung des Werks. Sie verstehen schon beim Lesen der Partitur den Aufbau und die kompositorischen Feinheiten und gewinnen eine Vorstellung vom Klang. Aber auch „normale“ Hörer erhalten tiefere Einblicke in ein Werk, wenn sie sich mit der Partitur befassen. Das sind ein paar Grundkenntnisse unerlässlich.

- Taktart, Tonart und Besetzung sind am Satzanfang abzulesen (z. B. 12/8-Takt, B-Dur).
- Spielanweisungen, Angaben zu Dynamik, Tempo geben zusätzlichen Aufschluss über den Charakter der Musik.
- Die Stimmen sind im Liniensystem so angeordnet, dass gleichzeitig erklingende Noten senkrecht übereinander stehen.
- Höher klingende Instrumente/Stimmen stehen über den tiefer klingenden. (Ausnahme: Hörner, *ital.* „corni“).
- Chorisches besetzte Stimmen sind nur einmal notiert.
- Instrumente gleicher Gattung sind durch eckige Klammern (Balkenklammern) in Gruppen zusammengefasst.
- Die Instrumente eines sinfonischen „Orchesterkerns“ sind jeweils von oben nach unten wie folgt angeordnet:
 - Holzblasinstrumente (Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte)
 - Blechblasinstrumente (Hörner, Trompeten, Posaunen, Tuben)
 - Schlaginstrumente
 - Streichinstrumente (1. Violine, 2. Violine, Violoncello, Kontrabass)

The image shows a portion of a musical score for a symphony orchestra. The staves are arranged vertically from top to bottom: 2 Flauti (Flutes), 2 Oboi (Oboes), Clarinetto in B (Clarinets in B), 2 Fagotti (Bassoons), 2 Corni in B (Horns in B), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola (Viola), 2 Solo-Violoncelli (Solo Celli), and Violoncello e Contrabasso (Cello and Double Bass). The music is in 12/8 time and B-flat major. Dynamics like *p* (piano) and *pizz.* (pizzicato) are indicated. A large watermark 'Musterseite www.helbling.com' is overlaid on the score.

II Lesehilfen

Oft kann man mit einem Blick die Funktionen einzelner Stimmen im gesamten Gefüge erkennen.

- Sich wiederholende Muster, gleichmäßige Rhythmen weisen meist auf eine Begleitfunktion hin.
- Bläser können natürlich auch Melodien spielen. Oft übernehmen sie eine „Klangfarbenfunktion“; über längere Zeit liegende Töne oder akkordische Schwerpunkte weisen darauf hin.
- Die Melodie sucht man zuerst in der 1. Violine. Oft versteckt sie sich aber auch in anderen Stimmen und wandert durch verschiedene Instrumentengruppen. Mit einiger Übung kann das Auge diese Bewegungen verfolgen und so die Themen hörend und lesend erkennen.
- Am einfachsten sind die Basslinien zu entdecken. Oft setzen sie gliedernde Schwerpunkte, das Fagott und das Violoncello übernehmen gelegentlich auch die Melodie.

Two musical staves are shown. The top staff is in treble clef with a 12/8 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a 12/8 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes with some rests.

A single musical staff in treble clef with a 12/8 time signature, showing a melodic line with various note values and rests.

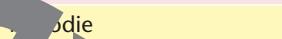
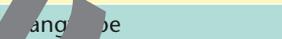
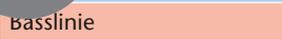
A single musical staff in bass clef with a 12/8 time signature, showing a bass line with dynamics like *pizz.* and *p* (piano).

III Partiturausschnitt

Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 6 in F-Dur, op. 68 (Pastorale), 2. Satz

Andante molto mosso (♩ = 50)

Farblgende:

	Stimme
	Langsamer
	Muster
	Basslinie

III a Untersucht verschiedene Partituren hinsichtlich der jeweiligen Besetzungen. Nicht immer sind alle Instrumentengruppen vertreten.

III b Bestimmt zuerst die Funktionen, die die einzelnen Instrumente erfüllen.

III c Welche weiteren Angaben über den Notentext hinaus könnt ihr auf dieser Partiturseite erkennen? Erklärt sie und informiert euch ggf. auf den Seiten von **➔ Musiklehre kompakt, S. 197**

III d Hört dann mehrere Male den Beginn des 2. Satzes aus Beethovens 6. Sinfonie. Konzentriert euch dabei jedes Mal auf eine andere Instrumentengruppe.

III e Hört abschließend einen längeren Ausschnitt aus dem Satz. Verfolgt, ob „Funktionswechsel“ zwischen den Instrumenten (-gruppen) stattfinden.



IV, 45



IV, 45



Lieder aus Beuern

■ Carl Orff: Carmina Burana (1937)

Ein Fund im Antiquitätenk

Alles, was ich bisher gesch... Sie leider gedruckt haben, können Sie... Mit den Carmina Burana beginn... gesammelten Werke!

So schrieb Carl Orff 1937 nach... Aufführung des Werks in einem Brief an seinen... Lange hatte der 1895 in München Geborene in ganz verschiedene Richtungen nach seinem Weg als Komponist ges... mit afrikanischer Musik ebenso beschäftigt wie... Strömungen des Ausdruckstanzes. Dann kam der entscheidende... den musikalischen Neuanatz, der Carl Orff über seine... Jahr 1982 hinaus zu einer unverwechselbaren Gestalt in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts machte.

Fortuna... mit mir gemeint, als sie mir einen Würzburger Antiquitätenkatalog in die Hände spielte, in dem ich... Titel fand, der mich mit magischer Gewalt anzog: Carmina Burana. Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte... einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts.

Das Titelblatt der mittelalterlichen Textsammlung

Johann A. Schmelzer
(1785–1852)

Der Sprachforscher erwarb sich bleibendes Verdienst als Mitbegründer der Dialektforschung und als Autor des vierbändigen Bayerischen Wörterbuchs.

O Fortuna

Carmina Burana... Johann Andreas Schmelzer die Sammlung, als er sie 1847 herausgab, nach dem... Ort im Kloster Benediktbeuern. Sie enthält lateinische, deutsche und französische Texte, von denen Orff vierundzwanzig auswählte. Authentische Melodien... konnte er zur Zeit der Komposition nicht.

Das Titelblatt der historischen Sammlung zeigt das „Rad der Fortuna“, eingerahmt von den Worten *regnabo – regno – regnavi – sum sine regno* (ich werde herrschen – ich herrsche – ich habe geherrscht – ich bin ohne Herrschaft). Dieses Sinnbild für den Verlauf des menschlichen Lebens... Orff auf, wenn er an den Beginn und an das Ende seines Werks... einen Rahmen – den Ruf an die Glücksgöttin setzt: *Fortuna imperatrix mundi*.

1 Erläutert die... Bild... das Rad um... den Worte und setzt... Verbindung zur bildnerischen Gestaltung auf dem Titelblatt.

2 Hört O Fortuna... Haltet eure... Eindrücke in fünf Stichworten fest. Überprüft sie, nachdem ihr mehr über Orffs Werk gehört habt. Stellt nach dem Gehör eine Besetzungsliste des Stücks zusammen.

O Fortuna! Velut luna
Statu variabilis
Semper crescis aut decrescis.
Vita detestabil!
Nunc obdurat et tunc curat
Ludo mentis aciem,
Egestatem, potestatem
Dissolvit ut glaciem.

O Fortuna! Wie der Mond
So veränderlich
Wächst du immer oder schwindest.
Abscheuliches Leben!
Erst misshandelt und dann heilt es
Spielerisch den wachen Sinn,
Armut, große Macht
Löst es auf wie Eis.

Nachdem in zwei weiteren Strophen die unberechenbare Macht des Schicksals geschildert wurde, mündet der Einleitungs- und Schlusssatz des Werks in die Aufforderung „Mecum omnes plangite“, „Klagt alle mit mir: O Fortuna!“.

Magische Bilder

Orff selbst hat die Zuordnung des etwa einstündigen Werks zu einer Gattung vermieden:

Mit dem Untertitel [...] „Weltliche Lieder von Sängern und Chören gesungen mit Instrumenten begleitet und mit magischen Bildern“, hatte ich einen absichtlich nicht weiter definierten Begriff gewählt, der die bildhafte Darstellung mit allen Mitteln und Techniken des Theaters und des Films erlaubte.

Schon bei der Uraufführung 1937 in Frankfurt zeigte sich, wie sehr sich Orffs „Magische Bilder“ zur szenischen Darstellung eignen.

Archaische Klänge

Orff gliederte die *Carmina Burana* in drei Abschnitte: Frühlings- und Tanzlieder, Trinklieder und Liebeslieder. Alle Teile kennzeichnet eine Klangsprache, die in der Entstehungszeit, einer Periode kompositorischen Experimentierens, aus dem 19. und 20. Jahrhundert wesentlichen Merkmale lassen sich so zusammenfassen:

- Der **Rhythmus** wird oft auf Elementares reduziert und (z. B. durch den perkussiven Einsatz der Orchesterinstrumente) betont.
- Die **Melodik** ist durch einfache Formeln, Wiederholungen und Wiederholung geprägt. Eine melodische und formale Entwicklung findet kaum statt.
- Die **Harmonik** verlässt den tonalen Raum (Dur, Moll) und wird häufig durch Akkorde durch dissonante Zusatztöne angereichert.

Uf dem Anger

Bei seiner Suche nach dem Ursprünglichen griff Orff auch auf Elemente aus der Volksmusik zurück. So tanzen die Burschen „uf dem Anger“ in einer Musik, die in der metrischen Gestaltung ebenso an einen „Zweifach“ erinnert wie in der typischen Art der Begleitung mit Vor- und Nachschlag.

1 Thema zu Beginn

© Schott

The musical score for 'Thema zu Beginn' is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. It features a complex, irregular meter with changes between 4/4, 3/4, 2/4, and 3/8. The melody is simple and repetitive, while the accompaniment is percussive and rhythmic.

2 Thema am Ende

The musical score for 'Thema am Ende' is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. It features a complex, irregular meter with changes between 4/4, 3/4, 2/4, and 3/8. The melody is simple and repetitive, while the accompaniment is percussive and rhythmic.



Bühnenbild der Uraufführung

Zweifacher

Tanz bzw. Lied der alpenländischen und böhmischen Volksmusik mit Wechsel von geraden und ungeraden Takten.

3 Weist am NB **1** die drei genannten Merkmale der Musik Orffs nach.

4 Klopft einen Achtelpuls zum Thema des Stücks und arbeitet die Betonungen mit der linken Hand heraus.

5 Hört den ganzen Tanz. Erstellt eine Grobgliederung und erläutert, welche musikalischen Parameter die Abschnitte vorrangig prägen.

6 Vergleicht das Thema zu Beginn (NB **1**) mit dem am Ende (NB **2**). Welches auffällige Ergebnis könnt ihr in der Metrik der Begleitung feststellen? Klopft entsprechend mit.



IV, 6



IV, 6



IV, 7

7 Sprecht den Text des Mittelteils von *In taberna quando sumus* zunächst langsam im Rhythmus. Singt dann den Abschnitt in steigendem Tempo und schließlich zur Aufnahme.



8 Übersetzt die Liste der am Besäufnis Beteiligten. Ihr könnt auch einen Lateinlehrer an eurer Schule fragen.



12

9 Seht Ausschnitte aus einer szenischen Aufführung an. Diskutiert die Umsetzung und die Wirkung im Vergleich zum bloßen Hören.

In taberna quando sumus

Man geht heute davon aus, dass die Texte der Benediktbeurer Handschrift hauptsächlich von Scholaren und Wandermönchen stammten. Zum Verständnis ist eine Charakterisierung dieser Autoren unerlässlich:

„Die Mönche waren zum großen Teil einfältige, ungelehrte Gesellen von zynischem Wesen, schwer in Regel und Zucht des Klosters zu halten. Schon im 13. Jahrhundert waren die fahrenden Mönche übelberüchtigt als böse, unzüchtige und üppige Droher, Verleumder und Bauchfüller.“
(Rolf Schneider)

Angesichts solcher Verfasser wunderte es nicht, dass man in den *Carmina Burana* auch deftige Lieder findet. So endet z. B. der zweite Teil des Werks, in dem der Gesang ausschließlich den Männerstimmen vorbehalten ist, mit einem derb-furiosen Finale, in dem es heißt:

Wenn wir in der Kneipe sitzen, freuen wir uns nicht nach dem Seelenheil, sondern spielen und saufen. Wir trinken auf die ganze Welt, auf die leichten Schwestern, die perversen Brüder, auf die Seelenverführer, auf den Papst, auf den König. Wir trinken auf alles – und zwar schrankenlos!

Im Mittelteil des Satzes stehen eine große Auflistung aller am Saufgelage Beteiligten.

In taberna quando sumus

© Schott



Chume, chum, Geselle min

Einen Kontrast zu den drastischen Abschnitten bilden andere, feinere Klänge in den *Carmina Burana*, z.B. ein leises Liebeslied mit mittelhochdeutschem Text. Eine Altstimme singt die Melodie, ein kleiner Chor greift sie auf. Auch bei solchen Stellen sind die prägenden musikalischen Mittel meist sehr reduziert, die Wirkungen beinahe archaisch.

archaisch

Aus alter Zeit stammend.

10 Erstellt eine neu-hochdeutsche Fassung des Textes (enbitten = warblich, ersehnen)

Chume, chum, Geselle min

© Schott

1. Chu - me, - chum, - ge - sel - le - min, ih - bi - te har - te - din.
 2. Su - zer - ro - sen - var - wer munt, chum - ma - che mich ge - sunt.

Zwischen- und Nachspiel

Der Pädagoge Orff

Nicht nur als Komponist hat Orff tiefe Spuren hinterlassen, sondern auch als Musikpädagoge. Schon früh beschäftigte er sich intensiv mit neuen Formen des Tanzes. 1924 war er Mitgründer eines pädagogischen Instituts für Gymnasien und Tanz.

[Es war meine Absicht,] einen Weg zur Wiederherstellung der naturgegebenen Einheit von Musik und Bewegung zu finden. Ein Weg, der [...] es ermöglichte, allgemein im Menschlichen wieder mehr jene Schwingung, Aufnahme- und Gebefähigkeit, Tanz- und Spieltrieb zu erwecken.

Dazu sollte auch die Schulwerkstätten, eine Sammlung von Materialien, in denen Musik, Sprache und Bewegung ineinander fließen. Hier schuf er ein neu entwickeltes Ensemble, das „Orff-Instrumentarium“ ein, das vor allem aus einfach zu spielenden Schlaginstrumenten besteht. Dieser neue pädagogische Ansatz fand auch außerhalb Europas große Resonanz.



Carl Orff mit Kindern (1964)

11 Stellt ein Instrumentarium zusammen, mit dem ihr die beiden Teile von *Chume, chum Geselle min* spielen könnt. Singt und musiziert dann die beiden Strophen. Ablauf jeweils: Lied solistisch – im Chor – Zwischen- bzw. Nachspiel.



12 Hört den Satz und beschreibt die „elementare“ musikalische Gestaltung.



13 Stellt Verbindungen zwischen Orffs kompositorischem und pädagogischem Wirken her.

Musik aus technischen Formeln

Iannis Xenakis: Orient-Occident (1960)

Eine verblüffende Doppelbegabung

Der 1922 in Rumänien geborene Iannis Xenakis absolvierte in Athen ein Ingenieurstudium. 1947 musste er aus politischen Gründen Griechenland schmerzhaft verlassen; von da an lebte er meist in Frankreich. Dort arbeitete er viele Jahre als Assistent des großen Architekten Le Corbusier; gleichzeitig bildete er sich bei den führenden Komponisten des Landes musikalisch fort. In seiner musikalischen Arbeit stützt er sich häufig auf mathematische Verfahren, z. B. Zahlentheorie, geometrische Figuren und Wahrscheinlichkeitsrechnung. Iannis Xenakis starb 2001 in Paris.

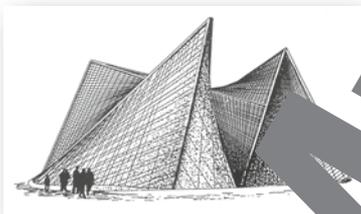
Musik und Architektur

Die Klangwelten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verlangten häufig ungewohnte Notationsformen. Oft hielten Komponisten nun das musikalische Geschehen mit technischen Angaben zu verschiedenen Parametern der Musik fest (Tonhöhen, Tondauern etc.). Die „Notenblätter“ entstanden manchmal oft in verblüffender Weise Skizzen von Bauwerken.

Le Corbusier (1887–1965)

Der französische Architekt entwarf innovative Bauwerke, die sehr kontrovers diskutiert wurden.

1 Informiert euch im Internet genauer über den Philips-Pavillon.



Der Philips-Pavillon der Weltausstellung 1958 in Brüssel

2 Zeigt Gemeinsamkeiten zwischen der Architektur des Pavillons und der Notation der Komposition auf.



Iannis Xenakis: Metastasis, Ausschnitt aus der Notation © Boosey & Hawkes

So stellt Iannis Xenakis Glissando-Bewegungen von Streichern in seinem Werk Metastasis aus dem Jahr 1955 in einer grafischen Notation dar.

In seinem „anderen Beruf“ entwarf er drei Jahre später gemeinsam mit dem großen Architekten Le Corbusier den Pavillon der Elektronikfirma Philips auf der Weltausstellung in Brüssel.

Das Barock



Frühbarock
1600–1650

Hochbarock
1650–1700

Spätbarock
1700–1750

Rokoko

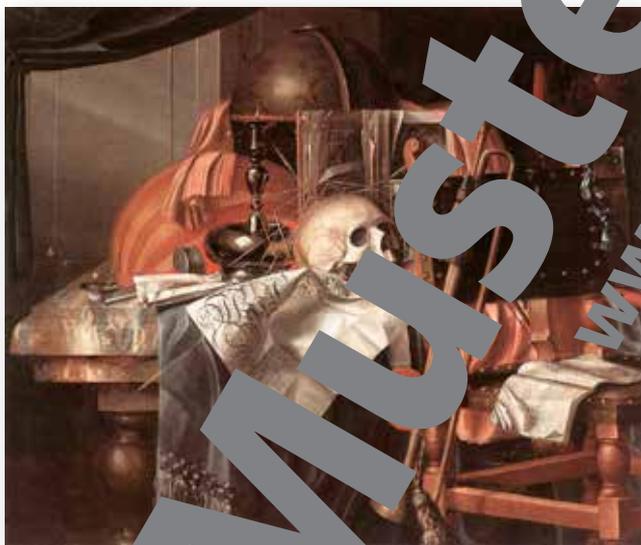
(1720–1770)

Vor allem in der Malerei und Architektur: Übergangsstil zum Klassizismus, in dem das Prunkvolle des Barock von leichten, zierlichen Elementen ersetzt wird.

Vanitas

(lat. für „Nichtigkeit, Eitelkeit“)

Besonders im Barock beliebter Bildtypus, bei dem in einem Stillleben mit Symbolen die Vergänglichkeit des Lebens dargestellt wird.



Franciscus Gijsbrecht: Vanitas (um 1700)



Zeigt an den beiden Bildern die im Text beschriebenen Gegensätze auf, die das Lebensgefühl des Barock kennzeichnen.

Doppelsicht der Welt

Historisch leitet sich der Begriff „Barock“ von der spanisch-portugiesischen Bezeichnung für eine schiefrunde, also merkwürdig geformte Perle her. Lange wurde er abwertend im Sinn von „seltsam, überladen“ gebraucht. Erst am Ende des 19. Jahrhunderts setzte er sich als Name einer Epoche durch. Ein Merkmal des Barock ist sicherlich das Ausufernde und Üppige, das seine Schlossbauten und seine Altäre charakterisiert. Sie sind Ausdruck der Macht der Herrscher und der Repräsentationslust seiner Hauptmächte: der absolutistischen Herrscher und der Kirche.

Mindestens ebenso kennzeichnend für die Epoche wie dieser Aspekt ist der Leistungsdrang der Menschen in der Epoche. Große philosophische Lehren wurden entwickelt, die Grundlagen für die Mathematik und das Weltbild der Neuzeit gelegt. Dazu kam ein hoch entwickeltes Interesse an Naturwissenschaften. Es stellt für viele heutige Betrachter in einem gewissen Widerspruch zu der engen religiösen Bindung, die die meisten Menschen empfanden. Dieser Widerspruch zeigt sich in einem seltsamen Gegensatzpaar, mit dem das Lebensgefühl des Barock beschrieben werden kann: ein Nebeneinander von Diesseitsfreude und Jenseitszugewandtheit.



Jan Steen: Selbstbildnis (1660)

Schritte zur Selbstständigkeit

In der Kunst spiegelt sich diese Doppelsicht der Welt wieder. Die meisten professionellen Musiker standen immer noch im Dienst der Kirche oder einer weltlichen Macht; der Dienstherr bestimmte ihr Werk. Aber ein Umbruch deutet sich an, mancherorts sogar sehr heftig. Dabei spielt die Oper eine besonders wichtige Rolle. Musiktheater werden seit der Mitte des 17. Jahrhunderts als Geschäftsunternehmen betrieben. In Venedig werden in der zweiten Jahrhunderthälfte nicht weniger als 17 Operntheater gegründet; in London führt Händel als Leiter mehrere Unternehmen, leider am Ende mit geringem finanziellem Erfolg.

Auch auf anderen Feldern machen Musiker erste Schritte der Emanzipation. Ein Londoner Kohlenhändler organisiert öffentliche Instrumentalkonzerte; Kaufleute in verschiedenen Ländern tun es ihm nach. Und eine neue Einkommensquelle für die Komponisten bildet die Perfektionierung des Notendrucks. Sie erlaubt z. B. Händel und Vivaldi, ihre Kompositionen zu verbreiten. Und auch Bach, durchaus ein guter Geschäftsmann, gibt manche seiner Werke im Selbstverlag heraus.

Das instrumentale Musizieren

Kompositionen der Renaissance waren überwiegend für Singstimmen konzipiert. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts emanzipierte sich allmählich eine eigenständige Instrumentalmusik. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts kristallisierte sich aus dem bislang verwendeten bunten Instrumentarium ein Klangbild heraus, das die ganze Epoche prägte: Streichinstrumente, Flöten, Oboen, Fagotte, zu denen bei repräsentativen Werken Trompeten, Hörner und Pauken treten konnten. Als Stütze und harmonisches Gerüst diente fast immer ein Basso continuo.

Sehr häufig steht in der Musik des Barock eine kleine Gruppe von Musikern oder ein Solist einem größeren Orchester – gewissermaßen wettstreitend – gegenüber. Aus diesem Konzertieren ergeben sich reizvolle Möglichkeiten der Abwechslung und des Kontrasts, z. B. zwischen laut und leise, virtuos und einfach, Bläsern und Streichern.



Paul Delcort: Hofkonzert in Lüttich (1733)

Die Suite

Als wichtige zyklische Form bildete sich im 17. Jahrhundert die Suite für „Folies“, eine Aneinanderreihung von Tanzsätzen. Die Abfolge der Sätze ist festgelegt (z. B. Menuett – Courante – Sarabande – Gigue). Später wurden weitere Tänze einbezogen, z. B. das Menuett (→ Seite 60f.). Manche Suiten wurden von prägnanten Ouvertüren eingeleitet.

Zu den großartigsten Werken der Gattung gehört Händels *Wasserflut* aus dem Jahr 1717. In der zweiten der drei Suiten werden an mehreren Stellen die Prinzipien der Suite mit denen des konzertierenden Musizierens

Georg Friedrich Händel: Suite Nr. 2 in G-Dur BWV 349, 2. Satz: Alla Hornpipe (Takte 24–31)

Basso continuo (Generalbass)

Instrumentale Basstimme (v. a. Violoncello, Fagott) mit in Ziffern angegebenen Akkorden, die improvisatorisch ergänzt werden (Orgel, Cembalo, Laute).

Concerto (grosso)

Mehrsätziges Werk, bei dem eine Solistengruppe (meist 2 Violinen und Violoncello) einem Orchester gegenübersteht.

Hornpipe

Lebhafter Tanz im 3/2-Takt, der nach einem schottischen Instrument benannt ist.

2 Hört einen Ausschnitt aus Händels *Hornpipe*. Ordnet den Notensystemen Instrumente (Gruppen) zu. Erläutert an dem Ausschnitt das Prinzip des Konzertierens.





Jacobo Vignali: *Orfeo e Euridice* (1625)

Die Monodie

Am Übergang von der Renaissance zum Barock bildete sich eine neue Art des Komponierens für Singstimmen aus. Schrieb man bisher mehrstimmige, oft sehr komplexe Werke, so setzten sich viele Komponisten andere Ziele. Die Textverständlichkeit und der Ausdruck von Gefühle sollten im Mittelpunkt stehen. Sprachrhythmus und Melodiefluss sollten eine Einheit bilden. Das ließ sich am besten erreichen, wenn nur eine Stimme erklang, von einem Basso continuo begleitet. Diese „Monodie“ (besser für „Einzelgesang“) verbreitete sich, von Italien ausgehend, in die gesamte europäische Musikwelt. Und sie bildete die Grundlage für das Musiktheater, dessen Erfolgsgeschichte bis heute anhält. Aus der Monodie entwickelten sich die wesentlichen Bestandteile, die über Jahrhunderte die Oper prägen: das Rezitativ und die Arie.

Die Anfänge des Musiktheaters

Selten entstehen schon zu Beginn der Geschichte einer musikalischen Form oder Gattung vollkommene Meisterwerke. Die Oper ist da die große Ausnahme. 1607 wurde im Herzogspalast zu Mantua eine „Favola in Musica“ aufgeführt, Claudio Monteverdis *L'Orfeo*. Der Inhalt des Werks passt sehr gut zu der neuen Musik, die gerade Mode wurde. Erzählt wird nämlich die Geschichte des griechischen Sängers Orpheus.

Rezitativ

→ S. 175

Arie

Solistisches, vom Orchester begleitetes Gesangsstück in Opern, Oratorien, Kantaten. Auch für sich stehend als Konzertarie.



IV, 24

3 Hört die Szene aus *L'Orfeo* und nennt die Abfolge der Teile.

4 Studiert den Auszug aus einem Druck des Werks aus dem Jahr 1609 (Obere Notenzeile: C-Schlüssel, untere Notenzeile: F-Schlüssel). Äußert euch zu den Notenwerten.



IV, 24

5 Vergleichen die Notation mit der Interpretation. Wie wird die untere Notenzeile in die Musik umgesetzt?

6 Überträgt die ersten acht Töne der Gesangsstimme in moderne Notenschrift.

In einer heiteren Szene erklingen Tänze und Lieder der Freunde, und Orfeo besingt das Glück, mit Euridice vereint zu sein: „Erinnert ihr euch, Wälder, reich an Schatten, meiner langen Kausationen, da seine die Felsen antworteten meinen Klagen?“

Claudio Monteverdi: *L'Orfeo*, Auszug aus dem 2. Akt

ORFEO OTTO SECONDO 33

...rda o boschi ombrosi Viricorda o boschi ombrosi De miei liugh'aspri tormèti Quando i falki amici la-
 menti bisfondan fatti pie toli Viricorda o boschi ombrosi Viricor da o boschi om brofi

Zu früh hat Orfeo seiner Freude Ausdruck gegeben. Noch am Tag der Hochzeit stirbt Euridice an einem Schlangenbiss. Aber durch die Schönheit seiner Stimme bezwingt der Sänger die Götter der Unterwelt und führt Euridice aus dem Hades.

Ein schwedischer Liedermacher

Singer-Songwriter sind spätestens seit den 1960er-Jahren ein wichtiger Teil der Populärmusik. Der Begriff beschreibt es genau: Musiker, die ihre Texte und Melodien selber erfinden, wie die amerikanischen Protestsänger, die deutschen „Liedermacher“ oder die französischen „Chansonniers“.

Diese Einheit von Interpret, Dichter und Komponist ist nicht neu. 1740 wurde in Stockholm Carl Michael Bellman geboren. Seit der Mitte der 1760er-Jahre war er ein überaus populäre Figur in Stockholm. Beim Vortrag seiner Lieder begleitete er sich selbst. Die Themen umfassen – wie bei Liedermachern unserer Tage – alle Facetten des Lebens, vom derben Wirtshauspaß bis zum melancholischen Sinnieren über den unaufhaltsamen Tod. Die Melodien entlieh sich Bellman meist an ganz verschiedenen Stellen. Volkslieder, Opernarien und Tanzmusik haben Musikwissenschaftler als Quellen ausfindig gemacht. Sie belegen auch, dass Bellman über 1800 Lieder schrieb, ehe er mit 40 Jahren an Lungenschwindsucht starb.

Carl Michael Bellman: Tischlied

1. So troll'n wir uns ganz fromm und sacht von dem Tag und
 Wer heut noch frech den Schnabel wetzt glaubt gar gro-ßer
 4 Freu-schmaus, wenn uns der Tod „Gute Nacht, dein
 Herr zu sein, pass auf, der Scherz-ge-belt jetzt schon
 7 Stun-den-glas rinnt aus!“ hat das Grab tief und
 grad an dei-nem Schrein!
 10 dumpf sein Druck: Al-la-vollst du nimmst noch einen Schluck und noch
 13 ein' hin-ter-her und noch zwei, drei mehr, dann stirbt sich's nicht so schwer.

2. Wer nach des andern Liedern seufzt und doch sich fühlt als Nobelmänn,
 Pass auf, dem Spielmann, der dir spiel-springt du in's Grab voran.
 Und du, der toll'necht' den Schmiss einst jedes Glas im Saal,
 Wenn dich der Bettler um's Hoch lebe dein Rival'!
 Scheint das Grab dir tief und noch einen gleich dabei und noch zwei,
 Dann stirbst du sorgenlos.
3. Was hilft's, wenn du vor Wut auch spuckst? Der Tod ist keiner Münze feil.
 Von jedem Schlückchen, das du schluckst, schluckt schon der Wurm sein Teil.
 Ob nied'res Pack, ob hohe Herrn, am Ende sind wir Brüder doch:
 Dann leuchtet uns der Abendstern ins gleiche finstre Loch.
 Scheint das Grab dir tief ... und noch ein' hinterher und noch zwei, dreie mehr,
 Dann stirbt sich's nicht so schwer.



Per Krafft d. Ä.: Carl Michael Bellman (1779)

7 Hört die Aufnahme des Lieds. Nennt mit Bellman vergleichbare Interpreten unserer Tage. Erläutert, in welchen Punkten sie dem schwedischen Musiker ähneln.



IV, 25

Bacchus
 Der römische Gott des Weins und des Rauschs.

Nymphe
 In der griechischen Mythologie Begleiterin von Göttern und Schutzgeist in der Natur.

8 Erfindet eine Begleitung, z.B. mit Klavier, Gitarre und Kontrabass. Singt das Lied zu eurer eigenen Begleitung.

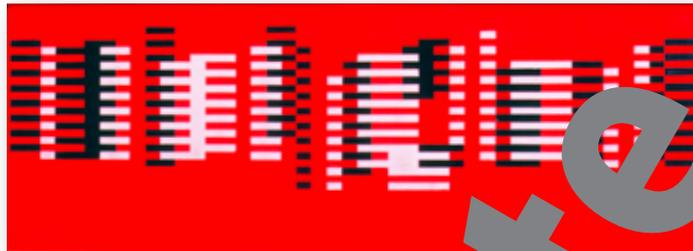


Kompetenz:
 Ein Volkslied begleiten, S. 53 ff.

Ein komplexes Regelwerk – die Fuge

Tonika (T)

I. Stufe der Tonleiter bzw. Grundtonart eines Stücks.



Josef Albers: Die Fuge (1925)

Dominante (D)

V. Stufe der Tonleiter bzw. die Tonart, im Quintenzirkel um eine Stelle nach oben versetzt.

Orgelpunkt

Lang ausgehaltener oder repetierter Ton in der Bassstimme, meist auf der Tonika oder auf der Dominante.

In der musikalischen Formenwelt spielt die Fuge (von *lat.* „Flucht“) eine besondere Rolle. Nach älteren Vorformen etablierte sie sich im Barock als komplexes Regelwerk für den Formverlauf. Ihre strengen Regeln erlaubten durch die Beschränkung eine Unzahl von Gestaltungsmöglichkeiten. Diese Komplexität stellt für Künstler eine besondere Herausforderung dar. Sehr viele Maler übertreften die eigene Kunst. Komponisten späterer Epochen verwendeten die Kompositionswelt der vielfältiger Form. Allerdings finden sich in beinahe jeder Fuge Abweichungen vom strengen Regelwerk.

Die Teile einer Fuge

Die Exposition

- Zu Beginn einer Fuge wird zuerst ein Thema von einer Stimme vorgestellt.
- Dann wird es sukzessive von den übrigen Stimmen aufgegriffen. Dabei wechselt der tonale Rahmen zwischen der Tonika (Einsatz als „Dux“, *lat.* für „Anführer“) und der Dominanttonart (Einsatz als „Comes“, *lat.* für „Gefährte“) ab.
- Die anderen Stimmen bilden dazu jeweils „Kontrapunkte“, charakteristische Gegenstimmen.
- Hat jede Stimme das Thema vorgefragt, ist die Exposition beendet.

Durchführungen und Zwischenspiele

Im weiteren Verlauf ist eine Vielfalt verschiedener Ausprägungen möglich. Zwei Formteile sind abwechselnd; Abfolge und Anzahl sind dabei nicht festgelegt:

- Zwischenstücke: freiere Abschnitte ohne vollständige Themeneinsätze, die oft in andere Tonarten modulieren
- Durchführungen, in denen das vollständige Thema aufgegriffen wird, allerdings ohne strenge schematische Abfolge des Beginns

9 Erstellt eine grafische Darstellung einer Fugenexposition

In den Durchführungen finden sich oft komplizierte, für den Kenner überaus reizvolle kompositorische Kunststücke wie

– *Imitation*: imitierender Einsatz des Themas in einer zweiten Stimme, ehe es die erste abgeschlossen hat.

– *Augmentation*: Vergrößerung (meist Verdoppelung) der Notenwerte des Themas.

– *Diminution*: Verkleinerung (meist Halbierung) der Notenwerte des Themas.

– *Umkehrung*: Verkehrung der Bewegungsrichtung im Thema durch intervallische Spiegelung an einer horizontalen Achse.

Die Coda

Am Ende kehrt jede Fuge zur Ausgangstonart zurück. Wenn dieser letzte Abschnitt deutlich abgesetzt ist, bezeichnet man ihn als Coda. Eine besondere Schlusswirkung wird hier oft durch einen Orgelpunkt erreicht.

10 Sucht in Albers' Bild Parallelen zu dem Regelwerk der Fuge.

Der Fugenkönig

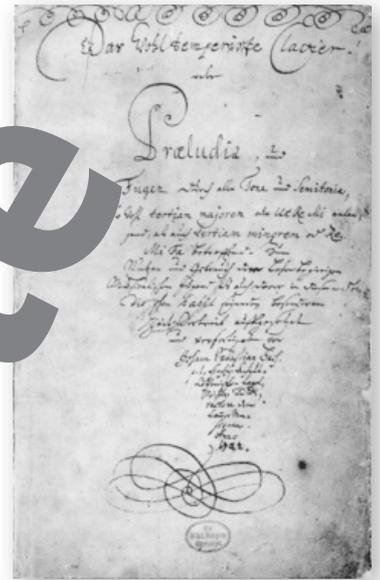
In vielen Werken führte Bach die Kompositionsweise zu einem unvergleichlichen Höhepunkt. In seinen letzten Lebensjahren befasste er sich mit einem Werk, in dem ein Fugenthema in allen möglichen Formen verarbeitet wird. Es trägt den bezeichnenden Titel *Die Kunst der Fuge*. Aus dem Jahr 1722 stammt eine Sammlung von Präludien und Fugen in allen 24 Tonarten „zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalische Jugend“: *Das Wohltemperierte Klavier*.

Johann Sebastian Bach: *Das wohltemperierte Klavier, Fuge C-Dur, BWV 856*

1 Takte 1–6

2 Takte 14–15

3 Takte 24–27



Titelblatt des Wohltemperierten Klaviers

11 Hört den Beginn der Fuge. Zeigt in NB 1 die Einsätze der vier Fugenstimmen auf. Entdeckt dabei einen Verstoß gegen die strengen Regeln. Verfolgt den Verlauf der Kontrapunkte.



IV, 26

12 Bezeichnet und beschreibt das kompositorische Kunststück, das Bach im NB 2 vollbringt.

13 Erläutert, warum das NB 3 als Coda bezeichnet werden kann. Beschreibt, mit welchen Mitteln Bach hier eine Schlusswirkung anstrebt.

14 Hört die ganze Fuge mit Blick auf die gewonnenen Erkenntnisse.



IV, 26

Die Klassische Moderne



Ludwig Meidner: Apokalyptische Landschaft (1912)

Ludwig Meidner (1884–1953)

Als Maler und Schriftsteller gehört Meidner zu den Künstlern des Expressionismus, die in ihren Werken ihr „inneres Erleben“ ausdrücken.

E-, U-Musik

Die Begriffe versuchen, die musikalische Phänomene in die ernsteste (E-) und untertendende (U-) zu unterteilen. Die E-Musik wird üblicherweise mit „klassischer Musik“, die U-Musik mit „Populärmusik“ bezeichnet.



Findet heraus, wie viele Schüler eurer Klasse nachhaltiges Interesse an „Ernster“ Musik haben.

Ein Anfang ohne Zauber

Die Bezeichnung „Moderne“ für die Kunst der ersten Jahrzehnte nach 1900 scheint erst über 100 Jahre später, zunächst eigenartig. Wie beschaffen sie dennoch ist, zeigt der Blick auf die Zeit nach dem Ende des 19. zum 20. Jahrhundert. Selten nur ist es, was damals eine Ära als abgeschlossen betonte, das Kommende so sehr als etwas Bedrohliches empfand. Es waren die zeit- und geistesgeschichtlichen Umwälzungen so tief greifend. Das Wertgefüge war brechen geworden. Gesellschaftliche Ordnungen waren in Frage gestellt. Kirche und Adel verloren ihre Autorität. Bald nach dem Jahrhundertbeginn bestätigte der Erste Weltkrieg die düsteren Ahnungen. Und danach: Kein Aufbruch, sondern Verunsicherung, neue Verdunklung und wieder Krieg. „In dem Anfang wohnt ein Zauber inne“, diese Zeile aus dem Gedicht Hermann Hesses gilt für die Kunst nach dem Ersten Weltkrieg nicht.

„In dem Anfang wohnt ein Zauber inne“ die große Erleuchtung und mit ihr der nie wieder ganz zu vergessende Zweifel an der Kunst, an ihrer Bedeutung und Wichtigkeit. Der Spalter zwischen Kunst und Nichtkunst wurde bestürmt, schließlich bezwungen, endlich geschleift.“ (Rudolf Stephan)

Die Wucht der Veränderung

Die heute kaum mehr feststellbare Wucht des Wandels um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert veränderte auch die Welt der Künste. Wie alle Menschen, so misstrauten nun viele Künstler „habener Gefühlen“, dem „Heiligen“ und dem „Schönen“. Äußere Entwicklungen trugen zu einem Bewusstseinswandel bei. Die wichtigste war wohl die Verbreitung des Radio und Schallplatte. Sie machte Musik zum Alltagsprodukt. Hinzu kam, dass vor allem amerikanische Musikkulturen die Hörer fesselten und neue Richtungen vorkamen.

Dieser Hintergrund gaben sehr vielen Künstler ihre Stellung als „Genies“ der Alltagswelt entrückte. „Handwerkliches“ Kunstverständnis, suchten auf verschiedenen Wegen den Kontakt mit dem Publikum. Eine nüchterne Betrachtung der Entwicklung führt dennoch zu einem betrüblichen Ergebnis: Die Entfremdung zwischen dem breiten Publikum und den Komponisten der „Ernsten Musik“ scheint im Lauf der letzten Jahrzehnte immer größer zu werden, die Kluft zwischen E- und U-Musik immer tiefer.



Radiogerät in Form einer Geige

Die Trennung der musikalischen Welten

Immer schon hat es „elitäre“ Musik gegeben und daneben Musik für ein großes Publikum. Das änderte sich auch im 19. Jahrhundert nicht grundsätzlich. Nun aber, seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts, wurden die Ausdrucksweisen der „Ernstesten Musik“ immer mehr zu einer Geheimsprache, deren Verständnis wenigen Eingeweihten vorbehalten war. Dagegen nahm die jedermann zugängliche Unterhaltungsmusik einen immer breiteren Raum ein.

Alban Berg: *Lied der Lulu*

Musical score for Alban Berg's "Lied der Lulu". The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff contains the melody with lyrics: "Ich ha - be nie in der Welt et - was an - de". The second staff continues the melody with lyrics: "schei - - - - - nen - len,". There are triplets and slurs indicated in the notation.

2 Untersucht die beiden Ausschnitte in Bezug auf ihre melodischen und rhythmischen Eigenschaften.

Werner Richard Heymann: *Das ist die Liebe der Matrosen*

Text: Robert Gilbert Musik: Werner Richard Heymann © Ullstein

Musical score for Werner Richard Heymann's "Das ist die Liebe der Matrosen". The score is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff contains the melody with lyrics: "Das ist die Lie - be der Ma - tro - sen, au - die". The second staff continues the melody with lyrics: "Dau - er, lie - ber Schatz, ist Herz kein An - ger - platz.".

3 Hört die beiden Ausschnitte. Besprecht, welche weiteren musikalischen Eigenschaften (außer Melodik und Rhythmik) die „Zugänglichkeit“ eines Werks für den Hörer beeinflussen.



Stilpluralismus

Wie die verbindliche Werteordnung weichen war, so trennten sich auch die stilistischen Welten in den Künsten. Die Ausdrucksweisen waren oft so gegensätzlich, dass ästhetische Auseinandersetzungen unausweichlich wurden. So aggressiv sie gelegentlich geführt wurden, so sorgten sie auch für eine oft lebhaftere Teilnahme des Publikums an den künstlerischen Entwicklungen.

Bei aller Vielfalt der Stile lässt sich in der Musik eine sehr grobe Einteilung in drei Grundströmungen ausmachen:

- **Nachromantik:** Bis etwa zu Beginn des Jahrhunderts versuchten Komponisten, die v. a. von Richard Wagner geprägte Sprache weiter zu entwickeln. Die Werke dieser Richtung fanden in einem großen Publikum Anklang.
- **Atonalität/Zwölftonmusik/Atonale Polyphonie:** Seit dem Beginn des Jahrhunderts setzten Komponisten wie Arnold Schönberg den gewohnten Ordnungen (z. B. dem Bezug auf einen Grundton) neue, komplizierte Gesetze entgegen. Diese Regeln und die ihnen gehorchenden Werke sind für die meisten Hörer schwer zu erfassen.
- **Weiterentwicklung der Tonalität:** Viele Komponisten behielten traditionelle musikalische „Grundgesetze“ bei, vor allem den – wenn auch oft losen – Bezug zu einem Grundton. In diesem Rahmen entwickelten sie aber ganz unterschiedliche neue Ausdrucksweisen. Von bewusster Einfachheit reicht dabei die Skala bis zu geradezu „brutalen“ Musiksprachen.

4 Hört drei Ausschnitte aus bedeutenden Werken der klassischen Moderne. Ordnet sie jeweils einer der drei beschriebenen Gruppen zu. Begründet eure Zuordnung.



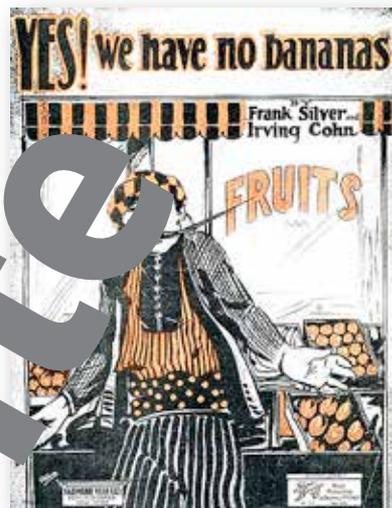
Tin-Pan-Alley

Die 28. Straße in New York wurde nach dem Geklimper auf den Probeklavieren vor den Verlagshäusern „Blechpfannenstraße“ genannt.

Bananen aus der Tin-Pan-Alley

In den Jahren nach 1900 wurden die USA zur führenden Industrienation. Das gilt auch für die Musikindustrie. Die Verlage der „Tin-Pan-Alley“ bildeten ihren Mittelpunkt. Von dort gingen die neuesten Schlager in alle Welt. Fast immer orientierten sie sich an der musikalischen Sprache des Jazz.

Ein Musterfall für einen solchen stammt aus einer Revue, die 1928 am Broadway aufgeführt wurde. Den deutschen Text schrieb Fritz Löhner-Beda, den die Nazis 1942 in Warschau ermordeten. Die in die Ohren und in die Beine gehende Melodie und die komischen Strophen konnten sie aber nicht umbringen. Sie haben das „Reich“ überstanden und sind bis heute lebendig geblieben.



Titelblatt der amerikanischen Originalausgabe

Ausgerechnet Bananen

Text: Fritz Löhner-Beda; Musik: Irving Cohn, Frank Silver
© Shapiro-Bernstein

Strophe

Meier ist ein Don Juan und weiß Bescheid:
Mit den Blumen fängt man die Weiblichkeit!
Und er kauft in Occident einen Blumenstrauß:
Doch im höchsten Fall zumimmert wandert er nach Haus. Was sagt man?

Refrain

Musical score for the refrain of 'Bananas'. The score is written in G major (one flat) and 4/4 time. It consists of five staves of music with German lyrics underneath. Chord symbols are provided above the notes.

Chord symbols: B \flat , E \flat , B \flat , C7, F7, B \flat , E \flat , E \flat , F, A7, D7, F7, E \flat , B \flat , B \flat , B \flat 7, E \flat /G, E \flat /G(C7), F7, B \flat , E \flat , B \flat .

Lyrics:
Aus - ge - rech - net Ba - na - nen, Ba - na - nen ver - langt sie von mir!
Sie tun nicht er - ken - nen schöns - ten Lev - ko - jen und Ro - sen aus
Glanz - pa - und nicht ein - mal O - le - an - der bringt
uns zu - an - der, grad aus - ge - rech - net Ba -
na - nen, Ba - na - nen ver - langt sie von mir!



IV, 43

5 Hört eine Aufnahme des Schlagers. Nennt Elemente, die an Jazzmusik erinnern.



6 Singt den Refrain des Songs zur eigenen Begleitung.

Musik nach 1960



Antoni Tàpies i Puig: Freiheit (1971)

kung des Philosophen Theodor Adorno ableiten: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.“ Der zweite Grund mag die erdrückende, über vierhundertjährigen Kunstgeschichte sein, in der alles schon oft und auf vielfache Weise ausgedrückt wurde.

Esperanto der Künste

In früheren Epochen entwickelten sich die Künste in den einzelnen Kulturkreisen weitgehend unabhängig voneinander. Zwar hinterließ die Wanderung für Fremdes, Andersartiges vor allem in der bildenden Kunst gelegentlich Spuren, etwa in Picassos Werk. Zu einer Verschmelzung der künstlerischen Sprachen kam es jedoch nicht.

Das hat sich seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts allmählich und in den letzten Jahrzehnten rapide geändert. Die spektakulären Fortschritte in der Verkehrs-, Kommunikations- und Medientechnik ließen die Welt klein werden. Diese Entwicklung sorgte in den letzten Jahrzehnten für einen Prozess, der immer mehr im Gange ist. Die verschiedenen Kulturkreise trennen sich und gelassen, die verschiedenen Ausdrucksweisen europäischer, asiatischer und afrikanischer Künste verschmelzen zu einem Esperanto der Künste. Das gilt für die Malerei und die Literatur wie für die Musik; und es gilt im selben Maß für die Ernste wie für die Populäre Musik.

Musik nach Auschwitz

Lange fasste man die „Ernste Musik“ nach dem Zweiten Weltkrieg unter dem Begriff „Avantgarde“ zusammen. In der französischen Militärsprache war das die Bezeichnung für den Vorposten, der dem Haupttheater voraus-eilte. In der Kunst steht die Avantgarde für Strömungen, die neue Ausdrucksformen energisch sprengten. Tatsächlich entstanden in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in allen Künsten viele Werke, die dieser Beschreibung vollkommen entsprechen; sie ließen das Alte nutzlos und entrüestet zurück. Zwei Gründe für diese radikale Haltung der Künstler drängen sich auf. Der erste kann man aus einer (allerdings aus dem Zusammenhang genommenen) Bemerkung

Antoni Tàpies i Puig (1923–2012)

ein spanisch-katalanische Künstler, der sich auch politisch engagierte, ist mit einer mystisch-abstrakten Malerei ein Beispiel für neue Ausdrucksweisen.

1 Erklärt und beurteilt Adornos Bemerkung.

Esperanto

Eine Kunstsprache, die um 1890 als einfaches universelles Verständigungsmittel entwickelt wurde, sich aber nicht durchsetzen konnte.

2 Erörtert Parallelererscheinungen zur „universellen“ Sprache in der Musik in anderen Bereichen (auch des täglichen Lebens).

Ai Wei Wei (*1957)

Ai, der auf vielen Gebieten der bildenden Künste arbeitet, galt schon vor seinen Auseinandersetzungen mit dem chinesischen Machtapparat weltweit als einer der wichtigsten zeitgenössischen Künstler.

3 Erläutert, inwiefern Ai's „Vase“ die geschilderten Entwicklungen symbolisiert.



Ai Wei Wei: Neolithische Vase mit Coca-Cola-Logo (1994)

neolithisch
Aus der Jungsteinzeit stammend.

Oktavidentität

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



Stammtöne

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

Notenschlüssel

Als Bezugspunkt für die Stammtöne werden Schlüssel verwendet. Üblich sind

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



Versetzungszeichen

Jeder Ton kann durch Versetzungszeichen verändert werden:

- Kreuzzeichen erhöhen einen Stammtone um einen Halbton, an den Notennamen wird die Silbe „is“ angehängt.
- B-Vorzeichen erniedern einen Stammtone um einen Halbton, an den Notennamen wird die Silbe „es“ angehängt. Beispiele: h → h^b = as; e → e^b = es.
- Das Doppelkreuzzeichen (x) hebt die Wirkung eines Vorzeichens auf.



Intervalle

Der Abstand zwischen zwei Tönen bezeichnet man als Intervall.



Intervalle können feiner bestimmt werden. Sekunden, Septimen, Terzen und Sexten können – je nach der Anzahl der dazwischen liegenden Halbtonschritte – klein oder groß sein. Quarten, Quinten, Prim und Oktav können auch vermindert (z. B. verminderte Oktav a – a^b) oder übermäßige (z. B. übermäßige Quint c – gis) auftreten.

Konsonanz, Dissonanz

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

Tonleitern (Skalen) sind der Höhe nach geordnete Folgen von Tonschritten zwischen zwei Rahmentönen (fast immer eine Oktave). Unter Materialtonleiter versteht man die Summe des in einem Kulturkreis verwendeten Tonmaterials. Aus den Tönen der Materialtonleiter werden Melodien gebildet.

In der abendländischen Musikgeschichte herrschten über viele Jahrhunderte siebentönige (heptatonische) Skalen mit fünf Ganz- und zwei Halbtönen (diatonisch) vor.

Der frühen abendländischen Musik liegen sogenannte Kirchentöne (Modi) zugrunde. Wesentlich für den Charakter der einzelnen Modi ist die Lage der Ganz- und Halbtöne.

Aus den mittelalterlichen Modi bildete sich im 16. Jh. das Dur-Moll-System heraus, das seitdem die mitteleuropäische Musik prägt.

Neben der natürlichen Molltonleiter, die dem äolischen Modus entspricht, finden sich auch die harmonische Molltonleiter und das melodische Moll.

In der neueren Musik werden häufig chromatische (von *griech.* „chroma“ für „Farbe“), also Halbtonleitern mit zwölf Tönen, oder Ganztonleitern mit sechs Tönen verwendet.

Manche Volksmusiken verwenden die heptatonische Skala mit übermäßigen Sekundenschritten, die „orientalisch“ klingen, z. B. die „Zigeunertonleiter“.

V.a. in der Volksmusik sind pentatonisch (von *griech.* „penta“ für „fünf“) Melodien, die auf Halbtönen basieren, weit verbreitet.

In anderen Kulturen wie z. B. in der arabisch-islamischen und in der indonesischen Musik gibt es eine Vielfalt von Skalen und Tonabständen, die sich mit unserem Notensystem nicht abbilden lassen, weil sie andere Tondistanzen als Ganz- und Halbtöne verwenden. Musikwissenschaftler messen diese Abstände in Cent (100 C = Halbton).

Skalen

Diatonik,
Faktor

Kirchentöne (Modi)

Dur-Moll-System

Chromatik,
Ganztonleiter

„Zigeunertonleiter“

Pentatonik

Skalen anderer Kulturkreise

z. B. dorisch



Dur



Moll
natürlich



harmonisch



melodisch



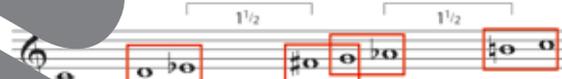
Chromatik



Ganztonleiter



„Zigeunertonleiter“



Pentatonik

